01068

Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Filosofía y Letras

BLANCO: CONCILIACION DE DOS MUNDOS

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
ESTUDIOS SUPERIORES

T E S I S

Que para obtener el Título de :

MAESTRA EN LITERATURA IBEROAMERICANA

P r e s e n t a :

LUZ DARY GRAZZIA LONDOÑO

Director de Tesis:

DR. MANUEL ULACIA ALTOLAGUIRRE

México, D.F. 1990

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

INDICE

FE DE ERRATAS

LUGAR	DICE	DEBE DECIR
Pág. de Agradecimientos.	Auxilio bilibiográfico	Auxilio bibliográfico
Indice,1a. Pág.	Stépane Mallarmé	Stéphane Mallarmé
Introducción pág. I	"Obra abierta"	"obra abierta"
Introducción pág.II	yin y yang	ying y yan
Introducción pág. IV	si esto cumple	si esto se cumple
pág.1 y en lo sucesivo	Occidental	occidental
pág.4	?quien ofrece la no elección, entre el si y el no?.	quien ofrece la no elección entre el si y el no.
pág.4	Aleman	aleman
pág.4	consmovisiones.	cosmovisiones.
pág.6 y en lo sucesivo	Oriental	oriental
pág.6	Asumiendo la anterior	Asumiendo lo anterior
pág.7	lo exótico exitaba	lo exótico excitaba
pág.8	Alphonse de la Martine	Alphonse de Lamartine
pág.8	Los europeos encontraron	Los europeos se encontraron
pág.9	Peyre H.	H. Peyre
pág.10	Notas Nouvelles	Notes Nouvelles
pág.10	riveras del Mediterráneo	riberas del Mediterráneo
pág.11	mas no inporta	mas no importa
pág.11	en ese juego de polarizaciones, continuas	en ese juego de polarizaciones continuas

	que dan origen al sentimiento y al pensamiento.	que dan origen al sentimiento y al pensamiento.
pág.13	la exitación de sus discursos	la excitación de sus discursos
pág.15	Jeane Duval	Jeanne Duval
pág.15 y en lo sucesivo	los Orientales	los orientales
pág.20	"la comuna de París"	la Comuna de París
pág.21	Rimbaud se revela	Rimbaud se rebela
pág.22 y en lo sucesivo	Raymond Marcel	Marcel Raymond
pág.30	"Simbolismo" o, para ser mas exactos, "Decadentismo"	Simbolismo o, para ser mas exactos, Decadentismo
pág.31	Montesquieu y Jibon	Montesquieu y Gibbon
pág.35	Reisig	Reissig
pág.37	se inventó en el Japón en juego literario	se inventó en el Japón un juego literario
pág.45 y en lo sucesivo	TOMAS STEARN ELIOT	TOMAS STEARNS ELIOT
pág.65 y en lo sucesivo	Ernest Fenellosa	Ernest Fenollosa
pág.71	?No es contra de esta "educación" por la que se rebela el poeta al asumir el erotismo?	?No es en contra de esta "educación" contra la que se rebela el poeta al asumir el erotismo?.
pág.78	sensualidad y reflección	sensibilidad y reflexión
pág.80	el idealimso	el idealismo
pág.84	el yo que propone es surrealismo	el yo que propone el surrealismo
pág.98	Manuel Ulacio.	Manuel Ulacia.
pág.99	basta universo.	basto universo.
pág.110	Phillip Rachel.	Rachel Phillip.

pág.129	la cuidad de Delhí.	la ciudad de *Delhí*.
pág.130	nueva Delhí.	Nueva Delhí.
pág.140	los dltims diez versos	los últimos diez versos
pág.157	la a parición de los cuatro elementos	la aparición de *los* cuatro *elementos*
pág.184	veremos en el *negro es* más extenso que el rojo	veremos *que* el negro es *más* extenso que *el* rojo
pág.211	Japonese. Chinos o hindus.	japoneses. chinos e hindúes
pág.215	polaridad Negativa	polaridad *negativa*

INDICE

Introducción..... I

CAPITULO I

1. Camino hacia Oriente..... 1

1.1 Gerard de Nerval..... 3

1.2 Simbolismo y Oriente..... 15

1.2.1 Charles Baudelaire..... 15

1.2.2 Arthur Rimbaud..... 20

1.2.3 Stepane Mallarmé..... 24

1.3 Modernismo y Oriente..... 28

1.3.1 José Juan Tablada..... 36

1.4 Oriente y los poetas en lengua inglesa..... 45

1.4.1 Tomás Stearn Eliot..... 45

1.4.2 Ezra Pound..... 50

1.5 Guillaume Apollinaire y Oriente..... 56

CAPITULO II

2. Octavio Paz y Oriente..... 67

2.1 Las vías de aproximación a Oriente..... 69

2.1.1 La vía sensitiva..... 69

2.1.2 La vía intelectual..... 74

2.1.3 La vía creativa..... 86

CAPITULO III

3. Antecedentes de Blanco en la obra de Octavio Paz..... 98

3.1 Mutra, Piedras Sueltas, Piedra del Sol..... 98

3.2 Topoemas..... 108

3.3 Ladera Este..... 125

CAPITULO IV

4. Blanco..... 149

CONCLUSIONES

BIBLIOGRAFIA

ANEXOS

INTRODUCCION

INTRODUCCION

> La poesía no se propone consolar al hombre de la muerte sino hacerle vislumbrar que vida y muerte son inseparables: son la totalidad.
>
> Octavio Paz

Entendemos la creación poética como la experiencia de la poesía en la que el poeta es activo y el lector pasivo, y la recreación poética como la experiencia del poema, en la que los papeles se invierten y el lector pasa a ser activo. De por sí Blanco requiere del lector para que se cumpla la propuesta inicial del poeta: desplegar el texto, hacerlo aparecer al avanzar la lectura, desenrollarlo como un mandala tántrico". En este sentido el poema se enmarca en aquello que se ha llamado la Obra abierta, pues su expresión material y semántica, por lo menos, permite a cada lector una experiencia poética personal, activa, única e irrepetible.

Octavio Paz dice que el instante de la lectura es un ahora en el cual, como en un espejo, el diálogo entre el poeta y su visitante imaginario se desdobla en el del lector con el del autor.[1]

Producto de este diálogo al que alude el poeta mexicano, el propósito del presente trabajo apunta a dos direcciones divergentes y al mismo tiempo complementarias. Una de ellas es de orden experimental e intenta dar claridad a la experiencia de la revelación que surge a partir de la lectura del poema; la otra es

formal y busca confirmar la siguiente hipótesis:

Blanco como totalidad es un poema que concilia dos universos de naturaleza contraria presentes bajo diferentes manifestaciones: Oriente y Occidente, masculino y femenino, yin y yang, mujer y hombre, falo y vulva, palabra y pensamiento, blanco y negro, ausencia y presencia, aquí y allá, tiempo y espacio, etc. De ahí, deducimos que **Blanco** evoluciona en base a dos principios interactivos: el de polaridad, mediante el cual se dinamiza el universo que revela el poema; y el principio de unidad, en cuya presencia se resuelve el conflicto generado por la revelación de los contrarios. En esta lúdica permanente de polarización y unión consiste el carácter fundamental del poema.

El instrumento metodológico que emplearemos para confirmar nuestra hipótesis se aplicará mayormente el análisis del poema, aunque nos será útil en el desarrollo de los capítulos precedentes, en los que abordaremos algunos otros poemas, autores y críticos. Dicho instrumento es el método simiológico en sus tres niveles de estudio de los signos: Semántico, sintáctico y pragmático. Según Charles W. Morris es semántica la relación de los signos y de los objetos a que puden aplicarse; es sintáctica la relación de los signos entre sí; y es pragmática la relación entre los signos y sus usuarios.[2]

En nuestro procedimiento consideraremos al texto como un continuo fluir en el que vamos a detectar e identificar los elementos recurrentes fundamentales (unidades semánticas). El paso siguiente será entonces encontrar las relaciones entre dichas

unidades, clasificarlas y agruparlas según el criterio metodológico de "posición paradójica" entre si, ya que hemos intuido en los elementos recurrentes del poema ciertas características esenciales: la polaridad positiva y la negativa. Este criterio nos permitirá descubrir las relaciones que establecen entre si las unidades semánticas recurrentes en el flujo del texto. Una vez analizado el poema en su dimensión sintáctica, estudiaremos la pragmática.

Justamente por la dimension pragmatica de la Obra de Octavio Paz, dos motivaciones nos impulsaron a seleccionar **Blanco** para la realización de esta investigacion: primera el gradual descubrimiento de su autor a través de la lectura, del diálogo y del estudio, como referencia importante en nuestra comprensión de la poesia, del mundo y del hombre; segunda la revelación de algunas cosas que presentiamos y otras, que, ignorando, percibimos muy cercanas a nuestra experiencia personal en la primera lectura del poema: la unidad, la polaridad, la revelación, la "otredad", etc.

Para llegar al análisis de **Blanco** será necesario pasar por varias etapas: La primera expone brevemente la incidencia de la literatura oriental en los movimientos Romántico y Modernista en la literatura occidental. En la segunda pretendemos seguir la estela que forma el poeta al acercarse al mundo oriental: su acercamiento se establece por medio de tres vías distintas: la sensitiva, la creativa y la intelectual. En la tercera exponemos los principales antecedentes poéticos de **Blanco**, tratando de

demostrar la filiación de estos poemas con Oriente. En la cuarta nos dedicamos exclusivamente al análisis del poema.

De acuerdo a la experiencia de la lectura del poema -percepción estética- y al análisis crítico -esfuerzo de interpretación- nuestro propósito es presentar a **Blanco** como un poema de comunión y, si, esto cumple, estaría más que justificado el intento realizado en esta investigación.

CAPITULO I

1. CAMINO HACIA ORIENTE.

Aproximarnos a Oriente implica, para nosotros, que por azar nos toca vivir y desarrollarnos en el marco de la cultura Occidental, el descubrimiento de una cosmovisión y un sistema de vida diferentes. Sin embargo, la relación entre Oriente y Occidente se remonta a la antigüedad. En su libro **The Orientalism**,[1] Edward Said afirma que Europa tiene en Oriente la fuente de su civilización y de sus lenguas. Desde el punto de vista de la literatura, tendríamos que decir que la poesía española tiene un origen árabe. Hacia 1948, S.M. Stern encontró las llamadas jarchas en los poemas hebreos y árabes denominados muwaxajas.[2] La importancia de las jarchas radica en que están escritas en lengua aljamiada (lengua romance escrita con caracteres árabes o hebráicos); los poetas recogían de la tradición oral estos versos que los mozárabes cantaban, incorporándolos al final de sus composiciones. Este descubrimiento demostró la existencia de una poesía en lengua romance que, al igual que la poesía épica, tenía carácter oral. Gracias a los poetas árabes y hebreos se pudo difundir dicha poesía, ya que fueron ellos quienes hicieron la transcripción.

Las jarchas ayudan a comprender el desarrollo de la poesía en lengua española pues, del siglo XI al XIII, sólo existía en la tradición oral. Más tarde, los poetas del siglo XIV la recogerían en obras que recibieron el nombre de cancioneros.[3]

Resulta imposible, en este trabajo, abordar detalladamente las relaciones entre Oriente y Occidente en lo que se refiere al

terreno literario. De modo que, para llegar a la poesía de Octavio Paz, nos limitaremos a dar una visión panorámica de estas correspondencias a partir del Romanticismo.

Hacia el siglo XVIII, en lengua francesa, encontramos las **Cartas Persas** escritas por Montesquieu,[4] quien se vale del fantástico mundo oriental para enjuiciar la sociedad europea: describe sus costumbres y señala los absurdos y las contradicciones de una época de crisis.

El autor descubre a los ojos del hombre occidental el contraste que existe entre lo que él piensa que es Europa y lo que está viendo con ojos de hombre puro, un persa surgido del fondo de la fantasía de Oriente. En su obra, el filósofo plantea no sólo la crisis de la sociedad occidental sino también la inmovilidad de Oriente en un régimen patriarcal que sufre los efectos de la llegada de la edad moderna.[5]

En lengua española existe otro antecedente: las **Cartas Marruecas** de José Cadalso.[6] Las epístolas se cruzan entre dos marroquíes y un español. El artificio consistía en enfrentar el pensamiento árabe con el europeo. Es interesante encontrar las semejanzas y los complementos entre las distintas "Cartas" que han escrito los autores señalados. Según Alborg,[7] mientras Cadalso evitaba el color local "orientalista", a Montesquieu le era imprescindible. Cadalso sentía aversión por la guerra y Montesquieu la justificaba cuando se realizaba por lealtad. Sin embargo, los principales puntos de complementación que se establecen entre las obras de estos autores se hallan en la

naturaleza del pensamiento que los produjo: la esencia del hombre, para José Cadalso, no se explica a partir de las corrientes racionalistas de la filosofía ilustrada, sino por medio de sus sentimientos y de sus efectos estimulados por el dolor personal que le inspira su país. En cambio, la obra de Montesquieu se fundamenta en una concepción intelectual que pretende desnudarse de todo género de prejuicios, ya religiosos, ya tradicionales.

Cadalso se ocupa, más que del aspecto nacional, de evidenciar una serie de convencionalismos y mentiras que se esconden bajo la máscara de superioridad que porta la sociedad tradicional cristiana.

1.1 ROMANTICISMO Y ORIENTE.

En el siglo XIX, Europa -sobre todo Alemania y Francia- cansada de la razón, vuelve a Asia el objeto de su atención.

Estas dos culturas contribuyeron al enriquecimiento del movimiento romántico. Por un lado, Alemania aporta la revolución teológica (absolutismo cartesiano), por el otro, Francia entrega la revolución social y artística (guerra civil y los excesos del academicismo).

El Oriente influye en los grandes representantes del romanticismo como Goethe, Víctor Hugo y Michelet. A principios del siglo XIX, la época de influencia oriental en Europa coincide con el Romanticismo. Dentro de este movimiento se impone la relación entre el sí y el no, ya que se dice que no hay preguntas para las cuales la respuesta, de ante mano, es no, sino que siempre hay un sí posible. Este planteamiento coincide con

Oriente ¿quién ofrece la no elección, entre el sí y el no?.[8]

El fin mental de la India es una actitud y el de Occidente es una posición. Sin embargo, a pesar de esta aparente contradicción, las filosofías tanto de Oriente como de Occidente inciden en el movimiento romántico. Por un lado estarían las ideas de Novalis y Schlegel motivadas por el también Alemán Fichte y, por el otro, la influencia ejercida por algunas consmovisiones y prácticas orientales, principalmente el Budismo, el Taoismo, el Tantrismo y el Zen.

Frederick Copleston refiere que, frente a la gran preocupación de la Ilustración por la comprensión crítica, analítica y científica, los románticos exaltaron el poder de la imaginación creadora y el papel del sentimiento y la intuición. Con tal claridad de lo que significó el movimiento romántico para la literatura desde fines del siglo XVIII en adelante, Copleston advierte algo fundamental: el encuentro de la poesía con la filosofía.[9]

Al realizarse la Fusión de la Poesía con la Filosofía, se generalizó la idea del libre desarrollo de la personalidad, en la cual, la creatividad y la capacidad artística eran primordiales. Se insistió en el poder creativo del hombre y en la importancia del valor de toda posible experiencia humana.[10]

Si Novalis y Schlegel se inspiraron en Fichte para trabajar sus ideas sobre la personalidad creadora, también es cierto que no toda su teoría correspondió a las ideas y a las intenciones del filósofo Alemán. Fichte influyó, por ejemplo, en la exaltación

romántica del yo creador de Novalis. En este sentido, una característica fundamental del romanticismo es el sentimiento y la nostalgia de lo infinito. En la visión romántica del mundo, el factor unificador era la idea de lo infinito de la vida.

Para el romanticismo, la totalidad infinita era una concepción estética. Es decir, la unidad con el universo se alcanzaba a través de la sensación y la intuición. Si el pensamiento racional define y determina, el pensamiento romántico borra los límites, los disuelve en el infinito. De aquí que se fusionen filosofía y poesía. Schlegel, al reunir la poesía con la filosofía, anhela el instante en que las dos sean una sola. Para él, filosofar es ante todo intuir y, por tanto, el razonamiento conceptual es secundario.[41]

En la postura de Schlegel encontramos diversas características orientales, en esa preferencia por lo no racional, por lo no lógico sobre el pensamiento racional. No queremos decir con ello que los filósofos orientales no se hayan servido de las leyes del pensamiento, pues han utilizado métodos como el inductivo y el deductivo en muchas de sus teorías.[42]

Existe una tendencia predominante hacia el pensamiento lógico, racional, científico y analítico en la filosofía Occidental y en la Oriental, una inclinación hacia lo intuitivo, lo analógico y lo sintético. Ambas orientaciones son opuestas y, sorprendentemente, complementarias.

El romanticismo es una revolución estética que se acerca a Oriente, mejor dicho, es influida por Oriente en cuanto a la

predominancia de lo intuitivo sobre lo lógico, a la forma de aprehender y de reinterpretar el mundo.

Frederick Copleston afirma en su libro **"Historia de la Filosofía"** [13] que el espíritu romántico era verdaderamente una actitud frente a la vida y al universo más que una filosofía sistemática. Est aseveración nos permite comparar Romanticismo y Budismo. Es claro, aún para quienes tenemos incipientes nociones de Budismo, que éste es fundamentalmente una forma de vivir, una actitud ante la vida.

Una de las ideas importantes en el romanticismo fue la de unidad. Para los románticos la naturaleza es un ser, un organismo vivo que vibra al unísono con el espíritu.[14] Pero más que una idea, era realmente una sensación, un sentimiento: abstracción trascendida en vivencia; por la idea se llegaba al sentimiento y viceversa. Razón y sensación formaban una realidad única. La correspondencia Oriental con lo anterior la encontramos claramente en la tradición del ying y el yan: el universo es resultado de la interacción de estos dos principios. La dualidad se disipa cuando comprendemos que son fuerzas diferentes, aspectos distintos de una misma realidad: el gran fundamento.[15]

Asumiendo la anterior, nos parece importante señalar que los poetas románticos se acercaron a los principios filosóficos del Oriente, ya descubriéndolos por vía intelectual a través del estudio histórico-filosófico, o ya por el camino de la intuición a través del arte. Lo más significativo no fue el descubrimiento de otra forma cultural, sino la manera como la aprehendieron y lo que

generaron en el Occidente a partir de ella. Prácticamente cambiaron el patrón estético, lo llevaron de la praxis Occidental, que se fundamentaba en la comprensión crítica, analítica y científica,[16] a la utilización de la intuición, la imaginación y el sentimiento como forma de asir el mundo y también de recrearlo. Occidente y Oriente dialogan; la analogía entre el poeta romántico y el asceta Budista nos sirve de ejemplo: uno y otro frente a sí mismo y, por ende, frente al universo. La actitud es la misma: salir de sí (¿o entrar en sí?)[17] para llegar a ser. El poeta crea, el budista medita y ambos llegan a la iluminación. Los dos saborean el infinito, juntos se unifican con el ser universal.

Los poetas franceses fueron asumiendo esa nueva manera de expresión que les venía de Alemania y que ya se empezaba a conocer como el movimiento romántico. Hacia el siglo XIX, cuando esto sucedía, varios elementos característicos de la cultura oriental se introdujeron de manera predominante, tales como el sentido de la otredad, el reconocimiento del otro y de lo otro, y que, en los occidentales, se manifiesta a partir de la búsqueda de lo otro, del reconocimiento de la otra realidad y de la liberación espiritual para "llegar a ser", traducida ésta última como la libertad absoluta del ego.

> Para Atsuko Tanabe:
>
> La curiosidad por lo lejano y lo exótico exitaba a los escritores, pero habían otras motivaciones que llevaban al hombre del siglo XIX hacia el Oriente. Recordemos las tendencias características del romanticismo, profesaba la historia del individualismo, la libertad absoluta del ego, la búsqueda del otro, de la otra realidad. De ahí el florecimiento del lirismo, aspiración por lo extraño, tanto geográfica como espiritualmente lejano.[18]

El proceso de acercamiento entre los poetas occidentales y el mundo oriental se intensifica hacia la mitad del siglo. Por esta época se hace posible el desplazamiento de los escritores a aquellas atractivas regiones y recogen, de primera mano, las experiencias vivas que alimentarán rápidamente su labor creativa.

Los franceses, principalmente, se hacen una idea más concreta de lo que representaba el complejo mundo oriental, fundamentalmente del Japón. Autores como el prerromántico René de Chateaubriand, después de viajar al Medio Oriente, escribe su **Itineraire** de París a Jerusalem. Lo mismo hace Victor Hugo con **Les Orientales**, además de publicar, durante el apogeo del movimiento romántico varias colecciones de poemas líricos de tipo oriental. Otro tanto hace Alphonse de la Martine, quien escribe ampliamente sobre la cultura oriental luego de un viaje que haría a Oriente.[19]

Ciertamente, éstos y otros poetas, entre los que también se incluyen Lord Byron, Teophile Gautier, Shelley y Gérard de Nerval incluyen en sus obras la descripción de las cosas y fenómenos más extraños y desconocidos para los franceses, y no solo éstos sino también los habitantes del centro y del Norte de Europa. Esta descripción presentaba países más suntuosamente coloristas, tipos humanos originales, "por haberlos moldeado menos la civilización"; trajes más brillantes y costumbres más desenvueltas o de acuerdo con ideales de vida muy diferentes.[20]

Los europeos encontraron en condiciones apropiadas para desarrollar una literatura de "aventuras galantes o sátiras

filosóficas".[21] Van Tieghem agrega:

> Para los románticos fue el reino de lo pintoresco, de las pasiones desbordadas y también de lo sobrenatural; "el Oriente mágico" dice Le Poitteuin.
> F. Schlegel escribía: "En Oriente es donde debemos buscar lo supremamente romántico."[22]

En ese lugar, más distante cultural que geográficamente, los poetas románticos encuentran eco a sus sentimientos en la re-creacción literaria de las actitudes ascéticas tradicionales. Peyre H. habla de una "sed del más allá" y que consistía en esa tendencia que sintieron los románticos por lo extraño, lo nuevo y lo diferente.

Es posible que detrás de esos sentimientos provocados por los viajes a Oriente, se oculte la sensibilidad característica del romanticismo: la insatisfacción con el presente y con la sociedad que rodea a los poetas románticos. Tiempo después, Mallarmé y Baudelaire comprenderían la tristeza que impulsaba lejos de su cultura a los poetas románticos de 1800-1850.

> Flaubert después de su viaje a Oriente y efectuada su expedición en busca de color local cartaginés. Los Goncourt, Zola, Baudelaire que describiera esos enamorados de los viajes como insatisfechos a los que sólo la muerte colmará con suprema incógnita, o Mallarmé, triste en su carne y creyendo haber leído los libros, caracterizando a Rimbaud, el nómada abismo como "ese importante transeunte". Shelley en la elegía en que llora la muerte de Keats, llamá a Byron "el peregrino de la eternidad".[23]

Todos estos inconformes son, en efecto, poetas peregrinos que persiguen la comunión con la naturaleza; buscan una unión mística

con ella y con el elemento femenino que simboliza y que los complementa. Anhelan la unificación con la divinidad.[24]

La profundidad espiritual que se va alcanzando es innegable; los poetas van en busca del otro, de lo lejano y extraño, de lo desconocido pero, en el fondo, es una necesidad de encuentro consigo mismos, de saberse individual, de identificarse como ser, al mismo tiempo, particular y universal:

> Con Blake, Novalis, Lamartine, recobrando acentos platónicos, Coleridge, el mismo Poe, que inspira a Baudelaire la fórmula de sus Notas Nouvelles sobre el poeta americano, "la sed insaciable que está más allá es la señal del verdadero poeta, y la que reina es la insatisfacción". En sus impulsos hacia el Océano, los picos alpestres, los ríos, los árboles, los románticos más ardientes no piensan en nada menos que en hacer desaparecer todas las líneas de demarcación entre el yo y el no-yo.[25]

1.1.1 GERARD DE NERVAL.

De todos los poetas románticos franceses, Nerval es quien interesará mayormente a Octavio Paz. Nerval tuvo oportunidad de viajar por las riveras del Mediterráneo Oriental. Esto hace que Gómez de la Serna se pregunte si acaso el poeta huía de los demonios de la locura. Nerval dejó testimonio de su relación con Oriente principalmente en su libro **El Viaje por Oriente**. Tanto en éste como en otros de sus libros, casi todos en prosa, Nerval muestra el misticismo que envuelve su vida entera; sus palabras y sus frases asumen una especie de misión en la que el poeta se apoya para traspasar las "puertas místicas" que le impiden entrar en el mundo invisible.[26]

Es tal vez, la euforia característica del poeta, lo que le hace sufrir varios colapsos de locura. En uno de ellos, desea lanzarse hacia una estrella que lo guiase al Oriente.[27] En efecto, busca en su locura alcanzar el Oriente, más no importa si tal intento va de la mano de ese estado "anormal", lo que nos interesa es lo que persigue: la búsqueda de un mundo que le permite la plenitud espiritual que Occidente le dificulta.

Nerval se había dedicado a la práctica y al estudio de lo esotérico; lee los **Vedas** y el **Libro de los muertos**. En este sentido, Xavier Villaurrutia afirma que Nerval es el poeta francés más y mejor penetrado por el Romanticismo alemán.[28] El poeta mexicano cita a Thierry Maulnier para apoyar la afirmación de que la poesía francesa de la segunda mitad del siglo XIX no está representada por Victor Hugo, Lamartine, Vigny o Musset. Maulnier añade, en cambio, que la supremacía literaria está representada por:

> Ese diamante de oscuras luces, de insondable limpidez, espejo en que se refleja la parte invisible del mundo: Gérard de Nerval.[29]

Gérard de Nerval es un espíritu de inquietudes diferentes a las de sus contemporáneos. Esta diferencia se percibe en su obra. En ella llega a tocar, de manera definitiva, los hilos internos del alma humana. Igualmente se inmiscuye en la dinámica misma de la vida, en ese juego de polarizaciones, continuas que dan origen al sentimiento y al pensamiento. Y también en la realidad y a la

no-realidad, expresión superior del espíritu romántico que Albert Beguin analizara en **El alma romántica y el sueño**:

> En el romanticismo, gracias al instrumento mágico que es el lenguaje, lo real y lo irreal; lo visible y lo invisible, lo conocido y lo desconocido, la vigilia y el sueño se cruzan y entrecruzan, se funden y confunden las relaciones entre estos mundos llamados opuestos y se han hecho más profunda y angustiosamente lúcidas que nunca antes en la poesía moderna.[20]

Con Gérard de Nerval se insiste en esa "otra realidad" que también vivimos que es el sueño; abre para la poesía su alma y con ella nos da la llave para entrar, junto con él, en esos mundos tangiblemente irreales. Así lo percibe Villaurrutia en **Aurelia**.

> En el inagotable delirio misterioso y lúcido de **Aurelia**, la primera frase es ya significativa afirmación fronteriza, válida para el romanticismo tanto como para la poesía moderna. **El sueño es una segunda vida**, escribe Gérard de Nerval y añade "nunca he podido abrir sin estremecerme las puertas de cuerno o de marfil que nos separa del mundo invisible."[21]

Sin embargo, Nerval ya no necesita franquear más esa pesada y dolorosa puerta: la ha desintegrado, la ha deshecho y, así, borra los límites entre ese mundo invisible y este mundo visible. Las palabras de Villaurrutia son definitivas:

> Razón y locura, vigilia y sueño se comunican en el texto poético de Gérard de Nerval al punto que las fronteras entre ambos mundos no sólo se han borrado ya sino que son innecesarias; al punto que a la pregunta que se plantea el lector de **Aurelia** acerca de la falta de razón del personaje, y acerca del emplazamiento de la acción en la vigilia o en el sueño, la fusión de dos contrarios es la definitiva respuesta.[22]

Si los contemporáneos de Nerval se deslumbran ante su obra, es a causa de la "coherente incoherencia" de su personalidad; todo él es un ejemplo del romántico. Villaurrutia aclara:

> Los contemporáneos de Nerval sentían el influjo mágico de ésa persona y de ésa personalidad que, de pronto, se les escapaba, inasible, e indistintamente acusan de estas fugas de Gérard de Nerval a la nebulosa Alemania o al sagrado Oriente, con igual o mayor razón pudieran acusar a ese país, a esa región en que Nerval descubrió nada menos que una segunda vida. Me refiero al mundo del sueño.[33]

Nerval fue tan definitivo para los románticos como Oriente lo fue para él. Sobre ésto, Gómez de la Serna afirma:

> Preocupado por los **Vedas** y por el **Libro de los muertos**, y dedicado a todo lo esotérico, aparecen los primeros síntomas de locura. Asombra a sus amigos con la exitación de sus discursos hasta que una noche, en plena crisis extática, quiere lanzarse hacia una estrella que le guíe hacia el Oriente.[34]

Asimismo, explica los motivos que llevaron a Nerval a Oriente:

> La necesidad de consolarse de la muerte de Aurelia y el deseo de borrar el recuerdo de su locura que le daba ante las gentes "una fisonomía nueva" le hace huir hacia Oriente.[35]

Reiteramos, en realidad la búsqueda del Oriente no es una huida. Mejor dicho: esa "huida" es más bien un nuevo intento por recuperar la vida.

Xavier Villaurrutia revalora los viajes de Nerval; sitúa en su punto justo ese desplazamiento geográfico que condujo al poeta francés a conocer el espíritu de Oriente:

> Partir es madurar un poco, no madura quien no viaja. Dentro o fuera de la alcoba, lo que importa es trasladarse, perderse, encontrarse; viajar. Gérard de Nerval recorre Alemania y Alemania lo recorre en justa correspondencia; y no es inexplicable que sufra luego la seducción por Oriente, solo que el Oriente de Nerval, detenido en las notas de Viaje en Oriente, "es un Oriente de poeta más que un Oriente de viajero", un Oriente que Nerval ha visto como Nerval lo había soñado.[86]

El impacto de la cultura Oriental en Nerval y en su literatura, se expresa en uno de sus poemas, **Punto negro**:

> Cuando alguien con fijeza mira al sol frente a frente
> delante de sus ojos ve volar persistente
> en su torno, en el aire, liviana mancha oscura.
>
> Yo así, joven e iluso, con audaces antojos,
> en la gloria un instante osé fijar los ojos:
> y en mi aguda mirada negro punto perdura.
>
> Después mezclada a todo, como un signo de duelo,
> doquier mi vista alcanza, con duro desconsuelo,
> la mancha se detiene con precisión notoria.
>
> ¿Siempre? ¡Implacablemente me aparta de la dicha!
> Oh, es que el águila altiva, pese a nuestra desdicha,
> contempla impunemente, sola, el sol y la gloria.[87]

Nerval ha viajado al Imperio del Sol. La tierra del sol naciente deslumbró su alma, la llenó de cosas nuevas, la iluminó y a pesar de tanta claridad, su mirada sostiene un punto ciego; el misterio que le hace persistir en la búsqueda y en la creación. Lo insondable, que presenta la contradicción: Luz que engendra

tinieblas.

La última estrofa de **Punto negro** es también testimonio de su insatisfacción: ha visto "al sol frente a frente" y sin embargo envidia al "águila altiva" que "impunemente" y solitaria contempla "el sol y la gloria".

1.2 SIMBOLISMO Y ORIENTE.

1.2.1. CHARLES BAUDELAIRE.

Otro poeta de gran significación para Octavio Paz y que también se interesaría por Oriente es Charles Baudelaire. El poeta francés viaja a Ceylán, Mauricio, Borbón, Madagascar y algunos puertos de la península del Ganges; se prenda de la "Venus Negra" -Jeane Duval-, actriz mulata, a quien después amara. De ella conoció el ardor y la candidez de los Orientales. En aquellas tierras también fue hechizado por la visión nocturna de la cúpula celeste, donde los astros brindan la otra cara del firmamento que es desconocido en Europa. El poeta aprende a admirar una vegetación gigante de aromas diferentes y penetrantes, a apreciar las pagodas, de cuyo carácter extraño y sutil se fascinará.

Baudelaire amó la naturaleza y el ambiente que aparecían ante sus ojos casi sin proponérselo y los llevó consigo durante toda su vida. Este viaje fue planeado por sus padres para acercarlo al mundo del comercio y alejarlo de la poesía, sin embargo, el resultado fue integramente favorable al inquieto espíritu del poeta. En efecto, Baudelaire no sólo descubrió el horizonte onto-geográfico de Oriente; igualmente se identificó con sus

planteamientos filosóficos y sus actitudes esotéricas, lo que le lleva a producir una estética de símbolos, metáforas y analogías en cuyo contexto se involucra el desarrollo tanto de su alma como el de su obra.

La huella de Oriente en la poesía de Baudelaire es tal, que, si para el budista todo está en armonía en el infinito, todo está relacionado con todo, todo se corresponde, esa verdad se manifiesta en el poema baudelaireano. Ejemplo de ello es **Correspondencias**:

> Naturaleza es templo de vivientes pilares,
> es donde el aire arranca misteriosos nombres,
> y es un bosque de símbolos que, cuando andan los hombres,
> dejan caer sobre ellos miradas familiares.
>
> Como ecos diferentes que en el espacio ahonden
> hasta hallarse en el ápice de una rara unidad,
> vasta como la noche y la diafanidad,
> colores y sonidos y aromas se responden.
>
> Y así hay perfumes frescos como carnes de infantes
> verdes como praderas, dulces como el oboe
> y los hay, corruptores, ricos y triunfantes,
>
> de una expansión de cosas infinitas embebidos,
> como el almizcle, el ámbar, el incienso, el aloe,
> cantan los transportes del alma y los sentidos.[3]

Su mundo subjetivo establece comunicación allá donde el mundo físico ha dejado su impresión y es allí donde se logra comprender la obra de Baudelaire. Comunicación que es juego creador y que expande la capacidad de los sentidos haciéndolos realizar funciones que "normalmente" no ejecutan pero que, sin embargo, comprendemos y aceptamos gracias a la poesía Baudelaireana.

Marcel Raymond nos dice al respecto:

> La misión de la poesía consiste en abrir una ventana a ese otro mundo, que es de hecho el nuestro, en permitir al yo que escape a sus límites y se dilate hasta lo infinito. En ese movimiento de expansión se esboza o se realiza el retorno a la unidad del espíritu.[39]

Unidad que busca el budista en el acto de meditación:

> El tiene medios de comunicarse con ese más allá oculto; entre el microcosmo y el macrocosmo, entrambos espirituales en su esencia, existe un lenguaje común que les permite mostrarse al uno y al otro reconocerse: el idioma de los símbolos, de las metáforas y de las analogías. Tras la meditación lo que se descubre ante el poeta es "la tenebrosa y profunda unidad"; le invade el presentimiento confuso de la participación de todas las cosas entre sí, de su correspondencia y de su armonía fundamental.[40]

Símbolos, metáforas y analogías que dan tejido al texto del poeta y comunican simultáneamente dos realidades: una interior -la del creador- y otra exterior -la del lector (recreador)-; microcosmo , (lo interior del poeta) y macrocosmo, (su relación con el lector). Así, para Baudelaire -afirma Francesco Orlando-,[41] el arte es un proceso metafórico que va desde lo que está presente a lo que está ausente en el ámbito de este mundo o en su relación mística con el otro.

Las correspondencias median, precisamente, el rescate sobrenatural del mundo o el retorno al edén infantil en el cual el mundo no estaba todavía corrompido. A propósito de la imaginación, "reina de las facultades" que conoce las vías de aquel rescate y de ese retorno, Baudelaire ha escrito: "Ella

descompone todo lo creado y, con materiales amasados y dispuestos según reglas de las cuales no se puede encontrar su origen más que en lo más profundo del alma, crea un mundo nuevo, produce la sensación de lo nuevo". Y nueva es esa movilización en un ambiente en el que él mismo ha preparado la fusión del espacio con el tiempo: la ciudad, "la carga horrible del tiempo", China, la infancia, la India.

> Pero el verde paraíso de los amores infantiles,
> .....
> el inocente paraíso de placeres furtivos,
> ¿está ya acaso más lejos que la India y que China?
> es posible recordar un llanto lastimero,
> y revivir otra vez con voz clara, argentina,
> ¿el inocente paraíso de placeres furtivos?[42]

En estos versos de **Maesta et errabunda**, Baudelaire unifica lugar y tiempo. Compara -mezcla- la lejanía temporal con la lejanía espacial. Estas combinaciones son el recurso con el cual, en Baudelaire, la naturaleza humana se nos presenta sobrenatural, no como una característica aberrante, sino como una cualidad que nos sorprende y nos maravilla. Es una cualidad extraordinaria que explica el poder de irradiación de Baudelaire tanto en los poetas de su época como en los de la poesía moderna. Cualidades que en Baudelaire agotan hasta el fin las posibilidades de su ser y desarrollan así estados del alma excepcionales, muy cercanos a los estados místicos del hombre oriental. Espiritualista y materialista a la vez, vive para su cuerpo y para sus percepciones; se rebela contra la psicología y la moral

convencionales y asume las exigencias de lo inconsciente y de las aspiraciones superiores. Su conciencia de la unidad de la vida psíquica, despertada por su propia experiencia y estimulada ricamente por la mística Oriental, es tal vez una de las más importantes revelaciones de su poesía.[49]

"Horror de la vida, éxtasis de la vida", enfatiza el poeta. La insatisfacción que experimenta en su vida le hace amar la muerte: "la horrible carga del tiempo" ¿mantendrá su eternidad?. Por eso busca lo desconocido. Su historia se inscribe, según Raymod, entre los primeros versos del Viaje y el deseo con que acaba su vida: "Al fondo de lo desconocido para encontrar algo nuevo!".

El recurso es la búsqueda "no importa donde, fuera del mundo", en el otro mundo, en Oriente. El Oriente es el puerto potencial y simbólicamente privilegiado de todas las búsquedas de Baudelaire, según entiende Francesco Orlando.

La evasión y Oriente no son suficientes para mediar una felicidad reconciliada con la naturaleza. La "huida a Oriente" es asumida en sentido literal como el viaje mismo, y simboliza más bien lo interminable, la vanidad de una aspiración indefinida que se traduce en movimiento de búsqueda dentro de los confines de este mundo pequeño y monótono; mientras, será necesario levar anclas "para encontrar algo nuevo", sobre una nave cuyo capitán será la muerte:

Así como en otros tiempos nos íbamos a China,
con ojos lejanos y cabellos al viento,
así nos embarcamos en el mar de las tinieblas,
con el corazón alegre de un joven pasajero.

No escuchan esas voces, fúnebres y dulces,
¿que cantan?: ¡por aquí los que quieran probar
el Loto perfumado! Aquí es donde se venden
los frutos milagrosos que ustedes tanto ansían;
vengan a embriagarse en la dulzura extraña
de esta tarde que nunca tendrá fin.[44]

Embriagarse de una dulzura extraña, de una cultura rara y apaciguadora, con otro sentido del tiempo, del dolor, de la muerte y de la vida.

1.2.2 ARTHUR RIMBAUD.

Oriente ocupa un lugar determinante en la poesía de Rimbaud. Esta enigmática cultura fue, para el poeta, una suerte de mito gracias al que logra superar la pesadilla que para él representaba el fracaso del ideal humanitario que se había originado en "la comuna de París". Rimbaud encuentra en el espíritu de Oriente la "iluminación" que le ayudaría a comprender a Occidente y a optar por Oriente. El poeta, al rechazar la injusticia y la desigualdad, exclama: "veo que mis desgracias provienen de que me he dado cuenta bastante temprano de que estamos en Occidente", en los "¡pantanos occidentales!".

Quizá sea cierto que Rimbaud se fugue de la realidad pero, en todo caso, de lo que huye es de la realidad Occidental para entrar de lleno al mundo Oriental. La razón de ello la podemos encontrar en que, en esa época, el pensamiento de Occidente se debilita y se

corrompe mientras que Oriente, por el contrario, plantea la armonía del hombre con la naturaleza.[45]

Rimbaud persigue una meta durante toda su vida -la unidad primigenia del hombre-, en la que tomarán parte no sólo su existencia sino también sus ideas estéticas. En Oriente el poeta encuentra la unidad que buscara y más aún: la de los contrarios. Rimbaud no parece esperar ni recibir nada de Occidente. Si el poeta se desliza hacia un amargo fatalismo, él mismo se acoge en lo Oriental:

> Cuando Rimbaud alude su "atroz escepticismo" habla, sin duda, de su "nueva puesta en duda" total de las apariencias del mundo de los sentimientos, de las creencias establecidas que constituyen el hábitus normal de los hombres modernos; quiere decir que todo lo que existe es absolutamente arbitrario y depende de un hecho inicial, podido no ser, de una falta cometida el día en que hemos aceptado no ser más que lo que somos, no ser dioses.[46]

En la primera parte de la cita, Raymond nos habla claramente del mundo de las apariencias, el cual tiene su paralelo en la concepción Oriental del "Maya"; con esta palabra se explica que el mundo sensible es un mundo ilusorio, un tejido de apariencias que oculta al verdadero universo. A este "Maya" lo polariza el "Upaya" o camino de liberación que recorrerán los ascetas para "llegar a ser" con el ser supremo. Rimbaud creó su propio "Upaya poético" y lo recorrió durante 37 años. En la parte final de la cita vemos como Rimbaud se revela contra la condición humana, contra la falsa idea de que por un error se nos quitó la

posibilidad de seguir siendo dioses. Ese error es el velo, es el que nos impone el vivir en el "Maya". El mismo Raymond dice acerca de esta actitud (y aptitud) rebelde del poeta:

> La idea de que la actividad poética es un medio para el conocimiento oculto de una supernaturaleza se enriquecía ya inmediatamente antes de la guerra, con una mística y un espíritu de rebelión cuyo origen era Rimbaud.[47]

Rimbaud explora realmente los caminos que lo liberarían de esta encrucijada de apariencias que es el mundo en que él opera. Raymond Marcel nos hace una pregunta:

> Es preciso, una vez más, dirigir nuestras miradas desde este punto del horizonte. ¿Equivale esto a decir que Rimbaud, tras haber vuelto a las fuentes pitagóricas e hindúes, ha logrado, identificar su destino con el de los yoguis, renovar su experiencia mística, hacer suyas las creencias y mitologías de los sabios de Oriente?.[48]

La respuesta nos la da Rimbaud y Raymond. Este último describe la propuesta del primero para alcanzar la patria remota:

> Rimbaud señala, pues, al poeta como tarea de "hacerse vidente", esto es despertar en su espíritu las facultades adormecidas que le pondrán en relación con lo real auténtico. El largo, inmenso y razonado desorden de todos los sentidos que preconiza, en la famosa carta del 15 de mayo de 1871, la obligación del poeta de agotar "todas las formas de amor, de sufrimiento, de locura", debe procurarle los medios de llegar a lo desconocido.[49]

Rimbaud vive entre dos mundos; mejor dicho: vive en un mundo de dos configuraciones. Su vida es el transitar entrambos; abre la puerta -para el arte moderno- de los

dominios supraracionales, del sueño, de la locura, de lo "anormal", de lo "otro", de ¿lo Oriental?:

> He aquí, al parecer, dos corrientes en sentido opuesto: por una parte, una tentativa de adaptación a lo real positivo, al universo "mecánico" de nuestro tiempo; por otra un deseo de encerrarse en el recinto del yo, en el universo del sueño; pero puede señalarse a primera vista que es posible "evadirse" o "refugiarse", tanto fuera como dentro de sí, ambos movimientos pueden ser, según el caso, itinerarios de conquista o de huída. Por lo demás, y esto es lo más importante, todo un orden de hechos contemporáneos justifican ampliamente la reconciliación de lo real y lo imaginario, de lo positivo y lo irracional de la vida y del sueño, y apenas permiten oponer de otro modo en lo abstracto las dos actitudes que hemos definido.[50]

A pesar de la aparente "anormalidad" del espíritu de Rimbaud, sus propósitos son de la más elevada mentalidad; la exaltación de la vida y la superación humana orientan su insaciable búsqueda a través de este mundo y del otro:

> Frente a un ser casi mítico, impulsado a una "caza espiritual" sin ejemplo, sólo puede consagrarse al juego, subyugador y falaz, de las hipótesis e intentar suponer la trayectoria seguida por esa alma al margen de todos los caminos usuales. No fue hombre que pensara que un libro justificaría jamás la existencia del mundo. La poesía, una de mis "locuras" es, desde luego, a sus ojos, un método para exaltar la vida y superar al hombre.[51]

Es la búsqueda de la armonía con el mundo, de la fraternidad, de Oriente como la "patria primitiva" y, en el proceso que le lleva al otro hemisferio, su mundo objetivo se desvanece y se trasmuta, se desprende al contacto con sus sentidos; entonces le surgen las imágenes enriquecidas por el infinito. La realidad opaca se vuelve deslumbrante, la oscuridad se abrillanta.[52]

Rimbaud se hace evidente, percibe un futuro materializado en donde la vida del hombre mismo es secundaria. Octavio Paz, al respecto, dice que tal vez Rimbaud es el primer poeta que vio, en el sentido de percibir y en el de videncia, la realidad presente como la forma infernal o circular del movimiento. Su obra, en este sentido, es una condenación de la sociedad moderna.[53] Esta crítica a la sociedad moderna que ya vemos en Baudelaire, se revitaliza en Rimbaud y atravieza el tiempo hasta llegar a Octavio Paz.

Tanto en Octavio Paz como en Rimbaud, la unidad del ser ocupa uno de los centros de su obra; en ambos la rebelión brota contra la deshumanización de la modernidad.

1.2.3 STEPHANE MALLARME.

En Mallarmé, Octavio Paz ha encontrado una de las fuentes más puras de poesía orientalista y un maestro de la poética del subconsciente.

La incidencia oriental del poeta francés está hondamente arraigada al insondable viaje al subconsciente, a las complejas y vastas relaciones del hombre con el sueño. Su mundo se inscribe en un esfuerzo estético por conquistar al sueño y que para el poeta significará el cumplimiento de su destino. Su poesía es un extenso paraiso espiritual en donde "lo real" no existe o se encuentra en estado intangible, se mistifica.

Mallarmé mira a Oriente y adivina el enigma de una tradición que viene, incluso, desde antes del Romanticismo; encuentra un

mundo nuevo lleno de la materia prima con la que construirá una poesía metafísica. Charles Mauron expresa que el esteticismo del poeta se asemeja a una aplicación de la metafísica Taoista.[54] En su Poesía, todo color desaparece en el blanco y todo objeto se ausenta de sí mismo; si toda palabra se vuelve silencio, entonces la materia se evapora al fluir el verbo poético evocándola. El poder creador de este verbo mallarmeano-taoísta imanta la vida y la arrastra hacia el vacío, a una ausencia de materialidad en donde el subconciente reina. Para el mismo Mallarmé, las palabras poseen una cualidad "esencial" y son poderosas por su musicalidad, su luz, su color y su capacidad de sugestión más que por su sentido.[55]

En esta idea hallamos una tendencia oriental en la inclinación del poeta -tendencia por la cualidad sensitivo-emotiva más que por la conceptual. Al respecto se pregunta Mallarmé, si no es porque se dirigen (las palabras) a esas reacciones que pertenecen a la capa "primitiva", "inconciente", o "irracional" de nuestro ser.[56] En este sentido, su poesía se dirige al espíritu de la naturaleza.

La sabiduría última del Tao es un retorno a la naturaleza; el Tao es al mismo tiempo el origen del universo y la meta de su sabiduría, frente a lo cual Mallarmé plantea el poema como una transposición literaria de dicha verdad; para él, un poema no tiene otra significación.[57] Por eso mismo, su misticismo literario es la aplicación más perfecta de la doctrina taoista respecto de la estética.[58] Si sabiduría y creación van juntas en

el poeta francés prima esta última: saca al poema del vacío y del silencio, situándolo entre el arte y la vida. El instante del poema es la intersección entre lo absoluto y lo relativo y, en esto último, su poema se convierte en el doble del universo.[59]

Con Stéphane Mallarmé, el acercamiento entre las literaturas Oriental y Occidental se hace aún más evidente; se estrecha la relación entre los elementos que las caracterizan. José Lezama Lima, en su "Introducción" al libro **Poesía Francesa**, sentencia:

> Si Valéry ha dicho de Mallarmé, que para leerlo hay que aprender a leer de nuevo, es innegable que él comenzó por ahí, por aprender a leer de nuevo toda la asombrosa diversidad del saber y del acto poético.[60]

Esta cita nos obliga a establecer una relación ineludible entre la literatura Oriental y esa "nueva" -para Occidente- literatura Occidental. No solamente Valéry debió aprender a leer de nuevo sino que el mismo Mallarmé tuvo que aprender a escribir nuevamente; aprender a escribir en términos de la síntesis cultural y poética que nos ocupa.

Para Manuel Ulacia, toda literatura está hecha de diálogos: la poesía y la literatura son un diálogo. De manera que la originalidad en la literatura radica en la práxis de la intertextualidad, en la capacidad de síntesis.[61] Se puede entender, en este sentido, que Stephane Mallarmé orientó su creación hacia la práxis interliteraria, hacia una síntesis de la literatura Oriental con la de Occidente. La revolución

tipográfica mallarmeana se trasciende a sí misma y evoluciona en un complejo universo que Octavio Paz describe a continuación:

> Inspirados por la idea de la analogía universal, los poetas simbolistas buscaron una suerte de sinestesia tipográfica: páginas y letras de diferentes colores, combinaciones insólitas entre los distintos tipos de letras, etc. La página escrita debería ser simultáneamente color, sonido, sentido y hasta olor. El libro se vuelve un objeto sensible y semántico al mismo tiempo: significa, dice, canta, huele. La experiencia más osada y rigurosa es la de Mallarmé.[62]

El poeta mexicano explica que Mallarmé abre la puerta a la iniciativa del lector, ya que puede barajar las páginas a voluntad para lograr las combinaciones que quiera. Así, el lector también participa con el autor y obtiene el rango de poeta, con lo cual nace la combinatoria poética. Según Paz, Mallarmé propone la disposición tipográfica como una escritura musical que evoca, en la página, la palabra como sonido y la palabra como signo.[63]

La relación que los simbolistas establecieron entre la literatura y la música les proporcionó una buena parte de esa energía oculta que anhelaban pues, según Cathy Login Jrade, el uso intencional de la musicalidad del lenguaje, el ajuste interno de ideas, palabras y sonidos y las impresiones que las evocan, se convirtió en un medio para trascender el aquí y el ahora y, asimismo, en un esfuerzo por alcanzar la unidad con el universo. No podemos dejar de relacionar con esta idea la influencia de los Mantras, mediante los cuales se establece comunicación con el ser universal. Ezra Pound complementa esto último afirmando que la poesía China tiene la ventaja única de poder combinar sonido y

visualidad. Esta poesía nos habla, a la vez, con la vivacidad de la pintura y con la movilidad de los sonidos.

El siguiente poema de Mallarmé, traducido por Alfonso Reyes, encierra un universo de intenciones que el poeta logra plasmar en el objeto central metafórico: **Abanicos.**

Como sin otra expresión
que un latir que el cielo anhela
el verso futuro vuela
de la exquisita mansión

a la baja mensajera
es el abanico si
el mismo es que tras de ti
a sí propio espejo fuera

tan limpio (donde cede
pues brizna a brizna la amaga
la poca ceniza vaga
sola que afligirme puede)

siempre así palpite y siga
de tus manos sin fatiga.[df]

En el poema podemos observar dos niveles: uno plástico que evoca el abanico decorativo oriental: una metáfora estética. El otro nivel es la metáfora simbólica que evoca el "abrirse y cerrarse" del oriental en el acto de la meditación: cierra su ser al mundo ilusorio y abre su mente en pos de la iluminación. Cerrarse para abrirse, ésta es la función del abanico y esa es también la razón del Mallarmé de **Abanicos.**

1.3 MODERNISMO Y ORIENTE.

El módernismo es consecuencia, entre otras cosas, del Simbolismo y del Parnasianismo; estos movimientos heredan al

Modernismo el gusto por Oriente.

El Orientalismo, lejos de debilitarse y desaparecer al imponerse la corriente literaria que superó en la historia de la literatura al Romanticismo, se vigorizó y tomó profundidad. A tal grado se presentó el Oriente en el modernismo, que las principales caracteristicas modernistas se fundamentan en una especie de cosmología que era determinada por creencias de tipo esotérico, mismas que se popularizaron entre los poetas del siglo pasado. Dos conceptos básicos fueron la piedra medular de esta cosmología: armonía y unidad. Los poetas que sentían el desarraigo de su mundo, evocaron en su poesía a la otra realidad; buscaron y encontraron un "más allá". Su lenguaje se hizo muy sugestivo a fin de que el lector se transportara hacia esa realidad extraordinaria. Se trataba incluso de llegar al alma de las cosas que, para ellos, era la esencia de la realidad en la que hallarían la perfección y la plenitud.[65]

Atsuko Tanabe alude a dos niveles del Orientalismo de finales del siglo XIX. Uno "epidérmico" que adolecía de superficialidad, puesto que sólo adoptaba los aspectos aparentes de la cultura japonesa, mismos que los poetas franceses habían preferido por mero gusto.[66] A pesar de esta afirmación, creemos que no sólo era el gusto y el afán exclusivamente decorativo. Primero debemos situarnos en un contexto en el que la mayoría de los poetas que incluían al orientalismo en sus creaciones, sentían verdadera atracción por el arte japonés, la estética china o la creación hindú; sólo unos cuantos de ellos lograron viajar realmente a

otros países, con lo cual la información era transmitida por las obras poéticas, las anécdotas de primera y segunda voz, los objetos traídos y las noticias difundidas.

Debemos tener en cuenta otro elemento importante: el modernismo se presentaba como un movimiento polarizado frente al romanticismo, como un movimiento estético en cuyos postulados se buscaba "el arte por el arte". Si atendemos a estos datos, podemos deducir que el poeta buscaba en el Oriente una estética nueva, o sea, una revolución nada superficial que traía no solo lo desconocido y enigmático o exótico, sino una revaloración de las imágenes, los colores y las situaciones poéticas que Oriente, con sus culturas, les proporcionaba. No veamos, pues, en estos poetas de inicio, un ropaje, sino una actitud en la que se fundamentó posteriormente la profunda incidencia oriental que encontramos, por ejemplo, en Octavio Paz y en José Juan Tablada. Precisamente, el paso intermedio y sumamente importante entre aquéllos y éstos lo constituyen las dos vertientes que dieron expresión al modernismo. La primera se llamó Parnasianismo y se orientó hacia la supremacía estética perceptiva que, en cierto sentido, fue una antítesis del romanticismo por cuanto era un arte de cualidades serenas y rigurosas. La segunda vertiente del modernismo se origina precisamente como respuesta a esta sequedad o frialdad del Parnasianismo y, en este sentido, creemos que rescata muchas de las cualidades estéticas del romanticismo. Esta tendencia se llamó "Simbolismo" o, para ser más exactos, "Decadentismo". El Decadentismo literario es esencialmente moderno; su origen lo

encontramos en los siglos XVII y XVIII en la discusión entre Montesquieu y Jibón sobre la grandeza y decadencia del Imperio romano. Baudelaire unió el espíritu de la vida moderna con la literatura decadente del pasado y basó el encanto de la decadencia en la conciencia estética de la desocupación y en la nostalgia de épocas de inocencia y juventud; pero el sentido de corrupción moral desapareció ante una complacencia estética o en una equilibrada antítesis de barbarie y decadencia. Mallarmé declaró que amaba todo lo que se resumía en la palabra decadente: "caída". Aplicaba así este concepto a la psicología individual, aunque sentía que la decadencia implicaba esterilidad mental. Las palabras decadencia, decadentismo y decadente fueron enarboladas por los seguidores de aquellos poetas. Su misión no era fundar, sólo tenían que destruir, que derribar las cosas viejas. La principal idea estética del Decadentismo es que el arte es la negación de la naturaleza y la naturaleza la negación del arte.[67]

Los decadentistas observaban un comportamiento y una manera de crear poco comunes, tal vez a ello se deba que a algunos poetas simbolistas se les llamara "malditos". Al respecto debemos dejar en claro un detalle importante: estos poetas rescatan una realidad diferente a la "normal" (que no por ello es anormal). Los poetas decadentistas descubrieron y abrieron para nosotros esa otra realidad extra-ordinaria cercana a la actitud vital del oriental y divergente con nuestra visión Occidental. Los principales autores de poesía simbolista integran el segundo nivel de orientalismo en el Modernismo de que nos habla Atsuko Tanabe. Este nivel se

caracteriza por profundizar el sentido y el sentimiento de la realidad; explora los postulados filosóficos del Budismo, del Zen, del Taoismo, del Tantrismo, etc. Al incorporarse estas filosofías como tema en la poesía simbolista, se descubre para el Occidente una nueva manera de percibir la realidad y de expresar la experiencia personal del poeta.

Podemos rastrear la universalidad del movimiento modernista, bajo estas últimas características, en el llamado "Padre del Modernismo", Rubén Darío. Bárbara Cantella nos presenta la evidencia al comentar:

> Los poetas querían evocar en su poesía una realidad "más allá" de la experiencia ordinaria. Hablaban de buscar la esencia de esa realidad, de tal modo que el "alma de las cosas" llegó a ser el tema en la poesía, especialmente de Darío.[68]

En Rubén Darío opera tanto la influencia de sus amistades -los poetas chilenos Pedro Balmaceda y Alfredo Irarrazabal y el poeta guatemalteco Enrique Gómez Carrillo-, como las obras de los Goncourt, los Gautier y Pierre Loti. Arturo Marasso nos dice que Darío lee al poeta chino Li-Tai-Pe en la obra de Judith Gautier, en donde observa "la sonoridad del verso del gran poeta, del Verlaine romántico de China".[69] Evidencia de esta observación la encontramos en el siguiente verso:

> Amame en chino, en el sonoro chino.[70]

Con este verso, Rubén Darío recapitula la apreciación de la sonoridad del lenguaje chino.

Aunque sin conocimiento directo de Oriente, Darío supo, como artista que fue, recoger la información que alimentara su libro en prosa **Bajo las luces del sol naciente**, en el que hace una síntesis de las costumbres de la concepción de la vida y de los valores del Japón. En cuanto a esta forma de crear, Estuardo Nuñez agrega:

> Lo chino, lo japonés, lo hindú, lo persa, lo hebreo, lo árabe, lo turco,nutre separada o conjuntamente las imágenes de muchos versos de Darío. En tal forma se integran ese sentido universal de la poesía, de tal manera resulta enriquecido su mundo poético y la imago mundi del modernismo.[74]

Estas palabras dan testimonio de la gran presencia de Oriente en Darío y, por consiguiente, en la literatura moderna. Cathy Login Jrade encuentra que, para Darío, el amor es un paralelo microcósmico del orden macrocósmico, que presenta un medio para adquirir la verdad divina uniéndose a Dios al lograr la armonía universal. En este sentido, encontramos homogeneidad entre su erotismo, su manera de resolverlo y la ritualización tántrica:

> Darío descubre en el amor sexual un medio para intuir el estado divino y para percibir la dicha primordial, anterior a la caída de la unidad.[75]

Unidad determinada por la comunión entre lo masculino y lo femenino, el espíritu y el cuerpo, etc.

> La celeste unidad que presupones hará brotar en tí mundos diversos.[76]

Octavio Paz cita a Rubén Darío para decirnos que la nostalgia de la unidad cósmica es un sentimiento permanente en el poeta modernista, pero también es una fascinación ante la pluralidad en

que se manifiesta esta misma unidad universal. Y aquí dos conceptos: la fusión de los contrarios y la unidad en la diversidad. Para Octavio Paz, la poesía de Darío es romántica, parnasiana y simbolista por la nostalgia de la escultura y por la presencia de la analogía; es un híbrido tanto por el espíritu (variedad de influencias) como por su sangre hindú, española y "unas gotas africanas". Al analizar su poesía, el poeta mexicano explica cómo el padre del modernismo se mueve entre el juego y el proceso creativo erótico:

> Una gran ola sexual baña toda la obra de Rubén Darío. Ve al mundo como un ser dual, hecha de la continua oposición y copulación entre el principio masculino y el femenino.[4]

Según el mismo autor, el verbo amar es universal y conjugarlo es practicar la ciencia suprema. No es un saber de conocimiento sino de creación. Esta fusión de elementos desemboca en "un misticismo erótico".

Paz afirma que Darío no leyó directamente en los textos orientales y que en su obra hay un eco tanto del Romanticismo como del Simbolismo pero que, sin embargo, hay en él algo más: su visión es la expresión de su intuición y de su sensibilidad.

En el Taoísmo y en el Tantrismo Budista e Hindú el amor es el ensanchamiento del ser. Dice Paz que, para Darío, el licor seminal no contiene únicamente el pensamiento en germen, sino que "es materia pensante". Endiosa al semen y hace de la mujer la manifestación suprema de la realidad plural:

> Estas ideas, corrientes en la alquimia sexual del taoismo y en el tantrismo budista e hindú nunca habían aparecido con tal violencia en la poesía castellana.[75]

El modernismo hispanoamericano produjo grandes poetas individuales, cada uno definido por su propia personalidad estética; colectivamente los identifica el hecho de haber creado una literatura independiente, de valor universal.[76] Entre los más importantes tenemos en Cuba a Julián del Casal, en Colombia a José Asunción Silva, en Uruguay a Julio Herrera Reisig y en Bolivia a Ricardo Jaimes Freyre.

En el Modernismo mexicano, hubo una época de apogeo, que se reflejó principalmente en autores como Gutiérrez Nájera, Amado Nervo, Luis G. Urbina y José Juan Tablada. Esta etapa abarca de 1888 a 1910 aproximadamente, y se llamó "la belle epoque", que surge a partir del florecimiento de la cultura burguesa en el régimen del Dictador Porfirio Díaz. El Porfiriato fue marcado en su vida política, artística, científica y social por un fuerte afrancesamiento. Todo lo que se imponía en Francia se daba también en México y es así como se filtra el llamado "Japonismo", un gusto por temas, objetos y artes Japoneses que invadía casi todas las manifestaciones artísticas y, principalmente, la pintura y la literatura. Este ambiente representa el tercer nivel de orientalismo modernista (abusando de la apreciación inicial de Atsuko Tanabe en la que menciona sólo dos niveles). En esta época los artistas y poetas mexicanos descubren el Japón. Ellos serían los primeros -en lengua española- en interesarse por la cultura japonesa.[77]

1.3.1. JOSE JUAN TABLADA.

Entramos aquí a un nivel más complejo de orientalismo que encontramos precisamente en un poeta mexicano, José Juan Tablada. La importancia de su presencia en nuestro trabajo radica en que él es uno de los poetas que ha aportado mayores elementos a la obra de Octavio Paz como orientalista. Tablada tuvo dos fuentes inspiradoras del orientalismo literario. La primera se da a a través de experiencias estéticas no formales que, aunque vagamente, fundamentaron esa atracción por lo oriental que, más tarde, le movería a investigarlo. La segunda fue la lectura y traducción de los poetas franceses, lo que le hizo descubrir, ya más de cerca, la literatura Oriental propiamente dicha. Bebió de los Gautier y los Goncourth las imágenes poéticas que excitaran su imaginación y su pensamiento; japonismo que transformó en poemas de la calidad de **Crisantema**, escrito en 1896 en **El Mundo**, quince años antes de su contacto personal con la cultura de Oriente. Sólo después de su viaje al Japón (1911) podemos hablar de lo que sería el proceso orientalista más importante en José Juan Tablada; orientalismo que asumió cuerpo pequeño, contenido concreto, técnica sintética: el Haikú. El "poema sintético", como lo llamó en español el mismo Tablada, es un poema japonés escrito en diecisiete sílabas y dividido en tres versos de cinco, siete y cinco sílabas respectivamente. Traducido por Tablada, hé aquí un ejemplo de Kasushi Hirata, poeta japonés:

Eten ni Warete suika no taika kana	Bajo el cielo ardiente la carcajada de una rebanada de sandía.[78]

Podemos ver la evolución entre la traducción y la creación del poeta mexicano en el siguiente Haikú:

PECES VOLADORES

Al golpe del oro solar
estalla en astillas el vidrio del mar.[79]

Se trata de un instante captado -dice Atsuko Tanabe- y determinado por el poeta, por medio del cual uno se asoma y se percata de la infinidad del universo.

Hacia el siglo XIV se inventó en el Japón en juego literario denominado Renga o Haikai. Varios poetas profesionales y aficionados se reúnen a jugar: uno de ellos, maestro o señor, pone **oku**, es decir, el verso primero de diecisiete notas, el cual es completado por otro con el verso segundo de catorce notas; el tercer poeta añade su verso de diecisiete notas, pero éste no casa con los dos precedentes, sino sólo con el inmediato anterior, para hacer un **Tanka**. El Tanka fue un verso de treinta y una sílabas o notas fonéticas, divididas en 5-7-5-7-7, pero que pueden afectar diversas combinaciones. Esta forma dominó del siglo VII al XVI. Mientras que el Tanka tiene una tendencia hacia la lírica con un ritmo continuo y melódico, la misión del Haikai es producir una impresión muy viva y fugáz. Esta misión consiste en apoderarse de un instante o destello culminante de nuestro corazón y

expresarlo ritmicamente de la manera más breve y condensada. El Haikai es un poema impresionista cuya fuente principal está en la contemplación y apreciación de la naturaleza; lo que lo caracteriza es que sugiere en vez de describir, contiene la impresión en vez de la representación de ella.[80] En **El Signo y el Garabato**, Octavio Paz explica cómo Tablada siempre llamó a sus poemas Haikai y no Haikú. Sus composiciones breves, que generalmente dispone en secuencias temáticas, se consideran como poemas sueltos y, en éste sentido, son Haikú; mientras que, al mismo tiempo y por su construcción ingeniosa, su amor y su ironía, por la imagen brillante, son Haikai.

El primer poeta del oku es Matsuo Bashó, de cuya obra Paz traduce **Sendas de Oku**[81] hacia 1956. Bashó reforma el Haikai concentrando su emoción lírica en un breve poema de 17 sílabas. La extrema sensibilidad del poeta y su pasión contemplativa, que lo aleja de la acción y de las vanidades humanas, afinó, en grado sumo, su intuición lírica que, asociada a la mística Budista, imprime a su poesía un carácter hermético que muchas veces es necesario desentrañar, ya que se sirve de la forma poética para convertir a los hombres a las doctrinas morales de la secta Zen, cuya enseñanza fundamental afirma que la sabiduría mística no puede transmitirse por la enseñanzas ni por la adopción de reglas monásticas, sino que sólo puede alcanzarse por la revelación súbita, como un relámpago intuitivo. Un ejemplo clásico del concepto budista en que se asocian de manera sugerente las ideas de transitoriedad y permanencia aparece en un poema de Bashó:

¡Un viejo estanque!
Salta una rana,
resuena el agua.[82]

Para el espíritu occidental, este poema sintético ofrece una visión elemental, desnuda de simbolismos. Es la descripción de un pequeño cuadro realista pero, para la mente japonesa, versada en la filosofía budista, la impresión del viejo estanque, que refleja el elemento eterno, se contrapone a lo momentáneo, representado por el impulso de la rana, cuyo súbito chapoteo en el silencio crea un estado contemplativo.

El Haikú es un poema impregnado de filosofía budista y del sentimiento de la naturaleza. Es, por tanto, un poema de profundo carácter simbólico. El tiempo es una característica determinada por un fondo sobre el cual el poeta dibuja su impresión. Los elementos emotivos se integran en una visión fugaz y, de su transitoriedad, emana el misterio de esta poesía. Como está hecha de sugerencias, el lector es quien finaliza o concluye el pensamiento iniciado en el poema.[83] Todo esto fue lo que Tablada recogería de la tradición oriental. Esos elementos representarían, en Occidente, una renovación en el espíritu literario. En este sentido, Tanabe concluye que Tablada es el primer mexicano que muestra serio interés por el Japón de nuestra era y se esfuerza por dar la imagen real del Japón con gran erudición.

En efecto, Tablada retomó el Orientalismo en la literatura occidental e incorporó el haikú a la poesía en lengua española. El poeta mexicano no se interesó por el decorado oriental, sino

que buscó la esencia del arte del Oriente: concisión, brevedad, etc.

En un estudio que hace Octavio Paz[84] descubrimos cómo Tablada incorpora el Haikú a nuestra literatura. Paz destaca que la relación directa que tuvo el poeta mexicano con la gente, el arte, las ideas, tradiciones y costumbres de Japón se refleja perfectamente en su obra. Tablada traduciría textos japoneses al francés y al inglés mientras leía los originales asesorado por amigos y consejeros de nacionalidad japonesa. Ciertamente, los poetas franceses y aún los imaginistas anglo-americanos realizaron algunas experiencias anteriores al Haikú de Tablada más, como el mismo Paz lo sugiere, aquéllos sólo fueron un "estímulo" para la innovación del poeta mexicano, ya que su Haikú es más fresco y original que el de aquéllos.[85]

Tablada hereda su estética al grupo "Contemporáneos": Carlos Pellicer, José Gorostiza, Xavier Villaurrutia y otros más. A través de ellos Octavio Paz recoge lo Oriental: el simultaneismo, la consición en la imagen, el Haikú y los caligramas.[86] Paz insiste en que la práctica del Haikú fue una escuela de concentración, pues la técnica del haikú se caracteriza por ser sintética, concreta, precisa e instantánea.

Para Atzuko Tanabe, el Haikú contiene en su esencia la estética del Oriente que sintetiza al mismo tiempo en su forma y en su técnica, el pensamiento filósofico Budista, Taoista e Hinduista.[87] Mientras para R.H. Blyth el Haikú es la expresión de una breve iluminación en la cual vemos la vida de las cosas; para

Dianne Cantella es la expresión poética de una intuición, en la que el poeta, ha descubierto, en un instante, la gran realidad. Es la recreación verbal del satori, o sea el momento de iluminación.[88]

Esta nueva forma de crear ha alimentado la literatura desde el Modernismo, pasando por las vanguardias y aún por la literatura actual. La aportación del haikú es esencial. La brevedad de su forma y la manera maravillosa en que se presenta el asunto hicieron que esta representación estética de la realidad apareciera en las corrientes literarias que atraían a los poetas deseosos y necesitados, no ya de un conocimiento científico del mundo, sino de una percepción intuitiva de la realidad:

> Ese procedimiento creador supone la liberación del individuo de los límites del lenguaje y del proceso puramente intelectual. Hay que reconocer que esto es, al mismo tiempo, la base teórica de todos los "ismos". El haikú japonés y la poesía de vanguardia nacieron de ambientes distintos y con tonos diferentes, pero la actitud ante la realidad y el concepto de poesía son esencialmente iguales. El anhelo de síntesis y condensación, de evocación y sugerencia, empezó con el simbolismo francés para encontrar su apogeo en la vanguardia. Una de sus formas: el Haikú.[89]

Octavio Paz afirma que es José Juan Tablada quien inicia la evolución del Modernismo hacia las vanguardias, gracias al descubrimiento que hizo de la economía verbal, del humor, del lenguaje coloquial y al empleo de la imagen exacta e insólita.[90]

A partir de entonces, la obra poética de Tablada se vigorizó y fue muy prolífica. Su haikú fue descubierto por los poetas jóvenes; el humor y la imagen se manifestaron como dos de los

elementos centrales en la poesia moderna; se impusieron, igualmente, la economia verbal, la objetividad y la correspondencia entre lo que dicen las palabras y lo que miran los ojos.[91] Entre los diversos elementos que aportara el orientalismo a Tablada, uno de los más ricos fue el erotismo poético. Interesante reseña de este hecho hace Atzuko Tanabe en su libro **El Japonismo de J.J. Tablada**;[92] en él afirma que "ya nunca lo abandonará (a Tablada) su sensibilidad hacia lo erótico sin lo cual ningún artista, por grande que sea, capatará el sutil sensualismo que oculta el arte Japonés". Basándose en esta verdad y confirmándola con la cita de Rosny -en la que dice que el arte tiene estrecha relación con el erotismo-, Tanabe plantea algunos procedimientos del erotismo de Tablada.

Para llegar a su anticipada conclusión de que "el anhelo de Tablada por el Japón no es más que una expresión de su deseo sexual", Tanabe da por cierta la frase de Mario Praz: "el amor a lo exótico es generalmente una proyección del deseo sexual". La etapa intermedia entre la frase de Praz y la conclusión de Tanabe es una línea evolutiva que parte tanto de la "curiosidad" como del "deseo de conocer a lo desconocido", lo que viene a ser "Exotismo" y de lo cual se desprende el "Anhelo por lo pasajero" que singifica, a su vez, una "fuga de sí mismo"; esto último origina el "Erotismo". La aplicación de este procedimiento en el poeta lo resume Tanabe en la siguiente "onda ciclica": Curiosidad, exotismo, erotismo y sensibilidad artísitca". Podemos observar el resultado estético en "Musa Japónica":

Vi sangrar al blanco lirio
cuya palidez de cirio
manchó un trágico martirio

así eternamente veo,
sobre el sol de mi deseo
de tu amor el aleteo.

En aquel jardín sagrado,
el símbolo han evocado
del amor con que te he amado.[93]

Se observa un erotismo consagrado al amor. Una imagen mística que presagia tragedia, sufrimiento e insatisfacción amorosa luego, el deseo fuerte y poderoso como "el sol" finalmente, la sacralización de ese amor y su simbolización.

Característica importante en Tablada fue su permanente búsqueda de renovación estética acrecentada, cada vez más, con lo que iba encontrando en su camino poético. Así, llega hasta la incorporación del ideograma chino en su obra literaria. El poeta reconoció la utilidad, belleza y significación que tienen los ideogramas.[94] Afirma que la función del ideograma es la de transmitir el concepto mientras la visión es impresionada con un símbolo cuya fuente es la imitación de los objetos de la naturaleza.

Haikú, ideograma... Tablada busca un medio para expresar la poesía con más dinamismo: producto de esta intención son sus caligramas. Estos representan objetos naturales o no, paisajes etc., que son dibujados a base de organización de palabras en discurso lógico y en oraciones claras y completas.

El empleo de recursos tipográficos fue otra área de

experimentación y creación de Tablada que llegó a sus sucesores; con ello dio al poema una sensación de dimensionalidad por medio de las variaciones en la tipografía del alfabeto y la distribución espacial de los versos.[95]

NOCTURNO ALTERNO

Neoyorquina noche dorada
    Frios muros de cal moruna
Rector's champaña fox-trot
    Casas mudas y fuertes rejas
Y volviendo la mirada
    Sobre las silenciosas tejas
El alma petrificada
    Los gatos blancos de la luna
Como la mujer de Loth

Y sin embargo
es una
misma
en New York
y en Bogotá

LA LUNA...![96]

Con el Haikú japonés, el ideograma chino, los caligramas y el recurso de la variación tipográfica, Tablada introduce, el ritmo visual y el efecto gráfico en la poesía en lengua española, elementos que, como hemos señalado, son fundamentales en la tradición poética oriental.

En realidad, Tablada buscó revolucionar la poesía y su influencia se deja sentir profundamente desde las generaciones que le sucedieron hasta nuestros días. Su ruptura con la tradición ha hecho suceso aquello que Paz llama "la tradición de la ruptura". Es Octavio Paz quien valora la importancia de la incursión de

Tablada en el orientalismo; prácticamente éste es un camino que Paz realiza y profundiza inaugurando un nuevo nivel de orientalismo en la literatura en lengua española.

Yong-Tae-min, subrayando la importancia de la obra de José Juan Tablada para la literatura hispanoamericana dice:

> Octavio Paz confiesa que su primera revelación de Oriente fue la lectura del poeta mexicano, J.J. Tablada, que es el introductor del haikú en lengua española y en varias ocasiones habla de la importancia de Tablada como impulsor de un nuevo modo de escribir la poesía.[87]

1.4 ORIENTE Y LOS POETAS EN LENGUA INGLESA.

En lo que respecta a la poesía en lengua inglesa que incide en la obra de Octavio Paz, dos poetas ocuparán nuestra atención: Thomas Stearns Eliot y Ezra Pound; ambos interesados en la cultura oriental, según lo reflejan sus respectivas obras.

Tanto Eliot como Pound exploran la poesía oriental atraídos, en gran medida, por la enigmática sonoridad de su verbo y de su composición.

1.4.1 TOMAS STEARN ELIOT.

Octavio Castro López comenta que la obra poética de Eliot es una complicada estructura intelectual combinada con una cuidadosa organización sonora;[88] pero esta característica no está sola, sino que se presenta integrada a algo que es constante en la lírica moderna: la naturaleza paradójica y la pluralidad de significados. En efecto, Castro explica que uno de los recursos principales de

Eliot es el contraste, en el que simultáneamente el lector se siente atraído y rechazado debido a la obscuridad del poema. Así, este se presenta como un universo linguístico en el que el poeta "apenas sugiere", antes de señalar una o varias interpretaciones.

Eliot extiende esa técnica (es más que esto) de la paradoja a su estilo, manejando al unísono tanto la crítica como la creación; así encontramos que las distintas etapas en que evoluciona su poema **The Waste Land** generalmente llegan a ser extremosas, o como dice Castro: de la experiencia más venturosa uno transita al desánimo aplastante y viceversa.[99]

Este proceso poético en el que participamos como lectores es creado por el poeta a partir de una lograda correspondencia entre distintos planos. Es como si Eliot fuera el medio de comunión entre los elementos referenciales, los elementos semánticos y los elementos físicos de su poesía. En este sentido, el mismo autor señala que la creación literaria consiste precisamente en ajustar estos tres planos.[100]

En **The Waste Land**, a veces nos da la sensación de que estamos en un espacio de caótico transcurrir, pero sí encontramos que objetos y agentes pierden sus relaciones normales, se debe exactamente al carácter especial del poema. Para Castro, este aspecto "anormal" está estrechamente vinculado con su plano irreal:

> En el universo que engendra Eliot transitan cadáveres, ninfas, comerciantes, una mecanógrafa, adivinos, seres mitológicos, ríos, casas, rocas, textos de otros autores en una aglomeración desconcertante.[101]

El ambiente irreal al que alude Castro López es creado por Eliot en la alquimia de los tres tipos de elementos de que hemos hablado. La correspondencia entre el sentido y las cualidades sonoras de la palabra son, para Castro, el hallazgo estilístico más importante en la obra de Eliot.[102]

Sonoridad y sentido ingresan al lector de **The Waste Land** en un estado crucial: la vida frente a la muerte en distintos niveles. Allí la vida tiene cara de cadáver, de degradación. El artificio, por importante que sea, ha desplazado a la naturaleza:

> El escenario de la naturaleza se atenúa para que brote imponente el ámbito de la ciudad, donde Eliot descubre un paraje desolador. La civilización del hombre contemporáneo parece haberlo dañado hasta tal punto que su mutilación no es precisamente biológica sino espiritual, y lo grave de este estado de cosas es que el propio hombre sabe que sus frustaciones no obedecen a una fuerza oculta ajena a su voluntad; la imperfección radica en él y en el mundo que lo ha engendrado. Este es el conflicto que tortura y domina a Eliot.[103]

Este panorama moderno se agrava para el poeta con el recuerdo reciente de la guerra; el enfrentamiento bélico se centra en la muerte. La guerra como aniquilación de la vida; la muerte como negación de la fertilidad, como símbolo de la esterilidad que agobia al hombre del siglo XX. El héroe de la leyenda del Graal es semejado por el protagonista de la tercera parte de **The Waste Land**: **"El Sermón del Fuego"**. Este, como aquel, es pescador; ahora a orillas del Támesis practica el rito de la fertilidad. Sin embargo, Castro se pregunta: ¿Qué puede propiciar ese acto en el canal espeso que conduce los despojos de la ciudad ? Ese anhelo de fertilidad es una evocación también de los valores perdidos; el

río contamidado que lleva en su cauce la pesadez de los desechos urbanos es señal de muerte.

En un poema posterior a **The Waste Land: Cuatro cuartetos**, el poeta confiesa que no sabe mucho de ríos, sin embargo, cree que el río es un fuerte dios. Esta afirmación nos lleva a concluir que el río de **The Waste Land** es Dios desacralizado y de ahí el pesimismo del poeta. Pero el río físico no solo es símbolo de la naturaleza sino también de la humanidad: "El río está en nuestro interior".[104] Así pues, el río es dios desacralizado y, a la vez, la ciudad-muerte como invasora de la naturaleza-fertilidad. En lo que a esto se refiere, Castro precisa que no es un aniquilamiento material el que preocupa a Eliot, sino la decadencia de la condición humana, el alejamiento de Dios, la pérdida de la moral y la sujeción al erotismo; en todos estos casos, el desplome del paisaje urbano es ya consecuencia del menoscabo interior del hombre. El poeta se orienta, entonces, a buscar la posible resurrección -tal vez en su interior y en la evocación de Dios- ante la ruina de la civilización occidental. El Oriente aparece en este momento como alternativa: Buda se hace presente en las referencias del poeta. Se sugiere, sutilmente, un intento por evadir el proceso de destrucción que domina en **The Waste Land** mismo que Castro López señala:

> Es como si el poeta quisiera instalarse momentáneamente en la eternidad y disminuir así el agobio y aridez de la vida humana.[105]

Eliot aprovecha el mito como instrumento de control, de

reordenación y, asimismo para dar fuerza y significado a la anarquía e inutilidad de la historia contemporánea.[106] Dos ideas fundamentales reúnen los mitos orientales de la obra de Eliot: la primera es la presencia humana de Buda como pescador y como médico (**The Waste Land**); la segunda es la renovación del espíritu mediante el cual se llega a la divinidad, según el ciclo muerte-renacimiento.[107] Esta recreación de los mitos acerca a Eliot con Paz si pensamos, por ejemplo, en **Piedra de Sol**. Sin embargo, el mismo Paz sugiere mejor la comparación entre **The Waste Land** y **Viento entero, Blanco** o **Salamandra**.[108]

La obra de Eliot es de una agudeza crítica implacable, al igual que la de Paz; en ambas la crítica combina dos formas contradictorias y, al mismo tiempo, complementarias: razón y pasión.[109] La intertextualidad, el simultaneísmo y las frases en diferentes idiomas que utilizan ambos poetas nos indican la dirección de su crítica, su alcance y su profundidad, puesto que llega a todo el mundo contemporáneo, a toda la cultura humana. Por otro lado, el manejo del tiempo en espiral -el instante-, ubica su crítica en un contexto histórico sin época: "en todas las épocas".

La obra de Eliot, como la poesía de Paz, alcanza incluso el plano metafísico, como si al trascender el mundo físico se alcanzara el poder para transformarlo; el poema se impregna de un ambiente místico a través del cual el poeta (¿Dios?) puede llevar a cabo el ritual poético de la re-creación del mundo. Esta presencia de instantes místicos que aparecen más de una vez en el

transcurso de **The Waste Land** es un motivo importante en el que se detiene Castro López y que reitera la búsqueda de Eliot de nuevos horizontes:

> Hay un innegable paralelo entre El Sermón del Fuego y Lo que dijo el Trueno: en ambas secciones la fase final apunta a una suerte de experiencia mística que expresa las plegarias del protagonista.[110]

Experiencias místicas que el protagonista vive extáticamente y que el poeta expresa en las siguientes palabras sanscritas: **Shantih Shantih Shantih**, y que Eliot, a su vez, interpreta en una nota: "la paz que trasciende el entendimiento".[111]

La siguiente apreciación de Castro López acerca del poema como totalidad, descubre el ritual que se despliega ante el lector:

> Este arrobamiento de los versos finales parece insinuar el término de un inmenso y complejo rito cuyo propósito era devolver al ámbito humano la fertilidad y cuyo alcance efectivo es la dolorosa convicción de que todo empeño es inútil.[112]

Eliot busca en su crítica destruir la distopía de la ciudad moderna, del mundo contemporáneo, del hombre occidental des-graciado y busca (como también lo hace Octavio Paz) la utopía del mundo Oriental, no como una ilusión más, sino como un camino que enriquezca la posibilidad de la regeneración.

1.4.2 EZRA POUND.

Pound siente especial atracción por la cultura china, japonesa, hindú y egipcia, pues vemos en su poesía un gran

contagio de elementos de la literatura de esas regiones, como él mismo apunta:

> Como entusiasta y admirador de la belleza de la cultura Oriental, habiendo pasado una gran parte de mi vida en estrecha relación con los orientales, no pude menos que absorver algo de la poesía de sus vidas.[114]

A diferencia del Orientalista Ernest Fenellosa, a quien el ideograma chino le interesaba más como metáfora de la naturaleza, Ezra Pound fue conquistado (conquista amorosa) por el sonido de esos ideogramas; no en vano afirma Salvador Elizondo que la lengua china es esencialmente una escritura, dándonos con esta sentencia la idea de algo así como un sonido visual. A partir de esta imagen sonora, Pound percibe una diferencia importantísima con la estética del habla occidental: la musicalidad y la escasa sensibilidad para percibir la sonoridad del lenguaje chino:

> El Occidente permanece sumido en la más crasa ignorancia acerca del arte chino de sonoridad verbal.[115]

Asimismo, duda de la inferioridad de este arte respecto al de los griegos; compara incluso la calidad sonora de los instrumentos musicales con el idioma chino. Es tal vez esta evolucionada belleza la que le proporciona claridad acerca de la poesía:

> El pensamiento poético obra por sugerencia, apilando, el máximo significado dentro de la frase única y mínima, cargada, preñada y luminosa en su interior.[116]

Pound concreta este análisis sobre los carácteres chinos, en los que "cada palabra acumula esta energía en sí misma",

advirtiendo la dificultad que para el pensamiento occidental lógico presenta esta proeza estética. Destaca, en cambio, la facilidad de la lengua china para ir de lo "visible a lo invisible" y aclara que el procedimiento utilizado es la metáfora que se sirve de la materialidad para presentar aspectos intangibles. Además, el poeta hace una valiosa comparación entre las gramáticas china y anglosajona concluyendo en la polarización de sus características: gramática china concreta y sintética y gramática anglosajona más abstracta y más compleja por el uso de los verbos, adjetivos, pronombres, etc. También nos previene, mostrando cierta tendencia hacia el lado oriental, "contra las trampas de la lógica" en el estudio de la poesía china. Según él, por sobre la gramática inglesa, la oración y su "perezosa complacencia" con los adjetivos y sustantivos, debemos cuidar la metáfora y su sonoridad. Este afán de preservar la pureza de la poesía china, lo muestra en la descripción misma del idioma:

> Como la naturaleza, las palabras chinas están vivas y son plásticas, porque cosa y acción no están formalmente separadas.[116]

Para el poeta las partes de la oración brotan unas de otras. Esto es claro en la palabra china "ming o mei", cuyo ideograma es el signo del sol fusionado con el signo de la luna: palabra que es verbo, sustantivo y adjetivo simultáneamente. Al referirse a esto, Pound dice:

> El hecho es que casi todas las palabras escritas del chino pertenecen a esta categorías de palabras subyacentes, palabras que de ninguna manera son abstractas, pues no se trata de un orden excluyente de las partes de la oración sino de una categoría que las comprende a todas.[117]

Así pues, se pueden encontrar grandes posibilidades creadoras en esa libertad que deja el idioma al poeta para sintetizar en una imagen tanto visual como sonora toda una situación estética, "y con exuberancia como lo hace la naturaleza", puntualiza Pound.

La poesía está hecha de imágenes, ideas y pensamientos, de sugerencias del espíritu que no siempre son perceptibles fuera del poema. La poesía china manifiesta procesos de la vida que se mueven a manera de vibraciones y armonías de compleja vastedad; el idioma chino las integra "con gran fuerza expresiva y belleza".[118] En su libro **Criticar al crítico**,[119] Eliot -el mejor amigo y crítico de Pound- descubre el aporte de éste y las posibilidades de su obra poética enriquecida por la cultura oriental.

Para Eliot, la obra poética de Pound es un virtuoso y sobrehumano esfuerzo para leer, traducir y hacer leer a Occidente los textos chinos con toda esa "otra" tradición tan valiosa para nosotros. Pound realizó su vocación: la comunicación entre Oriente y Occidente. El llamado inventor de la poesía moderna en lengua inglesa presenta en su obra, específicamente en sus **Cantos**, un panorama del espíritu contemporáneo. Si Pound los llama "un poema de cierta extensión", Eliot les atribuye "la descripción de una clase de infierno contemporáneo". George Seferis añade que 22los **Cantares** de Pound son la epopeya del hombre de nuestro tiempo: sin

intriga, sin leyenda, y que en su síntesis poética nos presenta el acontecer histórico y espiritual del hombre contemporáneo.[120] A juicio del crítico y traductor Hegewicz, Ezra Pound quizo hacer de los **Cantos** algo semejante a las antologías Confusianas: "ejemplos concretos históricos y poéticos con la pretención de centrar el diálogo evitando ineficacia y pérdida de tiempo en polémicas abstractas".[121] Es tan intenso el interés por plasmar la imagen de la originalidad china que, en sacrificio de su labor interpretativa consciente, parece que en su traducción domina lo intuitivo sobre lo intelectual. Según Hegewicz, Pound, en la traducción de **Las analectas**, maltrata al inglés para acercarlo a las sintaxis china; también explica como hay diversas vacilaciones y distintas interpretaciones de un mismo ideograma.[122] Este esfuerzo interpretativo se explica a partir de la dificultad de comprender racionalmente en un idioma distinto del original, un texto poético que encierra en su forma (y no solamente en ella) un complejo sentido de la realidad basado en una manera diferente de sentir el universo.

En contraste, ya no interpretando sino interpretándose, Pound logra determinar objetivamente los elementos expresivos de **Los Cantares de Pisa**. En ello se logra -dice Vázquez Amaral- el más racional y funcional uso de los espacios, la tipografía, los niveles distintos del lenguaje hablado, los distintos idiomas y la diversidad de los signos escritos. Se presenta al lector, en una sola página a veces, el punto central de cuatro o cinco filosofías, culturas, épocas, religiones, razas y lugares; la

saturación es máxima y la consiguiente precipitación catártica es continua. Que nosotros sepamos, por vez primera se hace uso en la literatura occidental de un contrapunto en cruz sobre la página escrita valiéndose de la forma de leer el chino: del margen derecho del papel hacia abajo y empezando por donde los textos occidentales terminan.[124]

En la literatura en lengua inglesa Ezra Pound es de los poetas que rompe el aislamiento entre las culturas oriental y occidental. Las palabras de Vázquez Amaral tienen la veracidad a la que nos ha llevado el análisis de algunos críticos de Pound:

> Los **Cantares** no son un *divertissemen* más en el orden estético. Ezra Pound se impuso la imposible tarea de ofrecer una síntesis poética del pensamiento y la cultura del hombre. En esta época nuestra en que tanto se insiste sobre la escisión entre las llamadas dos culturas, la técnica científica y el arte de las letras humanas, la realización de Ezra Pound es única y señera.[125]

Octavio Paz lee a Pound y encuentra que es afín a una de sus inquietudes fundamentales: el hombre, misma que encontramos evolucionando a través de casi toda su producción ensayística y no poca de su poesía. Pero no es un tema que Paz aborde con simpleza (como ninguna de sus temáticas) sino que lo asume dentro del complejo contexto Oriente-Occidente. Esta es una problemática incisiva tanto en Pound como en Paz.

El poeta y ensayista mexicano encuentra en Pound algunos elementos que ya había encontrado también en Tablada; hablamos concretamente de elementos estéticos orientales. Por ejemplo, vuelve a alimentarse del simultaneísmo presente en **Los Cantos**.

Otros elementos orientales que se presentan en Pound y que Paz advierte son la riquísima imaginería, la misma tipografía, la creación de palabras, el juego con el espacio de papel en blanco, los versos de una sola letra y la reordenación de la sintáxis. Todo esto sin olvidar que Paz "escucha" en Pound la sonoridad del idioma chino.

1.5 GUILLAUME APOLLINAIRE Y ORIENTE.

Apollinaire continúa con esa línea revolucionaria que ya hemos advertido en Rimbaud. Marcel Raymond da testimonio de ello al comentar el poema **Zona** perteneciente a la serie de **Alcoholes**:

> Las primeras líneas de **Zona** dan testimonio de ese esfuerzo de liberación. A una poesía abrevada en sueños va a sustituir, poco a poco, una poesía modernista cuyo objeto será "exaltar la vida bajo cualquier forma que se presente". Este es el aspecto Whitmaniano futurista y profético, de Apollinaire.[126]

El comentario de Raymond es preciso, pues en esa época el mundo del arte se dinamizaba con los movimientos vanguardistas y Apollinaire especialmente se expresaba según los postulados y creencias surrealistas:

> **Zona** pertenece al género de composiciones llamadas cubistas, sintética o simultaneistas en las que se yuxtaponen sobre un plano único, sin perspectiva, sin transición y a menudo sin relación lógica aparente, elementos absurdos, sensaciones, juicios, recuerdos que se entretejen en el flujo de la vida psicológica.[127]

Estas características sintéticas y simultaneistas del poema de Apollinaire se emparentan, como todo el surrealismo, en las características esenciales del arte Oriental; en éste, el tiempo y

el espacio más que secuencial -como en Occidente- es simultáneo. El Haikú japonés es el poema síntesis por excelencia.

Una técnica vanguardista practicada por Apollinaire, la escritura automática, tiene también raíz en la actitud del yogui budista que emprende el proceso de la iluminación con la fe de que el espíritu supremo se exprese en él y le guíe en ese camino místico. Asimismo, el inconsciente -todo el metauniverso que implica- se expresa en el poeta y le guía en su proceso creador. Raymond recoge estas palabras:

> Cuando se está "seco", aconsejaba Apollinaire a sus amigos, "hay que escribir cualquier cosa, empezar cualquier frase y seguir derecho". Se trata siempre de obligar al inconsciente y al acaso para que colaboren con uno.[128]

Apollinaire intenta la reunión del mundo consciente con el inconsciente en una realidad única que las abarca. En esta posibilidad se apoya el poeta para producir una nueva revolución estética, una poesía que lleva en su esencia la semilla de la contradicción y que hará evolucionar su obra. El subconciente saldrá a la luz del mundo e imprimirá -enriqueciéndolo- al mundo interior. Esta reunificación de los opuestos en la producción de Apollinaire mantiene la presencia oriental en la poesía occidental. La relación de los contrarios, el mundo y el sueño es explicada por Raymond Marcel permitiéndonos una descripción del fenómeno a la luz de la literatura:

> El mundo es un sueño y el sueño es un mundo, según la fórmula de los románticos Alemanes. Entre los hechos de la vida interior, y los de la vida exterior hay concidencias; se descubre una armonía entre lo de dentro y lo de fuera; hay signos que responden a otros signos; una unidad oculta en la que se aniquilarían todos los objetos y todos los seres, se deja poco a poco captar allende los fenómenos que solicitan los sentidos y allende las imágenes que integran los sueños.[129]

Raymond recoge facetas fundamentales de Apollinaire que nos ayudan a comprender mejor aquella vitalidad con que asumió su quehacer creativo:

> Ese revolucionario no era un negador puro; había en él algo de profeta, de vidente; si estimulaba las experiencias literarias incluso azarosas, es porque le parecía que debían suministrar materiales para un nuevo realismo al que ha llamado, sin duda el primero un surrealismo. Y tal vez fue también el primero que pensó en no componer más obras de arte. Fue el último poeta -ha escrito André Bretón- pero existe la poesía.[130]

Acerca del universo poético de Apollinaire, Octavio Paz señala que lo llenan la simpatía y la antipatía, que son, en el sentido estoico de los términos, conjunción y dispersión y -otra vez-, conjunción de espacios y tiempos. Para el poeta mexicano, el simultaneísmo de Apollinaire es una forma de correspondencia, una analogía que incorpora la idea del destino, de la religión, de las estrellas. Es la corriente hermética que ha alimentado imperceptiblemente la poesía occidental desde el Renacimiento.[131]

Existe entre Apollinaire y Paz una relación, cierta afinidad que bordea los límites entre el pensamiento y el lenguaje y que culmina en esa novedosa incursión en la escritura china para producir el caligrama. Los caligramas de Apollinaire

entusiasmaron a Tablada tanto como a Octavio Paz. Sus caligramas reúnen poesía y revolución y esta consumación se debe, como Octavio Paz acierta, a la unión de la Vanguardia con la poesía y la caligrafía de Oriente.

NOTAS DEL CAPITULO I

1. Eduard Said, The orientalism, New York, Pantheon Books; 1978.
2. Juan Luis Alborg, Historia de la Literatura Española, Madrid, Gredos, 2da. ed; 1970.
3. Ibidem.
4. Charles Montesquiu, Cartas Persas (Trad, Maria Rocio Muñoz); Barcelona, Ed. Fama, 1965.
5. Ibidem.
6. José Cadalso, Cartas Marruecas, Madrid, España Colpe, 1971.
7. Juan Luis Alborg, op. cit.
8. Frederick Copleston. Historia de la filosofía. De Fichte a Nieztche, Barcelona, Seix Barral; 2ª ed, 1980. Todas las notas de esta obra pertenecen a esta edición.
9. Ibidem.
10. Ibidem.
11. Ibidem.
12. Wing Tsit Chan y otros, Filosofía de Oriente, México, F.C.E., 1987.
13. Frederick Copleston, Op. cit.
14. Ibidem.
15. Cathy Login Jrade, Rubén Darío y la búsqueda romántica de la unidad, México F.C.E., 1986.
16. Ibidem.
17. Octavio Paz, Cuadrivio, México, Joaquín Mortiz (Serie Volador); 3ª ed; 1965.

18. Atsuko Tanabe, El Japonismo de José Juan Tablada, México, UNAM, 1981, p. 105. Todas las notas de esta obra pertenecen a esta edición.

19. Ibidem p. 103.

20. Ibidem p. 106.

21. Ibidem.

22. Van Tieghem, El Romanticismo en la Literatura Europea, (Trad. José Maria Quiroga); Madrid, España Calpe, 3ª ed, 1965; p. 182.

23. Ibidem p. 233.

24. Ibidem p. 232.

25. Ibidem p. 320.

26. Ramón Gómez de la Serna, Madrid, Júcar; 1981.

27. Ibidem.

28. Xavier Villaurrutia, Gérard de Nerval: El sueño de la vida, México, Nueva Cultura, 1972.

29. Ibidem p. 42.

30. Albert Beguin, El alma romántica y el sueño, México, F.C.E; 2ª ed; 1954; p. 348.

31. Javier Villaurrutia Op. cit., p.12.

32. Ibidem p. 22.

33. Ibidem p. 13.

34. Ramón Gómez de la Serna, Op. cit, p. 39.

35. Ibidem p. 42.

36. Xavier Villaurrutia, Op. cit., p. 18.

37. Gérard de Nerval, Punto Negro, en obras completas.

38. Charles Baudelaire, Correspondencias, en obras completas.

39. Marcel Raymond, De Baudelaire al Surrealismo, México, F.C.E.; 2ª ed., 1960, p. 18.

40. Ibidem p. 22.

41. Orlando Francesco, El Mundo de Baudelaire, Buenos Aires, Editorial C.E.A.L., 3ª ed., 1980.

42. Ibidem p. 46.

43. Marcel Raymond, Op. cit., p. 20.

44. Ibidem p. 22.

45. Ibidem p. 23.

46. Ibidem p. 25.

47. Ibidem p. 28.

48. Ibidem p. 42.

49. Ibidem p. 32.

50. Ibidem p. 41.

51. Albert Beguin, Op. cit., p. 463.

52. Ibidem p. 460.

53. Octavio Paz, Los hijos del limo, Madrid, Alianza, Editorial, 3ª ed., 1987, p. 175.

54. Chares Maurow, Introduction a la psycoanalisse de Mallarmé.

55. Octavio Paz, Pasión Crítica, México, Seix Barral, Biblioteca Brevel; 1985; p. 14.

56. Charles Maurow, Op. cit., p. 63.

57. Ibidem p. 218.

58. Ibidem p. 70.

59. Ibidem p. 49.

60. José Lezama Lima, Poesía Francesa, México, El Caballito; 1973, p. 18.

61. Manuel Ulacia, Notas de Clase

62. Octavio Paz, Op. cit., p. 13.

63. Ibid. p. 23.

64. Stéphane Mallarmé, Abaniços, en obras Completas.

65. Cathy Login Jrade, Op. cit., p. 39.

66. Atsuko Tanabe, Op. cit., p. 24.

67. Arqueles Vela, El Modernismo, su filosofía, su estética y su técnica, México, Porrúa (Sepan Cuantos); 1974.

68. Bárbara Cantella, Revista Iberoamericana, V 37 No. 74, p. 149.

69. Arturo Marasso. Rubén Darío y su Creación Poética, México, F.C.E., 3ª ed., 1982.

70. Rubén Darío, Divagación, en Prosas Profanas, México, F.C.E. (Serie de Literatura Moderna); 1952.

71. Estuardo Nuñez, Pitagorismo y Modernismo", Mundo Nuevo, 1967. p. 22.

72. Cathy Login Jrade, Op. cit., p. 43.

73. Ibid. p. 48.

74. Octavio Paz. Cuadrivio, Op. cit., p. 32

75. Octavio Paz, El signo y el garabato, México, Joaquín Mortiz, 2ª ed., 1983, p. 127.

76. Octavio Paz. Cuadrivio, Op. cit., p. 24

77. Atsuko Tanabe, Op. cit., p. 126.

78. Ibid. p. 143.

79. Ibid. p. 162.

80. Octavio Paz, El signo y el garabato, p. 124.

81. Matsuo Basho, Sendas de OKU (Trad. directa del japones de O. Paz y Eikichi Hayashiya); México, UNAM, 1957.

82. Ibidem, p. 50

83. Octavio Paz, El signo y el garabato, p. 113.

84. Ibidem, p. 128.

85. Ibidem, p. 115.

86. Manuel Maples Arce, Ensayos Japoneses, México, Cultura, T.G.S.A., 1959, p. 63.

87. Atsulo Tanabe, Op. cit. p. 17.

88. Ibidem, p. 19.

89. Octavio Paz, El signo y el garabato, p. 115.

90. Ibidem, p. 118.

91. Ibidem, p. 114.

92. Atsuko Tanabe, Op. cit., p. 43-44.

93. Ibidem, p. 24.

94. Ibidem, p. 49.

95. Octavio Paz, El signo y el garabato, p. 119.

96. José Juan Tablada, Nocturno Alterno, en obras completas.

97. Ming-Tae Jong, Haikú en la poesía de O. Paz, en cuadernos hispanoamericanos + 345, México, 1979, p. 342.

98. Octavio Castro López, Exámen Crítico de T.S. Eliot, México, UNAM, 1973, p. 108. Todas las notas de este libro pertenecen a esta edición.

99. Ibidem, p. 110.

100. Ibidem, p. 109.

101. Ibidem, p. 113.

102. Ibidem, p. 108.

103. Ibidem, p. 112.

104. Eliot Tomas Stearns, Tierra baldia, cuatro cuartetos, (Trad. Angel Flores), México, Prima Editora, 2ª ed., 1978.

105. Octavio Castro López, Op. cit. p. 113.

106. Ibidem, p. 110.

107. Ibidem, p. 109.

108. Octavio Paz, Los hijos del limo, p. 62.

109. Octavio Castro López, Op. cit., p. 120.

110. Ibidem, p. 114.

111. Ibidem, p.118.

112. Ibidem, p.115.

113. Ernest Fenellosa, Los caracteres de la escritura china como medio poético, México, UNAM, 1980, p. 14.

114. Ibidem, p.53.

115. Ibidem, p. 59.

116. Ibidem, p. 56.

117. Ibidem, p. 28.

118. Ibidem, p. 36.

119. Eliot T.S., Criticar al Critico y otros escritos, (Trad. Angel Flores); Madrid Alianza, 1967, 2ª ed., p. 40.

120. George Se Feris,

121. Hegewicz

122. Ibidem, p. 82.

123. Ezra Pound, Los Cantares de Pisa. (Trad. José Vázquez Amaral), México, UNAM, 1956, p. 240.

124. Ibidem, p. 220.

125. Marcel Raymond, Op. cit. p. 142.

126. Ibidem, p. 145.

127. Ibidem, p. 123.

128. Ibidem, p. 152.

129. Ibidem, p. 168.

130. Octavio Paz, Los hijos del limo, p. 123.

131. Ibidem, p. 126.

CAPITULO II

2. OCTAVIO PAZ Y ORIENTE.

> Los poetas no tienen biografía
> su obra es su biografía.
>
> Octavio Paz: **Cuadrivio**

La obra de Octavio Paz es un caminar hacia Oriente y una búsqueda de lo "otro"; un intento de reconciliación. En una entrevista con Anthony Stanton el poeta da cuenta de que "todo lo que uno escribe se separa de uno". Esto es, a pesar de que en sus poemas "casi siempre aparece el autor", éste desaparece y "se transforma en una figura que ya no es él mismo sino lo que Yeats llamara "la máscara". El quehacer poético conlleva la necesidad de conciliación entre el autor y la máscara; ésta consiste en un "sacrificio" que el poeta hace de su rostro real beneficiando a la máscara viva, con la finalidad (¿o la necesidad?) de hacer más creible y viviente el poema. Sin embargo, paradójicamente, el poeta imprimirá en esta máscara la movilidad y vivacidad de su rostro real.[1]

Para el poeta mexicano, "escribir poemas es caminar, como el equilibrista sobre la cuerda floja, entre la ficción y la realidad, la máscara y el rostro".[2] Para Manuel Ulacia, la máscara poética consiste en alejar a la persona del poema, es decir, en facilitar la expresión de la espontaneidad como parte constitutiva de la inspiración, puesto que con ella el yo se desvanece en la "otredad". Por su parte, Benjamín Péret concibe la inspiración como la expresión del inconsciente que aleja a la persona del poema. La escritura automática, a través de la creación de poemas colectivos representó una tentativa por

consolidar dicho alejamiento, fue una forma de suprimir las distancias entre el yo y el no-yo: "yo es tu", "esto es aquello".

En **Las Peras del Olmo** Octavio Paz refiere cómo Péret disuelve, en **Je Sublime**, la corriente temporal del yo, corroborando así la concepción budista del yo como una ilusión. Péret encuentra en Oriente esta visión del individuo que Paz interpreta como "una congregación de sensaciones, pensamientos y deseos"[3] Paz utiliza la máscara poética precisamente, con la finalidad (¿o la necesidad?) de hacer una poesía impersonal, "fiel al autor del poema del cual la persona real no es sino el primer lector".[4] Maya Scharer confirma, en este sentido, que "el poeta no es tanto un autor con nombre propio como una consecuencia de la perfección y unidad de los poemas que compuso".[5]

Negar la identidad personal -ha dicho Paz- implica asimismo su reconquista: "la naturaleza arroja sus máscaras y se revela tal cual es". Para el poeta, la acción de escribir consiste en abrir y convertir a la personalidad en un punto de intersección entre lo subjetivo y lo objetivo:[6] convertirla en un punto de conciliación entre lo uno y lo otro, entre Oriente y Occidente. De aquí que el poeta mexicano busque el Oriente, donde halla precisamente, la otredad, lo sagrado, el vacío, el silencio, y la desaparición del yo; el encuentro se da a través de tres caminos: el creativo, el intelectual y el sensitivo. La vía sensitiva está regida por lo "emotivo-experiencial", en la cual abarcamos todas las motivaciones, experiencias, sensaciones y gustos que va acumulando el poeta desde su infancia y que le preparan receptivamente; es

como un proceso de sensibilización hacia lo oriental. La vía del intelecto -en la que vemos la preocupación y la inquietud intelectual del poeta por el conocimiento racional, el estudio y la comprensión del mundo y de la vida-, lo lleva a conocer el pensamiento crítico y filosófico que ha producido la cultura, mismo que desemboca en un encuentro con Oriente, primero mediante otros poetas y pensadores, y luego directamente con los Orientales. No en vano nos dice Paz que su niñez y las lecturas de su juventud lo prepararon, sin que él lo supiese, para su encuentro con Oriente.[7] Finalmente, la vía creativa es su propio quehacer poético, una vía formada con base en la praxis misma de la creación poética orientalista.

Ya que consideramos que el encuentro de Paz con Oriente es fundamental para los objetivos de este estudio, nos detendremos en la descripción de las tres vías, que acabamos de mencionar.

2.1 LAS VIAS DE APROXIMACION A ORIENTE.

2.1.1 LA VIA SENSITIVA.

La pasión del poeta por Oriente viene desde su infancia, en el antiguo pueblo de Mixcoac, en cuyos alrededores el pequeño Octavio Paz tropieza, junto con sus primos, con una pirámide del centro ceremonial Mixcóatl. A este espacio de leyenda y realidad arriba con su madre, después de que su padre, Octavio Paz Solórzano, huyera del país por motivos políticos. El padre del poeta debió asilarse en EEUU a causa de su militancia en la agrupación zapatista. Era el primer ejemplo de disidencia que se sentía en el

entorno afectivo del entonces futuro poeta. Su padre intervino también en la lucha por la Reforma Agraria, y más aún, su abuelo había combatido junto con Juárez en la Intervención Francesa. He aquí la tradición revolucionaria familiar que el poeta retomará más tarde.

Justamente en la casa de Mixcoac, propiedad de su abuelo, Ireneo Paz, se dan cita los elementos que van a despertar con viva intensidad el gusto estético y la curiosidad por lo Oriental en el poeta. En una entrevista -"Diálogo de sombras"- concedida a Excélsior en marzo de 1989, en la cual dialoga con Yumio Awa y con Tetsuji Yamamoto, Octavio Paz nos relata que su primer contacto con Oriente fue por el arte de la jardinería. Su abuelo fue admirador de los japoneses y su familia entera profesaba admiración por sus virtudes militares. El jardín de la casa había sido diseñado, tallado con paciencia y ornamentado con detalles minuciosos por un japonés.[9] Allí Octavio Paz aprendería el arte de trepar por los árboles y escuchar el canto de los pájaros.[9] Paciencia, firmeza, trepar (elevarse), escuchar (percibir), silencio..., todos ellos elementos esenciales en el arte de la meditación. Años después, en la India, junto a María José, Paz volvería a escuchar, bajo un árbol y en silencio, el canto de los pájaros.[10] ¿No favorecía este ambiente la capacidad reflexiva y la actitud perceptiva en el sensible reino interior del poeta? Definitivamente, un gusto estético se estaba formando, y los valores orientales se establecían como patrones.

las preferencias orientalistas en el entorno familiar de Octavio Paz se alimentaban, asimismo, en otras dos fuentes estéticas. Por un lado, en la época del Porfiriato México recibía una gran influencia francesa y, por ende, la familia paterna del poeta. Hay que recordar que Francia, a fines del siglo pasado, estaba lleno de "japonerías". Por otro lado, la segunda fuente era la arquitectura. Una moda del Porfiriato fue el orientalismo. Paz recuerda las construcciones de Mixcoac y dice: "la arquitectura es tiempo petrificado, música hecha piedra".[11] Recordemos que también la casa de Mixcoac, como toda las de esa época, estaba acabada con un profundo estilo francés. El poeta evoca "la Alhambra en Mixcoac"[12] como una construcción morisca y "extraña" que, cuando niño le daba la sensación de haber sido transportada por un genio de los cuentos árabes. Esto sería importante para su posterior encuentro con Oriente.

Paz se educa en colegios franceses e ingleses. Inicia sus estudios en "El Zacatito", colegio francés de hermanos Lasallistas, y culmina su primaria en el colegio inglés "Williams". En el primer colegio, la educación estaba orientada principalmente a difundir y a preservar la religión católica y tenía una fuerte tendencia hacia la negación del cuerpo como preservación del estado de gracia. ¿No es contra de esta "educación" por la que se rebela el poeta el asumir el erotismo?[13] Si el cuerpo es objeto de represión Paz opone y propone el erotismo como vehículo de libertad. En Oriente encontrará parte de los ingredientes que le servirán para

desarrollar una de las obras de mayor profundidad y trascendencia erótica en la literatura moderna.

El segundo colegio, por su parte, tenía como práctica "producir inteligentes y activos animales de caza" o cultivar la masculinidad agresiva.[14] No dudamos de los criterios con que Octavio Paz se pronunciara, años más tarde, en contra de la excesiva agresividad masculina de la sociedad occidental. Al comparar la cultura occidental con la oriental ha destacado los rasgos femeninos de ésta última.[15] Paz sugiere, en este sentido, la concepción de una sociedad de oposiciones complementarias en la cual la oposición fundamental sería lo masculino (Occidente) y lo femenino (Oriente). Como un mago de los signos, da a la parte pasiva (la mujer-oriente) un papel masculino o activo, para así "cambiar el erotismo occidental, feminizar nuestra agresiva civilización".[16] Su experiencia escolar pues, lo radicaliza contra occidente y lo hace desplazar su eje hacia el Oriente.

En esos colegios, sin embargo, tuvo ciertas experiencias que repercutirían más tarde en su sensibilidad. Tales sucesos fueron de carácter místico y poético o acaso de iluminación:

> Una tarde, al salir corriendo del colegio, me detuve de pronto; me sentí en el centro del mundo. Alcé los ojos y vi, entre nubes, un cielo azul abierto, indescifrable, infinito. No supe que decir: conocí el entusiasmo y, tal vez, la poesía.[17]

El poeta iba acumulando gran riqueza espiritual. Pero su acercamiento a este tipo de experiencias se enriquece más aún con la presencia de los "Indios viejos" de "dulce y cantante" español

aztequizado en la casa paterna. Tal vez ellos alimentaron su imaginación, su atracción por la praxis ritual y su deseo de descubrir la otredad o la pluralidad cultural del mundo. Elodio e Ifigenia, nombres tan poderosamente nahuas como occidentales, descubrieron a Paz la existencia de una civilización no occidental, como él mismo dice: "Ifigenia me abrió las puertas del mundo indio, celosamente cerradas por la educación moderna"; al mismo tiempo que se pregunta:

> ¿Qué relación tenía lo que ella me reveló con lo que me enseñaban en El Zacatito y después en el colegio Williams?[18]

Bruja, curandera, "niña vieja con un saber de siglos", contaba al poeta todas la leyendas, cuentos y maravillas mientras lo iniciaba en la práctica del Temazcal, baño azteca mediante el cual, al hacer la práctica higiénica, no sólo intervenía el placer corporal, sino que era todo un proceso místico de comunión: " Era un rito de comunión con el agua, el fuego y las criaturas incorpóreas que engendran los vapores".[19] Para Ifigenia, mas que un baño, el Temazcal era un "renacimiento":

> Al salir del baño yo sentía que regresaba de un largo viaje al comienzo del tiempo. viaje inmóvil, con los ojos cerrados pero despiertos los sentidos y el espíritu.[20]

Aquí cabría preguntarse: ¿no es de esta manera como el oriental aprehende el conocimiento?, ¿no es con los ojos cerrados pero despiertos los sentidos interiores como el Budista viaja a la profundidad del espíritu cósmico?

Los ojos son, quizá, el símbolo más claro de la concepción occidental del conocimiento: "hasta no ver, no creer" manda la cultura popular y no se equivoca en su lógica. Este cerrar los ojos y abrir el espíritu representa una clara trasgresión para Occidente mientras que, en el poeta, se convierte en el antecedente que lo hará aceptar la actitud oriental frente al universo y a la vida.

2.1.2 LA VIA INTELECTUAL.

Octavio Paz ha reconocido la importancia que tuvieron las lecturas juveniles en su descubrimiento de Oriente. Por su parte, Manuel Ulacia afirma que el poeta se interesa primero por Oriente a través de la lectura de los poetas en lengua inglesa -principalmente Eliot y Pound-, en lengua francesa -Nerval, Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Verlaine, Valéry, Apollinaire, entre otros- y de los poetas mexicanos -José Juan Tablada principalmente-, para redescubrirlo, más tarde, por experiencia directa.

La actividad intelectual del poeta se remonta a la época de su niñez. Cuenta Paz cómo descubre, en la bilbioteca de su abuelo paterno, la literatura universal anterior a 1900 pues, curiosamente, el acervo se habia estancado en ese año y no habia ejemplares de la literatura moderna.[21] Un hecho importante marca una pauta definitiva en su acercamiento a la literatura francesa. Una tía que le daba clases de francés le hizo leer, entre otros, a Rousseau, Michelet y V. Hugo. Tal parece que ésto le produjo un

conflicto con su trayectoria religiosa.[22] Así se abre una importantísima etapa crítica y de búsqueda de libertad que serán fundamentales en su futura producción. Su madurez intelectual se apoya pues, en la riqueza bibliográfica y en la información a las que siempre tuvo acceso.

Al iniciar el bachillerato y a partir de la publicación en México de obras de Gerardo Diego, A. Machado, Juan Ramón Jiménez, García Lorca y Rafael Alberti, comienza a leer a los poetas de la generación del 27 y a los españoles en general. Ellos luego lo conducirían a la literatura francesa.

Hacia 1928, a sus 14 años de edad, Paz ya ha perfilado una vocación poética sería pues, si profesionalmente se define por el derecho, a instancias de su familia, su formación artística y literaria será autodidacta.[23] Cumplidos los 17 años, ya era importante promotor cultural; funda varias revistas y orienta a algunos grupos literarios. Como ejemplo de su actividad basta recordar la revista **Barandal** (1931) y **Cuadernos del Valle de México** (1933). Enrico Mario Santí, en su prólogo a **Libertad bajo palabra**, define tres épocas en la vida intelectual de Octavio Paz.[24] La primera se ubica en México entre 1935 y 1943 durante la que escribe **Luna Silvestre**, **No pasarán**, **Raíz del hombre**, **Bajo tu clara sombra**, **Entre la piedra y la flor**, **A la orilla del mundo** y **primer día** y **Noche de resurrecciones**.[25] También lee al grupo "Contemporáneos" de cuya obra la de Villaurrutia es la que lo influye notablemente. Asimismo, tuvo contacto con el Romanticismo inglés y alemán a través de la poesía de Keats y de Holderlin;

conoció el Surrealismo de Victor Serge, Jean Malaquais y Benjamin Péret, quienes estaban exiliados en México. En estos mismos años escribe el ensayo **Poesía de soledad y poesía de comunión**. En este periodo Octavio Paz asume un compromiso consigo mismo que refleja, en parte, el fruto de toda su vida intelectual hasta entonces: "la doble consigna de cambiar al hombre y cambiar la sociedad"; en adelante el acto poético será su convicción vital.[26] La segunda época va desde 1943 hasta 1953 y corresponde a su estadía en Europa, Estados Unidos y Asia, durante la que escribe **Libertad bajo palabra** y **¿Aguila o sol?** Los primeros dos años los pasa entre San Francisco y Nueva York. El corto tiempo que pasa en San Francisco le es suficiente para releer a T.S.Eliot y descubrir a Ezra Pound, Wallace Stevens, William Carlos Williams, Cummings y otros poetas norteamericanos que aportarían elementos importantes a su labor poética. En esa misma ciudad conoce de cerca la literatura inglesa a través de la obra de Blake y de Yeats principalmente. Ya en Nueva York, paradójicamente, "descubre" a José Juan Tablada, de quien recibe una gran riqueza literaria, sobre todo por su Haikú. Ya hemos mencionado que él sería el primero en incorporar esta forma poética en la literatura en lengua española. Paz reconoce que el ejemplo de Tablada fue decisivo en su poesía desde 1945, año en que, precisamente, muere; asimismo, dice que lo había leído ya pero "sin mucha atención". Sin embargo, en Nueva York, en ese año, lo vuelve a leer. Esta segunda lectura le abriría un camino nuevo en su búsqueda poética.[27] La "verdadera" lectura de Tablada entrega a Paz,

principalmente, lo oriental, lo precolombino, el simultaneismo, la concisión de la imagen y los caligramas. Años después, en Japón, Paz leería poesía china y japonesa, sobre todo a través de las traducciones al inglés de Arthur Waley y Ezra Pound, entre otros.[28]

Luego el poeta viaja a París, donde permanece por espacio de seis años y tiene la oportunidad de visitar otras ciudades europeas. En esta época colabora con los surrealistas y es conocido como un dinámico intelectual y como portavoz independiente de las artes y el pensamiento.[29] En 1951 es designado al cuerpo diplomático de la Embajada mexicana en la India, y se traslada a Nueva Delhi, donde permanece de enero a mayo de 1952. Posteriormente viaja a Tokio y pasa ahí el resto de ese mismo año. Después vuelve a Europa, exactamente a Ginebra, en cumplimiento de su misión diplomática.

Su contacto con Oriente fue importante para su obra a partir de entonces, como se puede obsevar en **Mutra** y **No hay salida**, poemas que escribe en este periodo. Por otro lado, en Asia conocería profundamente el Budismo, el Tantrismo y, en general, el pensamiento filosófico oriental. Si Oriente fue importante para Paz, también lo fue para el movimiento surrealista. Recordemos que tanto la escritura automática como la escritura colectiva tienen un origen japonés; en lengua japonesa, poema quería decir poesía cómica, epigrama o juego de sociedad.[30] Un elemento común de este tipo de escrituras con la poesía japonesa es la expresión del instante poético. Es decir, la expresión del absoluto en el

instante del poema en el que el yo se desvanece.

La tercera época de la vida intelectual de Octavio Paz (1953-1959) es muy fértil. De regreso a México escribe **Semillas para un himno**, **Piedra de sol** y **La estación violenta**; traduce a Gérard de Nerval, y a André Marvell; escribe **El Arco y la lira** y traduce también **Sendas de Oku** de Bashó, siendo ésta la primera traducción que se hace en una lengua occidental del **Célebre diario**. En ella, Paz intenta trasnmitir con la mayor fidelidad posible, la sencillez y movilidad del poema. Este pertenece a la producción estética de uno de los poetas japoneses más importantes de la época.

A través de estas experiencias intelectuales, Octavio Paz descubre ese "ritmo secreto" que va a ser fundamental en toda su obra: el juego de los contrarios y su resolución en la conciliación. La experiencia de la "otredad" es prolifica en la poesía, aun en la poesía barroca en la que, según el mismo Paz, reina la oposición entre el oro y la sombra, la llama y lo oscuro, la sangre y la noche. Para el poeta estos elementos no simbolizan la lucha entre la vida y la muerte sino el debate entre dos principios o fuerzas rivales: esta vida y la otra, el mundo de aquí y el mundo de allá, el cuerpo y el alma.[81] El barroco es el arte que se refleja a sí mismo, la línea que se acaricia o se desgarra, una suerte de narcisismo de las formas. Voluta, espiral, juego de espejos, el barroco es un arte temporal: sensualidad y reflección, arte con que se engaña al desengañado.[82]

Octavio Paz lee a los poetas barrocos desde su adolescencia; su lectura fue motivada por el redescubrimiento de la poesia de Góngora que hicieron muchos poetas de las primeras décadas de este siglo, quienes ya habian percibido los paralelos existentes entre el Simbolismo y la obra del poeta cordobés. Alfonso Reyes analiza y compara la obra de Góngora con la de Mallarmé; los poetas de la Generación del 27 le hacen un homenaje al poeta barroco en el tercer centenario de su muerte; José Gorostiza, a su vez, estudia la poesía de Quevedo, Sor Juana y Góngora, entre otros. El barroco dialoga con Oriente y sus puntos de contacto son la tendencia al exotismo y a la extrañeza, la búsqueda de la unidad, la irracionalidad del mundo y el diálogo entre éste y el hombre. La reconciliación de los contrarios es, sin embargo, la característica fundamental tanto del barroco como de la literatura oriental.

Según el crítico Kepler, la imagen barroca va a tener dos centros contrarios o realidades distintas que llegan a una conciliación arbitraria. El barroco ha evidenciado que la interpretación de la realidad es relativa y que la verdad es en relación a otra. Las realidades y verdades absolutas dejan de existir, y ello explica la conciliación arbitraria de dos realidades distantes que se dan en el barroco. Desde el punto de vista cosmológico, el barroco descentró el universo o, mejor dicho, cambió la concepción que de él tenía la humanidad; cuando la tierra dejó de ser "el centro" del universo, el círculo se tornó en elipse. En el barroco ya no hay medida de equilibrio: nos

ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA

acercamos al sol hasta el incendio (oro, llamas, sangre) o nos alejamos de él para sentir el hielo (sombra, oscuridad, noche..). El barroco llega ante el horror al vacío (universo infinito) y obliga al poeta a llenar el mundo de imágenes y palabras. La dicotomía barroca existe también en lo religioso: es el arte de la contrarreforma, se dirige a la emoción más que al pensamiento. Su afán es didáctico, la fusión del nivel moral con el nivel estético es un fenómeno típicamente barroco.[33] Por otro lado, el barroco es el arte que nos revela y nos hace palpables las verdades ocultas y el ingenio nos ha de llevar a las revelaciones. Dios está oculto, oculta todo lo sensible y, al borrar nuestros sentidos, llegamos a él ascéticamente; al embriagarnos de ellos descubrimos la verdad barrocamente. Helmund Hatzfeld apunta que el barroco es "un intento de sustituir al hedonismo renacentista por unos valores más serios y espirituales, así como una ruptura de los estrechos límites del humanismo antropocéntrico por medio de un trascendentalismo paradójico".[34] El español barroco tiene la necesidad de apoderarse del más allá en vista de que la órbita humana -de la cual era centro- lo desplazó brutalmente. El barroco expresa el dolor que es el vivir, disfrazándolo de gozo violento, de sarcasmo, de sueño, de aparato teatral, o mostrándolo francamente abierto. La literatura barroca tiende al desbordamiento. Siente que el realismo se exalta hasta convertirse en naturalismo y el idealimso corre hasta llegar a ser ilusionismo. Se han formado las grandes contradicciones barrocas.

La paradoja social hace del barroco una forma de vida; se

agranda la grieta entre las clases pudientes y las desarraigadas. Se tiene que enfrentar "la paradoja barroca de vivir apasionadamente el hastio de la vida".[86]

El barroco como totalidad cultural conjuga arte, ideologia y fuerzas sociales: el mundo se extiende y se distiende.[86] Macrocosmos (telescopia) y microcosmos (microscopia), naturaleza y cultura comulgan.

Esta conciliación de contrarios es ampliamente tratada por Octavio Paz en su ensayo *Poesia de soledad y poesia de comunión*. En él explica cómo frente a una actitud de dominación en la que se encuentra el hombre respecto al mundo y respecto a si mismo, el poeta -tanto como el mistico- asume una actitud de comunión, que no es sino "fundirse en lo que ama", anhelo de fusión, de olvido y disolución del ser en lo "otro". En el amor, por ejemplo, la pareja intenta la reunión de los contrarios, su fusión en una sola realidad. Para Paz la religión es un diálogo por cuanto el éxtasis mistico (la más intensa y profunda manifestación ante lo sagrado) es entregarse a lo absoluto y confundirse con Dios, y, por tanto, una relación amorosa con el Creador.

El poeta lirico -continúa Paz-, también entabla un diálogo con el mundo. En ese diálogo hay dos situaciones extremas:"una de soledad y una de comunión".[87] El poeta intenta siempre comulgar y re-unirse con su objeto: su propia alma, la amada, Dios, la naturaleza, lo "otro". La poesia mueve al poeta hacia lo desconocido y éste nunca pretende utilizar el objeto de su poesia como el mago, sino fundirse con él, como el mistico.

Paz explica que la naturaleza social de la religión y la naturaleza individual de la poesía tienden, sin embargo, a la comunión. El poeta revela la inocencia del hombre. La religión afirma el pecado mientras la poesía lo niega: "en tanto que el poeta tiende a la palabra, el místico tiende al silencio".[88] Estas tendencias distinguen la experiencia mística de la experiencia poética:

> la mística es una inmersión en lo absoluto; la poesía es una expresión de lo absoluto o de la desgarrada tentativa para llegar a él.[89]

El poeta intenta consagrar al mundo, la experiencia de los hombres y las relaciones entre el hombre y el mundo, el hombre y la mujer, el hombre y su propia conciencia. En este sentido, Paz afirma que dado que la poesía es un testimonio del amor dichoso tanto como de la desesperación, ésta simplemente puede ser de soledad o de comunión. El poeta muestra el descubrimiento que hace de la fuerza secreta del mundo y esa fuerza es la comunión. Esta es la reunión de lo místico y lo erótico como la conjunción de los poderes antagónicos supremos. La poesía ha revelado antes que nadie, que la eternidad y lo absoluto están en el centro mismo de nuestros sentidos. Paz advierte que esa reconciliación con el mundo se da en el tiempo y dentro del tiempo, "en nuestra vida mortal", pues el amor y la poesía no nos ofrecen el "más allá" sino el "aquí" y el "ahora". Sólo ha habido un momento en la historia de la poesía en que fue posible conciliar poesía y religión: San Juan de la Cruz realiza la más intensa y plena de

las experiencias: la comunión. En su intento por alcanzar esta experiencia Quevedo siente que el poeta "ya no es uno con sus creaciones", pues entre el poeta y la poesía se opone la conciencia, y más aún: "la conciencia de la conciencia, la conciencia de sí". Sin embargo, esta conciencia que se opone entre poesía y poeta será, más tarde, la manifestación de la comunión. Al respecto Ovidio C. Fuente señala que la unión mística en la obra de Paz se realiza a través del salto de la fe hacia lo "otro" y se observa en el plano del amor físico. El poema, que es amor, reconcilia a los contrarios; este proceso también es místico, es decir, el lenguaje va gradualmente al encuentro de la poesía. Los estadios que atraviesa son la vía purgativa, que purifica y la iluminativa, que trasciende y lleva a la unidad.[40] Esta experiencia total, que integra la mística, la poética y el erotismo conduce a la búsqueda de la unión. Respecto a esto, Paz señala:

> Nuestra búsqueda tiende a redescubrir o a verificar la universal correspondencia de los contrarios, reflejo de su original identidad.[41]

Paz cree que el poeta tiende a participar en lo absoluto como el místico y tiende a expresarlo como la liturgia y la fiesta religiosa.[42] Según Amado Alonso, "toda poesía auténtica nos acerca a Dios porque descubre el infinito fondo convergente de cada cosa y porque lo hace con el modo divino de la creación".[43] Mientras el místico se ocupa de la contemplación de Dios, el poeta trabaja en la creación del poema; el poeta se dirige a la palabra

y el místico busca el silencio. Así se renueva la experiencia de comunión entre poesía y religión. La poesía de Octavio Paz, sin embargo, es una ruptura con la religión -de acuerdo con su "tradición de la ruptura".[44] El compromiso adquirido anteriormente -aquella doble consigna en pro del hombre y de la sociedad- lo radicaliza de tal manera que su actitud se convierte en una tradición. Esta actitud del espíritu humano es para él la misma posición del surrealismo: una franca transgresión a Occidente; postura que va a caracterizar a toda su obra desde entonces y que lo lleva a declarar:

> He encontrado en el surrealismo la idea de rebelión, la idea del amor y la libertad, en relación con el hombre.[45]

El poeta encuentra pues, en el surrealismo, una actitud de libertad, de amor y de poesía donde la libertad involucra a la poesía y al amor.

El movimiento surrealista supone una actividad antirracionalista, anticristiana y anticapitalista y, en ese sentido, antioccidentalista. Paz señala que este movimiento descubre y propone la subjetivización del objeto e intenta desilusionarnos de la realidad y mostrárnosla tal cual es. Los occidentales -continúa el poeta- descubren hasta ese momento, lo que el budismo ha enseñado por más de dos mil años: "el yo es ilusión, una congregación de sensaciones, pensamientos y deseos".[46] Una de las vías para destruir el yo que propone es surrealismo es la práctica de la escritura automática. Sin embargo, Paz duda de esta técnica como método creativo; aunque no deja de compararla con los ejercicios místicos del Budismo zen, por los cuales se llega al estado paradójico de pasividad activa y se rescata la personalidad ficticia impuesta al hombre:

9807154 1

> El yo nos aplasta y esconde nuestro verdadero ser. Negar el yo no es negar al ser.[47]

En este sentido y siguiendo la teoria de Paz, el poeta intenta convertir su creación en punto de convergencia entre lo subjetivo y lo objetivo y, en este afán, el fin último es la reconquista de la inocencia por el amor.

Paz insiste en la importancia del poema, al advertir que la repetición de mitos e imágenes a través de la historia de la humanidad sólo es explicable a partir de aceptación del carácter arquetípico del universo y de la palabra poética. Por ello afirma que es imposible negar la contribución definitiva del surrealismo en la formación de la sensibilidad de nuestro tiempo. La imaginación y la poesía son dos aportes fundamentales a esta sensibilidad:

> El conocimiento poético -la imaginación, la facultad productora de imágenes, en cuyo seno los contrarios se reconcilian- nos deja vislumbrar la analogía cósmica.[48]

Si para los misticos "amar es morir" para Paz, amar también es nacer. Según los surrealistas, la experiencia amorosa es del mismo carácter que el de la poesía y por tanto, los contrarios dejan de ser percibidos como tales; en ello consiste la posibilidad de comunión.

Paz afirma que el surrealismo seguirá siendo una invitación y un signo; signo de inteligencia emitido por los grandes mitos y por los grandes poetas. Invitación al re-descubrimiento del interior mismo del hombre. De modo que, frente al misterio de nuestra condición tenemos, otra vez, nuestras posibilidades

vitales: "soledad o comunión". Tal es la concepción que el poeta nos ofrece.

Desde su perspectiva, el poeta compara lo oriental con lo occidental y, a partir de entonces, trasciende el surrealismo elaborando "una síntesis ontológica (en su pensar) y de arte combinatoria (en su poética)".[49]

2.1.3 LA VIA CREATIVA.

La huella de Oriente en la obra de Octavio Paz, además de reflejarse en su aspecto estetico, igualmente se percibe en la cosmovisión que ofrece. Y éste a su vez, no deja de expresarse, precisamente, en su estética. Por otro lado, su obra se ha nutrido de la poesía hispanoamericana, de la tradición poética europea y de su riquísimo encuentro con la cultura oriental. Para él, ésta última es fundamental en su esfuerzo por comprender al hombre en su proceso histórico y en su contemporaneidad. A través de ésta comprensión Paz emite una crítica y propone una solución a la problemática de la sociedad occidental.[50] En **Solo a Dos Voces** nos comenta que, sin repetir las experiencias de Oriente, estamos a punto de descubrir ciertas verdades análogas -no sejemantes- a las descubiertas hace dos mil años por los orientales.[51]

La preocupación por el hombre atraviesa toda la obra de Paz; es el punto central de casi toda su temática y oriente aparece como la gran posibilidad de la regeneración occidental. A pesar de la vasta pluralidad de temas Paz es, a propósito, reiterativo en algunos que son fundamentales: la unidad de los contrarios, la

unidad y armonía cósmica, la "otredad", lo masculino-femenino, la muerte, la mujer, el cuerpo, el silencio y la palabra, la modernidad y la historia y las mitologías oriental y precolombina. Tan variada temática se resume, sin embargo, en los siguientes temas generales: la comunión, la soledad, el erotismo, el lenguaje, el mito y el tiempo. El asunto de la comunión nos parece el más importante de ellos por cuanto es quizá, también, el de mayor trascendencia si tomamos en cuenta que tienen que ver con el amor. Pero amor en el contexto de la obra de Paz. Si Darwin es el representante de la evolución, Marx el de la revolución, y Nieztsche el de la subversión,[52] entonces Paz es el poeta de la comunión, y comunión en él es evolución, revolución y subversión trascendidas en el amor. "El amor como posibilidad es ida y regreso, reencuentro primordial con el otro, con uno mismo, eterno retorno, principio de intelección del Cosmos".[53] Paz descubre el principio dinámico del universo o sea, el juego de los contrarios que "se unen y separan conforme a cierto ritmo secreto".[54] Este secreto es la constante filosófica de su obra, con la que desarrolla una lógica metafísica y una poetización del universo.[55] No es la casualidad la que norma su universo sino el arte de la comunión entre contrarios. En Paz como en el Oriente, comunión no significa ir en la misma dirección, sino el acuerdo cósmico o cultural de la interacción diferenciada y complementaria. Por eso para él "el amor es el descubrimiento del infinito en una sola criatura, el amor es la puerta del ser, el amor desemboca en la muerte, pero de esa muerte salimos al nacer".[56] En efecto, si

morimos nacemos a "eso" que desconocemos como muerte y a viceversa; al nacer morimos del estado anterior. Vida y muerte son parte de un proceso único que los hace intercambiables. Así, Paz identifica a la verdadera vida con la muerte; y esta concepción la encuentra en la India.[57] En torno a la conciliación de contrarios, Graciela Palau señala: "como Darío y Jiménez, Octavio Paz siente la nostalgia de la unidad, y como ellos la busca en la poesía";[58] para expresar esa unidad poéticamente, Paz se apoya en el Tantrismo, cuyo rito de trasgresión es un intento por unir los contrarios y volver así a la armonía primigenia. Si para Paz el deseo es una tentativa por recuperar nuestra mitad perdida; la búsqueda de Oriente es el llamado a esa reconciliación con Occidente. Su obra, entonces, es un instante de reconciliación entre Oriente y Occidente. Si hemos convenido en que Paz es el poeta de la comunión, su "hostia" sagrada es el erotismo, el cuerpo y, esencialmente, el cuerpo femenino.

En **Los hijos del limo**, Paz afirma que la tentación que han sufrido los poetas modernos es doble y antagónica: religión y política. Según esto, frente al cristianismo, la poesía moderna representa "la otra religión" y, frente a las revoluciones modernas, la revolución original.[59] En este sentido, la poesía política y revolucionaria de Paz se nutre del Oriente. Comparando a Occidente con Oriente y criticando profundamente la condición masculina agresiva occidental, Paz nos presenta la condición de lo femenino y propone: "habría que feminizar la civiliazación occidental".[60] Esta es la razón y el origen de su poesía erótica,

de su erotismo revolucionario. Al concebir una sociedad de oposiciones en la que la oposición primordial es lo masculino y lo femenino, y al crear en su crítica y en su poesía un universo erótico, asistimos a una lucha política y religiosa. La gran rebelión erótica ha promovido la libertad personal. En este sentido, Paz ha dicho que estamos en el "tiempo del signo cuerpo" en la era de la "negación del signo no cuerpo en todas sus versiones occidentales".[61] Sin duda alguna, su paso por Oriente lo dotó de un concepto del cuerpo y del erotismo que podemos observar en **Blanco**. El cuerpo femenino es el vehículo que nos lleva, en su poesía y en su obra crítica, a una proyección universal de tipo religioso. La ritualización en torno al cuerpo femenino genera una transformación intelectual, según el Budismo y el tantrismo.[62] Oriente le da elementos a Paz para profesar un humanismo comprometido. Cabe preguntarse: ¿por qué buscamos la complementariedad? Tal vez la respuesta sea la que Paz nos ofrece en **El Laberinto de la Soledad**:

> El hombre es el único ser que se siente solo y el único que es búsqueda de otro, el hombre es nostalgia y búsqueda de comunión.[63]

La poesía, según Paz, es útil para enfrentar la soledad; ésta es el origen de la religión y de la poesía misma -señala en **Las Peras del Olmo**- y ambas intentan romper la soledad para devolver al hombre su inocencia mediante el alimento sagrado. Así, todas las manifestaciones del hombre del siglo XX están inspiradas en el deseo de regreso a un tiempo perdido mejor que el presente.[64]

En **El arco y la lira** Paz afirma: "poesía y religión son revelación, la poesía es un cambiar de naturaleza que es también un regresar a nuestra naturaleza original".[65] La palabra poética es una revelación de la condición humana original y, por tanto, es una creación: la del hombre mismo. Esta revelación es un descubrir que implica la creación de lo que va a ser descubierto: nuestro propio ser: "el poeta crea al ser, se crea a sí mismo en cada instante".[66]

Las experiencias de revelación religiosa y de revelación poética son distintas; mientras la primera es más una interpretación de la revelación de la condición original, la segunda es la revelación misma. La revelación poética es, asimismo creación del hombre por la imagen: la revelación es creación. El lenguaje poético, según Paz, revela la condición paradójica del hombre: su "otredad". Por tanto, no es la religión sino la poesía, el acto por el cual el hombre se funda y se revela a sí mismo. Oculto en lo cotidiano, el hombre recupera, por la poesía, "ese otro que es". Otra diferencia que establece Paz entre la revelación poética y la religiosa consiste en el carácter ajeno que tiene el ministerio que pretende revelarnos la palabra religiosa en tanto que, la revelación poética no requiere demostración racional ni la mediación de ningún poder sobrenatural sino que es "la revelación a sí mismo que el hombre se hace de sí mismo".[67] Para el poeta mexicano, la experiencia de lo sagrado no es tanto la revelación de un objeto exterior a nosotros -Dios, demonio, presencia ajena-, sino un abrir nuestro corazón o

nuestras entrañas para que brote "ese otro" escondido. De ahí que la revelación no sea un don otorgado desde afuera sino una apertura del ser a sí mismo. La revelación, pues, se dirige al interior desde el interior mismo y, por ello, es el otro lado del vacío que lleva a la experiencia mística. En este sentido, el "vacío" poético no es otra cosa que el silencio; el poeta parte la página en blanco, enmudece en busca de la palabra, calla y espera:

> La esterilidad precede a la inspiración como el vacío a la plenitud.[68]

El poeta realiza una especie de "acto amoroso" con el lenguaje, busca la palabra hasta conquistarla y, al lograrlo fusiona esterilidad e inspiración. El acto amoroso nos posibilita acercarnos a la unidad de los contrarios; al experimentar la unidad entramos al ser. Para Paz, el amor es una revelación y una creación del ser. Por ello, "más que carencia o abundancia, nuestra condición original es posibilidad, y realizar esa posibilidad es ser, crearse a sí mismo".[69] No somos muerte o vida, sino vida y muerte, y éste es el sentido último de la poesía:

> La poesía nos abre la posibilidad de ser que entraña todo nacer; recrea al hombre y lo hace asumir su condición verdadera que no es la disyuntiva vida o muerte, sino una totalidad; vida y muerte en un sólo instante incandescente.[70]

Este "instante incandescente" lo encuentra Paz en el arte y la literatura de Oriente; allí descubre la negación del tiempo y la exaltación del instante. En el Budismo la abolición del origen del mal (la ignorancia) se logra sólo si se percibe la irrealidad

del yo (conocimiento). En la meditación se destruye al yo y a sus ilusiones[71] y, al desaparecer ésta, aparece la verdadera realidad. Por eso, si el tiempo es ilusión, la civilización hindú ha ignorado la historia y, con ello, la idea de progreso occidental. Progreso de cuyo fin Paz se ha encargado de vaticinar: "fin del tiempo lineal, el tiempo de la sucesión: historia, progreso, modernidad".[72] ¿Qué queda entonces? Volver la mirada a Oriente y participar en la nueva modernidad con otro sentido del tiempo y de la vida, con una estética de la que Paz es uno de los precursores más inmediatos.

NOTAS DEL CAPITULO 2

1. Anthony Stanton, Entrevista con Octavio Paz, en revista Vuelta No. 145, diciembre 1988, p. 21.
2. Octavio Paz, Los pasos contados. Camp de L'arp, revista de Literatura, año IV, No. 64, Abril, 1980, p. 51-52.
3. Ib.
4. Octavio Paz, Las Peras del Olmo, México, Seix Barral (biblioteca breve); 2ª ed., 1982, p. 142.
5. Ibidem.
6. Octavio Paz, Los pasos contados, Op. cit., p. 20
7. Maya Scharer, Octavio Paz, Trayectorias y Visiones, México, FCE, 1989, p.66.
8. Octavio Paz, Las Peras del Olmo, Op. cit., p.144 .
9. Octavio Paz, Entrevista con el escritor japonés Ywmio Awa, en Excélsior, Mayo 14 1989, p. 11.
10. Ib.
11. Octavio Paz, Evocación de Mixcoac, en revista Vuelta, No, 153, agosto 1989, p. 8.
12. Octavio Paz, Pasión Crítica, México, Seix Barral Biblioteca Breve, 1985, p. 74.
13. Octavio Paz, Evocación de Mixcoac, Vuelta, No. 153, Op. cit., p. 9.
14. Ib.
15. Ibidem, p. 11.

16. Ibidem, p. 9.

17. Ibidem, p. 11.

18. Manuel Durán, La huella de Oriente en la poesia de O. Paz, en revista Iberoamericana, V. 37, No. 74, Enero-Marzo 1971, p. 97.

19. Ibidem, p. 98.

20. Octavio Paz, Revista Vuelta, No. 153, Op. cit., p. 112.

21. Ibidem, p. 11.

22. Ib.

23. Octavio Paz, Obra poética y Pensamiento, como más allá, en Revista Anthropos, Barcelona, Editorial del hombre (Boleti informativo), Agosto 1982, p. 4.

24. Enrico Mario Santi, Prologo a Libertad bajo Palabra, México, Cáegra (Letras hispánicas); 1983, p. 21.

25. Ibidem, p. 5.

26. Ibidem, p. 6.

27. Ibidem, p. 4.

28. Ibidem, p. 20.

29. Octavio Paz, Anthropos, Op. cit., p. 6.

30. Anthony Stanton, en Vuelta, No. 145, p. 19.

31. Ibidem, p. 22.

32. Enrico Mario Santi, Prólogo a Libertad bajo palabra, p. 28.

33. Helmund, Hatzfeld, Fabuladores de dos Mundos, México, UNAM, 1984, p. 40.

34. Ibidem, p. 42.

35. Ibidem, p. 41.

36. Octavio Paz, Las Peras del Olmo, Op. cit., p. 100.

37. Ibidem, p. 98.

38. Ibidem, p. 96.

39. Ibidem, p. 99.

40. Ibidem, p. 101.

41. Ibidem, p. 100.

42. Ibidem, p. 102.

43. Amado Alonso, Semblanza de Octavio Paz, cuadernos hipanoamericanos, No. 345, Enero-Marzo 1979.

44. Graciala Palav, Mística espacialista, Revista Iberoamericana, No. 74, Enero-Marzo 1971, p. 508.

45. Octavio Paz, Las Peras del Olmo, Op. cit., p. 100.

46. Ibidem, p. 105.

47. Ibidem, p. 102.

48. Ibidem, p. 142.

49. Ibidem, p. 140.

50. Ibidem, p. 143.

51. Octavio Paz, Pasión Crítica, Solo a dos Voces, Op. cit., p. 29.

52. Ib.

53. Octavio Paz, El arco y la lira, México, F.C.E. (Lengua y estudios literarios); 3ª ed., 1973.

54. Ib.

55. Ib.

56. Octavio Paz, Corriente Alterna, p. 58.

57. Octavio Paz, Pasión Crítica, Op. cit., p. 14.

58. Graciala Palav, Mística espacialista Op. cit., p. 184.

59. Octavio Paz, Los hijos del limo, México, Seix Barral (Biblioteca Breve), 3ª ed., 1987, p. 22.

60. Octavio Paz, Conjunciones y Disyunciones, México, Joaquín Mortiz 1984. p. 65

61. Ibídem, p. 124.

62. Ibídem, p. 127.

63. Octavio Paz, El laberinto de la soledad, México, F.C.E., 1956.

64. Octavio Paz, Las Peras del Olmo, Op. cit., p. 132.

65. Octavio Paz, El arco y la lira, Op. cit., p. 154.

66. Ibídem, p. 151.

67. Ibídem, p. 154.

68. Ibídem, p. 170.

69. Ibídem, p. 141.

70. Ibídem, p. 156.

71. Ibídem, p. 162.

72. Octavio Paz, Los hijos del limo, Op. cit., p. 22

73. Octavio Paz, El signo y el garabato, México, Ed. Joaquín Mortiz 2ª Ed., 1983, p. 136

74. Ib.

75. Ibídem, p. 49.

76. Octavio Paz,, Pasión Crítica, óp. cit., p. 26.

77. Ibidem, p. 16.

78. Ibidem, p. 14.

CAPITULO III

3. ANTECEDENTES DE "BLANCO" EN LA OBRA DE OCTAVIO PAZ.

Blanco es un poema en el que Paz culmina su experiencia con Oriente. Sin embargo, el arte, la poesía y el pensamiento oriental ya habían aparecido en su obra tiempo atrás. Por ello hemos creído conveniente revisar algunos poemas anteriores a **Blanco** en los que incide el tema de Oriente antes de entrar en materia. Ellos son **Mutra**, **Piedras Sueltas**, **Piedra de Sol**, **Topoemas** y el poemario **Ladera Este**. En éstos figuran algunos de los elementos poéticos, temáticos y simbólicos que **Blanco** presenta en su más alta expresión y, además, preparan el camino para la creación del mismo como el más trascendente "poema de comunión" en lengua hispana.

3.1. MUTRA, PIEDRAS SUELTAS, PIEDRA DE SOL.

La primera alusión a Oriente en la poesía de Octavio Paz se encuentra en el poema **Mutra**. Escrito después de su primer visita a la India en 1952, inagura un tema que se va a desarrollar a lo largo de toda su obra.

Según Manuel Ulacio, **Mutra** expresa la seducción y el horror que produce el absoluto. La búsqueda del absoluto en el poema se da a través de la proliferación de imágenes, tal como en el barroco. En efecto, podríamos ver en una parte del poema, un desgranamiento de imágenes evocadoras del mundo Hindú, un reverberante desfilar de "tiempo petrificado" que guarda en sus columnas la concepción hindú de la vida, sus dioses y sus hombres, su religión y sus palacios sagrados, los rituales y los animales

"consagrados", la miseria eterna y justificada, los "cánticos gangosos" y las "asambleas que cantan himnos de piedra".

El "yo" del poema, que antes se ha hacinado en si mismo a causa de sentirse suspendido en el tiempo junto a tan basta universo, se pregunta:"¿dónde está el hombre, el que da vida a las piedras de los muertos, el que hace hablar piedras y muertos?".

Octavio Paz ha dicho que en **Mutra** "hay una lucha en contra de la tentación del absoluto, y de ahí el elogio a la geometría, una invensión griega, frente al imperialismo de lo sagrado y sus dioses". Por eso, ante esa "agua incestuosa, agua de dioses, cópula de dioses", el "yo" se revela exclamando: "no somos, no quiero ser dios, no quiero ser a tientas, no quiero regresar". Y él mismo se responde y nos responde:

> soy hombre y el hombre es el hombre, el que saltó al vacío y nada lo sustenta desde entonces sino su propio vuelo.[1]

Luego el creador propone la imagen contraria:

> la diosa de ojos verdes y palabras humanas que plantó en nuestro pecho sus razones como una hermosa procesión de lanzas, la reflexión sosegada ante la esfera, henchida de sí misma como una espiga, más inmortal, perfecta y suficiente, la contemplación de los números que se enlazan como notas o amantes, el universo como una lira y un arco y la geometría vencedora de dioses, ¡única morada digna del hombre!.[2]

Versos más adelante el poeta nos advierte que "el hombre sólo es hombre entre los hombres". El "yo" poético planta en su ser lo que "ha de crecer un día": el grano incandescente. En el poema, Paz emplea ya imágenes que verifican la interacción de los contrarios:

... Una madre demasiado amorosa, una madre terrible que ahoga[3]

y, al mismo tiempo, encierra la comunión de los contrarios en esa misma imagen:

... taciturna y solar[4]

Este poema guarda estrecha relación con **Piedra de Sol** en cuanto a sus aluciones al tiempo instantáneo. En cierta forma en **Mutra** aparece una forma de la circularidad y del tiempo cíclico que eternizan a **Piedra de Sol**: **Mutra** se inicia con la presencia de una madre y finaliza con la imagen de una semilla que se planta y que "ha de crecer un día". Madre, semilla y crecimiento se corresponden y, en este sentido, esa semilla nos lleva otra vez a la imagen primera del poema: una madre (que la hace crecer).

Piedras Sueltas está integrado por siete poemas sueltos e independientes que se identifican por la brevedad con que están construidos. Su lectura nos remite al haikú -a su concisión y brevedad. Su autor señala que en el conjunto del **Poemario** se da una alianza entre la brevedad de la forma oriental y la visión instantánea de piezas arqueológicas del mundo prehispánico, además de estar presente "el deseo de armonía del hombre con el cosmos a través de la palabra".

Para Manuel Ulacia, en **Piedras Sueltas** Paz celebra el instante de la revelación y busca el absoluto a través del silencio:

> Es un diálogo que mantiene con el extremo Oriente, presenta en las primeras líneas una realidad pasiva, en la segunda línea hay una sorpresa de esa realidad, en la tercera línea hay una síntesis de estas realidades y estos elementos se dan analógicamente en el haikú.[5]

En **Piedras Sueltas**, el poeta supo absorver la "exclamación poética, caligrafía, pintura y escuela de meditación"[6] que en un sólo instante contiene el haikú. Al igual que éste, **Piedras Sueltas** nos conduce inminentemente al Satori:

VISION

Me vi al cerrar los ojos
espacio, espacio
donde estoy y no estoy[7]

Presencia y ausencia, vida y muerte. El ser que experimenta la "visión" y se mira al cerrar los ojos, encuentra que donde está no está: visión instantánea de la "otredad". La conciliación de contrarios se verifica y, como dice el poeta, "la subversión del sentido produce una reversión del tiempo"[8] y, -añadimos- del espacio. **Pidras Sueltas** es una composición que se origina en la experiencia poética oriental de su autor; es "poesía vivida" y "experiencia poética recreada".[9]

En **Piedra de Sol** la gran aventura que recorre el "yo" poético, ¿no es el viaje al interior del hombre que se inicia con el "grano incandescente", plantado en el ser del "yo" de **Mutra**?. Efectivamente, el grano incandescente es el poeta-semilla que se ha convertido -en **Piedra de Sol**- en el tiempo para caminar en busca de sí mismo, de su identidad y de sus raíces: "tu falda de maíz ondula y canta"; va en busca de esta "cultura del maíz" que

es México:

Busco una fecha viva como un pájaro [10]

Si el recorrido nos lleva a la era prehispánica, no es para recuperar la época, sino más bien para comulgar con la presencia de la cultura preoccidental (maya, náhuatl, teotihuacana). Es una presencia perenne (eterna) y, por eso, el principio es el fin del poema y viceversa. Por ello mismo son 584 versos que simbolizan las 584 revoluciones sinódicas (eterno retorno) de Venus. En cuanto al número de versos Joseph Feustle apunta que constituye una rima solar. De modo que el poema se corresponde con la vida cósmica.[11]

El tiempo se realiza al expresar su paso sobre el espacio y éste, a su vez, debe registrar la huella del tiempo. Es así como el poeta-semilla no se sustrae al devenir de la historia. Sin embargo, viaja en busca de sí mismo, de su identidad, y lo hace volviendo al espacio (eterno retorno) en donde encontrará su esencia y la del "otro". Al encontrar su contrario-complemento, afianza identidad y gana la libertad. En otras palabras: comulgar con el "otro" le lleva al amor, mediante la poesía y la palabra:

Voy por tu cuerpo como por el mundo,
tu vientre es una plaza soleada,
tus pechos dos iglesias [...]
vestida del amor de mis deseos
como mi pensamiento vas desnuda[12]

Así, el amor es el gran absoluto del poema; por él se mueve el universo eternamente, se encuentra y reencuentra, consume la

historia y la subordina al instante amoroso:

> Los dos se desnudaron y se amaron
> por defender nuestra porción eterna,
> nuestra ración de tiempo y paraíso,
> tocar nuesta raíz y recobrarnos, [...]
> Los dos se desnudaron y besaron
> porque las desnudeces enlazadas
> saltan el tiempo y son invulnerables,
> nada las toca, vuelven al principio,
> no hay tú ni yo,mañana, ayer ni nombres,
> verdad de dos en sólo un cuerpo y alma,
> oh ser total...[13]

El instante amoroso detiene el transcurso del tiempo y, a la vez, cambia su naturaleza por su opuesta: el devenir occidental se tansforma en el instante oriental. Su esencia es iluminadora, fugaz y eterna. Para Octavio Paz, la fijeza es siempre momentánea. Según esto, satisfecha la búsqueda y "aislado el instante de la fijeza", culminado el instante de plenitud e iluminación, no está en el poder humano manejar el tiempo de la experiencia del poema. Es decir, tras la comunión "con la naturaleza del instante", los versos últimos nos sacan de la fijeza y nos reintegran al fluído del tiempo lineal.[14] Para salir de la corriente temporal es necesario repetir la lectura del poema. O lo que es lo mismo: ritualizar la cópula o trascender de la iluminación por la meditación.

Manuel Ulacia encuentra en **Piedra de Sol** una analogía con el mandala tántrico. Esta idea la sustenta principalmente en el carácter ideográfico de la piedra azteca. En el poema, como en el calendario el tiempo vivido es un tiempo circular, por ello el tiempo se niega y encarna el mito, y, al encarnarlo, la

experiencia se hace inmortal.

Otra idea que sostiene Ulacia es que **Piedra de Sol** es un diálogo con la tradición barroca en cuanto a la sintaxis, las metáforas, la arquitectura verbal y en la parte significante que está en relación al poema en su totalidad. Por otra parte, es un diálogo con los poemas largos de América Latina como **El primero sueño** en cuanto al conocimiento, **Altazor** en las aluciones a la "caida", y **Muerte sin Fin** en cuanto a la idea del tiempo finito e infinito -la metáfora del tiempo: agua = río y sobre todo, en la correspondencia que se descubre al ser **Muerte sin fin** un canto fúnebre frente al canto a la vida que es **Piedra de Sol**.

El poema es una obra cerrada en cuyo interior se establece una dialéctica del tiempo: instante petrificado instante en movimiento. Además, se incerta dentro de la tradición de una poesía en la que la memoria del tiempo vivido es más importante. Dentro de esta tradición estaría la poesía de Cernuda y la de Villaurrutia y, en lengua francesa, la de Nerval principalmente. De éste último Paz ha traducido **El desdichado, Mirto, Délfica** y **Artemisa**.

Así pues, *en* **Piedra de Sol** Paz da el salto a la "otra orilla", es decir, afirma el instante y niega el tiempo. En este sentido, el tiempo circular se ve como una sucesión de instantes que revelan la "otredad".

En el análisis que José Emilio Pacheco hace del poema nos dice que en vez de punto final, Paz concluye con el signo de la continuación:

> **Piedra de Sol**, como la piedra del sol que le da nombre, el calendario azteca, no tiene comienzo ni fin sino la fluidez de la vida y el girar de la rueda de los días.[15]

José Ortega, a su vez señala que el poema se cierra con los mismos versos con que se inicia, lo cual significa un retorno a la presencia del ser que permanece abierto a la posibilidad del instante anunciado por el calendario, e igualmente abierto a la posibilidad humana de trasformar sus experiencias en instantes plenos:

> El tiempo cíclico (mítico) no excluye la creación libre dentro de este devenir de momentos presentes. El presente como proyección a ese aquí y ahora fluyente en el que se realiza la simbiosis soledad-solidaridad.[16]

Por su parte, Ramón Xirau afirma que **Piedra de Sol** es la suma de la poesía de Octavio Paz y que las porciones contrarias se encuentran: "elegía, amor, protesta, aceptación y renuncia, contentamiento y desesperación se unen en un todo homogéneo."[17]

Piedra de Sol es el poema del tiempo, pero también del amor y de la trascendencia del tiempo a través del amor. Para Emmanuel Carballo, el tema central del poema es "la recuperación del instante amoroso como recuperación de la verdadera libertad". Feustle agrega que **Piedra de Sol** rescata el presente amoroso, lo cual se presenta como un proceso cíclico y da la forma al poema. Paz asume el tiempo cíclico como una de las vías de "absorción, de trasformación y sublimación" y explica que "la repetición rítmica" invoca y convoca al tiempo original, es decir, recrea el tiempo arquetípico original.[18]

El epígrafe de **Piedra de Sol** es una frase de Nerval:

> La treiziéme revient... c'est encorre la premiére; et c'est toujours la seule - ou c'est le seul moment; car es-tu reine, ou toi, la premiére ou derniére? Es-tu roi, toi le seul ou le dernier amant?[19]

En él podemos observar no sólo la comunicación literaria entre Nerval, sino también la cercanía de estos dos poetas con la visión oriental del tiempo. La idea de la circularidad se introduce con el epígrafe y se desarrolla a lo largo del poema. Esta idea se resuelve con base en los elementos que proporciona por un lado, el mito de Quetzalcóatl (la serpiente emplumada convertida en Venus) y, por otro, en la ciencia prehispánica del calendario circular. Según John Fein, existe una secreta comunicación entre la nota aclaratoria sobre la relación del calendario azteca con el poema y el epígrafe del **Arthémis** de Nerval, pues la nota y el epígrafe tienen algo en común respecto al tiempo y al número trece. Feustle dice sobre el número trece: es un símbolo del tiempo cíclico para Nerval y número básico para el cómputo de días y semanas en el calendario azteca. La estructura del poema gira en torno a la oposición entre el epígrafe y la nota, dos mitades a cada lado de un centro. La relación entre el número trece, la luna y la muerte, que en este contexto son sinónimos, es exactamente la mitad negativa de una estructura cíclica cuya otra mitad es positiva.[20]

Manuel Ulacia concluye que en el mito de Venus se sintetiza el sincretismo de Paz.[21] Esto último se hace evidente si tomamos en cuenta que el mito de Venus pertenece tanto a la mitología griega (enraizada en antecedentes antiguos del Oriente), como a la

mitologia Náhuatl.[22]

La idea de la circularidad en el tiempo es tan oriental como no occidental (prehispánica) y viene a complementarse cuando el mundo occidental incorpora, en su visión, la idea de la circularidad en el espacio. En estas dos energías de tiempo y espacio se inscribe **Piedra de Sol**: tiempo y espacio circulares. De ahí que José Ortega afirme:

> La confluencia de mitos y símbolos permite al poeta convertir en piedra el cuerpo de la mujer y hacerlo como un pasadizo circular semejante al calendario mexicano.[23]

Además la circularidad temporal y espacial de **Piedra de Sol** también se puede advertir desde el punto de vista de la teoría de la relatividad de Einstein, en la que el universo es visible gracias a la relación entre tiempo y espacio.

El tiempo -lo masculino-, y el espacio -lo femenino-, en **Piedra de Sol** aparecen como un viaje del primero sobre el segundo en busca de la unidad, o el desplazamiento cíclico del hombre por el cuerpo de la mujer y éste es el acto amoroso. En **Piedra de Sol** hallamos al hombre-poeta como la imagen occidental que busca la reconciliación con la imagen oriental, representada por la mujer. En éste sentido, **Piedra de Sol** es también un importantísimo antecedente de **Blanco** como poema de comunión entre Oriente y Occidente. Por tanto, la comunión depende de tres elementos de naturaleza convergente-divergente: energía masculina, energía femenina y energía erótica.

Al referirse a la creación de su poema, Paz afirma que su

origen fue "automático" y que tres "potencias" confluyeron en la elaboración del poema: lo inconsciente o "inspiración", la conciencia crítica y racional y la memoria.[24] Aquí habría que notar la naturaleza femenina u oriental y masculina u occidental de las dos primeras potencias. La memoria, en tercera instancia, viene a ser el "programa realizador" de la creación. Si la memoria es el ingrediente de la fusión de los elementos masculino y femenino, entonces el erotismo es la "memoria" del amor.

Hasta aquí queda clara la conciliación de elementos occidentales y orientales. Que presentan tanto **Piedra de Sol** como **Mutra** y **Piedras Sueltas**, retomará más tarde el poeta para la creación de **Blanco**.

3.2 TOPOEMAS.

Para Octavio Paz "escribir, jugar y vivir se vuelven realidades intercambiables".[26] Es decir, el acto de escribir da lugar al juego de la vida, y por ello en **Topoemas**, como en **Blanco**, el juego verbal es también un rito. Para el poeta el "juego colinda siempre con lo sagrado". Al respecto Maya Scharer dice: ¿no es, de hecho, como si el poeta se jugase la vida al jugar con palabras?[27] En efecto, el poeta crea y recrea el universo y a ese instante dedica su existencia. La lúdica que aplica al verbo está enraizada en la "tradición de la ruptura". Este "afán de romper lo que amenaza cuajarse en un sistema cerrado"[28] se traduce en los juegos visules y verbales de **Topoemas**. En ellos vemos una gran variedad lúdica en la que el poeta emplea la rotación de los

signos, direcciones de ida y vuelta, sensaciones de aparición-desaparición, intercambios de arriba a abajo, creaciones y destrucciones reversibles, correpondencias entre interior y exterior, la simultaneidad del vacio y de lo lleno, etc. No se trata de un simple juego, sino que la lúdica produce una forma estética que es trascendida antes de que ésta se "cierre", ocasionando así un salto místico. Tal es la filiación entre el juego y lo sagrado en Topoemas. El resultado místico del juego verbal no es otra cosa que la búsqueda incesante de "lo otro", del uno a lo "otro" y viceversa; este juego se observa también en el plano de los signos:

> Escribir es la incesante interrogación que los signos hacen a un signo: el hombre; y la que ese signo hace a los signos: el lenguaje.[29]

La naturaleza de Topoemas implica un juego entre lo visual y el lenguaje. En ellos, según Yurkievich, a diferencia de Un coup de dès la disposición ideográfica no actúa a manera de notación sonora para la lectura oral: "los Topoemas no son oralizables, no pueden prescindir de la visualidad"[30]. No obstante, esa visualidad está constituida por el lenguaje verbal.

Como ya hemos mencionado, Paz asume la tradición del ideograma tanto de la poesía oriental -el haikú- y de las caligrafías chinas como de los poetas occidentales de la revolución tipográfica. Los Topoemas siguen esta tradición; son breves y buscan la "concentración" en el sentido, su lenguaje es proverbial y se opone a la lengua discursiva. El ideograma

desrutiniza la lectura y nos libera del sentido horizontal descendente en el acto de leer ya que los vocablos adquieren posiciones muy variadas. Por ello percibimos los **Topoemas** como si fuesen una pintura; no captamos la obra como un recorrido de imágenes abstractas, sino que tenemos la percepción de un objeto visual:

> En **Topoemas** tenemos lecturas verticales, descendentes y ascendentes, otras inclinadas que también bajan y suben, palabras curvadas, palabras revertidas, palabras que se dispersan, palabras que giran.[31]

Yurkievich también afirma que **Topoemas** refieren y presuponen una experiencia personal del mundo y que su intención va más allá de la escritura: "desborda el contexto".[32]

Según Phillip Rachel, el último paso en el camino de purificación estilística en la obra de Octavio Paz es **Topoemas**, pues en el topoema se presenta una paradoja visual y al mismo tiempo los conceptos contradictorios que forman la idea unitiva de la paradoja se registran primero visualmente en la perceptividad del lector.[33]

Horacio Costa, por su parte, señala que el lector es el portador último del significado de la página, refiriéndose al lenguaje barroco.[34] Tanto en la poesía barroca como en los **Topoemas**, el lenguaje tiende simultáneamente a la presentación y a la representación. Según el mismo autor, la conciencia de los recursos visuales en la palabra poética siempre ha sido importante para la literatura occidental; y esto es evidente en la nueva expansión experimentada por el pensamiento hermético o

cabalístico, gracias al reciclaje dado en la combinación del significado con el aspecto visual:

> Como un edificio visitado por sus usuarios, los palíndromos, acrósticos y laberintos barrocos como también los poemas visuales concretos, son visitados por el lector en un amplio ejercicio de interpretación.[35]

Para Rachel Phillips los **Topoemas** guardan afinidades con el barroco en cuanto a que el impacto incial de los libros emblemáticos era también pictórico.[36]

En el barroco histórico, dice Horacio Costa, la operación alegórica estaba unida a la lógica metafórica. Ahora, en **Topoemas** como en la poesía concreta, la metáfora se devalúa frente a la reevaluación de la analogía; con ello se hace posible "una recepción más libre y más rápida de los signos visuales".[37]

Esto deviene, necesariamente, en un aumento del valor icónico sobre el discursivo. Sobre estas cuestiones, Octavio Paz señala:

> El poeta barroco quiere asombrar y maravillar; esto exactamente se propuso Apollinaire al exaltar la sorpresa como uno de los elementos centrales de la poesía. El poeta barroco quiere descubrir las relaciones secretas entre las cosas y otro tanto afirmaron y practicaron Wallace Stevens y Eliot. Estos parecidos resultan aún más extraños si se piensa que el barroco y la vanguardia tienen orígenes muy distintos: uno viene del manierismo y la otra desciende del romanticismo. La respuesta a este pequeño misterio se encuentra, quizá en el lugar preeminente que ocupa la noción de forma tanto en la estética barroca como en la vanguardista.[38]

En la vanguardia, Apollinaire atrae la pintura y la música hacia la poesía y logra crear una especie de poema simultáneo en el que incerta una partitura musical o una propaganda mural. Con

los caligramas presenta dos formas ideográficas: con una ofrece la representación de objetos y, con la otra, que no es figurativa, mezcla el contenido poético con una expresión plástica, Yurkievich afirma, en este sentido, que al caligrama no se le puede llamar poema porque el ritmo ha desaparecido, y tampoco puede llamársele narración por la falta de continuidad discursiva.

Esta búsqueda expresiva, esta nueva forma poética, aquella "forma que no encierra un significado sino una forma en busca de significación"[39] se presenta a partir de **Un coup de dés**. Paz ha dicho que, desde entonces, el espacio en la poesía moderna se insinúa como escritura y participa de la obra que tiende a tornarse en un elemento dinámico que corresponde visualmente con el movimiento del poema:

> Casi podría decirse que el espacio, convertido en lenguaje, es el que verdaderamente habla.[40]

En el poema de Mallarmé la diagramación sustituye a la puntuación a fin de que el espacio cobre expresión. La posición y la distribución de las palabras completa su sentido. La página entera suplanta al verso para ser la nueva unidad poética. Todo adquiere un carácter ideográfico. La "partitura" está escrita en diferentes tamaños tipográficos que aumentan o disminuyen la resonancia de las imágenes y de los silencios que proporcionan los blancos distribuidos entre las palabras.[41]

Octavio Paz dice que la página de Mallarmé es una configuración de signos -grafía, sonido y sentido- que produce o

duplica sobre el papel al universo. Esta representación del universo es otro de los elementos que emparenta a **Un coup de dès** con **Blanco** además de que la lectura de ambos poemas "no es sólo contemplación sino desciframiento y crítica".[42] Igual ocurre en la obra del poeta y crítico Ezra Pound; la tipografía, el mismo lenguaje hablado, la simultaneidad de idiomas y la diversidad de signos están dispuestos en la página; mientras la información literaria alude a una variedad de temas, épocas, religiones, culturas, etc., que llenan todo el espacio.

Pound ha incluido en sus **Cantos** pictogramas y jeroglíficos egipcios además de los ideogramas chinos. El poeta incursiona en estas formas empleando óptimamente los espacios. En la página blanca, Pound ubica la tipografía desplegando una gran variedad de temas -filosofía, cultura, religión, étnia, historia, geografía- como una especie de terapia de saturación barroca que termina en "la precipitación catártica". Pound es el primer poeta que utiliza, en la literatura occidental, la escritura con dirección en sentido opuesto al "normal"; asume la forma de la lectura china: del margen derecho del papel hacia abajo.

En lengua española quien introduce por primera vez los recursos ideográficos es el poeta chileno Vicente Huidobro con su obra **Canciones en la noche**. Para el "padre del creacionismo":

> Un poema sólo es tal cuando existe en él lo inhabitual, desde el momento en que un poema se convierte en algo habitual, no emociona, no maravilla, no inquieta más, y deja, por tanto de ser un poema.[43]

Los experimentos creacionistas llevados a cabo por el poeta chileno tienen afinidades estéticas con los **Topoemas** e incluso con **Blanco**. No podemos dejar de relacionar a este último con el poema **Paisaje, impreso en** una hoja doble plegada al centro y cuya lectura debe hacerse de lado, además de que presenta una serie de composiciones gráficas, que son cuatro poemas denominados **Japonerías de estío**, en las que incluye, por ejemplo, **Triángulo armónico** y **Capilla aldeana**. El primero presenta un rombo cuyo tema es el de una princesa japonesa con sus cualidades; el segundo está inspirado en el anterior, pero es un caligrama que, gráficamente, amplía su propio contenido; las palabras están organizadas de tal forma que dibujan la silueta de una capilla.

La inhabitual realidad que aparece en la obra de Huidobro, siempre nueva e inesperada por la dinámica, también la podemos observar en los **Topoemas**; en éstos la sorpresa se da tanto en el plano visual como en la búsqueda de significación que nos plantea el texto.

En la línea de relaciones entre la página -espacio en blanco- y las palabras se inscribe un poema de J. Juan Tablada llamado **Nocturno alterno**, de cuyo autor Paz señala:

> Da libertad a la metáfora antes que los ultraistas, escribe poemas ideográficos casi al mismo tiempo que Apollinaire.[44]

Para Paz, el poema **Li-po** de Tablada es "un ingenioso poema que es una pequeña obra maestra".[45] El juego que hace, no sólo con el texto sino con las figuras que representa es único. Esto lo

podemos notar en el empleo caligráfico de la "o" agrandada en palabras que la duplican como en **rOstrOs** y **sOnOros** y en la tipografía y la caligrafía que dibujan objetos -abanico, luna, torre, taza, pájaro- dando cuerpo al "paisaje" e impactando a la percepción visual del lector. Igualmente podemos observar el sutil ocultamiento del paisaje, como si una nube se atravesara para, luego, al final de la lectura, fijar la visión pictórica. Este movimiento que imprime el poeta es de la misma naturaleza que el que hallamos en el topoema **Cifra** o en **La parábola del movimiento**. Dicha característica se vuelve una constante en los **Topoemas** tanto en la visualidad comó en la idea o en ambas, misma que generalmente establece un juego de oposición complementaria con la "inmovilidad dinámica" presente en la poesía de Tablada, quien dice que la ideografía tiene la fuerza de una expresión simultáneamente lírica y gráfica, conservando el carácter ideofónico. Para Tablada la grafía se sobrepone a lo discursivo de tal forma que los temas literarios son poesía "pura" según quería Mallarmé. Tablada ha entrado en la preocupación por la síntesis:

> Sólo sintetizando creo poder expresar la vida en su dinamismo y complejidad.[46]

Esta síntesis la descubre en el carácter visual de la poesía oriental. La escritura es sintética a tal grado que, más que letras propiamente dichas, sus caracteres son ideogramas,

estructuras visuales con sentido completo que, agrupadas de acuerdo al orden que las distribuye en la página, y dependiendo de la secuencia formada, reciben su significación. La poesía japonesa complementa este sistema gracias a la simplificación, la concisión, la síntesis y la sorpresa. La filosofía popular china condensa en el siguiente proverbio, la capacidad sintética de su cultura:

> Un cuadro es un poema callado
> y un poema es un cuadro sonoro.[47]

Ideas como esta, que contiene toda una concepción estética, impulsaron a escritores como Marinetti, Huidobro y Apollinaire entre otros, quienes asumiendo la perspectiva abierta de **Un coup de dès** redescubrieron la escritura caligráfica, experimentando y ampliando las posibilidades del lenguaje poético; ellos empiezan a manipular de manera diferente el material -papel y palabra, símbolo e idea, sensación y experiencia-. El uso del signo gráfico, la aparición del dibujo, la impresión y otras formas de representación, la desintegración del texto para contextualizar y el redescubrimiento de la ubicación espacial del signo dan como resultado la combinatoria poética o el llamado "arte combinatoria". Todos estos avances en la expresión poética han generado una nueva estética: la poesía concreta.

La poesía concreta reúne "la visualización textual de la imagen poética" -ideograma y caligrama-, la "expresión simultánea de diferentes espacios" -cubismo-, la "síntesis y la

simplificación: -haikú-, "carácter lúdico, movimiento y novedad".

Octavio Paz reconoce que no se puede encontrar poesía puramente espacial, salvo en los poemas concretos como los de Haroldo y Augusto de Campos o como los poemas concretos de las revistas brasileras **Inverçao** y **Noigandres**, entre otros.

Paz señala que la poesía concreta es el recurso contra el discurso, es decir, es cortarle la posibilidad al discurso de transcurrir.

Para Horacio Costa, la poesía concreta puede verse como "alegoría ideogramática de la experiencia y de la naturaleza urbanas", como un lenguaje urbano en el que la ciudad y la nueva noción del lenguaje -postmallarmeano- son su base constitutiva.[48]

Con los **Topoemas** al igual que **Discos visuales**, la poesía espacial de Octavio Paz, que se acerca a la poesía concreta, llega a su más alta expresión, pues el discurso poético es desplazado por el diseño gráfico y por los códigos pictóricos y, al mismo tiempo, el texto es un espacio en movimiento que simultáneamente es legible y visual. Phillip Rachel afirma que "el **Topoema** tiene afinidad con la poesía concreta en tanto que el arreglo tipográfico de los signos sobre la página lleva formalmente la singificación del contenido."[49] Al concretar sus **Topoemas** Paz abre "las puertas del poema para que entren muchas palabras, formas, energías e ideas que la poética tradicional rechazaba".[50]

Aun cuando **Topoemas** es creación posterior a **Blanco**, existe una serie de vasos comunicantes entre éste y aquéllos. Ambas creaciones se caracterizan por ser, formalmente, cercanas a la

caligrafía de Oriente. Este arte caligráfico es denominado también un "arte de espacio y tiempo" en el que se combinan necesariamente lo pictórico y lo verbal. El papel blanco (espacio) registra la huella del pincel que manipula un ritmo (tiempo) engendrando la palabra. Así, tiempo y espacio comulgan en la aparición de la imagen que simultáneamente es la palabra, y ésta representa en sí misma al objeto nombrado.

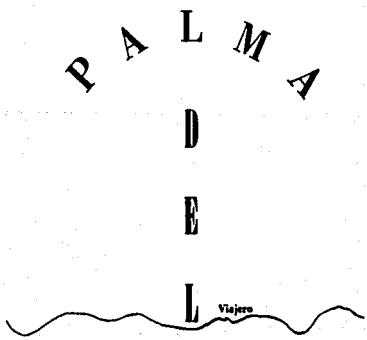
En **Blanco**, el paisaje visual que se despliega a medida que "desenrollamos" el texto, nos trae imágenes múltiples y simultáneas; al igual que en los **Topoemas**, la visión tiene mucho movimiento interior. Cada uno de ellos es un poema independiente que, sin embargo, juntos pueden verse como un poema más amplio, ya que todos se integran en una sola unidad. A su vez, **Blanco** es un poema que puede leerse de diferentes maneras que son sugeridas por el autor y, en este sentido, sin desintegrar la unidad del poema total, cada uno de ellos puede verse como una totalidad. El poema se reproduce en cada una de sus partes asumiendo un carácter arquetípico en consonancia con el universo: el texto aparece sobre el espacio, hace fluir una representación del universo presentado estéticamente como un mandala tántrico. El texto "dibuja" un juego paradójico entre dos columnas que se unen y separan a lo largo del poema y que, simbólicamente, representan los principios masculino y femenino. Así, en **Blanco** como en los **Topoemas** el poeta elabora ese juego expresivo que nace del manejo del espacio y del texto. Respecto al nombre **Topoemas**, Paz justifica: Topoema = topos + poemas. Poesía espacial, por oposición a la poesía temporal,

discursiva. Recurso contra el discurso.[51]

Una reiteración más de la importante etapa de Octavio Paz en su nueva estética. El poeta opone al racional discurso de la poesía occidental, la potencialidad sintética de la poesía oriental. Frente al esfuerzo predominantemente intelectual de la poesía temporal plantea la perceptividad de la poesía espacial.

La experiencia de "ver" estos "cuadros poéticos" es impactante. Veamos, en primer término, el Topoema **Palma del Viajero**.

Lo primero que nuestro cerebro capta es la palabra, aun por sobre la figura que forma, de tal manera que la primera impresión que recibimos es producto de una interpretación de índole intelectual, ya sea por el estilo de la letra que se eligió, por las dimensiones, por la ubicación espacial, o por todo a la vez. Al mirar el topoema los ojos perciben en su orden lo siguiente:



Según este orden estético de aparición de los objetos en el cerebro interpretador, podríamos decir que lo más importante es la idea de la palma. Al descender por la columna del centro (nótese que ya no se advierte la palabra sino la imagen), el objeto se evidencia y a la vez organiza en el cerebro la imagen y la idea del poema espacial. La palabra "DEL" aterriza en la línea irregularmente ondulante dándonos la representación de tierra. Finalmente, descubrimos la palabra "viajero" como un apéndice de la figura. Visualmente, es un hombre (viajero) tendido a la sombra de un gran árbol que lo cobija. Es una naturaleza imponente y protectora con respecto al viajero. Sin embargo, ni la palma toca la tierra ni ésta se afirma en el mundo. Es decir, no hay permanencia, lo que viene a reafirmar la condición "momentánea" y fugaz del hombre y del mundo.

Si lo primero que hemos identificado ha sido la palabra, ésta desaparece en la figura, de tal forma que ésta es la que adquiere significado. A pesar de la temporalidad (lo fugaz, lo momentáneo), el tiempo se disuelve en el placer que proporciona la visión estética. Esta nos lleva a experimentar una comunión con la naturaleza del instante, en este caso, del topoema.

En la **Parábola del movimiento** nos encontramos con una conformación escalonada que, siguiendo el orden occidental de escritura, va de izquierda a derecha y, en éste sentido, es una escalera que baja. Cada escala está formada por un par de barras constituidas verbalmente por preguntas y respuestas espacio-temporales: **Ir y Venir** refieren un desplazamiento en el que

intervienen tiempo y lugar.

La escalera puede usarse en dos direcciones: bajada y subida. La idea de los opuestos que integran la unidad no sólo se expresa con la dirección del movimiento (ir-venir) ni con el sentido de la escalera (subida y bajada), sino también con el verbo: pregunta y respuesta. El carácter bipolar-unitario del universo se presenta cuando el "tu" y el "yo" interactúan. En realidad, la escalera son dos que juntas forman una. Si las separamos, veremos que la superior corresponde al tú y la inferior al yo: la idea de la "otredad" aparece alternando con el yo. Esto permite establecer una serie de diálogos que pueden ser:

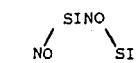
De tú al tú (interior)	⟶	¿de dónde vienes? a donde vas	⟶ ¿a dónde vas? de donde vienes
Del yo al yo (interior)	⟶	¿a dónde voy? de donde vengo	⟶ ¿de dónde vengo? a donde voy
Del tú al yo (exterior)	⟶	¿de dónde vienes? de donde vengo	⟶ ¿a dónde vas? a donde voy
Del yo al tú (exterior)	⟶	¿a dónde voy? a donde vas	⟶ ¿de dónde vengo? de donde vienes

Todo nos conduce a un único espacio circular, a un **topos** del cual venimos pero al que también nos dirigimos. Es como la vida y la muerte en el sentido en que la expresa Octavio Paz, pues venimos de la vida hacia la muerte y, al avanzar hacia la muerte, nos acercamos a la vida. Esta es la palabra del tiempo: un incesante ritmo o fluir del cero al uno, del uno al otro, del sí al no, de la vida a la muerte, del yo al tú, del ir al venir... y viceversa.

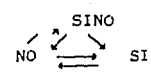
El tercer topoema de la serie, **Nagarjuna**, es la superación

del "yo" mediante el erotismo. En la realización visual del acto amoroso, el poeta resuelve la dualidad y encuentra la comunión y la vacuidad. Según su disposición espacial, el elemento "NIEGO" se repite (como en un espejo), pero la posición de las dos imágenes cambia de tal forma que uno de los elementos aparece en forma vertical y el otro en forma horizontal. El "NIEGO" horizontal se "abre" como vulva para recibir al "NIEGO" vertical que la penetra. En este acto, protagonizado por el espíritu y su negación (en términos hinduistas y budistas) se funden ying y yan con el espíritu universal, lo que nos lleva al "sunyata".

El **Ideograma de libertad**, al igual que el anterior topoema, lo compone principalmente una palabra o elemento visual: "sino". Dos cosas debemos tener en cuenta; ambas señaladas por el poeta: su obra y el título que la define. En este sentido, aparecen entonces "sino" y libertad. "Sino" es suerte, destino; libertad es la posibilidad de afirmarlo o negarlo. Por eso, el poeta juega con los elementos componentes de "sino", dejando al lector la libertad de determinar o "acabar" la obra topoética:



El lector puede jugar con diferentes relativizaciones:



Sino, no, si, sino no, sino sí.

Nuevamente aparece el principio de polaridad determinando, según

como se resuelva, al universo; incluso al universo "semántico" al que alude Paz respecto de este topoema.[52]

Ante el orden establecido por el poeta, el quinto topoema es **Monumento reversible**. Según Paz, este alude a las pirámides de Mesoamérica y a algunos lugares hindús y asiáticos.[53]

En **Monumento reversible** vemos un rombo formado por dos triángulos unidos por su base. La línea que las separa es lo bastante fuerte como para impedir que el "tiempo irreversible" se acerque al "espacio (monumento) reversible": es el límite (¿o el contacto?) entre tiempo y espacio. Tanto "tiempo reversible" como "espacio reversible" están encerrados en un cuadrado; el primero de cabeza (revés) y el segundo al derecho. Las escalas que elaboran las pirámides son en realidad elementos -tierra, aire, polvo, agua, lodo, fuego- que se repiten tanto en la pirámide del espacio como en la del tiempo, a excepción de "piedra" que aparece sólo en esta última. Siguiendo el sentido occidental de lectura, daremos una rotación o giro continuo que, por una escala vacía en el elementos que la conforma, ni comienza ni finaliza. Esta escala vacía se ubica en la pirámide del "tiempo irreversible", entendiendo ésto como la circularidad del tiempo. Necesariamente, los elementos de las escalas nos permiten el acceso (al igual que las pirámides) a la cosmología de los pueblos orientales y prehispánicos.

Por todo lo anterior, en este topoema el espacio es reversible (topos circular) y el tiempo -aunque circular- es irreversible.

Cifra es el último topoema. En él el poeta cierra una de las experiencias más trascendentes en poesía espacial. La imagen es un sol, activo y energetizante al mirarlo, pero que nos transmite una sensación de "paz cósmica" cuando lo "descifremos".

El cuerpo del sol es la "fuente que alimenta" todas las palabras que lo forman: dos letras "C". Los rayos son la extensión de ese cuerpo y a la vez completan las palabras "calma", "como", "cero", "colmo" y "cifra". Si iniciamos la lectura por el "principio" leeremos:

Calma
como cero
como colmo
como cifra
como calma

La "calma" nos acerca a las ondas cerebrales de baja frecuencia generadas en la meditación, misma que nos lleva a la vacuidad, al "cero" o "cifra".[54] El topoema **Cifra** es, entonces, una invitación a la comunión.

En la organización interna de los elementos visuales y principalmente en su interrelación, Paz nos entrega una fórmula de trascendencia:

Cifra (vacío - lleno) = Calma

La palabra "colmo", se repite cuatro veces formando una equis. Las demás palabras forman un cruce cardinal en el que "cifra" y "cero" corresponden al eje de X, mientras que "colmo" y "calma" pertenecen al eje de Y. La superposición de las dos

figuras ha formado el sol.

Con el empleo de su fórmula, Paz nos lleva a la vacuidad por dos vías: colmo y calma. Colmo es lleno, calma es vacío, "cero" y "cifra" son vacuidad o "sunyata". Cuando el eje de la Y gira a través del elemento movilizador "como", hace contacto con el eje de la X y encuentra la vacuidad:

calma (y) como cero (X)

colmo (y) como cifra (X).

Si desciframos **Topoemas** como un único topoema seríamos espíritus viajantes (**Palma del viajero**) sobre un espacio y un tiempo circulares (**Parábola del tiempo, Monumento irreversible**) e iríamos del sujeto a la negación del sujeto (**Nagarjuna**) en busca de la libertad (**Ideograma de la libertad**) que se encuentra en la vacuidad (**Cifra**).

3.3 LADERA ESTE.

La aparición de **Blanco** en un poemario como **Ladera Este**, más que justificada racionalmente, está cifrada por la relación esotérica que el poeta tiene con el mundo. **Blanco** como poema-clímax o como poesía de comunión integra la tercera parte de **Ladera Este**, concretando así la concepción de Paz sobre la "otredad" o la "otra orilla"; es decir, de la aproximación de los contrarios.

La estructura del poemario se sustenta en tres partes, a saber **Ladera Este, Hacia el comienzo** y **Blanco**. La primera parte se inicia curiosamente con **El Balcón**. En él, el poeta prácticamente se "acoda" al balcón observando al mundo oriental tanto en su

geografía como en su historia, para terminar -al cabo de 50 poemas- en una confluencia: los poemas **Sunyata** (oriente pretendido) y **Juventud** (oriente extraviado).[55]

Si esta primera sección da título al poemario es porque, principalmente, desarrolla la síntesis poética que Paz ha hecho de la filosofía tántrica y budista; tal es el caso de poemas como **Lectura de John Cage**, **Vrindaban** y **Sunyata**. Sin embargo, más allá de su denominación y de la concepción filosófica, Paz nos presenta su percepción del "lado Este" del universo, su aprehensión estética del Oriente.

La segunda parte, **Hacia el comienzo**, explora las posibilidades del amor, de la mujer y del erotismo como manantiales de una nueva visión del mundo y, a la vez, es un intento de resolución -desde lo místico- de la dramaticidad occidental.[56] Esta sección se inicia con el poema **Viento entero** y finaliza, después de quince poemas, con **Cuento de dos jardines**.

Todo el poemario fue escrito en el Oriente, aún **Cuento de dos Jardines** que nació fuera de la India, Ceylán y Afganistán. Tal vez por esto, los poemas presentan un universo distinto, nuevo en cuanto a los paisajes y a las anécdotas, nuevo en su mitología. Toda esta estética es resultado de una comunión, o por lo menos, de un acercamiento emotivo, intelectual y pragmático entre el poeta mexicano y la cultura oriental.

Rachel Phillips concluye que en **Ladera Este** la concisión y la economía del lenguaje coinciden con la profundidad del pensamiento, filtrados a través de la particular intuición poética

de Paz.[57]

La temática, las imágenes y el ritmo de **Ladera Este** nos indican la visión oriental con que el poeta enfrenta su creación. Temáticamente, el poemario desarrolla dos conceptos básicos: tiempo y espacio. El espacio toma forma a través de lo natural y lo cultural: el jardín, los árboles, animales, la presencia humana, las ciudades, las arquitecturas, etc. -la aparición de la materialidad. Esta forma se impone un ritmo que va del rojo al negro, de la luz a la sombra, de lo masculino a lo femenino, del adentro al afuera, de la izquierda a la derecha, de lo alto a lo bajo, de lo claro a lo oscuro, etc. A su vez, el tiempo transcurre en la conciencia (el tiempo en **Ladera Este** es un tiempo con conciencia occidental que busca el alivio del enfoque oriental, en el alma del verano, en el mito).[58] El ritmo del tiempo está dado primeramente por la permanencia y la instantaneidad, luego por la posibilidad o la imposibilidad del eterno retorno, finalmente, por el día y la noche, el ayer y el mañana o el hoy, etc.

Conceptos, imágenes y ritmo se combinan en función del alimento sagrado del poeta: el amor, el erotismo, la trascendencia. Por eso, en **Ladera Este**, erotismo, religión y amor no son conceptos, no son imagenes: son la energía, la esencia misma de la comunión. Si la sustancialidad de la naturaleza es la revelación del poema,[59] la sustancialidad del poema es la revelación del amor.

El amor en **Ladera Este** ofrece a través de la fusión místico-erótica, una valoración del cuerpo que es común en Oriente

y que se enfrenta a la valoración occidental, ya que para ésta el no-cuerpo se asume como autoagresión y castigo. En este sentido, Paz presenta el cuerpo como un sistema poético de comunicación entre los seres y de éstos con el universo.

Poéticamente, Paz desarrolla el ritual tántrico asistiendo al encuentro intercorporal, es decir, convierte al cuerpo en un instrumento sagrado, en un punto de comunión. Por ello, el erotismo como fluido corporal ajeno a las intelectualizaciones es una extensión (complemento) de la experiencia sagrada y comulga, a su vez, con la palabra poética.[60] El lenguaje es el poder creador del tiempo y del espacio, él mismo se crea, está vivo pero, asimismo, se autoanula para hablar con el silencio. "El silencio de los tantras es un microcosmos, el doble verbal del universo y del cuerpo".[61] Por esta razón el ritual se realiza con el lenguaje y en el lenguaje; la palabra poética nombra, conjuga y niega todo lo que nombra, es a un mismo tiempo la palabra reveladora y la revelación misma. La palabra es una encarnación del mundo y éste una expresión de aquélla. **Ladera Este** es un viaje de la palabra (mundo) entre dos silencios.

En el silencio, que es la vacuidad, la palabra poética (verbo que crea las cosas) y el mundo (erotismo que las fusiona) encuentran la solución al conflicto dual de Occidente. En **Ladera Este** el poeta ha encarnado la palabra como instrumento poético de comunión. Así, haciendo y deshaciendo imágenes, construyendo y destruyendo conceptos, creando y recreando el amor, nos entrega una visión de esperanza en la verdadera unión de los contrarios:

la comunión de Oriente y Occidente.

A nuestro criterio hemos seleccionado algunos poemas cercanos a **Blanco**, en los que encontraremos -mediante su análisis-, imágenes y conceptos que nos ayudarán a desentrañar la complejidad que encierra dicho poema.

El Balcón es un asomarse a atisbar la India, un redescubrir el lado hindú. El poeta pasa por tres posiciones principales en el poema: primero es un espectador, luego es un participante y, por último, es un espectador que "más allá" de sí mismo aguarda su llegada como participante. Esta "movilidad" entre participante y no participante, entre espectador y no espectador, le permite asumir poéticamente las posiciones opuestas. Esto es algo fundamental en toda su experiencia oriental por cuanto le da la posibilidad de aprehender la doble conciencia (o la conciencia y la inconciencia). Al comprender poéticamente las dos posturas opuestas, tiene mayor potencial para intentar la comunión de los contrarios, como veremos en **Blanco**. Los conceptos de tiempo y espacio tienen cabida en un juego bipolar de movilidad-inmovilidad. La inmovilidad está expresada en el espacio, en este caso, en la materialidad cultural: la cuidad de Delhi...

Quieta
en mitad de la noche
no a la deriva de los siglos
no tendida
clavada
como idea fija
en el centro de la incandescencia[62]
Delhi.

Por el contrario, la movilidad está dada en el tiempo, en la evolución de las horas, en el dinamismo del verano:

Nada se mueve
Pero la hora crece
se dilata

Es el verano
marejada que se derrama. (pág. 11)

Y en este ritmo sagrado, Octavio Paz es co-artífice con la India de la abolición -poética- de la historia. El poeta percibe el paso del tiempo, lo ve impregnando a la ciudad y, sin embargo, ésta sigue allí, inmóvil e indiferente al tiempo:

no a la deriva de los siglos

Manuel Ulacia señala que en este poema el mundo aparece como escritura.

El Balcón no es exclusivamente una visión nocturna de nueva Delhi; es también una mirada profunda del poeta que observa a Oriente. Su pupila es negra y profunda como la noche:

en mitad de la noche

y esa pupila está en el centro de un ojo incadescente:

clavada
como idea fija
en el centro de la incadescendia. (pág. 12)

Ahora, más que una mirada profunda e incandescente, es como un sol negro, negro como la diosa Kali. El efecto y el simbolismo lo dan los contrarios reunidos formando la unidad cósmica: el claro-oscuro del sol negro, la luminosidad de la incandescencia (sol) y la oscuridad de la noche (sol negro).

La experiencia del poeta evoluciona y de ser observador en la noche, encarna en la ciudad y vive, como ella, la inmóvil movilidad:

Nada se mueve
La hora es más grande
Yo más solo
clavado
en el centro del Torbellino. (pág. 12)

Ese ser que está clavado en el centro, ¿es el poeta?, ¿es Delhi?, ¿son ambos en uno? La identidad individual se dificulta, acaso ante el develamiento de la realidad:

No es la altura ni la noche y su luna
no son los infinitos a la vista
es la memoria y sus vértigos

Esto que veo
esto que gira
son las acechanzas las trampas
detrás no hay nada
son las fechas y sus remolinos. (pág. 13)

Es el descubrimiento de la irrealidad de la realidad, de la máscara del tiempo occidental, de la ilusión del mundo. En ese instante, entra en escena la palabra poética para dar lugar a la reflexión del poeta:

Lo que viviste hoy te desvive
no estás allá
aquí
estoy aquí
en mi comienzo. (pág. 13)

La palabra hace una denuncia, la de una ciudad desamparada, profanada, desmoronada y desnuda. Sin embargo, la palabra poética

también recupera y trasciende a la propuesta:

Estabas cubierta de poemas
todo tu cuerpo era escritura
acuérdate
recobra la palabra
Eres hermosa
sabes hablar cantar bailar. (pág. 15)

La palabra define un ansia de comunión de los contrarios:

hambre de encarnación padece el tiempo.

El tiempo tiende a ser espacio y allá, en algún lado y sin cualquier instante, más allá de sí mismo, el poeta vuelve a ser espectador y actor simultáneamente:

más allá de mi mismo
en algún lado aguardo mi llegada. (pág. 16)

Movilidad inmóvil, tiempo espacial, yo individual y yo universal. Las oposiciones que angustian al poeta occidental se fusionan en la solución oriental: en esa noche negra que está inmersa en la incandescencia profunda y que culmina en la vacuidad: "lo blanco".

Cuento de dos Jardines

Al pasar del balcón al jardín, encontramos ya efectuada la comunión de espacio y tiempo.

Una casa, un jardín
no son lugares:
giran, van y vienen. (pág. 130)

Son ritmo, vaivén, tiempo:

Abren en el espacio
otro espacio.

El lugar del tiempo dentro del espacio:

otro tiempo en el tiempo.

Es una unidad que no elimina sus mitades:

sus eclipses
no son abdicaciones.

El uno se oculta en el otro y viceversa y esa imterposición es la incandescencia:

Nos quemaría
la vivacidad de uno de esos instantes
si durase otro instante. (pág. 130)

El poema une extremos: la inocencia que avanza desde el jardín de Mixcoac:

Por la espiral de las horas
ascendemos
hasta la punta del día. (pág. 135)

y la madurez que avanza hasta el jardín de la India:

descendemos
hasta la consumación de su brasa.

Luz y sombra de día y de noche; niñez y madurez de Octavio Paz y del poeta; de Mixcoac a Delhi. Su casa y jardín no son lugares, tampoco niñez y madurez son tiempo. Son experiencia erótica, mística y poética ganada al tiempo y al espacio.

Si de día (niñez) reinan la luz y el color, en la noche (madurez) el reino es de la música:

> Fluye el jardín en la noche,
> río de rumores.

Música y color crean el jardín erótico de Oriente y allí es donde Octavio Paz se une con su contrario-complemento: Marie-José. Junto al **Nim** sagrado hubo comunión:

> Nuestros cuerpos
> se hablaron, se juntaron y se fueron.
> Nosotros nos fuimos con ellos. (pág. 137)

La historia se niega y se convierte en poema; deja el pasado y se instala en el instante:

> nadie acaba en sí mismo,
> un todo es cada uno
> en otro todo,
> en otro uno.
> El otro está en el uno,
> el uno es otro:
> somos constelaciones. (pág. 134)

La figura cósmica presagia cuerpos celestes en el ritual erótico, como en **Blanco**. Pero aquí los astros son el sol (ying) y la tierra (yang):

muerte y vida se confundían,
amasijo de lodo y sol,
estación de lujuria y pestilencia,
estación del rayo sobre el árbol de sándalo,
tronchados astros genitales. (pág. 132)

De la cama cósmica, el poeta vuelve al jardín oriental, siempre en la cama:

Nosotros le pedimos al Nim que nos casara.

Y allí, con la amada olvida y encuentra la poesía gracias a la energía erótica:

Olvidé a Nagarjuna y a Dharmakirti
en tus pechos,
en tu grito los encontré.

La pareja es uno en la consumación del amor:

Maithuna,
dos en uno,
Uno en todo,
todo en nada,
Sunyata! (pág. 140)

Después el jardín se desvanece y queda el comienzo del comienzo:

El jardín se abisma
Ya es un nombre sin substancia
Los signos se borran:
Yo miro la claridad. (pág. 138)

Lectura de John Cage

Un poema a la música es la expresión que permite conocer la atracción y la emoción que el sonido y el silencio producen en el poeta. Octavio Paz reconoce que el poema obedece a "las leyes de la atracción pasional".[63]

La obra escrita de Cage evidencia su inclinación por el Budismo zen y, en éste sentido, Paz descubre afinidades con el músico. El poema descubre al lector un nexo entre espacio y silencio, entre arquitectura y música. Hay una identificación en el "tono oriental" que alcanzan John Cage y Octavio Paz. He ahí el origen de **Lectura de John Cage**.

Tanto en el poeta como en el músico existe una necesidad de resolver la dualidad en la unidad. Ambos emplean un instrumento que manipula el ritmo generando silencio. Paz utilizará el lenguaje. La música desemboca en el silencio tal y como el lenguaje desemboca en el silencio o la palabra en el espacio del papel en blanco.

El poema diseña una dimensión espacio-temporal que, como en **Blanco**, es creadora de la música. Esto lo aclara John Cage:

> ... permite que ciertos elementos musicales (tiempo, sonido) se introduzcan en el mundo de las palabras.[64]

Esta reflexión acerca de la música expresada por la poesía viene a refrendarse en el poema que Paz ha dedicado a la lectura del músico-pensador:

En el silencio de mi cuarto
el rumor de mi cuerpo:
inaudito.
Un dia oiré sus pensamientos.
La tarde
se ha detenido:
no obstante camina.
Mi cuerpo oye el cuerpo de mi mujer
(A cable of sound)
y le responde:
esto se llama música. (pág. 82)

La distribución de las palabras en el espacio es idéntica a la de los sonidos en el silencio. Hay una comunión de los signos con la página en blanco. Simultáneamente, el sentido del lenguaje es acorde con el sonido de las palabras: sonido y silencio como palabras y espacio dan la sensación (energia) musical.

Lectura de John Cage es un diálogo poético con la música de Cage. En su poema, Paz recrea estéticamente lo que antes dijera en su crítica:

> Desde su nacimiento, la poesía moderna ha entablado un diálogo con otras artes, sobre todo con la música y la pintura.[85]

Música y poesía comparten su esencia vital: sonido y silencio. El diálogo se establece en el momento supremo: "El aquí y el ahora."[86] Es decir, en la fijación del instante:

El silencio es una idea,
la idea fija de la música. (pág. 83)

La música no es una idea:

es movimiento,
sonidos caminando sobre el silencio.

El "yo" del poema se describe como una construcción musical (temporal) que desintegra su cuerpo (espacio):

Soy
una arquitectura de sonidos
instantáneos
sobre
un espacio que se desintegra. (pág. 80)

Octavio Paz, en entrevista con Manuel Ulacia, aventura una explicación racional de la relación "no-racional" entre tiempo y espacio:

> [...] la música disuelve al espacio en el tiempo y el tiempo es impalpable.[67]

Manuel Ulacia, a su vez, subraya la clara inspiración musical de **Blanco**. Esto nos permite trazar una línea directa entre dicho poema y **Lectura de John Cage**.[68]

Sunyata

"Uno en todo/ todo en nada/ plenitud vacía/ vacuidad vacía".[69] Tal es la percepción (recreación) estética de Paz sobre la concepción oriental del "Sunyata".

La síntesis del poeta transmite, en su ausencia, el concepto central del Budismo Madhyamika: vacuidad absoluta. La realidad fenomenal (Samsara) lleva en sí misma su indefinición (Nirvana), o su negación: "no es ni ésto ni aquello":

Presencia que se consume
en una gloria sin sustancia.

Los elementos contrarios abren la presencia en el poema: la oscuridad y la claridad:

Al confín
yesca
del espacio calcinado
la ascención amarilla
del árbol. (pág. 97)

El día crece al elevarse el sol y revelar la imagen del árbol.Día y árbol, editados por el sol, se mantendrán juntos a lo largo del poema, con lo que el poeta fortalece la imágen de la unidad; unidad que nace hecha y que se sostiene en la muerte:

Hora a hora se deshoja
el día
ya no es
sino un tallo de vibraciones
que se disipan. (pág. 97)

La negación (muerte) de todas las presencias es la semilla misma de su negación (negación de la negación); con ello trasciende su propia dialéctica y renacen el sol y el día:

Y entre tantas
beatitudes indiferentes
brota
intacto idéntico
el día
el mismo que fluye
entre mis manos
el mismo
braza sobre mis párpados. (pág. 97)

La ilusión del "Samsara" se ha hecho patente con el paso del tiempo (horas que se deshojan) y con la desintegración del espacio (hojas que se caen). También el "Nirvana" (beatitudes

indiferentes) ha sido ilusorio. "Samsara" Y "Nirvana" se hacen uno en la ilusión que es el vacio; vacio que es "Sunyata".

"Sunyata" ha creado la antitesis para invalidar la paradoja. Esto lo hemos descubierto al vislumbrar tres momentos en el cuerpo del poema: un origen que tiene lugar en los cinco primeros versos, la escenificación de la muerte y la resurrección que se presenta en los últims diez versos. Esta resurrección es la de la unidad que ha perdurado desde el "confin del espacio calcinado" y que se expresa en el verso final:

El dia El árbol

Custodia.

Custodia es el poema de **Ladera Este** que más se emparenta, en sus procedimientos y presentación estética, con la poesía concreta. También es el más cercano a **Blanco**, no sólo por su técnica y su estética, sino también por su profundo contenido temático y por la intencionalidad del poeta.

Como en **Blanco**, **Custodia** ubica los contrarios en un espacio determinado de la página para hacerlos comulgar y descomulgar mediante su ingeniería poética, siempre en función del Sunyata, de la comunión.

La palabra es el principio y el fin que vuelve a ser comienzo. El poema comienza con "El nombre" y termina "sin nombres". Estos términos llevan exactamente en el centro de sus cuerpos la poderosa palabra "OM". El cuerpo humano, al emitir ese

sonido vibra y, con esa vibración, armoniza con el universo.

La particula "OM" es el punto común tanto en lo masculino como en lo femenino":

"El hombre" "La hombra"

El poeta presenta esta particularidad verbal, nuevamente, al principio y al final ("El nombre Sin nombres"), y con ello expresa la vitalidad de su esencia; el comienzo y el final, que al ser opuestos, realizan el "Sunyata". "OM" simboliza entonces la unidad de los contrarios. La dualidad se manifiesta a partir de que las palabras forman una figura de la custodia cristiana.

La simbología visual se presenta fusionada a la significación verbal y, ambas en una, avanzan hasta agotar el poema. Así, la custodia que se dibuja es al mismo tiempo un falo y una vulva (Ying y Yang). Una misma imagen contiene a las dos, las dos forman una sola. Así como en el cristianismo, el símbolo sagrado expresa la comunión, sólo que en **Custodia** es una comunión realizada en el rito sexual Tántrico:

El hombre
sus sombras
El hombre La hembra
El mazo El gong
La i La o
La torre El algibe
El indice La hora
El hueso La rosa
El Rocio La Huesa
El venero La llama
El tizón La noche
El rio La ciudad
La quilla El ancia
El hembro La hombra
El hombre
Su cuerpo de nombres

Tu nombre en mi nombre En tu nombre mi nombre
Uno frente al otro uno contra el otro uno en torno al otro
El uno en el otro
Sin nombres

En el símbolo sagrado, la línea de la izquierda está formada por palabras que expresan masculinidad, mientras la feminidad es expresada a la derecha. Esta es una característica que se verá en **Blanco** tanto en la figura como en el símbolo y en la palabra.

La palabra poética trasciende en el erotismo -poesía, religión, amor sexual-. Esta es quizá la esencia intelectual de **Custodia**. El tantrismo predica la esencia divina del hombre y lo convierte en su propia torre-algibe: al receptáculo erguido y profundo coincide en su forma con el instrumento mismo de su penetración erótica.[70]

Mientras **Blanco** es el tránsito de la palabra al silencio, **Custodia** es un camino hacia la vacuidad:

El uno en el otro
Sin nombres

En **Custodia** la palabra comienza explorando las posibilidades de la identificación masculina, por la izquierda, y femenina, por la derecha; busca "las sombras" del ser para nombrarlo. La sombra es el reflejo de un espejo sin luz que la palabra intenta "iluminar". Así, por la izquierda masculina, "El mazo,", "La i", "La torre", "El índice", "El hueso", "El rocío", "El venero", "El tizón", "El río", "La quilla" y "El hembro" se alinean simétricamente frente a sus correspondientes femeninas: "El gong", "La o", "El algibe","la hora", "La rosa","La huesa","La llama", "La noche", "La ciudad","El ancla" y "La hombra". Ambas líneas, en correspondencia, han partido de su individualidad -"El hombre" y "la hembra"- para desembocar en la unidad genérica: "El hombre". Este ser ahora está próximo a Sunyata (Su cuerpo de nombres). La palabra lo ha vestido de nombres que lo hacen ser y no ser al mismo tiempo: "Tu nombre en mi nombre En tu nombre mi nombre", y que lo enfrentan hasta la fusión:

Uno frente al otro uno contra el otro uno en torno del otro
El uno en el otro

Hasta la comunión, hasta la vacuidad:

Sin nombres.

NOTAS DEL CAPITULO 3

1. Octavio Paz, Libertad bajo palabra, "Mutra", México, F.C.E., 1960, p. 281.
2. Ibid, p. 284
3. Ibid, p. 283.
4. Ibid, p. 282.
5. Manuel Ulacia, Notas de Clase, (Curso Monográfico sobre la obra de Octavio Paz), UNAM, 1989.
6. Octavio Paz, Las Peras del Olmo, México, Seix Barral (Biblioteca breve), 2ª ed., 1982, p. 128.
7. Octavio Paz, Libertad bajo Palabra, "Piedras Sueltas" Op. cit., p. 111.
8. Octavio Paz, Las Peras del Olmo, Op. cit., p. 134.
9. Ibid, p. 131.
10. Octavio Paz, Poemas 1935-1975, "Piedra de Sol", México, Seix Barral, 1979. p. 263.
11. Joseph Feustle, Poesia y mistica (Darío, Jimenez y Paz), México, Universidad Veracruzana (Centro de Investigaciones Lingüistico-Literarias), 1978, p. 49.
12. Octavio Paz, Poemas 1935-1975, "Piedra de Sol", Op. cit., p.261.
13. Ibid, p. 269.

14. Octavio Paz, Poemas 1935-1975, "El monogramático", Op. cit., p.58.

15. José Emilio Pacheco, Aproximaciones a Octavio Paz, "Descripción de Piedra de Sol", de Angel Flores, México, Ed. Joaquín Mortiz, 1974, p. 181.

16. Ramón Xirau, Notas a Piedra de Sol, en nuestra década, Tomo II, p. 648.

17. José Ortega, Tiempo y Alineación en "Piedra de Sol" , Cuadernos Hispanoamericanos No.343-345, Enero-Marzo 1979, p. 436.

18. Emmanuel Carballo, Literatura Japonesa, México en la Cultura, Suplemento de Novedades, Febrero 23, 1958, p. 2.

19. Gérard de Nerval, cit. por Octavio Paz, Poemas 1935-1975, "Piedra de Sol", Op. cit.

20. Joseph Feustle, Poesía y Mística, Op. cit., p. 7.

21. Manuel Ulacia, Notas de Clase, Op. cit.

22. Margarita Murillo, Polaridad-Unidad, Tesis doctoral sobre Octavio Paz, México, UNAM, 1984, p. 119.

23. José Ortega, Tiempo y Alineación en "Piedra de Sol", Op. cit., p. 442.

24. Octavio Paz, Corriente Alterna, pp. 7-8

25. Angel Flores Aproximaciones a Octavio Paz, Op. cit., p. 94.

26. Octavio Paz, Pasión Crítica, Op. cit., p. 17.

27. Maya Chärer, Octavio Paz Trayectorias y visiones, México, F.C.E., 1989, p. 15.

28. Ibid, p. 13.

29. Octavio Paz, Corriente Alterna, Op. cit., p. 46.

30. Saúl Yurkieavich, "Topoemas" en Aproximaciones a Octavio Paz, Op. cit., p. 124.

31. Ibid, p. 126.

32. Ibid, p. 131.

33. Ibid, p. 127.

34. Horacio Costa, "Apuntes sobre el significado de la visualidad en la Poesia Brasileña", en Revista Utopias # 3, Julio-Septiembre 1989, Facultad de Filosofia y Letras UNAM, p. 25.

35. Ibid, p. 26.

36. Phillips Rachel, Las Estaciones Poéticas de Octavio Paz, México, F.C.E., p. 26.

37. Ibid, p. 27.

38. Octavio Paz, Sor Juana Inés de la Cruz o Las Trampas de La Fe, Barcelona, Seix Barral, 1982, p. 183.

39. Octavio Paz, Pasión Critica, Op. cit., p. 14.

40. Ib.

41. Ibid, p. 16.

42. Ibid, p. 17.

43. René de Acosta, Huidobro, Los Oficios de un Poeta, México, F.C.E. (Tierra Firme), 1984, p. 68.

44. Octavio Paz, El signo y el garabato, Op. cit., p. 123.

45. Ib.

46. José Juan Tablada, en Antología de Poesía Modernista, México, UNAM 1982, p. 6.

47. Anónimo.

48. Horacio Costa, Op. cit., p. 24.

49. Phillips Rachel, Op. cit., p. 46.

50. Octavio Paz, El signo y el garabato, Op. cit., p. 56.

51. Ib.

52. Octavio Paz, Poemas 1935-1975, Op. cit., p. 497.

53. Ibid, p. 502.

54. Ibid, p. 695.

55. Aida Gambeta Chuck, En torno a Ladera Este, Revista Iberoamericana # 11, Feb. 1976. pp. 107-111.

56. Ib.

57. Phillips Rachel, Op. cit., pp. 56-57.

58. Ibid, p. 127.

59. Aida Gambeta Chuck, Op. cit., p. 112

60. Octavio Paz, Conjunciones y Disyunciones, México, Joaquín Mortiz, 1984, p. 17.

61. Ib.

62. Octavio Paz, Ladera Este, "El Balcón", México, Joaquín Mortiz, 4ª ed., 1986, p. 11. Los fragmentos que citaremos en adelante corresponden a esta misma edición, en lo sucesivo sólo anotaremos el número de páginas entre paréntesis.

63. Octavio Paz, Revista Vuelta, # 155 Entrevista con Manuel Ulacia, Octubre, 1989, p. 17.

64. John Cage, Silence, Ed. Midleton Conn, 1961, p. 46.

65. Octavio Paz, Revista Vuelta # 155, Op. cit., p. 17.

66. Ibid, p. 19.

67. Ibid, p. 18.

68. Octavio Paz, Ladera Este, Op. cit., p.179.

69. Ibid, p. 140.

70. Monique Lemaitre, Poesía y Poética, México, UNAM, 1976, p. 37.

CAPITULO IV

4. BLANCO

En 1952 Octavio Paz establece contacto físico e intelectual con Oriente. A partir de ese momento su obra poética se nutre tanto de la filosofía como de la literatura Oriental, principalmente de la India, de la China y del Japón.

Dicho encuentro permite al poeta el acceso a la concepción oriental del tiempo, al carácter ideogramático del poema, a la actitud frente al "yo", al erotismo, a lo sagrado y a la conciliación de los contrarios. Esta experiencia incide en la creación de Blanco mediante el cual se establece un diálogo con Oriente.

En su carácter ideogramático, el poema tiende un puente entre Oriente y Occidente; esa comunicación proviene principalmente de cuatro fuentes, a saber: 1) La poesía visual del Barroco; 2) El haikú, 3) Los caligramas; 4) La revolución tipográfica del Simbolismo.

La poesía visual del Barroco tiene sus antecedentes en la poesía árabe y persa; algunas de sus características se hallan ya en la poesía griega y llegan incluso hasta Mallarmé y Apollinaire. El haikú aporta a Blanco -y a Occidente- lo más importante de su estética a través de Matsúo Bashó y José Juan Tablada de ellos recibe Paz la síntesis, la concentración, la simplificación y la sorpresa. Mientras el poeta oriental rescata y revaloriza el haikú en el Japón, el poeta mexicano lo difunde en Occidente; Tablada da a conocer en 1921 algunos poemas ideográficos, de los cuales expresa:

> La ideografía tiene la fuerza de una expresión simultánea lírica y gráfica, conservando el carácter ideofónico.[1]

En cuanto a la influencia de los caligramas chinos en **Blanco**, ésta se da a través de la penetración de Paz en la obra de Ezra Pound, en los experimentos de Vicente Huidobro y en la misma escritura china. La incursión del poeta en estas fuentes le permite integrar en su poema dos elementos fundamentales: visualidad y simultaneidad. Finalmente, la revolución tipográfica posibilita al poeta absorver los elementos ideogramáticos característicos de **Blanco**, pues si en **Un coup de dés** Mallarmé plantea la antítesis a la puntuación tradicional con su página "diagramada", Paz hace en su poema una síntesis en la que integra la puntuación, la diagramación, el delineamiento, el color, el sonido y hasta el diseño en un sólo conjunto-signo. El poeta advierte que hay "un juego triple entre la forma de los ideogramas, el sonido de las palabras y el sentido":

> Gracias a los ideogramas una página tiene al mismo tiempo un valor visual, sonoro y semántico.[2]

A partir de estas características ideogramáticas podemos decir que en **Blanco**, al igual que en **Topoemas**, **Discos Visuales** y **Custodia** el lector tiene una experiencia simultaneamente legible y visual. Gracias a esta última calidad -la visualidad- **Blanco** presenta al lector una clara concisión poética.

El poeta mexicano José Juan Tablada al utilizar la técnica del Haikú elimina los elementos sobrantes de la oración -los nexos gramaticales- y la creación discursiva, principalmente. Paradójicamente, esta simplificación proporciona mayor complejidad al poema por cuanto que, si el poeta "juega" con elementos como la

concentración, la síntesis y la economía verbal, el lector debe afinar su imaginación y su perceptividad. El poema de Paz implica un diálogo con el Haikú; una creación poética en cuyo seno la intuición abre las puertas a la percepción; la concentración -estética y mística- proporciona profundidad al poema; la síntesis expresiva otorga simultaneidad a la imagen poética; la economía verbal establece la concisión semántica y la presición descriptiva da concreción formal. La "presentación" de todos estos elementos a la vez -la percepción, la profundidad, la simultaneidad, la concisión y la concreción- nos lleva directamente a la revelación del instante poético, o lo que es lo mismo: a la iluminación por la poesía.

La experiencia de la revelación poética se presenta a partir de otra experiencia: la de la conciliación, esto es, la unión de los opuestos que llevan en sí mismos la posibilidad de la unidad. Si el período barroco presenta, fundamentalmente, la contradicción, Oriente plantea la conciliación. En el primero reina la oposición, la ruptura entre el cuerpo y el alma, el aquí y el allá, lo simple y lo complejo; en el segundo la contradicción se disuelve sin suprimir a los elementos que la dinamizan, simplemente integran la unidad.

Blanco es un universo de contrarios en conciliación . En él los contrarios se separan y se unen sin perder nunca su condición básica, aunque esa misma condición sea al mismo tiempo su oposición:

> La palabra vida sólo tiene sentido frente a la palabra muerte, el calor ante el frio, lo seco por oposición a lo húmedo.[9]

La conciliación de los contrarios se da en todos los planos, desde la forma ideogramática hasta el lenguaje. La unidad se realiza a través del amor, único poder capaz de lograrla. La pareja participa en la experiencia amorosa y junto con ella se reúnen también "la vida y la muerte, la necesidad y la satisfacción". A la experiencia amorosa se llega por la realización erótica de la pareja.

El erotismo en **Blanco** es un diálogo: el del Surrealismo con el Tantrismo. La pasión y el deseo son, para uno y otro, un camino de liberación. Si para los surrealistas lo sexual es el motor de la vida, para el tantrismo la cópula es el rito fundamental de la vida y del ser.

La libertad alcanzada en la experiencia erótica se manifiesta en el poema como el transcurso "de lo en blanco a lo blanco en **Blanco**". El poema hace la analogía de una experiencia amorosa en la que el lenguaje es el cuerpo que "se fragmenta y se reúne". El lenguaje, como el cuerpo femenino, es el altar de un ritual en el que tiene lugar la abolición de los contrarios. Por otro lado, el erotismo verbal del poema realiza "asociaciones y creaciones semánticas", a la vez que el mismo cuerpo del texto dibuja y representa el acto erótico. La experiencia erótica de **Blanco** sintetiza la concepción sexual surrealista y la práctica del rito tántrico pero, asimismo, presenta la visión y la sensibilidad erótica del poeta que alcanza el ámbito de lo divino; su erotismo

es el lindero entre la vida y la muerte:

> Como los cuerpos, el lenguaje produce y se reproduce; en cada sílaba nace una semilla.[4]

El lenguaje, como un Dios, tiene el poder de la vida y de la muerte. El gérmen erótico de **Blanco** tiene una animación sagrada. La actitud del poeta ante lo sagrado cristaliza en la poesía. En ella nos fundimos con Dios porque la poesía nos instala en el absoluto. El poeta, como el místico, realiza un diálogo y una relación amorosa con la divinidad, pues, como ya hemos señalado los dos tienen su origen en la soledad y tienden a la comunión en su intención de devolver al hombre su inocencia perdida.

En **Blanco** el poeta sacraliza al mundo; al nombrar las cosas, el lenguaje también las crea. Asimismo, la palabra origina el silencio y, al hacerlo, reúne a los contrarios. La experiencia de lo sagrado se expresa en el poema a través de la revelación del instante y del silencio. Para el poeta lo sagrado es "el sentimiento original de que se desprenden lo sublime y lo poético".[5] La revelación poética -sagrada- reúne, en sí misma, la eternidad y el instante: tiempo y no-tiempo, finito e infinito.

En **Blanco** el tiempo es una síntesis que el poeta crea a partir de dos posiciones: una viene dada en la poesía y en el pensamiento de Oriente; la otra es la contraposición con la concepción del tiempo en Occidente. Ante la finitud del tiempo lineal occidental, la India por ejemplo, ofrece al poeta la posibilidad del tiempo como una ilusión. Ante ese "tiempo sin

tiempo" que es la eternidad en Occidente, **Blanco** registra el instante poético, que resuelve en él a la eternidad.

Para Octavio Paz la concepción del tiempo eterno en la sociedad moderna no es otra cosa que el fruto de la evolución y de la revolución: "el progreso infinito". Su protagonista ha dejado de ser el alma individual para centrar en ese tiempo infinito a la especie humana.[6] El futuro entonces, "es utopía", más no el sueño de la pasión: esa utopía que buscó en Oriente junto a lo sagrado, sino "la pesadilla" sin salida "de la razón occidental".

El tiempo que **Blanco** propone es como el del relámpago de Bashó: su instantaneidad contiene a la eternidad. Paz presenta un tiempo cíclico, "como el de los poemas" o "como el de los mitos" en donde la poesía es "la visión instantánea de la eternidad". **Blanco** es un tiempo en que los contrarios se funden, y ese tiempo es un instante amoroso que disuelve en él a la eternidad.

El tiempo occidental es tan ilusorio como el "yo". Ante esta prisión el poeta busca íntimamente la liberación y lo hace, inicialmente, en el movimiento surrealista. Si practica la escritura automática en un intento por suprimir la individualidad, es en la experiencia poética y en la experiencia amorosa en donde encuentra la "otredad".

Cuando Maya Sharer afirma que "escribir es un movimiento de liberación" se refiere a la "máscara poética" que el autor crea junto con el poema, clausurando así su identidad. Esta liberación del "yo" pone al ser ante "lo otro". Paz establece un lazo entre amor y poesía al encontrar que en uno y otra se realiza "el deseo

de ser otro. El deseo de ser". En Blanco el poeta va en busca de sí mismo por el camino de la libertad y este caminar lo aleja de su yo; al encontrarse a sí mismo, se encuentra con su "otro": "una consecuencia de la perfección y unidad" del poema que compuso.

Cuando Paz viaja a Oriente (1952) alterna su estancia entre la India y Japón. En estos países absorve por primera vez, en forma directa, los elementos orientales que antes había encontrado como reminiscencias en José Juan Tablada, en la obra de los simbolistas, de los modernistas y en la lectura de los poetas de lengua inglesa, principalmente de Ezra Pound. Mas tarde el poeta viviría en la India -de 1962 a 1968- tiempo en el que desempeñara el cargo de Embajador de México en ese país.

Para Aura Cecilia Erazo "la actitud oriental de Paz no es la del pensador que trata de ahondar en las teorías filosóficas de Oriente, sino la del poeta que adopta y adapta conceptos claves del pensamiento oriental, que contribuyen al encuentro del 'alfabeto disperso' en la metáfora de la identidad perdida".[7] Por su parte, Paz confiesa que la India ha influido de un modo personal en su vida, pues allí encontró a María José, su mujer: "Después de nacer es lo más importante que me ha pasado".[8] La India les revelaría a ambos la existencia de una civilización distinta a la que no sólo aprendieron a respetar sino también a amar: "Aprendimos sobre todo a callarnos". En efecto, allí Paz conocería el sabio poder del silencio, de la negación del mundo y de la ilusión del yo; allí renace, se reinventa y se reconoce a sí mismo en su principio:"La poesía crítica y la recuperación de la

imagen trinitaria del amor, la mujer y la libertad".[9]

En la obra de Paz hay todo un referencial de la experiencia de Oriente; en lo cotidiano y en lo simbólico, en lo mítico, en la religión y en la filosofía, el poeta despliega una clave para resolver las contradicciones del pensamiento occidental. Esta clave es el sistema de Oriente que acepta la existencia del otro y la eliminación del "yo". En **Blanco** Paz hace una de las propuestas más fijas y permanentes de toda su obra: la reunión de dos culturas largo tiempo irreconciliadas: la comunión entre Oriente y Occidente. Por ser el poema de comunión por excelencia en su obra, **Blanco** sintetiza sus principales experiencias. El amor es el común denominador de su vida y de su creación y, por ende, fondo subyacente en las demás experiencias presentes en el poema. El elemento cultural aparece en tres manifestaciones básicas: la cultura prehispánica, la cultura hispana y la cultura de Oriente; el elemento religioso se presenta bajo la forma mística y en la ritualización tántrica; el elemento filosófico confronta y concilia los sistemas de pensamiento de Oriente y Occidente; el elemento estético se alimenta fundamentalmente de Mallarmé, de la poesía moderna y del arte oriental; y en lo vital, el elemento principal es la experiencia erótica.

Desde el punto de vista de la experiencia cultural de su autor, podemos ubicar a **Blanco** en primer lugar, frente al sistema simbólico y a la mitología prehispánica. Jacques Soustelle en su libro **Pensamiento cosmológico de los antiguos mexicanos**,[10] presenta una investigación que analiza el papel simbólico de los

colores en relación con los mitos prehispánicos. Al leer **Blanco** nuestros ojos descubren la presencia "física" de los colores negro y rojo. Además de estos dos colores, el lector percibe en la imagen mental que transmite el texto, la presencia del blanco inicial y final, el amarillo, el verde y el azúl. Según Soustelle, los colores estaban asociados al espacio cosmogónico, mismo que estaba compuesto por los cuatro puntos cardinales: Este, Oeste, Norte y Sur. Cada punto estaba regido por un color básico y otros secundarios: el Este por el rojo, el Oeste por el blanco, el Norte por el negro y el Sur por el azúl. Estas regiones a su vez tienen relación con Quetzalcóatl, con el mito de Venus, con la muerte, con la oscuridad, con la sequedad y con la guerra.[11]

Otro aspecto de la cosmogonía prehispánica que incide en **Blanco** es la a parición de los cuatro elementos tradicionales: tierra, agua, fuego y aire. Estos se asocian en el "espacio físico" del poema con las tres columnas en las que evoluciona el texto y que encierran el desarrollo temático y la imaginería poética. En el sistema cosmogónico prehispánico, cada elemento se asociaba a una época anterior; éstas se denominan el sol de la noche (tierra), el sol del espíritu puro (aire), el sol de la lluvia de fuego y el sol del agua. Estos eran los cuatro soles, mientras que el quinto sol correspondía a la época actual; éste sintetizaba a los cuatro anteriores y simbolizaba el movimiento.

Otra experiencia cultural de Paz que se integra a **Blanco** es la hispana y se da principalmente en el sentido místico. La evolución de la palabra en el poema se asemeja al proceso místico

español en el que se presentan tres estadios: el purgativo, el iluminativo y el unitivo. En **Mística espacialista**, Graciela Palau asocia estas etapas a los cuatro elementos de **Blanco**. La etapa purgativa corresponde al fuego y al agua, la etapa iluminativa al aire y la unitiva a la tierra. La experiencia oriental cierra esta primera ubicación del poema en el universo cultural de Octavio Paz. Por su forma, **Blanco** representa el mandala tántrico: el empastado, los colores, la página única que se desenrolla al avanzar la lectura, las regiones y las figuras dan forma a este mandala. El texto se presenta distribuido de tal forma que apoya la percepción visual y subjetiva del poema.

La experiencia religiosa tiene dos vertientes: la mística española y la tántrica. El poeta trasciende el misticismo español al tener como medio de re-unión con el absoluto a la poesía y en ella a la mujer, en vez de la divinidad cristiana tradicional. El camino por el que la palabra transita es una analogía del proceso místico, en el que la vía purgativa corresponde a la aparición simbólica del fuego y la vía iluminativa está simbolizada y expresada en la "ascensión" lograda por cada uno de los opuestos en el intercambio mutuo, en su copulación. De esta unión se pasa la vía unitiva; los contrarios se fusionan entre sí y, al hacerlo, trascienden a un absoluto que no los elimina sino que los enriquece en la vacuidad.

El ritual tántrico da "forma y sentido" al poema. Según Feustle, a Paz le han interesado principalmente tres aspectos del tantrismo: el carácter metafísico de la unión de los contrarios,

lo sexual y su significación metafísica, además del plano lingüístico. Estos aspectos son fundamentales, ya que el poema es un viaje de la palabra del silencio al silencio, recorrido que se hace posible sólo por la unión de los contrarios, y en este intercambio erótico se da la significación metafísica del poema. La "otredad" es la búsqueda más constante que en **Blanco** confronta y concilia dos sistemas de pensamiento: el de Occidente y el de Oriente. La conciencia de escición en Hegel, el "arquetipo hermafrodita" en Platón, la doble identidad del universo (microcosmos-macrocosmos) en el budismo mahayana, la concepción del tiempo y la idea de la vida y de la muerte son los puntos de contacto y los elementos de intercambio a través de los cuales se establece el diálogo entre Oriente y Occidente, cuyo moderador es el poeta.

Con respecto a la experiencia estética del poeta, en **Blanco** hay ya una expresión del arte combinatoria:

> La combinatoria propiamiente dicha aparece en **Blanco**. El texto puede dividirse en dos textos, dos poemas independientes; a su vez el segundo de estos poemas puede leerse como cuatro textos separados o como dos; por último, el poema en su totalidad puede leerse como catorce poemas aislados.[12]

Arte combinatoria que nace con **Un coup de dès** de Mallarmé. Manuel Ulacia dice que Paz escribe **Blanco** como una respuesta a la lectura que hace de dicho poema. Lo mismo afirma Diego Martínez cuando dice que en **Blanco** Paz intenta un equivalente del poema mallarmeano y que Mallarmé inspira al poeta mexicano una nueva

concepción del poema que influye en la disposición visual. Para Blas Matam, Paz como Mallarmé es tensionado por el lenguaje y esa tensión se transforma en poesia: "despegue del significado y manipulación no utilitaria del lenguaje".[19] Es a partir de su acercamiento a Oriente y de su relación directa con el mundo del arte oriental cuando el poeta mexicano presenta innovaciones formales que proporcionarán una nueva orientación estética al poema: "experimenta con la metáfora y con la disposición de signos en la página". Después de **Blanco** aparece **Topoemas** y, posteriormente, **Discos visuales**.

Es también en Oriente donde se revitaliza para Paz, uno de los aspectos más importantes de su poesia: el erotismo. Si Pablo Neruda y D. H. Lawrence en un primer momento, y después André Bretón influyen en las primeras formas eróticas de Paz, éstas cobran una nueva dimensión y atractivo al entrar en contacto con la cultura oriental. El erotismo de Paz se corresponde tanto con Mallarmé como con el tantrismo. Si para el tantra el cuerpo representa el doble del universo, para Mallarmé el poema es el doble de ese universo. En cambio, para Paz el poema es un modelo erótico y semántico del universo.

Paz ha dicho que **Blanco** está elaborado con la intención de representar el mandala tántrico. Tanto para el devoto como para el lector de **Blanco** el camino a recorrer es el de la unidad fundamental del sujeto y del objeto, el de la unidad de los contrarios.

El poema comienza con una referencia a la semilla, que es la de la palabra y de la cual se desprenden dos conceptos: la semilla de la palabra poética y la semilla de la palabra tántrica, o ambas conformando un solo símbolo dual. La palabra es muy importante en el ritual tántrico, ya que las sílabas del mantra "OM MANI PADME NUM" pronunciadas en forma repetitiva, representan una divinidad, atributo o entidad definida por esa doctrina. Así como el poeta tiene el poder de la palabra, las sílabas del mantra permiten al iniciado que las pronuncia correctamente entrar en relación directa con sus divinidades y ejercer poder sobre ellas.[44] La palabra tántrica adquiere mayor eficacia cuando en vez de pronunciarse se escribe o se contemplan con intensidad sus caracteres gráficos. En el mandala se ordenan estos caracteres gráficos y se agrupan en complejos dibujos que representan diferentes partes de los seres que quieren representar. En las figuras, los gestos o "mudra" ("sellos"), principalmente los de las manos, contienen un simbolismo análogo al de las sílabas pronunciadas o escritas. Los signos gráficos de determinadas sílabas se vinculan estrechamente a las manos imitando ciertas posiciones de los dedos. El resultado es la conversión del cuerpo del iniciado en un diagrama (mandala), cuerpo cargado de poder y correspondiendo en cada una de sus partes a uno de los elementos del cosmos. Esto conlleva una "fisiología especial" cuyas funciones tienen un papel cósmico. En la representación grágica, cada letra se presenta como un Sakti, es decir, como una parte de

la energía creadora de Shiva, por lo cual el alfabeto acabó por simbolizar la creación entera, desarrollándose así una especie de "alfabeto místico". Para el iniciado, es logro superior la comprensión y apropiación de este conocimiento, ya que significa abrir una vía hacia la liberación que conduce al sonido supremo (Sabda) de la forma divina, es la simbolización del dios tántrico:

> La recitación obstinada del OM es una especie de toma de posesión, de acceso a la divinidad.[15]

En el rito tántrico, la posesión de la mujer por el hombre sobre las cenizas sagradas y el sacrificio del esperma al fuego sagrado significan la realización de esta unidad fundamental entre el ser y su esencia divina, esto es, alcanzar la naturaleza del Buda, llamado también la naturaleza propia, la realidad suprema o la quididad. Según el Budismo zen, este principio fundamental está en nosotros y se desvanece tan pronto se le quiere encerrar en una definición precisa. Nuestro ser se encuentra impuro y ordinariamente lleno por el espacio y el tiempo, la afirmación y la negación, el bien y el mal: para liberarlo y lograr un estado "vacío" se realizan las prácticas ascéticas o esotéricas. "Vaciado" de toda "ilusión", nuestro ser permanece lúcido y así alcanza la unión con el absoluto. Esta unión de contrarios, del hombre con su esencia divina, ha sido posible en base a una simbolización sagrada. Paz afirma al respecto que es una "experiencia total del cuerpo y la mente". En la cópula ritual los cuerpos intercambian su esencia y este acto se trasmuta en el símbolo central de la ceremonia:

> Tocamos símbolos cuando creemos tocar cuerpos y objetos materiales.[15]

Para Mircea Eliade, el fin del rito tántrico es la transformación de la fisiología en litúrgia, y de ahí la complejidad que implica diferenciar lo concreto de lo simbólico. En lo primero, el tantra enseña la liberación de los sentidos para aumentar su poder y ponerlos al servicio del objeto de su simbolización en el ritual: un éxtasis duradero que lleva a la unidad. Por su parte, Paz dice que el tantrismo es una experiencia, un rito de abolición de los contrarios y un sistema de encarnación de las imágenes y, ante todo, un rito sexual:

> El cristianismo absorbe la muerte en la vida, el tantrismo anula la oposición de ambos opuestos y los disuelve en la "vacuidad", dialéctica que, sin negar la vida y la no menos real evidencia de la muerte, la reconcilia al disiparla.[17]

Para Alice Poust el tantrismo da énfasis a la relación entre la palabra y su espacio; el silencio tántrico es, aunque pasivo, capaz de dar vida a la palabra, tal como el espacio engendra al poema en **Blanco**:

> Paz encuentra en el tantrismo una conciencia de la palabra como energía creadora, conciencia que él cree que ha perdido en el mundo occidental.[18]

El modelo lingüístico del universo, que es para Paz el cuerpo del poema, es análogo a la concepción tántrica del cuerpo de la mujer:

> Las metáforas tántricas encierran en su hermetismo la analogía universal, la concepción de la escritura como doble del cosmos. Si el cuerpo es un cosmos para Sahara su poema es un cuerpo y ese cuerpo verbal es "Sunyata".[19]

La ceremonia tántrica tiene por acto central el "Maithuna", o sea la cópula ritual en cuya realización se desvanecen "las polaridades lingüísticas convencionales" y con las cuales "comprendemos" el mundo. En este acto, el cuerpo femenino se convierte en una analogía del cosmos, mientras que la cópula es "un paradigma de éxtasis".[20] Al tantra no le interesan tanto la doctrina y la filosofía como la práctica y la realización extática. Es un aquí y un ahora libre de convenciones que "asocia del budismo y del hinduismo lo fenomenológico y lo absoluto de este tiempo y lugar".Este "aquí y ahora" que es la cópula tántrica lleva al iniciado a una reconciliación "en la cima del acto sexual" entre el tiempo secuencial y su negación; Samsara y Nirvana se funden y dan paso a la identificación de la existencia con el vacío.[21] Octavio Paz afirma al respecto que en la unión de los sexos opuestos se trasciende simbólicamente la dualidad y éste acto erótico se transforma en meditatorio; la iluminación resultante dará la "visión de la unión de esto con aquello como vacuidad".[22] Al vincular el mantra tántrico que se repite en los ritos con los mantras inventados en la poesía de poetas como Huidobro, Michaux, Artaud y Schwitters, Octavio Paz concluye:

> El lenguaje explosivo del "éxtasis" es
> el lenguaje al rojo vivo que trasciende el
> lenguaje común: es **Blanco**.[23]

El poeta define aquí la característica básica del lenguaje tántrico: códigos metafóricos empleados como lenguaje articulado en función de la analogía universal. En este contexto las palabras

expresan al cosmos y el cosmos habla ("puede ser leído") con la intensidad de la pasión, como la vía hacia la confirmación de todas las cosas.

El centro principal tanto de la obra de Paz como del tantra es la experiencia erótica:

> La escritura vivida como el cuerpo analógico del cuerpo físico y el cuerpo leído como escritura.[24]

Para Octavio Paz el puente principal entre poesía y tantrismo es la meditación, ya que entiende el arte como un acto mental, como afirma en **El signo y el garabato**: "es un signo inaugural que abre un camino". Según ésto, tanto el poema como el Maithuna son una "astrología del cuerpo", un "erotismo cósmico" y un "erotismo verbal". Paz recrea las "ecuaciones vibrantes" en las que el cielo estrellado (el cuerpo vivo y significativo del cielo nocturno) es el arquetipo semántico del cuerpo de la mujer. El cuerpo -zona de todas las sensaciones, sentimientos y pensamientos- es el "arquetipo erótico del lenguaje"; el cielo es un signo, un lenguaje y éste es un cuerpo, por tanto, "dar significado es hacer el amor con estos cuerpos".[25]

En **Conjunciones y Disyunciones** Paz precisa que el cuerpo es el doble real del universo para el tantrismo y, a su vez, es una manifestación del cuerpo diamantino e incorruptible del Buda. Por ello representa una anatomía simbólica:

> El cuerpo humano concebido como un "mandala" sirve de "apoyo" a la meditación y como "altar" en el que se consuma un "sacrificio".[26]

La fusión del sujeto y el objeto son el resultado de este sacrificio sagrado, "el regreso al uno". En este sentido, el poeta apunta: "el supuesto básico del tantrismo es la abolición de los contrarios sin suprimirlos; ese postulado lleva a otro: la movilidad de los significados, el continuo vaivén de los signos y sus sentidos. La carne es efectivamente concentración mental; la vulva es un loto que es la vacuidad que es la sabiduría; el semen y la iluminación son uno y lo mismo".[27] Alice Poust establece la siguiente similitud:

> Tanto en **Blanco** como en la filosofía tántrica, el acto sexual es un medio hacia un fin trascendental. Mas allá de la unión entre lo masculino y lo femenino está la necesidad de poder pasar por varias etapas de la conciencia hasta lograr la iluminación.[28]

En la lectura de **Blanco** asistimos a un ritual copulatorio lingüístico y corporal -ambos esencialmente eróticos- que nos llevan a la verificación de los contrarios. Por otra parte, **Blanco** es un poema síntesis que lleva en sí mismo la comunión de tendencias opuestas y complementarias como pueden ser, por un lado, las artes plásticas y la literatura y, por otro, la reunión del misticismo y el erotismo, el silencio y la palabra, el pensamiento y el lenguaje, Oriente y Occidente. El poema no hubiera sido posible sin la experiencia anterior del poeta, es decir, sin Mallarmé, sin los místicos, sin la poesía erótica tanto de Oriente como de Occidente.

En el análisis del poema, Monique Lemaitre hace una precisión referente a la historia de la poesía:

> **Blanco es un juego, pero un juego serio que se asemeja a los de Cortázar, Lezama Lima, Pound, Joyce y que a pesar de todo lo que le debe a Un coupe de dès de Mallarmé, es hasta ahora el intento más serio en lengua española por llegar a través de la depuración de la palabra, a la esencia misma de la poesía.**[79]

Como se sabe, el poema va del silencio al silencio por el transcurso de la palabra; es "la reconquista de la unidad primordial entre el mundo y el hombre a través del lenguaje. Ese silencio del que viene y hacia el que va la palabra no es más que la página blanca. Esta página que es para Graciela Palau la característica más sobresaliente del poema puesto que "es el puente que une a los contrarios porque contiene el lenguaje y el silencio". Asimismo, este espacio en que el poema se desarrolla es percibido por Ruth Needleman como "un lenguaje espiral que va desde el nacimiento de la palabra hasta su resolución en el silencio".[80]

Blanco está vinculado a la esencia misma del tantrismo, y la primera evidencia de ello es uno de los epígrafes que aparece en él:

> By passion the word is bound, by passion too it is released.
>
> (The Hevajra Tantra)

El epígrafe refleja, además del fondo budista, la pasión con que el poeta ha impregnado su creación. Aún con el matiz oriental del poema, la tradición poética mallarmeana no está menos

presente. Esto lo demuestra el segundo epígrafe que se insinúa como una respuesta o como una continuación del primero:

Avec ce seul objet dont le Néant s'honore

(Stèphane Mallarmé)

Blanco se afilia a la tradición de **Un coup de dès** por algunos de sus objetivos y de sus características. Mencionaremos tres ejemplos: **1)** ambos poemas transmiten el "carácter expresivo" de la página donde el poema se manifiesta; **2)** hay un esfuerzo por romper la continuidad lineal del texto y quebrarlo repetidas veces para que aclare su significación; **3)** se busca una visión diferente del universo. En este último caso, hay una diferencia fundamental entre los dos poemas: en **Un coup de dès** Mallarmé quiso encontrar un doble ideal del universo; en **Blanco** en cambio, el poeta mexicano intentó llegar a un modelo del universo. Mallarmé concluye su intento por "doblar" al universo afirmando que "Toute pensee met un coup de dès"; ha visto que el azar es invulnerable, intangible y huidizo y, frente a ello, el poema se convierte en su propia crítica. Paz asume la experiencia mallarmeana y enfrenta su creación con la certeza de que el mundo es ya intraducible y que éste se aleja cuando el poeta pretende descifrarlo. Con esta conciencia, **Blanco** busca otra vía: la del poema vivo que se recree a cada instante, como dice Guillermo Sucre:

> Escribir es sólo plasmar signos que buscan un significado. Así como el mundo se condensa en la mirada que lo mira, el poema se condensa en el acto que lo propicia. Pero el acto de escribirlo no vale sino por el acto de leerlo.[31]

Blanco realiza entonces un nuevo comienzo, no un modelo del mundo sino la re-signación del lenguaje y del mundo que nombra; éstos son ahora únicamente signos en busca de significación:

> La gran aventura del poeta actual reside en hacer posible ese advenimiento: más que expresar el mundo, crearlo, fundarlo de nuevo.[32]

Paradójicamente, Paz se aleja de Stéphane Mallarmé y al mismo tiempo lo prolonga:

> El espíritu es creación del cuerpo
> que a su vez es creación del mundo,
> que a su vez es creación del espíritu.[33]

Esta nueva postura del poeta está más cerca de un posible modelo del universo por cuanto que la vida es un continuo fluir y transformarse, algo inacabado y que instante a instante ofrece un mundo de significación y no significación. Para Guillermo Sucre, **Blanco** es la gestación de la palabra y los momentos sucesivos en que el poeta la confronta con el mundo, o más bien es la visión de un mundo: la naturaleza y la mujer, la historia, la experiencia del poeta y el acto de la escritura misma en busca de su expresión.

Paz ha rechazado la concepción dualista del mundo y percibe

al universo como un sistema de correspondencias donde el espacio inextenso da fluidez y circularidad al tiempo; asimismo, el poema surrealista se asemeja al poema arquetípico que intenta la construcción de un modelo del mundo. El espacio poético es un "interrogatorio" del universo en donde Paz encuentra "el modelo de un universo independiente donde se interrumpe la ciega cadena de causas y efectos que aprisionan al hombre en la historia".[34] Por eso en el poema, más que al hombre, Paz ve un microcosmos que refleja el macrocosmos:

> Nuestro mundo es un universo de ecuaciones, símbolos y metáforas. El hombre de ciencia es el traductor universal. El poeta también es el traductor universal.[35]

Este oficio del traductor universal es el mismo que realiza el poeta en **Blanco**. Enrique Pezoni refiere con claridad la visualización del poema como ese sistema de correspondencias:

> En el mundo que crea, organizado como una estructura de imágenes relacionadas por paralelos y oposiciones; en la transformación del canal transmisor del poema, la página que se despliega como un abanico: no extensión, sino fijeza trasmutada en su contrario, un tiempo que se abre y regresa sobre sí mismo; en la disposición de los signos gráficos sobre ese nuevo espacio fluido. Secuencias que se apartan, confluyen y se yuxtaponen.[36]

Decíamos que **Blanco** expresa , más que al hombre, al universo. Sin embargo, el mismo Paz señala que personalmente su búsqueda tiende a encontrar al "otro", a la persona humana en la forma del amor o de la comunión, ya sea con los hombres o con el mundo.

Graciela Palau aclara que esta búsqueda convierte al hombre en una creatura del espacio, del no-tiempo. El espacio como el tiempo, retorna una y otra vez, va del micro-cosmos al macro-cosmos, del cuerpo al universo; de ese cuerpo que es la afirmación y la negación del universo. Como este, el cuerpo tiene un lenguaje que es el sexo, por lo tanto, sexo y lenguaje son uno. Los elementos de la escritura en **Blanco** se relacionan entre si, se fusionan como los cuerpos en el abrazo erótico. Octavio Paz propone con esto una visión liberadora, una tendencia a unir los contrarios, a transformar la vida por influjo del amor. Rebelión y amor se fusionan por el poder de la palabra poética y nos liberan reintegrándonos a la plenitud y concordancia con el cosmos. No obstante, esta poderosa capacidad de la palabra es "silente" por que en **Blanco** el lenguaje se resuelve en el silencio, silencio significativo. Esta experiencia de la significación nos lleva a la otra realidad que Gabriel Zaid identifica como "ese auténtico lado otro del mundo que es el poema".[87]

Para Paz, la poesía es "entrar en el ser", un viaje del mundo al espíritu y del espíritu al mundo.

Blanco es una experiencia estética y erótica que a través de la asociación y la imagen logra llevarnos a muchos aspectos de trascendencia. Phillips Rachel afirma:

> el título mismo trae a la vez blancura de Sunyata y la combinación de todos los colores en la luz blanca. **Blanco** trata de explorar la naturaleza de la realidad, de la poesía y del conocimiento. La implicación de los sentidos del tacto, la vista y el oído del lector es legítima, por cuanto Paz trata de mostrar la naturaleza comprensiva de esta exploración.[38]

Si leemos el poema como un solo texto, abarcamos las otras posibilidades de lectura propuestas por el autor, dada la simultaneidad de las imágenes y las características de correspondencia que presenta la obra.

Blanco fue concebido por su autor como un poema espacial; el poema se manifiesta como una unidad integrada por dos energías diferentes y complementarias (yin y yang, sí y no, etc.): tiempo y espacio. El tiempo en **Blanco** es francamente corpóreo, espacial y visual. Este tiempo es como una afirmación del cuerpo frente a la negación occidental del cuerpo (no-cuerpo). El tiempo, por otra parte, es la energía que equilibra la manifestación espacial y en el poema está subordinado a ella. La comunión del espacio con el tiempo (ambos en sus tres dimensiones) es la analogía de la unión de Oriente y Occidente, del mismo modo en que se entrelazan macho y hembra. El punto (instante) de unión de los contrarios es el silencio. Paz dice que todos los poemas por estar hechos de palabras, son temporales. Por su resolución, **Blanco** no es palabra: es silencio; el poema pretende ser un mandala y representa en su página una entrada y una salida. La entrada es el silencio antes de la palabra que, como el rollo tántrico, va desde los "cimientos" hasta la salida que es el silencio después de la palabra, una vez convertida en música, una vez disuelta en "lo

blanco". La palabra ha ido del silencio al silencio, éste la contiene. En Blanco la espacialidad (el manejo que del espacio hace el poeta y que recrea el lector) inventa el tiempo, lo acerca y lo aleja, lo sube y lo baja, lo vuelve ritmo.

Para Manuel Ulacia, Blanco es un poema que se realiza bajo un doble signo: Eros y la música; idea que puntualiza Octavio Paz al afirmar que su tema es "el amor y sus correspondencias musicales".[88] El poema lleva en su cuerpo (espacio erótico) la encarnación del amor y a ésta corresponde un tiempo (espacio musical). Como en Eliot y en Apollinaire se presenta la conjunción de tiempos y espacios. En este sentido, la temporalidad en Blanco es un espacio musical determinado por la imagineria mistico-erótica del cuerpo que es silencio que es música. La palabra es música (pues se ha resuelto en el silencio); verbo y sonido se corresponden. Paz señala que en Blanco intentó establecer ciertas correspondencias verbales con las formas musicales de la fuga y del contrapunto de Occidente, mismos que guardan ciertas semejanzas con la música de la India.[89] La intuición musical del poeta es sensible a la incorporación de dichas formas musicales en el poema. En él encontramos una triple analogía: la forma musical de la fuga, la forma visual del mandala y la forma mistico-erótica del tantrismo.

El mandala y la fuga crean el altar sobre el cual se realiza el rito sagrado del tantrismo. Las correspondencias entre la fuga

y el "mandala poético" de Paz pueden encontrarse en las tres fases en las que evoluciona esta forma musical: exposición, divertimiento y estrecho. Esto se explica de la siguiente manera. En la fuga hay un silencio total antes de iniciar, durante la fase de exposición entran las voces según el libre vuelo de la fantasía creadora del autor; en Blanco la exposición visual (imaginería verbal) va antecedida por un espacio en blanco. Luego de este vacío, las imágenes poéticas van apareciendo en un juego rítmico que alterna entre la imaginación (entendimiento) y sus colores y atributos.[40] En Blanco la palabra "verdea" e inicia su erótico transitar nombrando al mundo. Libre del silencio, la palabra atraviesa el universo en sus múltiples manifestaciones, correspondiendo esta etapa del poema al "divertimento" de la fuga; finalmente, el estrecho es, en la fuga, el retorno al tema principal, mismo que presagia el final de la pieza y que efectivamente desemboca en el silencio después de la música. En Blanco esta etapa corresponde a la salida en blanco del poema, que es el silencio después de la palabra.

En cuanto a las características y elementos de la fuga, existe también una correspondencia con el poema ya que dentro de los principales recursos de esta forma musical se cuenta con la imitación, la persecución, el sujeto y el contrasujeto. La imitación consiste en reproducir, en todo o en parte, un motivo melódico. En Blanco la reproducción no es melódica sino visual y su motivo es el microcosmos que es el cuerpo y el macrocosmos que es el universo. La persecución radica en que una voz huya de la

otra o vaya en caza de ella. Esta persecución puede ser, en Blanco, la huida que emprende la palabra del silencio o la caza que hace de la palabra el silencio. La función del sujeto (tema, motivo) es, tanto en la fuga como en Blanco, el establecimiento y conservación de la unidad. En cambio, el contrasujeto es el elemento de polaridad, de contrapunteo, de dualidad tanto en el poema como en la fuga.

La fuga y el mandala de Octavio Paz tienen a su vez correspondencia con el tantrismo no sólo en las tres partes que las integran (exposición: silencio-página en blanco; divertimento: juego tonal-juego visual; estrecho: silencio-página en blanco), sino también en sus recursos dinámicos (imitación: reproducción musical-reproducción visual; persecución: de voz a voz-de palabra a silencio; sujeto: unidad, contrasujeto: polaridad). Las primeras tres fases equivalen a la ritualización del abrazo carnal entre macho y hembra sobre las cenizas que se resuelve en la vacuidad; los recursos dinámicos son comparables a la simbología tántrica en la que dos polos energéticos trascienden en uno sin eliminación de los contrarios.

La expresión temporal (musical) del poema hace que ingresemos inmediatamente a la dimensión de la espacialidad tántrica. El mandala, tanto para el Budismo tántrico como para el Hinduismo, representa un espacio sagrado que es símbolo simultáneo del cuerpo humano y del cosmos. El modelo visual del poema fue el mandala y su forma ideal una construcción mental en un espacio también mental. Octavio Paz, al orientar al lector que no tiene acceso a

la edición original de Blanco (México, 1967) señala que el poema debería leerse como:[...] una sucesión de signos sobre una página única; a medida que avanza la lectura, la página se desdobla: un espacio que en su movimiento deja aparecer el texto y que, en cierto modo, lo produce. Algo así como el viaje inmóvil al que nos invita un rollo de pinturas y emblemas tántricos: si lo desenrollamos, se despliega ante nuestros ojos un ritual, una suerte de procesión o peregrinación ¿hacia donde? El espacio fluye, engendra un texto, lo disipa, transcurre como si fuera tiempo. A esta disposición de orden temporal y que es la forma que adopta el curso del poema: su discurso, corresponde otra, espacial: las distintas partes que componen están distribuidas como las regiones, los colores, los símbolos y las figuras de un mandala.

Simbólicamente, en las dos caras del encuadernado aparece centrado un cuadrado amarillo. La figura es corpulenta a veces y da la sensación de una puerta. Puerta de entrada y puerta de salida. El color amarillo representa la llama que simultáneamente aviva la pasión de los amantes y quema las cenizas del altar tántrico. Negro y blanco unidos por el amarillo como hombre y mujer unidos por el fuego erótico. Dentro del cuadrado amarillo aparece otro cuadrado negro, de tal manera que el centro de la portada y el de la contraportada es blanco. Para Feustle esto significa la presencia (todo y blanco) y la ausencia (nada y negro) de todo color que simbolizan la manifestación del absoluto. El negro y el blanco son verso y anverso de una estructura que

tiene en común al color amarillo y a la encuadernación. Esta última nos lleva del centro al exterior y viceversa -como los mandalas circulares. Pasamos de la unidad -la encuadernación- a la confrontación: el blanco y el negro.

Al abrir el ejemplar nos encontramos con una sola página muy extensa doblada en veintitrés partes iguales y sin numeración, que bien pudiera enrollarse. Si bien la página no está enrollada tampoco está tradicionalmente doblada; el doblado que tiene esta única página no coloca un texto detrás de otro como cualquier hoja que se lee por anverso y reverso, sino que los textos se enfrentan. Al respecto Paz ha señalado que en **Blanco** no hay procesos; las cosas no están una detrás de otra sino frente a frente; este contrapunto es un momento, un instánte detenido en el que se resuelven las oposiciones en un abrazo que es música que es silencio.[41]

Para Feustle la creación del poema es su destrucción ya que el lector, al doblar la página, descubre la apariencia exterior del poema al tiempo que lo crea en la progresión de la lectura:

La forma y el sentido de **Blanco** son un ritmo físico-mental de creación (mental) y destrucción (física).[42]

La impresión del poema se hizo siguiendo un proyecto tipográfico de Paz en papel antique RLCH de 115 gramos para reproducir lo más fielmente posible el mandala tántrico. El escenario -"teatro de la sangre"- queda, así, preparado para el ingreso del lector.

El poeta ofrece seis posibles lecturas para **Blanco**: la

primera se realiza en su totalidad, como un solo texto; la segunda incluye únicamente la columna del centro; la tercera abarca la columna de la izquierda como un solo poema; la cuarta, la columna de la derecha como otro poema; la quinta, cada una de las cuatro partes formadas por dos columnas; y la sexta, la columna central integrada por seis poemas más los ocho de cada una de las otras dos columnas. Feustle encuentra en esta organización la estructura del poema. Esta es una progresión aritmética que evoluciona con base en el número dos:

> Una columna del centro; dos poemas a cada lado; cuatro variaciones de cada columna que pueden leerse como cuatro poemas; seis posibles poemas en la columna de centro; y ocho en cada una de las de la derecha e izquierda.[43]

Feustle establece un factor progresivo en base al número cuatro, según la portada y la contra-portada, en la que los cuatro lados de los cuadrados se multiplican por los tres cuadrados dando un total de doce. En este sentido, el factor básico de la lectura (dos) es la mitad del factor básico del encuadernado (cuatro):

> Penetrando en el poema desde el punto de vista físico, se va en orden opuesto partiendo del contenedor (4-2-1) en un ritmo de contracción y, leyendo el poema, en un ritmo de expansión (1-2-4-6-8). Estos poemas forman un espejo exacto del sentido y la forma del tantrismo.[44]

Según ésto, el UNO simboliza la unidad (amarillo y encuadernado); DOS es la dualidad (blanco y negro de las pastas); TRES, la trinidad que se establece como síntesis o la actuación de la unidad sobre la dualidad (tres rectángulos en cada lado del encuadernado); CUATRO, la realidad humana tanto natural como en su

orden racional (cuatro lados de cada rectángulo).

Simbólicamente, el encuadernado es un ir de la densidad del mundo (obscuridad y pesadez visual del negro), de la ausencia a la suave claridad del Satori (luz del blanco), a la presencia. Este viaje se hace a través de las sensaciones que transmiten los sentidos, mismos que son, a un mismo tiempo, los que nos retienen en el mundo ilusiorio y los que nos llevan a la vacuidad. La clave de la encuadernación es, entonces, el cuadrado amarillo con su papel paradójico: ida y vuelta; viaje circular en el que intervienen la unidad, la dualidad, la trinidad, y la realidad del mundo. En la portada, el cuadrado amarillo sobre el negro es lo que nos impulsa a la ida y, en la contraportada, el mismo cuadrado amarillo, ahora sobre el blanco, es lo que nos retiene y empuja a volver; son los sentidos los que hacen posible la experiencia del "Satori". Al penetrar con nuestro entendimiento (falo-semen-iluminación) en la palabra poética (vulva-vacuidad-sabiduría) realizamos la cópula sagrada o "maithuna" del rito tántrico. **Blanco** nos instala en el altar tántrico y el poeta nos invita a participar de diferentes maneras.

Blanco nos lleva a encontrar una y otra vez la analogía tántrica: el ritual místico-sexual en donde la cópula se realiza sobre las cenizas de cremación de los muertos, anulando así la oposición entre la vida y la muerte. Un erotismo así consumado es un erotismo sacramental y, la retención del esperma como su ley principal, obedece a la búsqueda de la transmutación del esperma en la iluminación mística. En este sentido, el cuerpo humano es

concebido como un doble del universo, como el cuerpo incorruptible del Buda. Para Paz, el cuerpo humano concebido como un mandala sirve de "apoyo" a la meditación y también como un altar en el que se consuma un sacrificio.

El sacrificio es realizado, en el plano de las deidades, por "Shiva" y "Sakti" y, en el plano simbólico, por su representación: el falo (lingham) y la vulva (yoni). Lo masculino y lo femenino en el acto sexual, que unidos son la manifestación del absoluto neutro, se dan, al mismo tiempo, un abrazo físico y metafísico:

> La cópula es verdadera, realmente, la unión de Samsara y Nirvana, la perfecta identidad entre la existencia y la vacuidad, el pensamiento y el no pensamiento. Maithuna: dos en uno, el loto y el rayo, la vulva y el falo, las vocales y las consonantes, el costado derecho del cuerpo y el izquierdo, el allá arriba y el aquí abajo.[45]

La analogía del cuerpo como un reflejo microcósmico del universo incluye, en el tantrismo, los centros energéticos (chacras) principales, a saber: la energía sexual, la energía nerviosa y la energía psíquica. Estos están distribuidos a lo largo de seis nudos localizados entre el sexo y el cerebro, intercomunicados por dos canales, cada uno a un lado del cuerpo correspondiendo el izquierdo al principio femenino y el derecho al principio masculino. Estos canales se unen en uno tercero localizado al centro del cuerpo.

En el rito tántrico se realizan al mismo tiempo dos cópulas: una horizontal y física establecida por la posición de los cuerpos oficiantes, y otra vertical, mística y química, realizada por el

semen al "estallar" en el cerebro, con el pensamiento iluminado. Paz aclara:

> La retención seminal es una operación alquímica y mística: no se trata de preservar la relación entre cuerpo y alma sino disolver al primero en la vacuidad.[48]

El cuerpo es un universo semántico. El arquetipo semántico del cuerpo es el cielo estrellado y por ende el cuerpo es el arquetipo erótico del lenguaje. Como en el mandala, al recorrer la página iremos viajando por una representación de figuras dibujadas con letras, de acuerdo a una determinada distribución del texto sobre la página blanca. Asimismo, iremos descubriendo los contornos textuales en uno u otro color con distintas tonalidades y con una tipografía altamente significante. Desde el primer contacto visual con el texto original, el lector avanza signo a signo e imagen a imagen sobre las palabras, penetrándolas con su entendimiento -falo intelectual. La página se despliega, se abre como vulva, se expone, se entrega para ser recorrida, conquistada. La cópula se consuma y en esa unión renace el poema. Así, el ritual tántrico no es sólo una evocación sino una experiencia poética.

Nos hemos referido al poder que la palabra ejerce sobre las divinidades, entidades o figuras del panteón tántrico. En este sentido, podemos decir que **Blanco** es un mantra, puesto que es una creación verbal. Paz ubica la relación entre el lenguaje y la concepción tántrica de la siguiente manera:

> Las dos venas o canales del cuerpo son ahora el lado masculino y femenino del habla... El lenguaje ocupa un lugar central en el tantrismo, sistema de metáforas encarnadas.[87]

Desde el comienzo, en **Blanco** la palabra se hace presente y encarna en la metáfora de la "simiente". Semilla que es semen y es palabra, siempre creadora. En el tantrismo el mantra es la invocación, las sílabas que poseen el poder. El devoto repite el "OM" mentalmente mientras se eleva en la iluminación. En **Blanco** la palabra, las sílabas que son semilla, al igual que el mantra, también son mentales:

el comienzo

el cimiento

la simiente

latente

la palabra en la punta de la lengua
inaudita inaudible

La palabra tiene el poder, pues se creará a sí misma e irá -después de otorgar expresión al mundo y al poeta- hacia su resolución. Feustle atribuye a estos primeros versos un significado sexual:

> La interacción de la lengua, la boca y los labios es equivalente simbólico del falo y la vulva.[88]

La sensibilidad del lector ha sido estimulada al primer contacto con el texto original -portada-contraportada y página única-. Al avanzar sobre el mandala poético nuestra percepción se centra en los colores: el blanco de la página, el negro y el rojo de las letras. Sobre el fondo blanco, el negro va apareciendo con una suave tonalidad; el blanco parece desvanecerse para dar lugar al negro. A su vez, este tono suave da paso a un negro intenso que así se mantendrá casi hasta el final del poema, en donde disminuirá nuevamente su intensidad para diluirse, finalmente, en el blanco de la página que lo sostiene. Visualmente, cromáticmante, el lector hace un recorrido del blanco al blanco sobre el negro. Este viaje nos recuerda el peregrinar de la palabra del silencio al silencio.

En la imagen poética aparecen también los colores negro y blanco (luz).

Bajo la piel de la penumbra
Late una lámpara

El color amarillo (los sentidos) hace su entrada como antesala al rojo (la pasión), que va a ser vital en la percepción visual del poema:

Aparece
Amarillo
Cáliz de consonantes y vocales
Incendiadas

Inmediatamente después de esta imagen aparece el color rojo personificando la columna derecha del texto que, por primera vez, se "abre" dando lugar a la representación de los opuestos:

en el muro la sombra del fuego	llama rodeada de leones
en el fuego tu sombra y la mía	leona en el circo de las llamas
	ánima entre las sensaciones

El negro a la izquierda y el rojo a la derecha. Los colores se acoplan por la derecha del negro y por la izquierda del rojo:

caes de tu cuerpo a tu sombra no allá sino en mis ojos
en un caer inmóvil de cascada cielo y suelo se juntan
caes de tu sombra a tu nombre intocable horizonte
te precipitas en tus semejanzas yo soy tu lejanía
caes de tu nombre a tu cuerpo el más allá de la mirada

Esta unión de rojo y negro, que es izquierda y derecha que es macho y hembra, genera un contorno determinado por las leyes de espacialidad gramatical (arbitraria) o por la lúdica creadora (intuitiva) del poeta.

Si contemplamos el texto en toda su extensión como la figura que dibujan los colores, veremos en el negro es más extenso que el rojo. El negro es continuo mientras el rojo aparece y desaparece cuatro veces -"en el remolino de las desapariciones/ el torbellino de las apariciones"-; el rojo (macho) penetra en el negro (hembra), rojo entrando y saliendo del negro creando el movimiento pélvico. "El tizón" y "la noche", comunión de los opuestos:

Luz carbonizada

La percepción visual del lector distingue en el texto tres columnas: la del centro que corresponde a la creación como origen de la palabra, la de la izquierda que se identifica con el amor entendido como el ritual místico-erótico del tantrismo, y la de la derecha que corresponde a la conciencia como el resultado del conocimiento por el camino de la vacuidad. Visualmente, tendremos la sensación de que estas tres columnas forman una sola que se "abre" en dos, o que son dos columnas que se funden en una sola. Las columnas corresponden a las venas simbólicas del tantrismo en las cargas energéticas que las dinamizan:

derecha: masculina positiva (+) izquierda: femenina negativa (-)

central: neutra (vacuidad)

Las columnas izquierda y derecha, al ser de cargas contrarias, permanecen en diálogo continuo. La derecha masculina, macrocósmica, amplifica en su discurso a la izquierda femenina, microcósmica:

los ríos de tu cuerpo	el río de los cuerpos
país de latidos	astros infusorios reptiles
entrar en ti	torrente de cinabrio sonámbulo
país de ojos cerrados	oleaje de las genealogías
agua sin pensamientos	juegos conjugaciones juglarías
entrar en mí	subyecto y obyecto abyecto y absuelto
al entrar en tu cuerpo	río de soles
país de espejos en vela	las altas fieras de la piel luciente
país de agua despierta	rueda el río seminal de los mundos
en la noche dormida	el ojo que lo mira es otro río

En su imaginería, las columnas comulgan cuando no están unidas espacialmente; ambas trascienden su propio espacio en la comunión con la otra. Es una comunión, más allá del espacio y del tiempo: en el espíritu. Acto sexual, sensorial e intelectual: acto poético. El erotismo crece cuando los cuerpos se abrazan; desbordan sus cuerpos las columnas del texto, comparten la palabra y el lenguaje, unifican la gramática en una sola columna, se comunican pasión, idea e imagen:

derramada en mi cuerpo yo soy la estela de tus erosiones
tú te repartes como el lenguaje espacio dios descuartizado
tu me repartes en tus partes altar el pensamiento y el cuchillo
vientre teatro de la sangre eje de los solsticios
yedra arbórea lengua tizón de frescura el firmamento es macho y hembra
temblor de tierra de tu grupa testigos los testículos solares
lluvia de tus talones en mi espalda falo el pensar y vulva la palabra
ojo jaguar en espesura de pestañas espacio es cuerpo signo pensamiento
la hendidura encarnada en la maleza siempre dos sílabas enamoradas

Las imágenes contienen significados que ingresan en un juego de relaciones de oposición - unificación:

OPOSICION		UNIFICACION
positivo (+)	negativo (-)	(neutro)
falo	vulva	firmamento (que es macho y hembra)
pensamiento	lenguaje	
signo	espacio	Pan Grial (sacrificio del esperma en el fuego cósmico)
vocal	consonante	
si	no	
yo	tu	silencio
cielo	tierra	

El poeta juega con estos elementos creando cópulas, construyendo oraciones y representando el universo. Cada una de las columnas cumple una función y ésta se realiza en ciclos cuaternarios, como el tiempo cósmico en el hinduismo. En la columna del centro la creación del lenguaje (origen de la palabra) supera cuatro estados; en la columna derecha el amor (místico-erótico) evoluciona en cuatro momentos; y en la columna izquierda el conocimiento (conciencia) se adquiere en cuatro variaciones. Simultáneamente las columnas simbolizan, como ya hemos mencionado las tres venas tántricas. Como el cuerpo, el texto integra dentro de sí a los opuestos en una estructura creada para la realización del Satori.

columna izquierda	columna central	columna derecha
↓	↓	↓
vena izquierda	vena central	vena derecha
↓	↓	↓
"Shiva"	"Absoluto neutro"	"Sakti"
↓	↓	↓
carga (-)	(carga neutra)	carga (+)
↓	↓	↓
erotismo	lenguaje	conocimiento
↓	↓	↓
cuatro momentos -fuego -agua -tierra -aire	cuatro estados -amarillo -rojo -verde -azul	cuatro variaciones -sensación -percepción -imaginación -entendimiento

La palabra se origina en un río multicolor que va desde el "estado amarillo" al "estado azul":

Del amarillo al rojo al verde,
Peregrinación hacia las claridades,
La palabra se asoma a remolinos
Azules.

Los colores no son tales, pues han transmitido su cualidad a los "estados de gestacion" de la palabra.

La columna central que simboliza la primera manifestación del absoluto neutro porque fusiona los principios masculino y femenino, es también en **Blanco** el proceso místico que vive la palabra hasta su resolución en el silencio. Recordemos que en la mística española se pasa por tres etapas para llegar a la unidad -la vía purgativa, la iluminativa y la unitativa. La vía purgativa está asociada al color "amarillo" que corresponde al "fuego" y la "sensación" que aparecen en las columnas izquierda y derecha. El fuego purifica quemando; este proceso es verificado por los sentidos. Luego se llega a la vía iluminativa que corresponde a la percepción en la columna derecha; la palabra se presiente mientras el agua aparece en la columna izquierda suavizando la sequía. El estado trasciende de la purga a la iluminación para avanzar hacia la unidad. Esta llega cuando aparece el color azul que corresponde a la unidad de aire y cielo (columna derecha), y que son acompañados por el entendimiento en la columna izquierda. Esta columna (eros) es una sola con la columna derecha (logos). A las dos las ha reunido la palabra en la columna central: se ha consumado la experiencia unitiva. Esta última columna contiene al texto que es el mismo que da inicio y en el que finaliza **Blanco**. Antes y después de él hay un espacio en blanco. Este espacio de la

página en blanco corresponde tanto a la entrada como a la salida visual del poema. Respecto a la palabra, Paz dice que "hay dos silencios, uno antes de hablar y otro después de la palabra".

El poema se origina en medio de una tensión vital:

el comienzo
el cimiento
la simiente
latente

La palabra está presente sólo en potencia, está a punto de desprenderse de la prisión bucal:

la palabra en la punta de la lengua.

Sin embargo, el silencio reina, hace "inaudible" e "inaudita" a la palabra, la desconoce:

la palabra

sin nombre sin habla

La tensión se va haciendo más fuerte; un dinamismo interior, el del lenguaje, late bajo el silencio:

Sube y baja,
Escalera de escapulario,
El lenguaje deshabitado.
Bajo la piel de la penumbra
Late una lámpara.

El lenguaje intenta salir del fondo del silencio a la superficie -de lo oscuro a lo claro- hasta hacer aparecer los componentes de la palabra:

Un girasol
Ya luz carbonizada
Sobre un vaso
De sombra.
En la palma de una mano
Ficticia,
Flor
Ni vista ni pesada:
Oída,
Aparece
Amarillo
Cáliz de consonantes y vocales
Incendiadas.

El poeta puja al unísono con el lenguaje, presiente, en el pulso de su mano, la aparición de la palabra. Vocales y consonantes empiezan a configurarse como sílabas (células del lenguaje), el silencio persiste y se verifica la insistencia verbal:

Un pulso, un insistir,
Oleaje de sílabas húmedas.

la palabra pretende "ser" verbo y sonido. En el silencio interior, el lenguaje se avecina:

Sin decir palabra
Oscurece mi frente
Un presentimiento de lenguaje.

La expresión es ajena al poeta; aún no fluye el agua en ese río que es el lenguaje:

Río seco:
Boca de manantial
Amordazado

El poeta, estéril, sufre la ausencia de la palabra:

El lenguaje
Es una expiación,

El silencio crece, se afina y se resuelve en silenciosa transparencia que otorga esperanza y fertilidad al poeta:

Aguzar
Silencios
Hasta la transparencia,
Hasta la ondulación,
El cabrilleo,
Hasta el agua:

El poeta se obstina como también el color y el horizonte. No hay palabra pero resuenan tambores, todo es un caos:

La rabia es mineral.
Los colores
Se obstinan.
Se obstina el horizonte
Tambores tambores tambores.

La página en blanco se tiñe de negro para permitir la inminente aparición del texto:

El cielo se ennegrece
Como esta página.

La pugna entre silencio y palabra es universal, incluye al cielo y a la tierra; como ying y yang, comparten el fruto del parto:

Te golpeo cielo
Tierra te golpeo
Cielo abierto tierra cerrada
Flauta y tambor centella y trueno
Te abro te golpeo
Te abres tierra
Tienes la boca llena de agua

la palabra rasga el silencio y ve la luz del sonido:

Tu cuerpo chorrea cielo
Tremor
Tu panza tiembla
Tus semillas estallan
Verdea la palabra

El verbo toma cuerpo y se remonta hacia las claridades a través del color: del "amarillo cáliz de consonantes y vocales" al "encarnado" ("el mio es rojo") al verde; la palabra (sonido) se enfrenta al color (imagen) y se acerca al silencio en su ciclo sonoro:

Del amarillo al rojo al verde,
Peregrinación hacia las claridades,
La palabra se asoma a remolinos
Azules.

El poeta se deslumbra y sus sentidos se mezclan, adentrándolo en una experiencia superior:

Los reflejos, los pensamientos veo.
Las precipitaciones de la música,
El número cristalizado.
Un archipiélago de signos.

La palabra transcurre hasta el instante en que se niega y se afirma, afirmando y negando las cosas, los nombres:

En el remolino de las desapariciones
El torbellino de las apariciones
Sí
El árbol de los nombres
No
Es una palabra
Sí
Es una palabra
Aire son nada
Son
Este insecto
Revoloteando entre las líneas
De la página
Inacabada

La lúdica de negación y afirmación enamora a los opuestos y los lleva, en medio de ese juego, a la unidad en el silencio sobre un fondo musical apenas sugerido:

Blanca y Negra
Primavera Nocturna
Jazmín y ala de cuervo
Tamborino y sitar
No y Sí
Juntos
Dos sílabas enamoradas
[...]
El habla
Irreal
[...]
Da realidad al silencio
Callar
Es un tejido de lenguaje
Silencio.

El poeta ha sido el oficiante del ritual de la palabra; ha tendido un puente entre la afirmación y la negación y ese puente está

formado de lenguaje y de silencio. Como en la experiencia mística, el poema ha ido del silencio al silencio:

El silencio reposa en el habla

Así, silencio y palabra se contienen mutuamente. Y es que para Octavio Paz "el silencio, en sí mismo es una respuesta". La semilla de la palabra permanece en el silencio para reciclar el juego del lenguaje, juego en el que vivimos y aprendemos la experiencia del silencio.

El erotismo se manifiesta en grados que van del "momento" de fuego-pasión, al "momento" de tierra-copulación:

el fuego te desata y te anuda
[...]
mis manos de lluvia
sobre tus pechos verdes

Los elementos se han trastocado en "momentos eróticos". Se trata de un erotismo sagrado. El "yo" del poema y la amada reflejan su sombra sobre el fuego. Fuego de pasión que encadena y libera:

en el muro la sombra del fuego
en el fuego tu sombra y la mía

el fuego te desata y te anuda
Pan Grial Ascua

Es el rito sagrado de los tantras que en el Pan Grial

sacrifican el esperma al fuego cósmico. El torrente corporal es doblemente vital (río de pasión, río sanguíneo-seminal). El "yo" del poema se adentra en el "otro" -la amada-, descubre al "otro" y en él se descubre a sí mismo. El abrazo sexual desemboca en la claridad:

los ríos de tu cuerpo
país de latidos
entrar en tí
país de ojos cerrados
agua sin pensamientos
[...]
la transparencia es todo lo que queda.

La exploración del cuerpo representa la peregrinación a través del universo de los lugares sagrados del ritual tántrico. Esos lugares santos están objetivados en las partes igualmente santas del cuerpo humano. Unión santificada del macho y la hembra. El espacio en que el ritual acontece es el cuerpo femenino y éste es la imágen del mundo. Así, el ritual, a través del cuerpo femenino rescata al mundo en la conjunción erótica:

del color de la tierra
la yerba de mi sombra
mis manos de lluvia
sobre tus pechos verdes
mujer tendida
El mundo es tus imágenes

La carne se disipa en la penumbra y ésta resbala hasta el símbolo para volver a ser piel:

Caes de tu cuerpo a tu sombra
caes de tu sombra a tu nombre
te precipitas en tus semejanzas
caes de tu nombre a tu cuerpo.

Un ciclo que se da en un presente continuo y que lleva a la amada a reencontrarse con el "yo" del poema:

en un presente que no acaba
caes en tu comienzo
derramada en mi cuerpo.

La fusión de los contrarios se verifica en una imagen de profundo erotismo en la que, esencialmente, la unidad se conserva en las partes:

tú me repartes en tus partes
vientre teatro de la sangre
yedra arbórea lengua tizón de frescura
temblor de tierra de tu grupa
lluvia de tus talones en mi espalda
[...]
entera en cada parte te repartes
Tu cuerpo son los cuerpos del instante.

El momento supremo amplifica los sentidos y la percepción. El conocimiento del otro resulta en una expresión (caricia) de amor, de compenetración:

contemplada por mis oidos
olida por mis ojos
acariciada por mi olfato
oida por mi lengua
comida por mi tacto
habitar tu nombre
caer en tu grito contigo

El erotismo es la fuerza que atrae a los contrarios y los impulsa a unirse. Esta experiencia se convierte en una ley vital que necesariamente encuentra manifestación en el lenguaje, en el universo y en el cuerpo. El tantrismo posibilita el erotismo porque en él toda creación nace de la unión erótica de dos principios opuestos: lo femenino y lo masculino. La palabra y el hombre comparten esta estructura.

Para Octavio Paz el amor y la mujer ocupan un lugar central. La plena libertad erótica se alia a la creencia en el amor único. La mujer abre las puertas de la noche y de la verdad. La unión amorosa es una de las experiencias más profundas y en ella el hombre toca las dos vertientes del ser: la muerte y la vida, la noche y el dia.

La columna izquierda del texto nos ha mostrado la importancia innegable del erotismo en el conocimiento de la vida y en la posibilidad de comunión. El paso por los elementos tradicionales es símbolo de la realidad concreta del erotismo. Pero es un erotismo que por su condición metafísica nos da la sabiduria.

En **Blanco** se llega al conocimiento mediante cuatro maneras diferentes y a la vez complementarias: vamos de la analógica sensación al lógico entendimiento:

leona en el circo de las llamas
ánima entre las sensaciones
frutos de dulces de bengala
los sentidos se abren
en la noche magnética.
[...]
es mi creación esto que veo
la percepción es concepción
agua de pensamientos
soy la creación de lo que veo
[...]
yo soy tu lejanía
el más allá de la mirada
las imaginaciones de la arena
[...]
pensamientos sin cuerpo el cuerpo imaginario

Sensación, percepción, imaginación y entendimiento son variantes de una misma conciencia que las elimina y las integra en el Satori. En la vacuidad conocemos, por experiencia, la unidad de los contrarios, la realidad única de esas dos formas que percibimos como el aquí y el allá.

En **Blanco**, como en el mandala, el universo es representado como doble macrocósmico del cuerpo. Este cuerpo cósmico se manifesta en la columna de la derecha y aparece fusionando los polos de luz (llama) y oscuridad (noche):

llama rodeada de leones
leona en el circo de las llamas
ánima entre las sensaciones

frutos de luces de bengala
los sentidos se abren
en la noche magnética

En el cuerpo cósmico, sexo y lenguaje participan de otro ritual:

el doble del ritual tántrico. En él, sexo y lenguaje realizan una especie de intercambio metafísico que nos lleva a presenciar el origen ya no de la palabra, sino del universo:

el río seminal de los mundos
el ojo que lo mira es otro río

es mi creación esto que veo
la percepción es concepción
agua de pensamientos

soy la creación de lo que veo
agua de verdad
verdad de agua

El poema se hace cada vez más claro para el pensamiento. en oposición a la columna izquierda y en complementación a ella (que es la palabra o vulva), el pensamiento como un falo va penetrando en la claridad; de la sensación a la percepción hacia el entendimiento a través de la imaginación. En ese transcurrir los opuestos se juntan en un allá que es aquí:

no allá sino en mis ojos
cielo y suelo se juntan.

La paradoja cósmica se hace cuerpo e involucra a la palabra y al pensamiento:

el firmamento es macho y hembra
testigos los testículos solares
falo el pensar y vulva la palabra
espacio es cuerpo signo pensamiento.

El poeta adquiere el conocimiento del mundo por el contacto

de unos sentidos con otros y, al hacerlo, aprehende el único conocimiento que es la vacuidad:

Horizonte de música tendida
Puente colgante del color al aroma
Olor desnudez en las manos del aire
Cántico de los sabores
Festín de niebla
Despoblar tu cuerpo
Casa del viento

Las columnas "copulan" en cuatro oportunidades, verificando la estructura del poema basada en el número cuatro. En el primer abrazo, el texto encarna la pasión que contiene en su composición a los elementos "fuego" y "sensación". El beso visual va acompañado en el contenido por la fusión temática y la imagineria de cada columna, correspondiendo el "fuego" a la izquierda y la "sensación" a la derecha. La pasión brota y se alimenta de la experiencia de la "sensación" del "fuego" erótico. Por primera vez en el poema aparece la pareja en trance erótico. La imágen de la llama anima las sensaciones:

en el muro la sombra del fuego
en el fuego tu sombra y la mía

el fuego te desata y te anuda
Pan Grial Ascua
Muchacha
tú ríes -desnuda
en los jardines de la llama

llama rodeada de leones
leona en el circo de las llamas
ánima entre las sensaciones

frutos de luces de bengala
los sentidos se abren
en la noche magnética

La pasión de la brasa compasiva

La presencia de los sentidos posibilita la experiencia erótica. A su vez, se ha hecho presente el fuego sagrado del

tantrismo, ha quemado el altar sobre cuyas cenizas se realiza el rito sexual.

Por segunda ocasión se juntan las columnas durante la cual el texto gira en torno a los elementos "agua" y "percepción", que juntos son la trasparencia o la revelación del instante:

los ríos de tu cuerpo	el río de los cuerpos
país de latidos	astros infusorios reptiles
entrar en ti	torrente de cinabrio sonámbulo
país de ojos cerrados	oleaje de las genealogías
agua sin pensamiento	juegos conjugaciones juglarías
entrar en mí	subyecto y obyecto abyecto y absuelto
al entrar en tu cuerpo	río de soles
país de espejos en vela	las altas fieras de la piel luciente
país de agua despierta	rueda el río seminal de los mundos
en la noche dormida	el ojo que lo mira es otro río
me miro en lo que miro	es mi creación esto que veo
como entrar por mis ojos	la percepción es concepción
en un ojo más límpido	agua de pensamientos
me mira lo que miro	soy la creación de lo que veo
delta de brazos del deseo	agua de verdad
en un lecho de vértigos	verdad de agua

La tansparencia es todo lo que queda

El fragmento anterior revela la percepción de la creación del poeta. La presencia del "agua" en oposición complementaria al "fuego" es la "transparencia" que da "claridad a la mirada", mirada que, por su transparencia, se mira a sí misma y, en esta revelación, el instante se fija. La unidad de los contrarios confluye en el "agua" y en la "transparencia", "visión inefable de lo uno".

En la tercera vez que se unen las columnas los elementos primordiales son la tierra y la imaginación, paradoja que encierra

una de las principales caracteristicas del poema: la búsqueda de un modelo del mundo.

se desata se esparce árida ondulación
se levanta se erige ídolo entre brazos de arena
desnuda como la mente brilla se multiplica se niega
en la reverberación del deseo renace se escapa se persigue
girando girando visión del pensamiento gavilán
en torno a la idea negra cabra en la peña hendida
el vellón de la juntura paraje desnudo
en la mujer desnuda snap-shot de un latido de tiempo
pirausta nudo de presencia real irreal quieto vibrante
inmóvil bajo el sol inmóvil pradera quemada
del color de la tierra color de sol en la arena
la yerba de mi sombra sobre el lugar de la juntura
mis manos de lluvia oscurecida por los pájaros
sobre tus pechos verdes beatitud suficiente
mujer tendida hecha a la imagen del mundo.
El mundo es tus imágenes

Aqui la imaginería se expresa en el reflejo del mundo que es el cuerpo de la mujer. Esta analogía es común tanto para el tantrismo como para **Blanco**. La imaginación recorre el cuerpo femenino y en esa experiencia aprehende el mundo.

Al unirse las columnas por cuarta ocasión el poema se vuelve un torbellino, una fusión de los elementos aire y entendimiento que al final del párrafo se resuelven en el "Satori".

caes de tu cuerpo a tu sombra no allá sino en mis ojos
en un caer inmóvil de cascada cielo y suelo se juntan
caes de tu sombra a tu nombre intocable horizonte
te precipitas en tus semejanzas yo soy tu lejanía
caes de tu nombre a tu cuerpo el más allá de la mirada
en un presente que no acaba las imaginaciones de la arena
caes en tu comienzo las disipadas fábulas del viento
derramada en mi cuerpo yo soy la estela de tus erosiones
tú te repartes como el lenguaje espacio dios descuartizado
tú me repartes en tus partes altar el pensamiento y el cuhillo
vientre teatro de la sangre eje de los solsticios
yedra arbórea lengua tizón de frescura el firmamento es macho y hembra
temblor de tierra de tu grupa testigos los testículos solares
lluvia de tus talones en mi espalda falo al pensar y vulva la palabra
ojo jaguar en espesura de pestañas espacio es cuerpo signo pensamiento
la hendidura encarnada en la maleza siempre dos sílabas enamoradas
los labios negros de la profetista A d i v i n a n z a
entre en cada parte te repartes las espirales transfiguraciones
tu cuerpo son los cuerpos del instante es cuerpo el tiempo el mundo
visto tocado desvanecido pensamiento sin cuerpo el cuerpo imaginario

contemplada por mis oidos	Horizonte de música tendida
olida por mis ojos	Puente colgante del color aroma
acariciada por mi olfato	Olor desnudez en las manos del aire
oida por mi lengua	Cántico de los sabores
comida por mi tacto	Festín de niebla
habitar tu nombre	Despoblar tu cuerpo
caer en tu grito contigo	Casa del viento

La irrealidad de lo mirado
Da realidad a la mirada

La vacuidad ha traido consigo un trastocamiento de los sentidos, y en ese estado la realidad concreta del abrazo carnal conduce a la irrealidad: la vacuidad. De ahi el nuevo sentido de la mirada. El vacio es el lugar donde han sucedido las transiciones de los sentidos. El puente entre lo que perciben los sentidos y lo que conoce el poeta es una precipitación, una

"caída" que conduce a la plenitud, a la vacuidad. La estructura del poema nos revela también -en el texto al final del último abrazo de las columnas- la posibilidad de volver al cuerpo, al espacio: la última "etapa" del viaje que realiza la palabra es un "retorno" al comienzo, o más que al comienzo, al cuerpo mismo del poema. Es un volver al:

...centro
Del mundo del cuerpo del espíritu...

Con esta versificación se inicia una nueva experiencia que, virtualmente, es la síntesis o la fijación del poema: Los últimos noventa y cinco versos contienen dos características esenciales. Por un lado, recoge en su cuerpo los versos con que termina cada uno de los poemas formados por dos columnas:

a) La pasión de la brasa compasiva

b) La transparencia es todo lo que queda

c) el mundo es tus imágenes

d) la irrelidad de lo mirado
da realidad a la mirada

Por el otro, orquesta con la alquimia de la afirmación-negación las imágenes que sintetizan momentos fundamentales del poema total:

En el centro
Del mundo del cuerpo del espíritu
La grieta El resplandor
No
En el remolino de las desapariciones
El torbellino de las apariciones
Sí

La claridad aflora para señalar la paradoja:

Si el mundo es real
La palabra es irreal
Si es real la palabra
El mundo
Es la grieta el resplandor el remolino

El poema se acerca a la zona del silencio:

El habla
Irreal
Da realidad al silencio

Nuevamente, la palabra late silenciosa en la frente del poeta:

Callar
Es un tejido de lenguaje
Silencio
Sello
Centelleo
En la frente

A juzgar por los elementos tipográficos del poema, el texto presenta variaciones que corresponden por un lado, a la entrada y salida del mandala cerca a los espacios en blanco del comienzo y del final y, por el otro, al abrazo de las columnas. Las variaciones de entrada y salida llevan al lector de lo "en blanco" a lo"blanco" por medio de un engrosamiento de la letra después de los trece primeros versos y hasta antes de los noventa y cinco versos finales. Este efecto visual transmite la sensación del periodo sonoro de la palabra antes y después del silencio. Al comienzo y al final del poema las letras están más separadas entre sí. El manejo espacial así logrado conlleva también una manipulación del tiempo de la lectura para el lector, quien empleará menos tiempo y le será "más ligero" el viaje. La tinta se

negrea o las letras se "hinchan" al acercarse el texto a las dos columnas en las que se "abre"; simultáneamente el espacio entre las letras se reduce haciendo tenso el peregrinar (tensión de parto).

El "abrazo" de las dos columnas va acompañado por un importante y significativo cambio en el tipo de letra -ahora es cursiva. La letra asume una "posición acostada" que contrasta con la letra erguida de otros momentos del poema. Esta posición responde al acoplamiento y se mantiene siempre que aparecen las dos columnas aun cuando estas no se toquen. Las minúsculas son una constante cuando aparecen o se tocan las columnas acelerando la lectura y, al mismo tiempo, dando fluidez y ritmo a la cópula. Estos son cambios inherentes al poema; tanto en **Blanco** como en la filosofía tántrica, el acto sexual es un medio hacia un fin trascendental. Más allá de la unión entre lo masculino y lo femenino está la necesidad de poder pasar por varias etapas en la conciencia hasta lograr la iluminación, o sea que se requiere la transformación del ser.

Los elementos que se oponen en **Blanco** son manifestaciones complementarias de una misma realidad (¿irrealidad?): tiempo y espacio. **Blanco** es más espacial que temporal. La triple analogía que lo fundamenta es el mundo, la palabra y la mujer. Estos tres elementos están en constante contacto y transformación; cada uno de ellos es simultáneamente su negación: la palabra es silencio antes de ser palabra y vuelve al silencio, "¿o es a la inversa?" Octavio Paz ha dicho que escribir **Blanco** fue para él un regreso al

espacio que es nuestra patria olvidada. También ha señalado que el espejismo del cambio ha hecho de los hombres seres herrantes expulsados de sí mismos. Para el poeta, "tocar un cuerpo, ver una colina, tenderse bajo un árbol" es regresar al espacio del que venimos y "al que volveremos".

NOTAS DEL CAPITULO 4

1. Juan José Tablada, citada por Atsuko Tanabe en El japonismo de José J. Tablada, UNAM, 1981, p. 161.
2. Octavio Paz, Pasión y Crítica, Op. cit., p. 18
3. Octavio Paz, Conjunciones y Disyunciones, Op. cit., p. 34.
4. Octavio Paz, El signo y el garabato, Op. cit., p. 47.
5. Octavio Paz, Las Peras del Olmo, Op. cit., p. 105
6. Ib.
7. Aura Cecilia Erazo, "Octavio Paz bajo las miradas de Oriente", Uno más Uno No. 26 Mayo 13 1978, p. 2.
8. Octavio Paz, Pasión y Crítica, Op. cit., p. 19
9. Ib.
10. Jacques Soustelle, "El Pensamiento Cosmológico de los Antiguos Mexicanos. (Trad. María Elena Landa); Puebla, México, Federación Estudiantil Poblana, 1959.
11. Ib.
12. Octavio Paz, Pasión y Crítica, Op. cit., p. 16.
13. Blas Matamoro, "Matriales para una teroría poética" en Cuadernos Hispanoamericanos No. 345, Enero-Marzo 1979.
14. Andrés Bareau, Las regiones de la India y el extremo Oriente, México, Siglo XXI; 5ª ed., 1985, p. 261.
15. Ib.
16. Octavio Paz, Conjunciones y Disyunciones, Op. cit.,
17. Ibid. p. 79.
18. Alice Poust, "Blanco" Energía de la palabra. En cuadernos Hispanoamericanos 345 Enero-Marzo 1979. p. 478.

19. Octavio Paz, Conjunciones y Disyunciones, Op. cit., p. 89.

20. Ibid. p. 81.

21. Ibid. p. 82.

22. Ibid. p. 86.

23. Ibid. p. 82.

24. Octavio Paz, El signo y el garabato, Op. cit., p. 28.

25. Ib.

26. Octavio Paz, Conjunciones y Disyunciones, Op. cit., p. 26

27. Ib.

28. Alice Poust, Op. cit., p. 470.

29. Monique Lemaitre, Octavio Paz, Poesia y Poética, UNAM, 1976.

30. Ruth Needleman, "Hacia Blanco", Revista Iberoamericana No. 74. p. 177.

31. Guillermo Sucre, "Blanco: un archipiélago de signos" en Aproximaciones a Octavio Paz de Anglel Flores, p. 233.

32. Octavio Paz, Los hijos del limo, Op. cit., p. 181.

33. Octavio Paz, El signo y el garabato, Op. cit., p. 29.

34. Ibid. p. 46.

35. Ibid. p. 47.

36. Enrique Pezoni, "Blanco: La respuesta del deseo", en Aproximaciones a Octavio Paz, Op. cit., p. 238.

37. Gabriel Zaid, "Blanco: en leer poesia, México, Joaquín Mortiz, 1976, p. 108

38. Octavio Paz, Pasión y Critica, Op. cit., p. 19.

39. Octavio Paz, "Evocación de Mixcoac", Revista Vuelta, No. 153, Agosto 1989, p. 7.

40. Ib.

41. Octavio Paz, El signo y el garabato, Op. cit., p. 31.

42. Joseph Feustle, Trayectoria de la Mística Modernista, Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez y Octavio Paz, p. 284.

43. Ibid. p. 292.

44. Ibid. p. 224.

45. Octavio Paz, Conjunciones y Disyunciones, Op. cit., p. 46.

46. Ibid. p. 49.

47. Ibid. p. 56.

48. Ibid. p. 54.

CONCLUSIONES

CONCLUSIONES

> La idea de la correspondencia universal regresa. Cierto, ya no vemos al macrocosmos y al microcosmos como las dos mitades de una esfera pero concebimos al universo entero como una pluralidad de sistemas de movimiento; esos sistemas se reflejan unos en otros y, al reflejarse, se combinan a la manera de las rimas de un poema. Así se transforman en otros sistemas cada vez más transparentes y abstractos, sistemas de sistemas, verdades geométricas de símbolos, hasta que imperceptibles para nuestros aparatos de observación, terminan por evaporarse otra vez a la manera de las rimas que desembocan en el silencio y de la escritura que se resuelve en el vacío.
>
> Octavio Paz

Una gran parte de la extensa obra de Octavio Paz ha sido dedicada a tratar y desarrollar el tema de Oriente. En este contexto, **Blanco** adquiere especial relevancia porque es el poema que revela con mayor profundidad la incidencia oriental en la literatura de Occidente.

Si en la literatura contemporánea moderna **Blanco** es un poema orientalista, entendemos el orientalismo de Octavio Paz no como una mera utilización de elementos estéticos Japoneses, Chinos o hindús sino como una actitud poética -con todo lo revolucionario que supone- que investiga y descubre la cultura oriental, elabora una síntesis con la de Occidente y presenta en su poesía una nueva propuesta de conciliación de estos dos mundos.

Las tres vías por las que hemos dicho que Paz se encuentra con Oriente son producto de un diálogo del poeta con el mundo, con la poesía y con el espíritu: la vía sensitiva que se orienta a partir del "erotismo" o la "experiencia del cuerpo"; la vía intelectual que se rige por la búsqueda del lenguaje (y del silencio) y por el intento de conciliar los contrarios; y la vía creativa que aparece a partir de la revelación del instante, de la experiencia de lo sagrado y de la poesía misma.

Dentro de la obra de Octavio Paz, la importancia de **Blanco** radica en parte, en que el poema es un testimonio de la penetración del orientalismo en la literatura occidental.

El estudio del poema nos condujo a una especie de recorrido a través de la literatura occidental desde el Romanticismo hasta la época contemporánea. Dicho tránsito siguió las líneas directrices trazadas por el poeta mismo en busca de su poesía, lo que lo llevó a absorver al oriente en su obra.

Blanco es una síntesis de la poesía occidental dado que en él confluyen elementos y características de la literatura de Oriente que han incidido en épocas anteriores: Romanticismo, Simbolismo, Modernismo, Surrealismo, etc. Hemos considerado necesario indagar en la ruta que siguió Paz, con el fin de precisar las características mencionadas y comprobar su vigencia en el poema. Esto nos llevó a determinar la presencia más o menos constante de los siguientes temas en la poesía desde el Romanticismo hasta **Blanco**: el amor, la mujer, el erotismo, el espacio, la muerte, el tiempo, lo sagrado, la palabra, la otredad, el silencio, la

revelación, la conciliación de los contrarios y la poesía misma.

Octavio Paz recoge en **Blanco** la idea de la "otredad" que los poetas románticos reconocieron en la conciliación con la naturaleza; y aún con la misma naturaleza humana en la que Nerval fusiona el sueño con la vigilia estableciendo una relación directa entre la realidad y la no-realidad.

La preocupación por la conciliación de los contrarios que se advierte en los poetas simbolistas es evidente en el poema de Paz; la fusión de espiritualismo con el materialismo en la poesía de Baudelaire es asumida en **Blanco** por la unión del erotismo con lo sagrado. Este carácter sagrado del erotismo desnuda el espíritu rebelde del poeta quien encuentra en Rimbaud un aliado. El poeta simbolista es el origen del espíritu rebelde quien, como Paz, critica la "ilusoria sociedad occidental" y al hacerlo, ambos van en busca de "esa otra realidad" oriental. Con Mallarmé hacen su aparición en el poema la música, la luz y el color; estos elementos son fundamentales en **Blanco** ya que apoyan la presencia de lo sensible. Pero es el retorno al espíritu de la naturaleza lo que acerca más a **Blanco** con el simbolismo: **Un coup de dès**, el doble del universo en el que el instante poético es la intersección entre lo absoluto y lo relativo. En este poema se sintetiza, como en **Blanco**, la poesía de Oriente y Occidente: la palabra como sonido, signo y sentido. A este objeto se somete la revolución tipográfica que impulsa **Un coup de dès** y que el poema de Paz asume: el texto es un signo que el lector deberá comprender.

La búsqueda de la unidad en la conjunción del macrocosmos (orden cósmico, estado divino) con el microcosmos (erotismo, amor sexual) es parte fundamental del diálogo entre la poesía del Modernista Rubén Darío y **Blanco**.

En Darío como en Paz la fusión de los contrarios es un medio para lograr la armonía con la totalidad. En la expresión modernista encuentra Octavio Paz el Haikú de José Juan Tablada, de quien recoge los elementos que nos llevan a la revelación en **Blanco**: síntesis, economía, simultaneidad y consición.

De los poetas vanguardistas Eliot es quien incide en Paz al presentar el poema (**The waste land**) como un rito en que se fusionan la poesía y la razón. Allí tiene lugar -como en **Blanco**- la revelación del instante que fusiona las cualidades sonoras con el sentido de las palabras: la unión de lo sensible (oriente) con lo racional (occidente). En Octavio Paz como en Eliot es fundamental la preocupación por el hombre y su condición social, su poesía es de naturaleza paradójica: utopía-Distopía; dicho interés por el presente y el destino del hombre aparece también en Ezra Pound. En su obra subyace, al igual que en **Blanco**, un tema: la reconciliación de Oriente con Occidente. Esta reunión se dá no sólo en el uso de la variación tipográfica y en las cualidades sonoras, sino en el desvanecimiento del "yo" que ha sido posible por la aparición de la "máscara poética" como instrumento para el encuentro con la "otredad". Hacia este mismo punto se dirige la obra de Apollinarie cuando reune el conciente con el inconsciente. Tanto Apollinarie como Paz fusionan en su obra la poesía con la

revolución.

En **Blanco** se evidencia un "juego poético" que consiste en la presencia de elementos opuestos -temáticos, estéticos, simbólicos, visuales- que establecen puntos de conciliación entre si. Este es su carácter fundamental.

El poema tiene una estructura dinámica que supone dos partes distintas y complementarias que la forman: la "estructura" y la "dinámica". La primera está dada por la presencia de dos polos a saber: el positivo y el negativo; la segunda se establece por el "juego" de unión y separación entre dichos polos. Ahora bien, lo positivo y lo negativo dan el carácter universal, macrocósmico o "genérico" a la polaridad, mientras el carácter individual, microcósmico o "particular" se expresa en cada uno de los elementos temáticos y simbólicos que aparecen "jugando" entre si: el tiempo, el espacio, el pensamiento, la palabra, la vida, la muerte, el cielo, la tierra, etc.

En el poema el tiempo representa a la polaridad positiva y es símbolo del lado masculino del universo; resuelve en él tanto al tiempo lineal (occidental) como al tiempo circular (prehispánico) ya que se manifiesta como el instante perpetuo (oriental) que disuelve al pasado y al futuro. El espacio en cambio, posee polaridad Negativa y simboliza la parte femenina del universo; se manifiesta como un "rollo tántrico" que simboliza el cuerpo de la mujer desdoblado en su triple analogía: cuerpo cósmico, cuerpo semántico y altar tántrico.

El lado masculino y femenino del universo se disuelven en el

acto erótico, en el silencio y en "lo en blanco" tras la consumación del rito tántrico que el poema nos presenta en la triple analogía del cuerpo femenino. El erotismo es la fuerza suprema que logra conciliar lo sagrado y lo poético. A través de la experiencia erótica y de lo sagrado el poema resuelve el gran problema de Occidente: la aparición de "lo otro" y la "ilusión del yo". Al revelar la dimensión de la "otredad", **Blanco** da realidad a la individualidad y a través de esta experiencia única el lector se reconcilia con "ese otro" que es al mismo tiempo la "conciencia de sí" del lector y la "conciencia inspiradora" del poeta. En el instante poético, común a ambos en un lugar llamado la "otredad", el creador (poeta) y el re-creador (lector) serán siempre uno y el mismo gracias a la "revelación creadora y recreadora" del poema.

La conciliación de los contrarios se presenta en tres formas diferentes: 1. la materialidad del texto y la visualidad del poema; 2. la imaginería poética y el juego sintáctico; 3. el universo semántico. **Blanco** introduce al lector en un rito tántrico a través de la encuadernación, la tipografía, los colores y la distribución del texto. La página única que es el "rollo tántrico" contiene simultáneamente valor visual, sonoro y semántico; por esto mismo el lector alcanza una doble experiencia: sensual e intelectual. En esto consiste la unidad fundamental del poema.

El "rollo tántrico" reproduce el centro principal del tantrismo en el lenguaje y en el erotismo: la escritura como cuerpo analógico del cuerpo físico y éste leído como escritura; el

resultado es un "acto carnal" realizado por los cuerpos del texto físico del poema. Dicha unión engendra movimiento, es la actividad de un universo singificante que el lector deberá interpretar. El poema lleva a una experiencia erótica a través del lenguaje y a una experiencia lingüística a través del erotismo.

La palabra, más que leída, puede ser vista y aún contemplada. Ella fusiona la racionalidad con la sensibilidad. La palabra es semilla del mundo (realidad) que al resolverse en el silencio nos presenta la posibilidad de la no-realidad. Esta contradicción se disuelve cuando el poema une el blanco que aparece antes de la palabra -un silencio que la intuye- con el blanco que finaliza -un silencio en que se resuelve. El silencio contiene a la palabra, ésta es un instante en el silencio antes y después de la palabra que lo crea.

El mandala que nos presenta **Blanco** sintetiza las oposiciones fundamentales del universo y su resolución en la unidad. El poema concilia dos mundos: el masculino con el femenino, el erótico con el sagrado, el positivo con el negativo, el del autor con el del lector, el Oriental con el Occidental, etc. El poeta ha subrayado la existencia del espacio que sostiene al texto por sobre el texto mismo; al negar la palabra en el silencio y afirmar el cuerpo en la imagen, nos entrega la comunión que es el poema. El lector -como el poeta, el místico, el tantra y la pareja erótica- ha realizado un viaje a través del signo, ha ido por un "rollo semántico" hasta la revelación última del poema: el blanco de la página.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA

AGUILAR, M. Jorge. La divina pareja:historia y mito, México, Ed. ERA, 1978.

ALAZAKI, Jaime. Para una poética del silencio, En cuadernos hispanoamericanos Num. 343-345, enero-marzo, 1979.

APOLLINAIRE, Guillaume. El sueño y la vida, Trad. Agustín Lazo, México, Nva. Cultura, 1942.

ANDREU, V. Secundino. Estructuras míticas en poesía, Valencia, Ed. Bello, 1978.

ARQUELES, VELA. El modernismo, su filosofía, su estética, su técnica, México

ARCE M, Manuel. Ensayos japoneses, México, Ed. Cultural, TGSA, 1959, 187 pp.

BALAKIAN, Ana. El movimiento simbolista, Madrid, Ed. Guadarrama, 1969.

BAUDELAIRE, Charles. El mundo de Baudelaire, Trad. Raúl Aguirre, B. Aires, Centro editor de A. Latina, 1980.

BEGUIN, Albert. El alma romántica y el sueño, México, F.C.E., 1978.

BENAVIDES, Manuel. Claves filosóficas de Octavio Paz. En Cuadernos hispanoamericanos # 343-345, enero-marzo 1979.

BAREAU, André. Las religiones en la India y en el extremo Oriente, México, S. XXI, 1985, v4, 492 pp.

BONNEFOY, Yves. Rimbaud por sí mismo, Caracas, Montes de Avila ed., 1975.

BORELLO A, Rodolfo. Relectura de Piedra del sol, En cuadernos hispanoamericanos # 343-345, enero-marzo 1979.

CANTELLA B, Dianne. Del Modernismo a la Vanguardia: la estética del Haikú, En la revista Iberoamericana #78, enero-marzo 1972.

CASTRO LOPEZ, Octavio: Examen crítico de T.S. Eliot, México, UNAM, 1973.

CEIDE E, Gloria. El Haikú en la lírica mexicana, México, Ed. Andrea, 1967.

CARNERO, Guillermo. Las armas abisinas. Ensayo sobre literatura y arte del siglo XX, Barcelona, Antropos Ed. del hombre, 1989.

CIPER, Gerardo. Blanco. Albores de un vocabulario universal. En el sup. del Heraldo de México.

CLOUARD, Henry. Breve historia de la literatura francesa, Madrid, Guadarrama, 1965.

COPLESTON, Frederic. Historia de la filosofia. De Fichte a Nietzche. Barcelona, Seix Barral, 1980.

COSTA, Horacio. Apuntes sobre el significado de la visualidad en la poesia brasileña. En la rev. Utopias # 3. F.F.L., julio-septiembre 1989.

CHUCK GAMBETA, Aida. En torno a Ladera Este de Octavio Paz. En la revista hispanoamericana #11, julio-diciembre 1976.

DEL VILLAR, Arturo. Del Espacio a Piedra del sol. En cuadernos hispanoamericanos #345, enero-marzo 1979.

DE COSTA, René. Huidobro: los oficios de un poeta, México, F.C.E., 1984.

DURAN, Manuel. La huella de Oriente en la poesia de Octavio Paz. En la rev. Iberoam. #74, enero-marzo 1971.

ELIADE, Mircea. Patañjali y el yoga. Buenos Aires, Ed. Paidos, 1978.

FRANCO, Jean. Historia de la literatura hispanoamericana, México, Col. Letras e ideas, 1961.

FEUSTLE A, Joseph. Blanco: una sintesis poética de tres culturas. En cuadernos hispanoamericanos #343-345, enero-marzo 1979.

Poesia y mistica: Rubén Darío, J. Ramón Jiménez y Octavio Paz, México, U. Veracruzana, Centro de inv. lingüistica literarias, 1978.

FENELLOSA, Ernest. Los caracteres de la escritura china como medio poético, Versión de Salvador Elizondo, México, UNAM, 1958.

FLORES, Angel. Aproximaciones a Octavio Paz, México, Ed. Joaquin Mortiz, 1974.

FFRADIER, Georges. Oriente y Occidente hacia la comprensión mutua, Paris, UNESCO, 1960.

GARCIA PONCE, Juan. Bashó y Paz. En el supl. del Excélsior, mayo 30 1971.

GIMFERRER, Pere. Lecturas de Octavio Paz. Barcelona, Ed. Anagrana, 1980.

GOMEZ DE LA S, Ramón. Gerard de Nerval. Madrid, Ed. Júcar, col. Los poetas, 1981.

GONZALEZ R, César. Baudelaire. Espasa Calpe, 1958.

GOITISOLO, Juan. Sobre Conjunciones y Disyunciones. En revista iberoamericana # 91, abril-junio 1975.

GRIMBERG, Carl. La edad media, el choque de dos mundos: Oriente Occidente. Daimon, México, 1973.

HOYOS, Alberto. Ladera Este de Octavio paz. Una ventana al Oriente de la poesia. Rev. Razón y Fábula #20, julio-agosto 1970.

HUXLEY, Aldous. La experiencia mística y los estados de conciencia. Barcelona, Ed. Kairós, 1979.

JASON, Wilson. Octavio Paz, un estudio de su poesia. Bogotá, Ed. Pluma, 1980.

KEENE, Donald. La literatura japonesa entre Oriente y Occidente. México, Col. de México, 1969.

KENNER, Hugh. The Pound era. California, U. California and Los Angeles, 1971.

KWANG Y, Park. Octavio Paz, el poeta del Sunyata. Tesis doctoral, UNAM, 1988.

LEMAITRE, Monique. Octavio Paz, poesia y poética. México, UNAM, 1976.

LEVI, Silvain. La India y el mundo. México, Ed. Diana, 1975.

LOTMAN, Yuri. Estructura del texto artistico. Madrid, Ed. Istmo, 1970.

LOGIN JRADE, Cathy. Rubén Darío y la búsqueda romántica de la unidad. México, F.C.E., 1986.

MAGIS, Carlos. La poesia hermética de O. P. México, Col. de México, 1978.

MARASSO, Arturo. Rubén Darío y su creación poética. Buenos Aires, Kapelusz, 1954.

MATZUO, Bashó. Sendas de Okú, Ver. castellana de Octavio Paz e Eikishi Hayashiya, Barcelona, Seix Barral Editores, 1970.

MALDAVSKI, David. Teoría literaria general, Buenos Aires, Ed. Paidós, 1974.

MITRE, Eduardo. Los ideogramas de J. Juan Tablada, Rev. Iberoam. #74, enero-marzo 1971.

MORRIS W, Charles. Signos, lenguaje y conducta, Buenos Aires, Ed. Losada, 1962.

MOSER H, Joachim. Estética de la música, Trad. Carlos Grerhard, México, UTHEA, 1966.

MURILLO, Margarita. Polaridad-unidad, Tesis doctoral, UNAM, 1984.

ORTEGA, Julio. Una hipótesis de lectura, Rev. Universidad de México #8, 1981.

PAZ, Octavio. Blanco, México, Joaquín Mortiz, 1966.

Conjunciones y disyunciones, México, Joaquín Mortiz, 1969.

Corriente alterna, México, S.XXI, 1973.

Cuadrivio, México, Joaquín Mortiz, 1972.

Claude Levi Straus o el nuevo festín de Esopo, México, Joaquín Mortiz, 1972.

El signo y el garabato, México, Joaquín Mortiz, 1973.

El arco y la lira, México, F.C.E., 1982.

Ladera Este, México, Joaquín Mortiz, 1970.

Libertad bajo palabra, Edición de Enrico M. Santí, Mexico, Ed. Cátedra, 1982.

La estación violenta, México, F.C.E., 1958.

Las peras del olmo, Barcelona, Seix Barral, 1971.

Los hijos del limo, Barcelona, Seix Barral, 1974.

Los signos en rotación y otros ensayos, Madrid, Alianza Ed., 1971.

Poemas, Barcelona, Seix Barral, 1979.

Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe, México, F.C.E., 1982.

PALAU DE M, Graciela. Blanco de O. Paz: una mistica espacialista, Rev. Iberoam. #74, enero-marzo 1971.

PACHECO, José Emilio. Descripción de Piedra del sol, Rev. Iberoam. #71, enero-marzo 1971.

PAGE, John. Jose Juan Tablada. Introductor del Haikú en hispanoamérica, México, UNAM, 1979.

PEZONI, Enrique. Blanco, la respuesta al deseo, Rev. Iberoam. #78, 1972.

PEYRE, H. Qué es verdaderamente el romanticismo. Madrid, Doncel, 1972.

PIERRE, Gaspar. Rimbaud y la comuna, Madrid, Cuadernos para el diálogo, 1971.

POUST, Alice. Blanco energía de la palabra, Cuad. hispanoamericanos #343-345, enero-marzo 1979.

POUND, Ezra. El arte de la poesia, Vers. de José Vázquez A., México, Joaquín Mortiz, 1978.

Cantares completos, Vers. José Vázquez A., México, Joaquín Mortiz, 1975.

Los canteres de Pisa, Vers. José Vázquez A., México, UNAM, 1956.

RACHEL, Philip. Las estaciones poéticas de Octavio Paz, México, F.C.E., 1976.

RENOU, Louis. Las literaturas de la India, Buanos Aires, Eudeba, 1965.

RAYMOND, Marcel. De Baudelaire al surrealismo, México, F.C.E., 1960.

RIMBAUD, Arthur. Obra completa: prosa y poesia, Trad. Vidal Jover, Barcelona, Libros Rio nuevo, 1975.

SAID, Edward. Orientalism, New York, Pantheon Books, 1978.

STEARNS, S. Eliot. Tierra baldía, Cuatro cuartetos, Trad. Angel Flores, México, Premia Ed., 1977.

Criticar al critico y otros escritos, Trad. Manuel Rivas, Madrid, Alianza, 1967.

SCHWAB, Raymond. La renaissance Orientale, Paris, Biblioteque historique Payot, 1950.

SOLOGUREN, Javier. Octavio Paz, la India, la visión poética. Rev. Amaru #11, diciembre 1969.

SCHWEITZER, Albert. El pensamiento de la India, México, F.C.E., 1962.

TANABE, Atsuko. El japonisismo de Jose Juan Tablada, Mexico, UNAM, 1981.

TIEGHEM, Van. El romanticismo en la literatura europea, México, Ed hispanoamericana, 1958.

TOYNBEE, Arnold. El mundo y el Occidente, Trad. L. Rodriguez, Madrid, Aguilar, 1958.

TORRON M, Diego. Escritura, cuerpo del silencio, Cuad. hispanoam. #343-345, enero-marzo 1979.

VERANI, Hugo. Octavio Paz y el lenguaje del espacio, Rev. Diálogo #2, Marzo-abril 1983.

YONG-TAE, Min. Haikú en la poesia de Octavio Paz, Cuad. hispanoam. #343-345, enero-marzo 1979.

WING T, Chan y otros. Filosofia del Oriente, México, F.C.E., 1987.

XIRAU, Ramón. Blanco, Rev. Diálogos #2, Marzo-abril, 1968.

El hombre: "cuerpo o no cuerpo", Rev. Iberoam. #74, enero-marzo 1971.

By passion the world is bound, by
passion too it is released.

The Hevajra Tantra

Avec ce seul objet dont le Néant s'honore.

STÉPHANE MALLARMÉ

ANEXO

el comienzo

el cimiento

la simiente

latente

la palabra en la punta de la lengua

inaudita inaudible

impar

grávida nula

sin edad

la enterrada con los ojos abiertos

inocente promiscua

la palabra

sin nombre sin habla

Sube y baja,

Escalera de escapulario,

El lenguaje deshabitado.

Bajo la piel de la penumbra

Late una lámpara.

Superviviente

Entre las confusiones taciturnas,

Asciende

En un tallo de cobre

Resuelto

En un follaje de claridad:

Amparo

De caídas realidades.

O dormido

O extinto,

Alto en su vara

(Cabeza en una pica),

Un girasol

Ya luz carbonizada

Sobre un vaso

De sombra.

En la palma de una mano

Ficticia,

Flor

Ni vista ni pensada:

Oída,

Aparece

Amarillo

Cáliz de consonantes y vocales

Incendiadas.

en el muro la sombra del fuego
en el fuego tu sombra y la mía

el fuego te desata y te anuda
Pan Grial Ascua
Muchacha
tú ríes –desnuda
en los jardines de la llama

llama rodeada de leones
leona en el circo de las llamas
ánima entre las sensaciones

frutos de luces de bengala
los sentidos se abren
en la noche magnética

La pasión de la brasa compasiva

Un pulso, un insistir,

Oleaje de sílabas húmedas.

Sin decir palabra

Oscurece mi frente

Un presentimiento de lenguaje.

Patience patience

(Livingston en la sequía)

River rising a little.

El mío es rojo y se agosta

Entre sableras llameantes:

Castillas de arena, naipes rotos

Y el jeroglífico (agua y brasa)

En el pecho de México caído.

Polvo soy de aquellos lodos.

Río de sangre,

Río de historias

De sangre,

Río seco:

Boca de manantial

Amordazado

Por la conjuración anónima

De los huesos,

Por la ceñuda peña de los siglos

Y los minutos:

El lenguaje

Es una expiación,

Propiciación

Al que no habla,

Emparedado

Cada día

Asesinado,

El muerto innumerable.

Hablar

Mientras los otros trabajan

Es pulir huesos,

Aguzar

Silencios

Hasta la transparencia,

Hasta la ondulación,

El cabrilleo,

Hasta el agua:

los ríos de tu cuerpo
país de latidos
entrar en ti
país de ojos cerrados
agua sin pensamientos
entrar en mí
al entrar en tu cuerpo
país de espejos en vela
país de agua despierta
en la noche dormida

me miro en lo que miro
como entrar por mis ojos
en un ojo más límpido
me mira lo que miro

delta de brazos del deseo
en un lecho de vértigos

el río de los cuerpos
astros infusorios reptiles
torrente de cinabrio sonámbulo
oleaje de las genealogías
juegos conjugaciones juglarías
subyecto y obyecto abyecto y absuelto
río de soles
las altas fieras de la piel luciente
rueda el río seminal de los mundos
el ojo que lo mira es otro río

es mi creación esto que veo
la percepción es concepción
agua de pensamientos
soy la creación de lo que veo

agua de verdad
verdad de agua

La transparencia es todo lo que queda

Paramera abrasada

Del amarillo al encarnado

La tierra es un lenguaje calcinado.

Hay púas invisibles, hay espinas

En los ojos.

En un muro rosado

Tres buitres ahitos.

No tiene cuerpo ni cara ni alma,

Está en todas partes,

A todos nos aplasta:

Este sol es injusto.

La rabia es mineral.

Los colores

Se obstinan.

Se obstina el horizonte.

Tambores tambores tambores.

El cielo se ennegrece

Como esta página.

Dispersión de cuervos.

Inminencia de violencias violetas.

Se levantan los arenales,

La cerrazón de reses de ceniza.

Mugen los árboles encadenados.

Tambores tambores tambores

Te golpeo cielo

Tierra te golpeo

Paramera abrasada

Del amarillo al encarnado

La tierra es un lenguaje calcinado.

Hay púas invisibles, hay espinas

En los ojos.

En un muro rosado

Tres buitres ahitos.

No tiene cuerpo ni cara ni alma,

Está en todas partes,

A todos nos aplasta:

Este sol es injusto.

Cielo abierto tierra cerrada

Flauta y tambor centella y trueno

Te abro te golpeo

Te abres tierra

Tienes la boca llena de agua

Tu cuerpo chorrea cielo

Tremor

Tu panza tiembla

Tus semillas estallan

Verdea la palabra

se desata se esparce árida ondulación
se levanta se erige Ídolo entre brazos de arena
desnuda como la mente brilla se multiplica se niega
en la reverberación del deseo renace se escapa se persigue
girando girando visión del pensamiento gavilán
en torno a la idea negra cabra en la peña hendida
el vellón de la juntura paraje desnudo
en la mujer desnuda snap-shot de un latido de tiempo
pirausta nudo de presencias real irreal quieto vibrante
inmóvil bajo el sol inmóvil pradera quemada
del color de la tierra color de sol en la arena
la yerba de mi sombra sobre el lugar de la juntura
mis manos de lluvia oscurecida por los pájaros
sobre tus pechos verdes beatitud suficiente
mujer tendida hecha a la imagen del mundo.

El mundo es tus imágenes

Del amarillo al rojo al verde,

Peregrinación hacia las claridades,

La palabra se asoma a remolinos

Azules.

Gira el anillo beodo,

Giran los cinco sentidos

Alrededor de la amatista

Ensimismada.

Traslumbramiento:

No pienso, veo

—No lo que veo,

Los reflejos, los pensamientos veo.

Las precipitaciones de la música,

El número cristalizado.

Un archipiélago de signos.

Aerofanía,

Boca de verdades,

Claridad que se anula en una sílaba

Diáfana como el silencio:

No pienso, veo

—No lo que pienso,

La cara en blanco del olvido,

El resplandor de lo vacío.

Pierdo mi sombra,

Avanzo

Entre los bosques impalpables,

Las esculturas rápidas del viento,

Los sinfines,

Desfiladeros afilados,

Avanzo,

Mis pasos

Se disuelven

En un espacio que se desvanece

En pensamientos que no pienso.

***caes de tu cuerpo a tu sombra** no allá sino en mis ojos*
***en un caer inmóvil de cascada** cielo y suelo se juntan*
***caes de tu sombra a tu nombre** intocable horizonte*
***te precipitas en tus semejanzas** yo soy tu lejanía*
***caes de tu nombre a tu cuerpo** el más allá de la mirada*
***en un presente que no acaba** las imaginaciones de la arena*
***caes en tu comienzo** las disipadas fábulas del viento*
***derramada en mi cuerpo** yo soy la estela de tus erosiones*
***tú te repartes como el lenguaje** espacio dios descuartizado*
***tú me repartes en tus partes** altar el pensamiento y el cuchillo*
***vientre teatro de la sangre** eje de los solsticios*
***yedra arbórea lengua tizón de frescura** el firmamento es macho y hembra*
***temblor de tierra de tu grupa** testigos los testículos solares*
***lluvia de tus talones en mi espalda** falo el pensar y vulva la palabra*
***ojo jaguar en espesura de pestañas** espacio es cuerpo signo pensamiento*
***la hendidura encarnada en la maleza** siempre dos sílabas enamoradas*
***los labios negros de la profetisa** A d i v i n a n z a*
***entera en cada parte te repartes** las espirales transfiguraciones*
***tu cuerpo son los cuerpos del instante** es cuerpo el tiempo el mundo*
***visto tocado desvanecido** pensamiento sin cuerpo el cuerpo imaginario*

contemplada por mis oídos ***Horizonte de música tendida***
olida por mis ojos ***Puente colgante del color al aroma***
acariciada por mi olfato ***Olor desnudez en las manos del aire***
oída por mi lengua ***Cántico de los sabores***
comida por mi tacto ***Festín de niebla***

habitar tu nombre ***Despoblar tu cuerpo***
caer en tu grito contigo ***Casa del viento***

La irrealidad de lo mirado
Da realidad a la mirada

En el centro

Del mundo del cuerpo del espíritu

La grieta El resplandor

No

En el remolino de las desapariciones

El torbellino de las apariciones

Sí

El árbol de los nombres

No

Es una palabra

Sí

Es una palabra

Aire son nada

Son

Este insecto

Revoloteando entre las líneas

De la página

Inacabada

Inacabable

El pensamiento

Revoloteando

Entre estas palabras

Son

Tus pasos en el cuarto vecino

Los pájaros que regresan

El árbol *nim* que nos protege

Los protege

Sus ramas acallan al trueno

Apagan al relámpago

En su follaje bebe agua la sequía

Son

Esta noche

(Esta música)

Mírala fluir

Entre tus pechos caer

Sobre tu vientre

Blanca y negra

Primavera nocturna

Jazmín y ala de cuervo

Tamborino y *sitar*

No y Sí

Juntos

Dos sílabas enamoradas

Si el mundo es real

La palabra es irreal

Si es real la palabra

El mundo

Es la grieta el resplandor el remolino

No

Las desapariciones y las apariciones

Sí

El árbol de los nombres

Real irreal

Son palabras

Aire son nada

El habla

Irreal

Da realidad al silencio

Callar

Es un tejido de lenguaje

Silencio

Sello

Centelleo

En la frente

En los labios

Antes de evaporarse

Apariciones y desapariciones

La realidad y sus resurrecciones

El silencio reposa en el habla

El espíritu

Es una invención del cuerpo

El cuerpo

Es una invención del mundo

El mundo

Es una invención del espíritu

No Sí

Irrealidad de lo mirado

La transparencia es todo lo que queda

Tus pasos en el cuarto vecino

El trueno verde

Madura

En el follaje del cielo

Estás desnuda

Como una sílaba

Como una llama

Una isla de llamas

Pasión de brasa compasiva

El mundo

Es tus imágenes

Anegadas en la música

Tu cuerpo

Derramado en mi cuerpo

Visto

Desvanecido

Da realidad a la mirada