

01068

1
rej.

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

OCTAVIO PAZ Y T.S. ELIOT: UN DIALOGO EN LA TRADICION DE LA RUPTURA

TESIS

DE

IRMA GONZALEZ PELAYO

PARA OBTENER

LA MAESTRIA EN LETRAS

MAESTRIA EN LITERATURA IBEROAMERICANA



FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
ESTUDIOS SUPERIORES

TESIS CON
FALTA LE ORIGEN

MEXICO

1991



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.

What we call the beginning is often the end
And to make an end is to make a beginning.
T.S. Eliot
Four Quartets

Dedico esta obra a la memoria de mi
tío: Capitán Armando González Alcalá

Voy al encuentro de mi mismo
Octavio Paz
Pasado en claro

A mis padres: Alberto
González Alcalá y María
L. Pelayo de González.
Como modesto homenaje de
agradecimiento por los
dones invisibles y que
se vuelven ternura,
compañía y aliento
cotidianos.

A mis hermanos: María
de Lourdes, Alberto y
Eduardo. Con la
seguridad de que ni el
tiempo ni la distancia
nos apartarán.

A Octavio Paz
Por tender el puente
entre el mundo y la
palabra. Por hacer de
la palabra un mundo y
un puente.

A mi tía Ma. Cristina
Arroyo Vda. de González
con mi gratitud y admiración.

A Gerardo Nagore Robles
con cariño fraterno.

A mi abuelita Alejandra
Bautista Vda. de Pelayo
y a mi tía Ma. Guadalupe
Pelayo Bautista que aunque
lejos siempre están en mi
corazón.

A Francisco Javier
Hernández Uribe con
profundo cariño.

AGRADECIMIENTOS

La palabra gracias parece insuficiente para saldar la deuda que he contraído ante la generosidad de mis maestros y amigos. Sólo me resta reiterarles mi gratitud y esperar la oportunidad en que yo pueda corresponder de alguna manera.

Agradezco:

Al Dr. Manuel Ulacia Altolaquirre su indispensable asesoría para la culminación de la presente tesis. Además de su continuo apoyo y palabras de aliento; sobre todo, por revelarme el tesoro de la obra poética de Octavio Paz.

A la Dra. Ma. Enriqueta González Padilla por descubrirme el universo de T. S. Eliot.

A mis amigos que en tiempos de crisis han estado conmigo y generosamente me han apoyado no sólo de palabra sino de hecho:

Leonardo Atilano Ponce
Donaji Cuéllar
Miguel Angel Granados Atlaco
Victoria M. Herrera Agis
Elena Lobo
Pilar Mandujano Jacobo
Manuel Silva Arriola
Virginia Téllez Reynoso
Javier Ortega Yépiz

Al personal de la Oficina de Intercambio Fulbright de la Embajada Americana por su calidez y amabilidad:

Clint Wright
Armida Avilés de Heredia
Delia Bucio
Araceli Partearroyo de Suárez

Al personal de la Biblioteca Benjamin Franklin de la Biblioteca del Instituto Anglo-Mexicano de Cultura A. C., de la Biblioteca Samuel Ramos de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM en especial a:

Edmundo García Crisanto
José Luis García

"Poets are the unacknowledged legislators of the world"
Shelley

"... el poeta no puede renunciar a su tiempo"
"Poesía y mitología"
Octavio Paz

Eyes I dare not meet in dreams
In death's dream Kingdom
These do not appear
There, the eyes are
Sunlight on a broken column
There, is a tree swinging
And voices are
In the wind's singing
More distant and more solemn
Than a fading star

"The Hollow Men"
T. S. Eliot

La inteligencia al fin encarna,
se reconcilian las dos mitades enemigas
la conciencia-espejo se licúa,
vuelve a ser fuente, manantial de fábulas.
Hombre, árbol de imágenes,
palabras que son flores que son frutos que son actos

"Himno entre ruinas"
Octavio Paz

One of the surest of tests is the way in
which a poet borrows. Immature poets imitate; mature poets
steal; bad poets deface what they take, and good poets
make it into something better, or at least something
different. The good poet welds his theft into a whole of
feeling which is unique, utterly different from that from
which it was torn; the bad poet throws it into something
which has no cohesion. A good poet will usually borrow
from authors remote in time or alien in language or
diverse in interest...

"Philip Masinger"
T. S. Eliot

INDICE

		Pág.
1	INTRODUCCION	6
2	APROXIMACIONES A OCTAVIO PAZ Y T. S. ELIOT	
2.1	¿ EL POEMA Y NO EL POETA ?	12
2.2	PONER EN MOVIMIENTO LA INMORTALIDAD DE LOS MUERTOS.	27
2.3	LA CRITICA O LA BUSQUEDA DE VALORES ABSOLUTOS.....	40
2.4	T. S. ELIOT Y OCTAVIO PAZ ¿TRADICIONALISTAS MODERNOS O MODERNOS TRADICIONALES?	52
3	ARTE POÉTICA	
3.1	T. S. ELIOT: TRADICION, IMPERSONALIDAD Y POETICA	76
3.2	OCTAVIO PAZ: EROTISMO, REVELACION DEL SER, TRADICION DE LA RUPTURA Y POÉTICA	93
3.3	CONJUNCIONES Y DISYUNCIONES.....	115
4	EL PANORAMA DE LA INTERTEXTUALIDAD.	
4.1	OCTAVIO PAZ Y T. S. ELIOT: EL ENCUENTRO DE DOS POETAS	140
4.2	DESIERTO, CIUDAD Y SOLEDAD: TRIANGULO INCANDESCENTE ...	149
4.3	LA MASCARA	195
4.4	LA IMAGEN	240
4.5	LAS TECNICAS DEL 'COLLAGE'	263
5	CONCLUSIONES	284
	NOTAS BIO-BIBLIOGRAFICAS	299
	BIBLIOGRAFIA.	306

1 INTRODUCCION

Explorar los nexos intertextuales de T. S. Eliot en Octavio Paz constituyen una valiosa vía de entendimiento e iluminación del 'corpus' poético y crítico del literato mexicano.

Dada la complejidad inherente de los métodos poéticos de ambos poetas, creo en todo punto necesario familiarizar al lector con las trayectorias crítico poéticas de Octavio Paz y de T. S. Eliot. Por ello el capítulo que inicia el análisis tendrá fines aproximativos a nuestros poetas.

En ese capítulo se apuntarán los intereses comunes a ambos y las modalidades críticas de su ensayística, así como también definiré el marco teórico que orienta al presente estudio. Asimismo, se efectuará una indagación de las causas por las que existe una alianza entre creación y crítica. Finalmente, se situarán las obras ensayísticas de Paz y de Eliot dentro de sus respectivas tradiciones crítico-literarias.

Las posturas individuales de ambos artistas con respecto a su concepción estética, literaria y poética serán analizadas en el capítulo "Arte poética".

Partiendo de lo general a lo particular, se irán delimitando los conceptos medulares que inciden en su cosmovisión. Así, alternativamente se observará lo que piensan respectivamente estos dos escritores acerca del papel definido del artista, del literato y del poeta para contrastar sus puntos de vista.

Se tomará como premisa inicial el que tanto T. S. Eliot como Octavio Paz son poetas-críticos, ésto es, conjuntan la reflexión

analítica y el canto poético.

Sus obras son piedras de toque en las tradiciones literarias hispanoamericana e inglesa y por ende, legado actual de la tradición contemporánea occidental. La obra en prosa y en verso de cada uno de ellos constituye un todo armónico y coherente; por ello, se enfatizará la necesidad de analizar ambos componentes como aspectos inextricablemente unidos que se reflejan y explican mutuamente.

Se apuntarán los ecos intertextuales de T. S. Eliot, el crítico, en la prosa ensayística de Paz, en especial, en sus postulados o credos poéticos. Por medio de un análisis comparativo de los ensayos de ambos escritores, se intentará responder a las interrogantes que subyacen el presente estudio. En primer lugar: ¿Qué es la poesía?, ¿qué es la palabra? y, por último, cuáles son los métodos poéticos de ambos y de qué manera los enuncian.

Se subrayarán los aspectos preponderantes del método poético de T. S. Eliot, lo que conformará parte del 'Logos' o andamio teórico, para después en el capítulo siguiente estudiar la 'Poiesis' o manifestación actualizada en los 'corpus' poéticos de los dos escritores.

La primera hipótesis a comprobar será la de que existe coherencia entre teoría y praxis tanto en Octavio Paz como en T. S. Eliot. Y que, en especial, la obra de Octavio Paz, aunque en continuo movimiento y evolución permanece fiel a ciertas directrices presididas por el diálogo intertextual con T. S. Eliot. Permanencia y movimiento es una aparente contradicción que se resuelve en conjunción, el cual es un procedimiento recurrente en la obra del poeta mexicano. En suma, se definirán las semejanzas y diferencias entre las 'artes poéticas' de los dos artistas.

Como textos básicos seleccioné "Tradition and the Individual Talent" de T. S. Eliot y, de Octavio Paz, "Poesía de soledad y poesía de comunión", génesis de El arco y la lira, el cual a su vez sintetiza su pensamiento poético. Se apuntará la evolución innegable que ha experimentado la obra de Octavio Paz a partir de su diálogo con la poesía anglo-norteamericana así como también se subrayarán la congruencia y coherencia que mantiene a lo largo de su demás prosa ensayística. Igualmente, se acudirá a otros ensayos del poeta anglo-norteamericano.

La transición de la poética paceana de este primer periodo y la manera en que el poeta mexicano paulatina y firmemente encuentra la madurez y plenitud será estudiada con más detenimiento en el siguiente capítulo, donde los paralelos con el método poético de T. S. Eliot serán resaltados.

En el capítulo "El panorama de la intertextualidad" el objetivo será demostrar que es precisamente el diálogo con el poeta anglo-norteamericano uno de los más perdurables, si no es que el más sostenido en el 'continuum' de la 'Logos-Poiesis' de Octavio Paz en donde también concurren una diversidad de hallazgos que el poeta interpreta e incorpora a su sistema poético.

Los códigos que se conjugan en la obra de Octavio Paz son la vanguardia y, en especial, el surrealismo; la tradición filosófica y literaria de Oriente; el Occidente que palpita en la tradición poética francesa, el barroco español y la poesía inglesa que no se circunscribe exclusivamente a T. S. Eliot sino que se extiende a otros poetas: Pound, Williams, Stevens, e.e. cummings. Finalmente, y no menos importante sino característica de la originalidad de Octavio Paz, el retorno a las raíces, lo náhuatl y su asunción como

mexicano.

Por todo lo anterior, me he propuesto destacar que la transformación, recreación y experimentación en Octavio Paz ofrece una perspectiva marina, un constante fluir y fertilizar el terreno de la reflexión poética. Pretendo mostrar las convergencias de los sistemas poéticos de T. S. Eliot y de Octavio Paz e interpretar sus repercusiones y, por otro lado, utilizar el mismo método para demostrar el camino de divergencias y explicar sus implicaciones.

Tomaré como referencia principal las relaciones intertextuales entre Libertad bajo palabra y The Waste Land, así como también haré uso del demás 'corpus' de T. S. Eliot y de Octavio Paz que apoyen la panorámica de la intertextualidad.

Los temas que actuarán como hilos conductores, en los que centraré la comparación, son los aspectos sobresalientes del método poético de Eliot que Paz comparte o transforma: la complejidad, el alusionismo, el manejo del símbolo, el mito y la imagen. Sobre todo, señalaré al tiempo como el gran personaje abstracto que preside sus obras.

Para detectar cómo y dónde se efectúan las correlaciones y efectos de los sistemas poéticos efectuaré un análisis comparativo del tratamiento poético de los siguientes recursos: el correlato objetivo, la máscara poética, la imagen y lo que he denominado como técnicas del 'collage' i.e. el simultaneísmo y el alusionismo.

Como conclusiones - independientemente de las que se desprendan en el curso de la investigación- pongo tentativamente a consideración las siguientes.

La conciencia de la finitud y contingencia del hombre como ser temporal e individual, que nuestros poetas manifiestan, está aunada

al devenir histórico del presente siglo en el que encadenadamente se ha vivido el suceder de la utopía y la distopía.

Tanto T. S. Eliot como Octavio Paz han encontrado la manera de documentar y expresar la nueva sensibilidad del hombre moderno. La articulación de este sistema encuentra en Octavio Paz el 'túnel de las correspondencias' y en T. S. Eliot la negación de la analogía y, en su lugar, la asociación de ideas. Ambos sistemas poéticos son manifestados en una postura crítica, donde el común denominador de los dos artistas es el de considerar a la poesía como el vehículo ideal de exploración ontológica y metafísica de los mundos interiores de la sensibilidad humana.

Y, mientras Eliot propone el retorno a la espiritualidad y a lo sagrado, Paz vislumbra las respuestas en otro tipo de acto de fe: la consagración del instante gozoso del amor, el "salto a la otra orilla", el camino de la revelación de uno mismo en la "otredad", la celebración erótica. Paz concilia los contrarios como opción de trascendencia, la cual incide en sus temas recurrentes: soledad, comunión, Eros, Tánatos y tiempo.

El hombre se pregunta y el poeta, sin dejar de ser hombre, responde y vuelve a plantear nuevas cuestiones con el hábito de la universalidad. Paz y Eliot emprenden la tarea de los poetas visionarios al estilo de Blake, son nuevos exploradores y legisladores del mundo, al encapsular en su universo poético lo que el filósofo persigue en sus disquisiciones. Por lo que Eliot y Paz demuestran que la poesía es quizás el género más alto de conocimiento.

Los méritos de ambos residen en un doble movimiento que comparten y explotan: el respeto y diálogo con la tradición y la

revitalización de ésta descubriendo a sí mismos y a los demás el camino de la revelación. Revelación que encarna en la palabra y que reta al tiempo.

Sus sistemas poéticos semejan esferas-estrellas donde se conjugan: la circularidad, la apertura; un sólido núcleo de códigos intertextuales pertenecientes a la tradición y la proyección de ésta, a partir del centro, en forma radial. Rayos que alternativamente exploran el mito, el tiempo y el símbolo transmutados por la alquimia de la palabra en imagen.

2 Aproximaciones a Octavio Paz y T. S. Eliot.

2.1 ¿El poema y no el poeta?

Cuando un alma sensible y culta recuerda sus esfuerzos por trazar, según su propio destino intelectual, las grandes líneas de la Razón, cuando estudia por medio de la memoria, la historia de su propia cultura, se da cuenta de que en la base de sus certidumbres íntimas queda aún el recuerdo de una ignorancia esencial. En el reino del conocimiento mismo hay así una falta original, la de tener un origen, la de perderse la gloria de ser intemporal, la de no despertar siendo uno mismo para permanecer como uno mismo, sino esperar del mundo oscuro la lección de la luz. La intuición del instante. Gastón Bachelard

El anterior epigrafe ilustra las directrices del presente estudio. Las obras de Octavio Paz y T. S. Eliot son la refutación artística de la incapacidad de atrapar la intemporalidad. Son la búsqueda y el hallazgo del origen, son críticos de su propia cultura y de sí mismos, reemprenden o apuntan la dirección hacia el retorno de lo sagrado y se disponen al encuentro de la otredad. El resultado es la iluminación, la revelación que la palabra como signo estético-poético articulada con el silencio y los demás signos, nos permite re-conocernos y apresar un presente perpetuo por medio de la eterna recreación del poema.

Al respecto, Margarita Murillo comenta lo siguiente:

Si como lo sostienen doctrinas muy antiguas, el autor deja en la obra artística una vida latente, vibrante, que despierta y se revitaliza por medio del lector o del espectador, dada la intemporalidad del arte, esto quiere decir que la lectura o la contemplación de los valores estéticos son el complemento esencial para que la ausencia-presencia, el pasado-presente se realicen plena y cabalmente "(1)

Claramente tenemos un binomio, la obra y el lector o espectador de la misma, pero ¿dónde queda el artista? La mayoría de las veces, la teoría de la 'impersonalidad poética' que Eliot sustentara ha provocado que la crítica literaria tome como divisa ignorar la

circunstancia personal del creador y exclusivamente centre su atención en la obra, como si ésta fuera un producto de generación espontánea.

Con la anterior afirmación, no se pretende refrendar y resucitar la crítica impresionista y anclar en la disposición anímica del creador literario o en los contratiempos contingentes, comprensibles en todo ser humano, la razón para elegir tal o cual tema y la manera de explotarlo. Nada más lejos de las intenciones del presente estudio; puesto que ello implicaría una evidente falta de respeto y comprensión a lo que Eliot y Paz representan y por lo que se han esforzado en demostrar en su quehacer poético eminentemente complejo. T. S. Eliot afirmó en "Tradition and the Individual Talent" que: "honest criticism and sensitive appreciation are directed not upon the poet but upon the poetry" (2).

Por lo tanto, lo que se pretende es objetivar, dentro del marco de referencia que orienta el presente estudio, aquellos hechos que concurren a la formación estética y cultural de Octavio Paz y de T. S. Eliot. Algunos de ellos tan obvios que parecería fútil el mencionarlos, sin embargo, constituyen auténticas piedras de toque.

Tanto Paz como Eliot son poetas-críticos, conjuntan en su decir una rara cualidad que se resuelve en la reflexión analítica y el canto poético. Son ensayistas y dramaturgos. Su teatro es nuevamente irremediable y afortunadamente poético.

Ambos poetas dictaron la cátedra de poesía Charles Eliot Norton de la Universidad de Harvard. Eliot en 1932, ocasión que dio génesis a *The Use of Poetry and the Use of Criticism*. Paz cuarenta años después, en 1972, dictó las conferencias que después se convertirían en el libro: *Los hijos del limo. Del romanticismo a*

la vanguardia.

Ambos poetas son ganadores del Premio Nobel. Eliot en 1948, Paz en 1990. Han sido galardonados con diferentes premios internacionales, doctorados 'honoris causa' y otras distinciones.

Con lo anteriormente expuesto, es pues evidente que la circunstancia personal de ambos escritores se prestan a curiosos contrastes e identificaciones (3). Asimismo, se advierte que no se pretende repetir las notas bio-bibliográficas de los artistas (4) sino concentrarnos en episodios vivenciales que de una u otra forma inciden en su cosmovisión, y por ende, son factores a considerar cuando analizamos sus obras ya que éstas traslucen este impacto.

Nuevamente coincido con Margarita Murillo al afirmar que:

La crítica contemporánea suele subestimar la biografía de un escritor como elemento integrante de análisis de sus obras (...). Lo difícil es localizar las relaciones y afinidades entre vida y expresión artística, pero algunas veces, si examinamos un determinado momento, una circunstancia de carácter vivencial, descubrimos con sorpresa una profunda relación (...). Todo estudio de un autor es un ir y venir entre los hilos del tiempo, los nudos del espacio aplicados a la indivisible relación vida-obra.(5)

En la poesía de Eliot es visiblemente notoria la huella de su formación académica y de su circunstancia personal. Eliot fue un filósofo de carrera, de ahí que una de sus preocupaciones primordiales fuera la de la inserción de la historia en su poesía; ello convierte a su discurso poético en una meditación filosófica personal sobre el tiempo y el hombre. Por esta razón, su poesía es más de la cultura que de la naturaleza. Spengler, Hulme, Bradley y Bergson le brindaron respectivamente: la visión de la historia como un fenómeno cíclico recurrente; un pesimismo trascendental evidente en la lúcida conciencia del hombre como una criatura limitada y

pecadora. De Bergson aprendió que el hombre debe denodadamente perforar la realidad y junto con Bradley insiste en que el hombre no se engañe y deseché las apariencias.

Esta rica veta filosófica se aglutina por medio de un pensamiento cristiano ortodoxo que permea su obra. Por esta razón Eliot busca la realización de un orden final y trascendente más allá de la historia, el cual es encontrado en la relación del hombre con Dios y de Dios con el hombre.

Asimismo, Eliot siempre se preocupó por imprimir en sus poemas la impersonalidad artística; con esto se afirma una línea de su pensamiento: de que el arte, como la ciencia, fuera impersonal. Esta intención de Eliot fue su manera de reaccionar contra la desbordada efusión emotiva del romanticismo decadente. A partir de la poesía de Eliot es el poema el que cuenta, no el poeta. Este se enmascara y comunica su voz por medio de un personaje ficticio o histórico-mítico.

Eliot encuentra su camino a Damasco, su destino y voz poética, en 1909 con la lectura del libro de Arthur Symons *The Symbolist Movement in Literature*. En la tradición poética francesa, Eliot encontró temas y tratamientos que se alejaban de los manidos motivos románticos y victorianos. De hecho, fue tal la impresión que los simbolistas provocaron en Eliot que escribió poesía en francés.

El sustrato simbolista que subyace a la poesía de Eliot es muy evidente. De Baudelaire, Eliot adoptó el tratamiento poético del escenario urbano, aprendió a no desear la experiencia citadina cotidiana y vulgar. Incluso las experiencias sordidas tienen un lugar en su poesía. Estos recursos serían explotados por Eliot hasta

sus últimas consecuencias en sus poemas monumentales: *The Waste Land* y *Four Quartets*. La ciudad simula un desierto contemporáneo, la soledad habitada, en donde la misma sordidez y vulgaridad de la vida provoca una serie de meditaciones trascendentes.

Las notas características de la poesía de Eliot: la ironía, el coloquialismo y el dandismo provienen de su apasionada lectura de la poesía de Jules Laforgue. El lenguaje del hombre promedio aparece en su poesía. Corbière y Laforgue con sus monólogos le señalan a Eliot una nueva ruta: la inclusión del 'sermo' contemporáneo, con lo que Eliot logra una auténtica modernización de su poesía y de que el lector logre evocar una experiencia poética en sus propios términos, así como el lector sienta la cercanía de la emoción. Eliot manifiesta con su quehacer que la poesía más que cantada, como lo era en otros tiempos, debe ser compuesta para ser hablada. Por ello, la disonancia y aún la cacofonía se encuentran en su discurso poético.

El influjo del simbolismo es también perceptible en su manejo de la imagen, cuyo poder sugerente y evocativo se logra por el encadenamiento y la yuxtaposición. Se atiende más a una lógica imaginativa que a una anécdota. Esto contribuye a la oscuridad y el importe simbólico de sus motivos y temas.

La atención a una lógica imaginativa es una característica que los movimientos de vanguardia subrayaron. Por esta razón Eliot fue equivocadamente categorizado como un vanguardista. Su coincidencia con la vanguardia fue, en realidad, tangencial. Si bien Eliot fue plenamente consciente de la necesidad de modernización de la poesía, el anglo-norteamericano se atuvo, más bien, a la renovación de la tradición para este fin. En síntesis, la poesía para Eliot debía ser difícil, oscura, coloquial y alusiva.

Es en estas últimas características donde la poética de Octavio Paz incide. El mexicano las incorpora a su sistema poético a partir de la lectura de la poesía de Eliot, pero no debemos de perder de vista que Paz comparte con Eliot los mismos padres literarios y que los transforma y reinterpreta según su particular genio poético. Su poesía es beneficiaria de su poder sincrético y de un vasto sistema de códigos poéticos en donde la tradición poética francesa: el simbolismo y, en especial, el surrealismo confluyen. La dislocación de la imagen, la sinestesia, el importe simbólico, la yuxtaposición, el simultaneísmo, el coloquialismo y la atención a una lógica imaginativa son elementos que también se dan cita en su poesía.

Su interés por la filosofía encauza su poesía por las rutas metafísica y ontológica. Por ello no es sorprendente encontrar acentos de Nietzsche, Heidegger y Bergson; asimismo, es de notar su manifiesta preocupación por insertar la historia en sus poemas.

T. S. Eliot y Octavio Paz se identifican en más de una manera y han vivido experiencias afines. Una de las más importantes, si no es que la más característica, es la de su deliberada incursión en vastas áreas de la cultura universal, todo ello fomentado o condicionado por sus respectivos trabajos, decisiones vitales e intereses personales. La curiosidad, permanente directriz que constantemente los guía, los hace cuestionarse a sí mismos y a su entorno, encontrar respuestas y después volver a cuestionarlas.

Eliot fue norteamericano de nacimiento (St. Louis Missouri, 1888), inglés por nacionalización (1927). Paz ha recorrido el mundo ya con motivo de viajes de estudio, como miembro del Servicio Diplomático Mexicano, ya como participante en Congresos de

escritores o como conferencista.

El análisis de sus respectivos itinerarios es rico en significaciones y terreno fértil, para la controversia y la especulación. Análisis que se efectuará en su oportunidad en el transcurso del estudio. Por lo pronto, se enunciarán lineamientos generales que servirán como esquema preliminar. Los dos poetas sienten una gran atracción por Oriente; Eliot estudió filosofía hindú, sánscrito y metafísica oriental. Northrop Frye nos dice que:

He was caught up in the widespread interest in Oriental philosophy at Harvard and tells that he was stopped from going further into it by a fear of losing his sense of participation in the Western tradition. (6)

Paz no sólo incorpora a sus códigos poéticos la literatura oriental sino que se sumerge en ella y la considera indispensable para emprender el "salto a la otra orilla", pensamiento que va íntimamente ligado a su teoría de la revelación poética. En *El arco y la lira*, Paz lo plantea del siguiente modo:

La experiencia poética, como la religiosa, es un salto mortal: un cambio de naturaleza que es también un regresar a nuestra naturaleza original. 'Mahaprajnaparamita' es un término sánscrito del país occidental; en lengua Tang significa: gran-sabiduría-otra-orilla-alcanzada...¿Qué es Maha? Maha es grande... ¿Qué es Prajna? Prajna es sabiduría...¿Qué es Paramita? la otra orilla alcanzada... Adherirse al mundo objetivo es adherirse al ciclo del vivir y el morir, que es como las olas que se levantan en el mar; a esto se llama: esta orilla... Al desprendernos del mundo objetivo, no hay ni muerte ni vida y se es como el agua corriendo incesante; a esto se llama: la otra orilla.' (7)

Paz vivió en Japón (1952) y, posteriormente, en la India (1962-1968). Como protesta a la masacre del movimiento estudiantil de 1968 presentó su dimisión como embajador de México en ese país.

La experiencia de Oriente, que ya se adivinaba desde sus escritos de los años cuarenta, fue traducida en varios libros y poemas fundamentales: *Ladera este*, *Blanco*, *El mono gramático*. La

presencia de Oriente subyace su obra a partir de esta época. Aunque no esta de más el subrayar que ya existía en Paz la inquietud por lo oriental debido a su conocimiento de la obra de Tablada y a los viajes anteriores a su nombramiento como Embajador en la India.

El interés por Oriente de ambos escritores, no constituye un recurso barato de cosmopolitismo ni la nota éxotica de sus obras, sino una corriente subterránea que apunta al redescubrimiento de lo sagrado, que tomará diferentes rumbos en sus respectivas obras y que, posteriormente serán retomadas.

Sus intereses y hallazgos en la veta oriental, aunada a los diferentes diálogos intertextuales que emprenden, conducen a la universalización de la experiencia poética y que están íntimamente relacionados con la predilección de Eliot por el alusionismo, técnica que adoptara y que reinterpretara Paz.

Precisamente porque las obras de Paz y Eliot son la negación de la creación 'ex-nihilo', surgida de la nada, es de todo punto preciso tratar de desentrañar la complejidad inherente de sus 'corpus', que es a su vez base de los sistemas poéticos a analizar.

Una de las características predominantes de todo buen poeta es el de la disposición al diálogo. La razón del diálogo es la clave de la permanencia, incidir en la corriente del perpetuo cambio.

Lo cual se traduce en que el poeta-crítico, como es el caso de Eliot y Paz, se convierte en una antena abierta a todas las vibraciones, ecos, reverberaciones lo que se transforma en un intercambio que enriquece el mensaje. Aquél que se rehúsa al diálogo cae en la intolerancia o la imitación. Es aquí donde se hará hincapié, la enorme capacidad sincrética de Paz y la perspicaz

teoría de la tradición que Eliot enunciara hace ya más de setenta años, su vigencia aún en nuestros días es una prueba más de la permanencia, de la intemporalidad del arte.

El ejercicio de la poesía es tanto para el mexicano como para el anglonorteamericano, una actividad consciente de actualización constante; de reinterpretación del pasado del que han elegido ser continuadores, digerirlo, atraparlo y luego ponerlo en movimiento en este presente para así proyectarlo a todos los tiempos. Paz afirma en "Descargo", nota-prefacio a la compilación de sus primeras obras, que "la literatura es soliloquio y diálogo con los otros y con nosotros mismos, con el mundo de aquí y con el de allá." (8)

Es extremadamente significativo, que de las declaraciones de Paz, ésta una de las más recientes, es sólo un botón de muestra de la notable coherencia que desde un principio ha hecho gala: la actualización constante, así como ser fiel a las constantes en la actualización. También lo que se pretende demostrar es que el diálogo con Eliot es una de estas constantes que revitalizan y enriquecen su ya de por sí voluminoso conjunto de códigos poéticos.

Esta relación intertextual refuerza su poética binaria en la que la poesía y ensayo, como lo indica Margarita Murillo:

forman un todo armónico e interdependiente. Poesía y ensayo, en íntima y continua transferencia de elementos conforman el texto y el metatexto de su pensamiento. La obra de Octavio Paz mantiene una CONSTANTE [sic] de estructuras y de ideas que dan una gran unidad a su producción poema-ensayo." (9)

Si lo anterior es indudablemente cierto en el caso de Paz, no lo es menos para Eliot. De ahí que las características primordiales del discurso, cohesión y coherencia, le den todavía mayor realce a su teoría y 'praxis' poéticas.

Así pues, el haber podido contemplar su propia cultura natal como algo cercano y distante a la vez; la distancia geográfica y las diversas correlaciones con las tradiciones literarias más representativas de Oriente y Occidente se convierten en factores de privilegio.

La siguiente aseveración aplicada a Paz -en ocasión de la entrega del "Premio Internacional Ollin Yoliztli"- no es menos válida si la hacemos extensiva a Eliot: "Octavio Paz es uno de los hombres a quienes se debe este renacimiento y esta actualización de las letras españolas, porque se ha situado en el centro de las corrientes intelectuales de su época" (10)

Lo que Paz ha hecho por las letras hispanoamericanas equivaldría a lo que Eliot hizo por las letras inglesas, legado imperecedero de la tradición literaria occidental. Nuestros dos poetas vivenciaron diferentes perspectivas y participan de una tradición y se atreven a 'dar el salto' para dialogar con lo otro.

Adentro y fuera, lo intrínseco y excéntrico es en síntesis la experiencia vital que comparten T. S. Eliot y Octavio Paz. El primero, estadounidense de nacimiento, inglés por adopción. Paz, el mexicano con vocación universal. Movimiento que será constante: la unidad y la diversidad.

Si se profundiza el análisis, al inquirir el por qué de esta vivencia, la respuesta acaso se halle en una obsesión muy personal de estos poetas: la búsqueda y afirmación de la identidad.

El controvertido cambio de nacionalidad de Eliot al convertirse en 1927 en súbdito británico y para colmar la medida, entrar a la Iglesia de Inglaterra, sólo refleja una coherencia con su triple

afirmación: "Classical in literature, Royalist in politics, Anglo-Catholic in religion," (11)

En Paz, la distancia coadyuva a su identificación como mexicano y emprende la disección de su entorno, cifra y compendio de El laberinto de la soledad. Esta obra marca el retorno a los orígenes semejante al de Eliot, con la obvia diferencia del cambio de nacionalidad. Con este volumen Paz inicia su indagación acerca de la identidad. Los hallazgos y cuestionamientos de El laberinto de la soledad colocan a este libro al lado de los intentos de búsqueda y afirmación del "Ariel" de Rodó, del Perfil del hombre y la cultura en México de Samuel Ramos y de La raza cósmica de José Vasconcelos.

Sirva pues todo lo anterior, como un acercamiento a los propósitos del presente estudio, siendo éstos: el intento de identificar las relaciones intertextuales de Paz con Eliot; sus coincidencias y divergencias; de qué manera sus preocupaciones de índole crítica van marcando la ruta para la 'praxis' poética; explicar las razones por las que poesía y ensayo se conjuntan en una obra totalmente cohesiva que dialoga consigo misma y se hace inteligible.

El propósito del siguiente apartado es señalar las vertientes críticas de las producciones ensayísticas de Octavio Paz y de T. S. Eliot. Asimismo, definiré el marco teórico que orienta al presente estudio.

a) Cf. Octavio Paz, *Pasión crítica*, p. 73 (A guisa de anécdota transcribo lo que el mismo Paz comenta con respecto al extraño empleo que desempeñó en un banco, en su juventud)

Antes de ingresar en el servicio diplomático pasé momentos muy difíciles. No tenía profesión fija y saltaba de un empleo a otro, todos provisionales. Hubo una temporada en que mi trabajo consistía en contar billetes viejos. El Banco Central de México, el emisor de la moneda, también es su destructor. Nos pagaban por contar paquetes de billetes inservibles. Cada paquete tenía tres mil billetes. Los paquetes ya contados se guardaban en sacos. Y cada mes se encendía un gran horno que estaba en la azotea del Banco y se consumían millones. Algo infernal. El dinero es una abstracción, un símbolo, pero aquel símbolo se convertía en un papel sucio que habla que quemar. Para no contraer enfermedades usábamos unos guantes rojos de hule. Yo no podía contar bien, siempre me sobraban o faltaban billetes. Al principio aquello me angustiaba, pero después decidí que el mundo no se empobrecía o enriquecía más si faltaban o sobraban cinco o seis billetes. Por último, decidí no contar y me pasaba las horas componiendo poemas mentalmente. Para no olvidarlos usaba metros fijos y rimas. Escribí así una serie de sonetos bastante fúnebres.

b) T. S. Eliot, *The Waste Land* en *The Complete Poems and Plays*. p. 46.

c) Octavio Paz, "Vuelta" en *Vuelta en Poemas (1935-1975)*, p. 599.

4) Ver Notas bio-bibliográficas al final del presente estudio.

5) Margarita Murillo, *op. cit.*, pp. 15-16

6) Cf. T. S. Eliot, *After Strange Gods* citado por Northrop Frye, T. S. Eliot, p. 1

7) Octavio Paz, *El arco y la lira*, p. 137. La segunda parte de la cita se refiere a D. T. Suzuki, *Manual of Zen Buddhism. From the Chinese Zen Masters*, citado por Octavio Paz en *idem*, p. 122

8) Octavio Paz, "Descargo" en *Primeras letras*, p. 8

9) Margarita Murillo, op. cit., pp. 3,7

10) Gaceta UNAM, diciembre de 1980, núm. 85, p. 5 ; citado por Margarita Murillo, *idem*, p. 20.

11) T. S. Eliot, "Preface" For Launcelot Andrews . Mucha tinta ha corrido al comentar la posición de Eliot como clasicista, monarquista y anglocatólico, pero muchos ignoran que él no fue el primero en decirlo. Eliot sólo adoptó el credo de Charles Maurras, a cuyas conferencias asistió durante su primera estancia en París (1910-1911), Maurras aunque vinculado con ciertos disturbios que ya apuntaban hacia el fascismo, profesor de filosofía en La Sorbona, ejerció una gran influencia en el pensamiento de Eliot. Se hace la aclaración de que no es propósito del presente estudio el dilucidar el pensamiento político de Eliot, ni expresar juicios de valor con respecto a sus posturas. No deja de sorprender un paralelismo más con Octavio Paz, cuyas opiniones causan controversia y más ríos de tinta.

Para aquellos interesados en conocer un punto de vista con respecto a la postura de Eliot remito al lector al ensayo de Frank Kermode, "T. S. Eliot. The Last Classic" en *Appetite for Poetry. Essays in Literary Interpretation* London, Collins, 1989. La última observación es que no deja de causar admiración, que las declaraciones de Eliot sean todavía objeto de tan exhaustiva explicación.

Transcribo una explicación de uno de los biógrafos de Eliot que me parece particularmente atinada y que nos ofrece nuevas luces. La siguiente cita aparece en Lyndall Gordon, *El joven T. S. Eliot*, pp. 255-256.

Eliot no ayudó a sus contemporáneos a entender su conversión. En 1928 anunció de manera más bien brusca que profesaba "la religión anglo-católica." Fue una declaración curiosamente caprichosa e insistente, acompañada, además, de convicciones dogmáticas de tipo monárquico y clasicista. Imprudentemente, Eliot dio la impresión de que todas esas convicciones tenían la misma importancia para él. No aclaró que su monarquismo y su clasicismo se derivaban de su cristianismo y que debían interpretarse de una manera especial. Al hablar de monarquía, Eliot no pensaba en Jorge V, ni en ningún gobernante vivo, sino en un ideal similar al de Sir Thomas Elyot, en una esperanza de que la majestad, la autenticidad y la responsabilidad de un gobernante ideal pudieran cambiar al pueblo desde arriba. Creía como Maurras, que la iglesia como el rey debían colaborar. El rey, llegó a decir Eliot después, "no tiene únicamente obligaciones civiles ante su pueblo, también tiene obligaciones religiosas" ("John Bramhall" en *Selected Essays* p. 316). De la misma manera, Eliot pensaba que el clasicismo debía servir de apoyo a la educación cristiana. "Si el cristianismo no sobrevive, [...] no me

importaría que los textos latinos y griegos se volvieran más desconocidos y olvidados que los etruscos." ("Modern Education" en Selected Essays p. 469). Muchos de sus contemporáneos pensaban que Eliot deliberadamente apartaba la mirada de los problemas sociales posteriores a la Primera Guerra Mundial. El suplemento literario del Times acusó a Eliot de ser una especie de traidor. Edmund Wilson lamentaba tanto "el falso carácter" de los ideales y de las instituciones que aquél apoyaba como su "punto de vista reaccionario," el Manchester Guardian decía que sólo un expatriado estadounidense podía llegar tan lejos en posiciones de derecha.

2.2 Poner en movimiento la inmortalidad de los muertos

The great poet, in writing himself writes his time
T. S. Eliot
"Shakespeare and the Stoicism of Seneca"

El poeta no puede renunciar a su tiempo
Octavio Paz
"Poesía y mitología"

Las relaciones intertextuales entre Paz y Eliot no pueden ser comprendidas sin tomar en cuenta la conjunción central, las teorías que ambos sustentan en relación a dos aspectos fundamentales que polarizan sus respectivas ensayísticas, la tradición y la modernidad.

Común a ambos aspectos, tradición y modernidad, subyace el elemento del tiempo. Su pensamiento crítico tomará a su vez dos vertientes o modalidades críticas: el momento histórico y la literatura cuya predilección especial es la poesía.

La primera modalidad se sintetiza en una sólida postura crítica imbuída del sentido histórico. Hecho que los convierte en analistas, portavoces y participes del mismo.

Al referirse a este tema, en relación a Octavio Paz, Maya Schärer opina que:

Inseparable de la conciencia creadora, la conciencia crítica está presente en cada momento de la obra paziana [sic]. En cuanto a los escritos políticos podemos hablar incluso de una verdadera obsesión crítica, ya que se acentúa cada vez más en ellos la denuncia de la falta de crítica y autocrítica en Hispanoamérica [...] la crítica política de Paz se presenta como un movimiento hacia la transparencia. Es anhelo de claridad y honradez (1)

Los ensayos y libros que ambos literatos consagran a la elucidación de su tiempo histórico los colocan en el centro de la polémica y la controversia. El lector puede o no estar de acuerdo con sus propuestas de carácter político, sin embargo, es preciso

leerlos. De ninguna manera es posible ignorarlos. Muchas de las críticas -sobre todo de las que es objeto Paz-, son injustas y son producto directo de una crasa ignorancia o de la intencionada pérdida de la memoria histórica.

After Strange Gods (1934), The Idea of a Christian Society (1939) y Notes Toward a Definition of Culture (1948) nos familiarizan con el tipo de sociedad a la que T. S. Eliot aspiraba. Ma. Enriqueta González Padilla señala que:

Para entender porqué Eliot es el gran detractor del mundo moderno hay que entender primero su concepto de cultura, inseparable de su ideal del mundo. Desde luego, hay en él un moralista que rechaza todo progreso que no se base primordialmente, aunque quizá no aparentemente, en un progreso espiritual. Para Eliot la cultura es la "encarnación de la religión" en el sentido de que ésta debe traducirse en un modo de vida evidente en aquélla y no en un simple sentimentalismo o creencia desvinculada de la conducta. (2)

La preocupación de Octavio Paz por documentar su momento histórico, en especial el destino de México, su patria, lo obsesionan. Esto se manifiesta en las siguientes obras que considero más representativas: El laberinto de la soledad (1950), El ogro filantrópico (1979), El peregrino en su patria (1979), y, la más reciente, Pequeña crónica de grandes días (1990).

Las líneas que Octavio Paz resalta en su crítica al momento histórico son la afirmación de la identidad y la definición del papel del intelectual en su sociedad. Al respecto, en "Entrada" a El peregrino en su patria Octavio Paz refiere que sus textos son una suerte de diario que registran "las vicisitudes mentales y afectivas de la relación no siempre feliz de un escritor con su patria." Por ello, el escritor es esencialmente un peregrino y sus escritos son diario de una peregrinación:

¿en busca de qué o de quién? ¿En busca de México o de mí mismo? Tal vez de un lugar en México: mi lugar. O del lugar, en mí de México [...] La pregunta sobre México no fue, no es sino una variante de la pregunta original que todos los hombres se han hecho. En el fondo, fue y es una pregunta sobre mí mismo. ¿Qué busca el peregrino al recorrer su patria? ¿El lugar de su nacimiento o el de su fin? Tal vez busca su destino. Tal vez su destino sea buscar (3)

No deja de ser significativo que tanto Octavio Paz como T. S. Eliot han demostrado ser particularmente certeros en sus juicios críticos con respecto a la historia, la cual ha demostrado en varias instancias darles la razón. Me refiero al gradual y constante cisma espiritual de Occidente que documentó a título de vivencia personal Eliot y al derrumbe de los totalitarismos que predijo Paz.

Parece ser que la intuición artística fomenta en el escritor, una facultad premonitoria, una aguda consciencia de su entorno y así pueda predecir las consecuencias que se proyectan a partir de las complejas interrelaciones de los factores que concurren en el momento histórico. La siguiente aseveración que Lyndall Gordon apunta en relación a Eliot la hago extensiva a Paz:

Eliot fue uno de esos raros seres que saben intuir su propia época antes de que el rostro de ésta se forme y se revele en su totalidad (4)

La actitud del mexicano con respecto al escritor y el poder no puede ser más explícita: brota primero de una "situación de no-fuerza", ya que el escritor debe conservar su independencia con respecto al poder. De este modo, la palabra del escritor "tiene fuerza" ya que ésta se alía al espíritu crítico. Nótese que en el ejercicio de este tipo de crítica Paz no olvida su vocación literaria y extiende su campo de acción a la poesía. Así lo plantea Octavio Paz en "El escritor y el poder":

la creación literaria es simultáneamente crítica de la misma literatura. La poesía es revelación porque es crítica: abre, descubre, pone a la vista lo escondido- las pasiones ocultas, la vertiente nocturna de las cosas, el reverso de los signos [...] la voz del escritor nace de un desacuerdo con el mundo o consigo mismo, es la expresión del vértigo ante la identidad que se disgrega. El escritor dibuja con sus palabras una fisura. Y descubre en el rostro del [dirigente] la misma falla, la misma fisura. La literatura desnuda a los jefes de su poder y así los humaniza. (5)

Las propuestas de índole socio-política desprendidas del ímpetu crítico de Paz y de Eliot no son objeto de escrutinio en el presente estudio. Sin embargo, consideré en todo punto pertinente no ignorar este aspecto importantísimo de las obras de nuestros poetas por dos razones. Primero, su pensamiento político es producto directo de su momento histórico el cual no es posible soslayar. Segundo, porque la relación entre el intelectual y la historia nos ofrece coordenadas para adentrarnos en su cosmovisión.

Quiero apuntar a manera de colofón de este punto lo siguiente. Paz, a diferencia de Eliot, no identifica a la Iglesia como medio de reforma social, primera gran disyunción. Sin embargo, ambos adivinaron en las propuestas del realismo socialista un peligro para la libre expresión y por lo consiguiente, peligraba -los hechos les dieron la razón- la independencia del artista en la sociedad. La postura de Eliot se sintetizaría en los siguientes juicios de Gordon:

No se acostumbra poner mucha atención en la posición ideológica de Eliot; sin embargo, con la perspectiva que nos da la historia, ahora parece mucho más razonable que aquellas ideologías dominantes tan de moda en esos días. Su modesto ideal era que todos pudieran, en comunidad, disfrutar de la virtud viril y del bienestar humano; y que unos cuantos consiguieran la gracia divina. Eliot quería una comunidad que enriqueciera el sentido de dignidad del individuo; por eso tenía en tan poca estima los proyectos sociales del siglo XX en los cuales el individuo valía tan poco. Sólo una o dos personas reconocieron que la posición de Eliot era sensata. (6)

El punto capital de convergencia de las poéticas de Eliot y Paz estriba en que éstas revelan su preocupación por el tiempo histórico en que se insertan y son expresión neta de la visión del mundo que cada uno de ellos sustenta. Por lo que sus trayectorias artístico-críticas tienen el valor testimonial y personal.

En el caso de Paz, su pensamiento político se sintetiza en el anhelo de una sociedad basada en la libertad y en donde el artista tenga un lugar no como colaboracionista, sino como conciencia de la misma. Paz es un humanista en primer lugar. Si es utópico o no el papel que él le concede a la poesía sólo la perspectiva histórica nos lo dirá. En relación a este punto, Julio Cortázar en "Homenaje a una estrella de mar" pondera la labor de Paz y su nexo con la tradición, así como la vocación de trascendencia de su poesía:

Volcado abiertamente hacia el futuro (y, para eso, conociendo a fondo un pasado que tantos escritores revolucionarios fingen despreciar por la simple razón de que lo ignoran), Paz postula a su manera ese "hombre nuevo" del que tanto se habla en nuestros países. Para él, en todo caso, ese hombre se define como el llamado a abrazar una realidad mucho más vasta que la de nuestros días en América Latina y en el resto del planeta. Y si la revolución le abre algún día ese acceso, ella sólo será posible si la poesía está presente en la cita. Una poesía de vida, que nada tiene que ver con esa deslavada vida poética que se obstinan en defender tantos románticos anacrónicos en sus torres de marfil e incluso de cemento armado (7)

Los juicios apresurados producto del desconocimiento y de esta vertiente crítica de Paz y de Eliot, muchas veces constituyen un prejuicio que impide el acceso a su otra obra: la crítica literaria; "ya en 1910, (André) Gide había profetizado que la debilidad de la mente del siglo XX estaría en 'situar el ideal de perfección en los extremos y la exageración, no en el equilibrio ni en el punto medio'" (8)

Habla mencionado dos vertientes en que la crítica tomaba cuerpo en el pensamiento de Octavio Paz y T. S. Eliot. El enfoque del presente estudio se circunscribe en la segunda modalidad, aquella en la que la "creación literaria es simultáneamente crítica del lenguaje y crítica de la misma literatura" (9)

El tiempo, como lo indiqué al principio del apartado, es el personaje abstracto de las obras de Paz y Eliot, de ahí que sea de vital importancia definir las posturas que ambos sustentan con respecto a la tradición y la modernidad, a las cuales considero coordinadas indispensables para la cabal comprensión tanto de su crítica como de su poesía; asimismo, paso a hacer una distinción clave: Octavio Paz y T. S. Eliot son artistas clásicos contemporáneos, o mejor aún tradicionalistas modernos.

Aclaro, uso el término tradicionalista como un mérito ya que la interpretación de la tradición en ambos representa la 'eterna vivacidad.' Efectuaré el análisis de sus teorías de la tradición en su oportunidad. Antes permitaseme unas reflexiones y definiciones previas para delimitar el marco del estudio.

Definición del marco teórico

La relación del poeta con el pasado literario que lo antecede, la implícita presencia de la temporalidad en todas sus manifestaciones: tiempo cíclico, tiempo lineal, tiempo vivido, la inserción de la historia así como la posibilidad de lo intemporal parten de sus preocupaciones críticas, y después o simultáneamente son tema de exploración y tratamiento poéticos.

Esto convierte a su 'Logos-Poiesis' en un magnífico híbrido, un género de conocimiento más alto al fusionar en el decir poético a

la filosofía y a la historia. Las poéticas de Eliot y de Paz son tentativas de consecución del Absoluto a la manera filosófica. Ramón Xirau en Mito y poesía nos pone al tanto de lo que el filósofo aprecia en el discurso artístico el cual es una forma de conocimiento que tiene visos de identidad con el pensamiento filosófico:

En la filosofía de Hegel el arte es una de las formas más altas de conocimiento, antepenúltima realización del Espíritu Absoluto solamente sobrepasado por la religión y la filosofía. En Heidegger la visión del poeta completa -"pastores del ser"- la más limitada y conceptual visión de los filósofos. El poeta ve lo que el filósofo anuncia. (10)

Por lo anterior, defino a la poesía de Octavio Paz y de T. S. Eliot como eminentemente metafísica con preocupaciones ontológicas. Al tratar de situar al ser en el tiempo, esbozan también la posibilidad de trascendencia por medio de su poesía. La manera en que se efectúa la conciliación armónica de la tradición con la modernidad es pues, la línea que se intentará resaltar en el presente estudio.

Tomo como premisa inicial que tanto la obra de Eliot como la de Paz son puntos de partida y de reencuentro con la antigüedad. Son el enlace entre un pasado y el futuro literarios. Al interior de su obra existe una retroalimentación constante entre su poética y su poesía, un doble plano de correspondencia biunívoca.

Hasta aquí he venido mencionando recurrentemente a la crítica. Ha llegado el momento de definir las categorías que servirán de marco de referencia del presente estudio: crítica, poeta-crítico y arte poética.

La crítica involucra varias operaciones que concurren en una facultad intelectual de análisis que examina, discierne, ordena o

reordena, propone formulaciones y emite juicios. En consecuencia, criticar es un quehacer intelectual eminentemente complejo que demanda del crítico la pericia en la orquestación de todos los hilos, de atar los cabos relacionados con su objeto de escrutinio. Asimismo, debe rendir los resultados de éste en una manera lógica y cohesiva para que su discurso tenga el valor de la retroalimentación.

Otra faceta de la crítica, a riesgo de definirla tautológicamente, es la de poner a su materia de análisis en crisis, acepción que esconde la ruptura, disección, cuestionamiento. Pero cuyos fines no son los de alterar o 'romper' la esencia de la materia criticada, sino emprender la búsqueda de valores absolutos con los hallazgos de esta operación. En el caso de la crítica literaria se efectúa esta tarea con objeto de exponer los principios estéticos que definen la naturaleza y la función de este arte.

Eliot define a la crítica de la poesía en *The Use of Poetry and the Use of Criticism* como sigue:

I assume that criticism is that department of thought which either seeks to find out what poetry is, what its use is, what desires it satisfies, why it is written and why read or recited; or which, making some conscious or unconscious assumption that we do know these things, assesses actual poetry. (11)

Tenemos que el ejercicio crítico-poético según Eliot, está dividido en dos grandes tipos. El primero, la búsqueda de respuestas al cuestionamiento de la naturaleza de la poesía, su utilidad, porqué se crea. La segunda, que da por sentadas las respuestas anteriores y emite juicios normativos y valorativos acerca del texto poético.

Octavio Paz en *Los hijos del limo* reflexiona sobre la crítica,

su función y trata de esclarecer las correlaciones entre crítica, tradición y modernidad de la siguiente manera:

La tradición moderna borra las oposiciones entre lo antiguo y lo contemporáneo, y entre lo distante y lo próximo. El ácido que disuelve todas esas oposiciones es la crítica. Sólo que la palabra crítica posee demasiadas resonancias intelectuales y de ahí que prefiera acoplarla con otra palabra: pasión. La unión de pasión y crítica subraya el carácter paradójico de nuestro culto a lo moderno. Pasión crítica: amor inmoderado, pasional, por la crítica y sus precisos mecanismos de desconstrucción, pero también crítica enamorada de su objeto, crítica apasionada por aquello mismo que niega. (12)

Parece una casualidad la identificación entre Eliot y Paz; las citas anteriores pertenecen a las conferencias Eliot Norton, dictadas con cuarenta años de diferencia. Superficial coincidencia pero significativa, ya que ambos poetas eligen como tema a tratar la crítica, la poesía y sus interrelaciones.

El análisis del campo semántico de ambas definiciones arroja como resultado: búsqueda, cuestionamiento, respuesta, juicio, pasión, desconstrucción, análisis, amor al objeto. Todo lo anterior, relacionado con el ejercicio crítico, concurre en las obras de Eliot y de Paz.

Un mayor rasgo de complejidad surge; el quehacer poético y la dependencia de éste a las formulaciones que de la prosa crítica se desprenden. Por ello, tenemos una nueva categoría por definir: poeta-crítico. No se trata únicamente del poeta que escribe sobre poesía o del crítico que deambula por la poesía. Lo que determina esta categoría, a mi parecer, es el grado de excelencia logrado en el cultivo de ambos terrenos. En consecuencia, esta denominación es privilegio de unos cuantos. Asimismo, el que se les otorgue esta categoría depende de un juicio valorativo. Como lo indica Ramón Xirau: "en todas sus especies, la crítica, aún cuando lo nieguen sus

autores, está teñida de juicios apreciativos, estimativos y valorativos." (13)

Un ejemplo, Matthew Arnold, directo antecesor de Eliot en la crítica, es considerado poeta-crítico. Luis Cernuda pone en tela de juicio dicha clasificación. Para Cernuda Arnold, a diferencia de Coleridge, fue más crítico que poeta: "el valor de la obra crítica de Arnold no consiste en situar a los autores que comenta, ni en las opiniones que sobre ellos emite, sino principalmente en enseñar cómo debe hacerse la crítica." (14)

· Coincido con Cernuda. En la definición de poesía de Arnold está presente la crítica pero esto no convierte a su poesía valiosa o insustituible como lo sería el hipotético caso de la desaparición de las poesías de Octavio Paz y T. S. Eliot. La definición de poesía de Arnold es: "[...] a criticism of life under the conditions for such a criticism by the laws of poetic truth and beauty." (15). Añadiré que si la poesía de Arnold no cumple las mismas condiciones de éste, la labor de Eliot y de Paz en el terreno poético las cumplen y superan cabalmente.

Ahora bien, si la categoría de poeta-crítico subsiste con base en el grado de excelencia logrado en la poesía y la crítica, ¿quién emitirá el juicio para su valoración? ¿el lector, el poeta, la crítica literaria especializada? Detmar Heinrich Sarnesky señala a los tres como los factores que deciden el valor de la obra, su permanencia y su continuidad. Hay un elemento ajeno: nuevamente el tiempo, la perspectiva histórica es la que tiene la última palabra.

Este filósofo de la ciencia literaria afirma que en las tres potencias -poesía, ciencia literaria y lector- "palpita la corriente poderosa del espíritu cultural" y que cada uno de ellos nos ofrece

de un modo peculiar la posibilidad y la necesidad de ver claro. El poeta, captando con su sensibilidad el lado oculto de la realidad y formalizando sus vivencias interiores. El crítico literario ordenando lo creado por la poesía y encontrándole un sentido. Finalmente, el lector descubriendo el estilo de la época que vibra en el campo del espíritu del poeta (16)

Por último, paso a definir lo que entiendo por Arte Poética. Incluyo la palabra 'arte' antes de 'poética' a manera de distinguirla de la poética de Jakobson. Arte Poética es el sistema o cuerpo teórico que comprende la exposición crítica de la naturaleza de la poesía, los factores que concurren en ella sus reglas y principios. Asimismo, considero imprescindible un 'corpus' poético, como manifestación coherente de la anterior. Esto simularía un sistema binario que gravita alternativamente el uno alrededor del otro. Dos manifestaciones o soles que crean a su alrededor todo un subsistema planetario de pensamiento y de expresión.

T. S. Eliot y Octavio Paz son poetas con poética propia. El diálogo intertextual de sus poéticas es el núcleo del presente estudio. A continuación, intentaré configurar la manera en que Eliot y Paz formulan la complementación de estas dos dimensiones del Arte poética i.e. crítica y poesía en el apartado "La crítica o la búsqueda de valores absolutos".

A grandes rasgos, los puntos de análisis son las causas y repercusiones de la alianza del pensamiento crítico y la poesía. Haré una breve mención a la conciencia que ambos escritores tienen de la teoría de la recepción literaria i.e. de la relación obra-lector, y, a ésta como una posible explicación de la complejidad de

su poesía, la cual reclama la participación activa del lector.

Se hará referencia al juego de doble plano o doble lectura que permiten las ensayísticas de T. S. Eliot y de Octavio Paz. El primer plano caracterizado como crítica y el segundo como auto-crítica. De ahí que ambos componentes del pensamiento crítico o 'Logos' sea la llave de iluminación de la 'Poiesis'.

Finalmente, en el último apartado, ubicaré a T. S. Eliot y a Octavio Paz dentro de sus respectivas tradiciones crítico-literarias. Las razones para ello son varias. Los puntos axiales de su pensamiento crítico son la tradición y la modernidad y los nexos que existen entre una y otra. Ignorar los antecedentes, la tradición a la que pertenecen nuestros poetas-críticos harían sus postulados ininteligibles e implicaría una contradicción.

Además, la ubicación de T. S. Eliot y de Octavio Paz es necesaria ya que sus antecesores literarios actuarán como patrones alternativos ante los cuales reaccionarán ya a favor, ya en contra y determinan en gran parte la definición de su propia poética y de sus preferencias estéticas.

Resumo lo tratado en este apartado, que actuará como marco teórico, con la siguiente aseveración de Octavio Paz en su "Discurso de ingreso al Colegio Nacional":

El espíritu crítico es la gran conquista de la edad moderna. Nuestra civilización se ha fundado sobre la noción crítica: nada hay sagrado o intocable para el pensamiento excepto la libertad de pensar. Un pensamiento que renuncia a la crítica, especialmente a la crítica de sí mismo, no es pensamiento. Sin crítica, es decir, sin rigor y sin experimentación, no hay ciencia; sin ella tampoco hay arte ni literatura. Inclusive diría que sin ella no hay sociedad sana. En nuestro tiempo creación y crítica son una y la misma cosa [...] La literatura moderna es ante todo y sobre todo crítica del lenguaje. (17)

NOTAS

- 1) Maya Schärer, Octavio Paz: trayectorias y visiones, p. 23.
- 2) Ma. Enriqueta González Padilla, La poesía de T. S. Eliot, p. 65.
- 3) Cf. Octavio Paz, "Entrada" en El peregrino en su patria, Vol 1 de México en la obra de Octavio Paz, pp. 13,14.
- 4) Lyndall Gordon, El joven T. S. Eliot, p. 39.
- 5) Octavio Paz, "El escritor y el poder" en Plural, 13 de oct de 1972 compilado en op.cit, p. 569.
- 6) Lyndall Gordon, op. cit., p. 263.
- 7) Julio Cortázar, "Homenaje a una estrella de mar" en Aproximaciones a Octavio Paz, pp. 14-15.
- 8) André Gide, Journals I, ed. de Justin O'Brien, Vintage, Nueva York, 1947, reimp. p. 136; citado por Lyndall Gordon, op. cit., p.262.
- 9) Octavio Paz, Ibid.
- 10) Ramón Xirau, Mito y poesía: Ensayos sobre literatura contemporánea, p. 56.
- 11) T. S. Eliot, The Use of Poetry and the Use of Criticism, p. 16.
- 12) Octavio Paz, Los hijos del limo, p. 12.
- 13) Cf. Ramón Xirau, op. cit., p. 12.
- 14) Luis Cernuda, Pensamiento poético de la lirica inglesa, p. 198.
- 15) Willian Flint Thrall y Addisson Hibbard, A Handbook to Literature, p. 365. s.w. poetry.
- 16) Cf. Detmar Heinrich Sarnetzki, "La ciencia literaria, la poesía y la crítica cotidiana" en Filosofía de la ciencia literaria, pp. 513-514.
- 17) Octavio Paz, "Discurso de ingreso del señor don Octavio Paz, Memoria de El Colegio Nacional, Tomo 6, núm. 2-3, 1967-68, pp. 61-62; citado por Hugo J. Verani en "Prólogo" a Pasión crítica, p. 7

2.3 La crítica o la búsqueda de valores absolutos

From time to time, every hundred years or so, it is desirable that some critic shall appear to review the past of our literature, and set the poets and the poems in a new order.

"Matthew Arnold"

T. S. Eliot.

Si hemos de tratar de definir a T. S. Eliot y a Octavio Paz es necesario utilizar una palabra compuesta: poeta-crítico. Parece insuficiente una sola palabra para contener la cifra de sus obras. Por ello, es indispensable la palabra-concepto, el maridaje de dos vocablos que formen ya indisolublemente un solo signo que nos haga inteligible su labor.

Corresponde ahora indagar de qué manera y porqué se efectúa la alianza entre pensamiento crítico y creación artística. Las respuestas no son sencillas, por lo que se tendrá que ampliar el espectro. Si se intentara definir a la poesía valiéndonos de signos reductibles corremos el riesgo de olvidar "la naturaleza inapresable de la realidad; el hombre, al enfrentarse con la realidad, la sojuzga, la mutila y la somete a un orden de lenguaje, que no es el orden de la naturaleza [...] sino el del pensamiento." (1) Lo cual convertiría nuestro intento en un fin utilitario.

Las palabras citadas, vertidas en uno de los primeros ensayos de Paz, "Poesía de soledad y poesía de comunión", nos previenen sobre los peligros de equivocar las armas de análisis al intentar apresar dos naturalezas inefables: la realidad y la poesía. Necesariamente para atraparlas tenemos que hacer uso del signo reductible por excelencia: la palabra.

Resulta paradójico que la palabra, signo reductible, se convierta en manos del poeta en otra realidad inefable. Octavio

Paz, conocedor de este misterio, intenta explicarlo, y por si acaso la explicación al interior del poema no fuese suficiente, la palabra se desborda e inunda su prosa. A veces, el 'eros' lingüístico se revuelve sobre sí mismo y se convierte en algo indefinible. Las palabras, en una suerte de violencia signica, parecen rebelarse como lo atestigüa el siguiente poema de Octavio Paz en Libertad bajo palabra:

Dales la vuelta,
cógelas del rabo (chillen, putas)
azótalas,
dales azúcar en la boca a las rejegas,
infilalas, globos, pinchalas,
sórbeles sangre y tuétanos,
sécalas,
cápalas,
písalas, gallo galante,
tuérceles el gazzate, cocinero,
desplámalas,
destripalas, toro,
buey, arrástralas,
hazlas, poeta,
haz que se traquen todas sus palabras. (2)

La angustia por tender la palabra como un puente entre el mundo y nosotros es evidente. Las palabras también se vuelven camino, como lo indica Maya Schärer:

Según esta perspectiva, la lectura de un texto se presentará como un acto singularmente "humilde" porque habrá que aceptar la incertidumbre de un andar expuesto al "desvío", a ese desvío y esa "desviación" en que consiste precisamente, como indica Paz, la poesía -ese "signo errante en un tiempo también errante" (El signo y el garabato, 11). Leer significará internarse en laberintos para encontrar allí lo que íbamos buscando sin saberlo siquiera. Pero será contentarse con "meras aproximaciones" [Paz] confiesa que todo lo "dicho" [...] revela haber sido sólo palabra y que, frente a los "meandros" del decir, se levanta siempre la "realidad otra" y "abrupta" que es la obra misma. (3)

Octavio Paz tenía tan sólo veintinueve años cuando esboza firmemente una poética propia en el ensayo "Poesía de soledad y poesía de comunión". Título revelador que indicará, a mi juicio, a

la soledad y a la comunión como posibles ejes del pensamiento poético de Paz, y como factibles claves de acceso a lo inefable. Asimismo, denota que su poética está dominada ya por el signo de la conciliación de contrarios.

Pero, ¿por qué se efectúa la alianza entre crítica y poesía? La respuesta quizás resida en la lección de Henri Bergson, que tanto Paz como Eliot asimilan y manifiestan en su quehacer. Esta consiste a grandes rasgos en que el artista, mediante la intuición atraviesa la materia y llega a la realidad. Esta es el 'élan vital' o impulso vital creativo que permite la evolución continua. Según Bergson el propósito del arte es llegar a la realidad haciendo de lado el velo que nos impide entrar en comunión inmediata con las cosas y con nosotros mismos. (4)

Si al poeta sólo le es dado levantar el velo y ofrecer en su arte únicamente uno de sus lados, empezaremos a comprender la ambición de Octavio Paz y de T. S. Eliot al intentar trascender dicha 'limitación' y dar un paso más allá, calar más hondo. La herramienta pertinente es la crítica; convertir a la poesía y a la crítica en vasos comunicantes que mutuamente se expliquen y complementen. Este es el común denominador de Paz y Eliot. Este último en "The Music of Poetry" esclarece la relación entre crítica y poesía en los siguientes términos:

I believe that the critical writings of poets owe a great deal of their interest to the fact that the poet, at the back of his mind, if not as his ostensible purpose, is always trying to defend the kind of poetry he is writing, or to formulate the kind that he wants to write [...] (5)

Tenemos por un lado, la defensa de la poesía que el poeta escribe y por el otro, la formulación de la clase de poesía que el artista aspira a escribir. En los escritos de Paz, reduciría los dos

puntos en uno solo: la defensa de la poesía, quizás al estilo del poeta renacentista inglés pero con los ojos de la modernidad. En La otra voz, Octavio Paz hace explícita referencia a este punto:

Más que una descripción y menos que una profecía, mi respuesta es una profesión de fe. Estas páginas no son sino una variación, una más, de esa Defensa de la Poesía que, desde hace más de dos siglos, escriben incansablemente los poetas modernos. (6)

Eliot llega a afirmar que para el poeta moderno no es suficiente "to look into our hearts and write (...) one must look into the cerebral cortex, the nervous system and the digestive tracts." (7). La violencia de la imagen utilizada ilustra la obsesión analítica que obliga al artista moderno a perforar la realidad y ofrecerla a la vista sin importar el desgarramiento que implique.

En esta afirmación también se esconde una reacción antirromántica de supresión de sentimentalismo decimonónico, que ubicaba el centro del pensamiento en el corazón; Eliot propone nuevos sistemas de localización: el cerebro, el sistema nervioso, lo visceral. Con esta sencilla imagen, también se dibuja un cambio de sensibilidad acorde al sentir de la época y del siglo. La propuesta de T. S. Eliot se resume en lo siguiente: la adopción, como nuevo punto de partida, de un discurso literario más analítico que descubra nuevos cauces. En otras palabras, la modalidad clásica: un pensamiento que rija al sentimiento y a la expresión poéticas de acuerdo a la sensibilidad moderna.

La preponderancia racional va íntimamente ligada a una reinterpretación de la tradición traducida en nuevas formas de expresión poética y que reclaman la participación activa del lector.

La riqueza de los sistemas poéticos de Eliot y Paz estriba en una sucesión encadenada de doble-planos y que, en la poesía de

Octavio Paz encarna como pensamiento binario. Trataré de ejemplificar ésto por medio de lo que yo denomino, juegos de reversión simétrica o de espejo a los que es tan aficionado Octavio Paz.

Las ideas que rigen el pensamiento de nuestros dos poetas son la tradición y la modernidad. Esto se convierte en la modernidad de la tradición, la tradición de la modernidad. Los giros semánticos, por medio de la reversión de los signos, la vuelta del signo sobre sí mismo, será un movimiento constante en el pensamiento paceano.

Un movimiento similar ocurre con la crítica poética que proponen tanto Eliot como Paz, ésta explica a su propia poesía. La crítica poética se transforma en poética crítica.

Cuando nos enfrentamos a su poesía, se tiene la impresión de que Paz y Eliot no dan todo por sabido. Existe una deliberada ambigüedad que provoca efectos de sugerencia e implica un encubierto reto al lector para que éste desentrañe la complejidad; o como en el caso de la poesía-camino de Paz, el lector recorra y desande el camino propuesto por la palabra.

El enfrentamiento del lector con este tipo de poesía, sin estar antes familiarizado con la poética que la sustenta, dará como resultado una lectura parcial, una lectura que si bien valiosa, carecerá de perspectivas que la orienten y enriquezcan.

La 'praxis' poética de Eliot y Paz, la creación, admite decorosamente la re-creación, fenómeno que se repite y se repetirá 'ad infinitum', transformándola en una alegoría del tiempo eterno.

La tradición se convierte, en este contexto, en un patrimonio vivaz que insertado y explotado en el discurso poético moderno, traerá consigo una concatenación de ecos que propician en el lector

un proceso constituido por dos movimientos interdependientes. El primero, el goce y sorpresa simultáneos; el segundo, el reclamo del ingenio del lector, i.e. el movimiento intelectual necesario hacia la interpretación.

Octavio Paz en *El arco y la lira* abunda sobre la relación indivisible entre creación y lectura o recreación, aquí se adivina ya uno de sus temas recurrentes: la "otredad". Paz dice lo siguiente:

Después de la creación, el poeta se queda solo, son otros, los lectores, quienes ahora van a crearse a sí mismos al recrear el poema. La experiencia se repite, sólo que a la inversa: la imagen se abre ante el lector y le muestra su abismo trasladado. El lector se inclina y se despeña. Y al caer -o al ascender, al penetrar por las salas de la imagen y abandonarse al fluir del poema- se desprende de sí mismo para internarse en "otro sí mismo" hasta entonces desconocido o ignorado. El lector, como el poeta, se vuelve imagen: algo que se proyecta y se desprende de sí y va al encuentro de lo innombrable.(8)

La inserción de la tradición se ejemplifica y encarna en los recursos poéticos que Eliot formula y Paz retoma y transforma. Por mencionar los más representativos: la alusión, el mito, la cita literaria recóndita, el simultaneísmo y la yuxtaposición de tiempos.

La modernidad de Octavio Paz y de T. S. Eliot reside en la aguda consciencia de que la complejidad del mundo en este siglo demanda una labor poética acorde. El poeta moderno se enfrentará a las siguientes alternativas con respecto a la tradición: intentar denodadamente que los 'Lázaros' de la tradición vuelvan a la vida, aniquilar de un plumazo ese pasado o dialogar con la tradición para injertar la savia perenne de ésta para transfundirla en las venas del presente.

La primera ruta implica la resurrección de lo muerto; el segundo camino, si bien revolucionario, no tendría garantías de

subsistencia, como lo fueron los intentos dadaístas que adquirieron categorías de 'happenings' o subversiones transitorias. La tercera vía implica talento, sentido histórico y una capacidad de asimilación en absoluto comunes y vulgares.

La última vía es la que tomaron T. S. Eliot y Octavio Paz. La primera conclusión a la que llegamos es que debido a los requerimientos de la modernidad la poesía, y muy especialmente en los casos que nos ocupa, es eminentemente compleja, Eliot la caracteriza del siguiente modo en "The Metaphysical Poets":

...We can only say that it appears likely that poets in our civilisation, as it exists at present, must be difficult. Our civilisation comprehends great variety and complexity, and this variety and complexity, playing upon a refined sensibility, must produce various and complex results. The poet must become more and more comprehensive, more allusive, more indirect, in order to force, to dislocate if necessary, language into his meaning. (9)

Resumiendo, la poesía de T. S. Eliot y de Octavio Paz son "difíciles" en el sentido que Eliot señaló con anterioridad. La complejidad y variedad de nuestra civilización obliga al poeta a ser más compacto, indirecto y alusivo para forzar y si es necesario, dislocar al lenguaje y su significado. De no hacerlo así la poesía se vería aprisionada en formas y expresiones poéticas que sonarían anticuadas, repetitivas al oído moderno.

La aguzada visión artística de Paz y de Eliot los hace ver el pasado con los ojos del presente y, al encapsularlo en la palabra, potencializan la acción del signo para proyectarlo a todos los tiempos. Interpretan la nueva sensibilidad sin dejar perder lo que la tradición pueda ofrecer de valioso. (10)

Un segundo rasgo característico de las poesías que nos ocupan es que se comprenden y explican a partir del ejercicio crítico que

nunca abandonan: " Amo el lenguaje sonámbulo, pero desconfío de los poetas sonámbulos", (11) nos dice el mexicano. Eliot proclama a su vez: "There is a great deal, in the writing of poetry, which must be conscious and deliberate" (12)

Por lo tanto, las poesías de estos poetas son eminentemente lúcidas, racionales y deliberadas. Lo más relevante, para los propósitos del presente estudio, es que el itinerario de sus preocupaciones críticas es el mapa de sus métodos poéticos. De este modo, asistimos a un constante doble plano cada vez que accedemos a los estudios críticos de Eliot y de Paz. Maya Schärer percibe dicho doble plano en la obra de Paz y señala que:

... el lector tiene con frecuencia la sensación de asistir a una 'autocrítica', es decir, a un movimiento reflexivo que concierne, en primer lugar, a la obra de Paz mismo. [...] al destacar 'motivos' y 'figuras' en las obras de Darío, López Velarde, Pessoa y Cernuda revela aspectos y dimensiones de su propia obra, aunque sin dejar de hablar de los escritores en cuestión. (13)

No menos significativa, por la idéntica razón, es la impresión que los críticos de Eliot sustentan como es el caso de James E. Miller:

It does not require, I believe, a very bold imagination, to perceive that in talking about Tennyson, Eliot is talking indirectly about himself. (14)

Si se desconfiase del crítico romántico-expresionista que basa su interpretación en la vida del poeta, como es el caso del arriba citado, postura a la que Eliot se oponía; quizás sea más confiable invocar la opinión de Ernst Robert Curtius, el traductor de *The Waste Land* al alemán, erudito y crítico iniciador de los estudios sobre Joyce, Gide y Proust y el cual mantuvo estrecho contacto con Eliot desde 1922 hasta 1956:

Eliot me resulta especialmente interesante, (escribió Curtius en el ensayo que acompañaba su traducción de *The Waste Land*, en

1927,) porque reúne crítica y 'poiesis' en una sola persona. Eliot es un poeta alejandrino [...] un erudito creador de mitos a través de cuya alquimia multilingüe de las épocas y los estilos se funden en una sustancia mágica. (15)

Si lo anterior es válido para Eliot no es menos cierto para Paz. Julio Cortázar ata los cabos y pone las cosas en su punto:

La obra de Octavio Paz ha sido para mí esa estrella de mar que condensa las razones de nuestra presencia en la Tierra. Poeta ante todo, es decir, cazador de ser, Paz posee esa rara cualidad que sólo se encuentra en un Valéry o en un T. S. Eliot, el poder de hacer coexistir paralelamente y sin choques [...] el canto poético y la reflexión analítica. (16)

Existen pues patrones de reflejo y complementación de la ensayística de Eliot y Paz. En el caso de este último, su pensamiento es guiado por un 'eros' poético. Ramón Xirau en "Octavio Paz y los caminos de la transparencia" sintetiza la relación prosa-poesía en la obra del mexicano de la siguiente manera:

La obra poética de Paz, sobre todo a partir de Libertad bajo palabra es una reflexión sobre la poesía y es también toda una concepción del mundo, la obra en prosa a su vez es frecuentemente una reflexión sobre la poesía y en algunas ocasiones -El mono gramático- prosa que es poesía, poesía que es prosa. Octavio Paz ha trazado el origen de la actitud autocrítica del poeta, crítica no sólo del mundo, sino también dentro del poema mismo, crítica de la poesía. (17)

Sería un contrasentido no ubicar a nuestros poetas dentro de sus respectivos ámbitos literarios si como dije anteriormente, hemos de tomar las ideas de tradición y modernidad como los puntos cardinales que orientan el itinerario crítico y éste a su vez, nos proporciona las claves para la comprensión de su poesía. A continuación situaré a T. S. Eliot y a Octavio Paz, en este orden, dentro de sus entornos y de la tradición crítica con la que dialogan.

El arco y la lira de Paz es un denso compendio creativo donde las diferentes versiones sobre poesía y el proceso poético son

discutidas, sopesadas y lo perenne en ellas es rescatado. La presencia del pensamiento crítico poético inglés -al lado del francés, italiano y oriental- es evidente. Tan sólo al revisar el índice onomástico nos damos cuenta de la curva histórica que comprende. Elegí los más representativos: Edmund Spenser (1552-1599), Dryden (1631-1700), Blake (1757-1827), Coleridge (1772-1834), Edgar A. Poe (1809-1849) y T. S. Eliot (1888-1965).

Salta a primera vista la continuidad del pensamiento crítico anglo-norteamericano, pienso que dicho flujo es imprescindible para el encuentro de la poética paceana. La razón probablemente se deba, como indica Paz en *El arco y la lira*, a que: "los sajones son los disidentes de Occidente y sus creaciones más significativas son excéntricas con respecto a la tradición central de nuestra civilización, que es latino-germánica." (18)

Las palabras de Paz son bastante ilustrativas y hacen referencia al carácter peculiarmente insular del desarrollo literario inglés. Eliot es caracterizado por el mismo Paz como un "disidente de la disidencia, un heterodoxo en busca de una posible ortodoxia mediterránea" (19) al haber efectuado una "reconquista de la herencia europea." (20)

La razón de la 'heterodoxia ortodoxa' de T. S. Eliot es muy sencilla, cualquier estudio sobre este poeta no debe soslayar su carácter doble de inglés por nacionalización y de norteamericano por nacimiento por lo que su crítica es un híbrido que conjunta ambas venas; es auténticamente anglo-norteamericana.

Sirva lo anterior como introducción al siguiente apartado donde intentaré ubicar a T. S. Eliot y Octavio Paz dentro de sus respectivas tradiciones crítico-literarias.

NOTAS

- 1) Octavio Paz, "Poesía de soledad y poesía de comunión" en Primeras letras, p. 291.
- 2) Idem, "Las palabras" en Libertad bajo palabra en Poemas, p.69.
- 3) Maya Schärer, Octavio Paz: Trayectorias y visiones, pp. 31-32.
- 4) Cf. Vernon Hall Jr., Breve Historia de la Crítica Literaria, pp. 254-256. Nota: Independientemente de las lecturas de Bergson que Paz realizara, la noción del tiempo surge también a través de sus lecturas de Proust, Antonio Machado y del mismo Eliot, los cuales fueron discípulos de Bergson.
- 5) T. S. Eliot, "The Music of Poetry" en On Poetry and Poets, p.26 citado en T. S. Eliot. "Prufrock", "Gerontion", Ash Wednesday and Other Shorter Poems Casebook Series, editado por B.C. Southam, p.47.
- 6) Octavio Paz, "Aviso" en La otra voz. Poesía y fin de siglo, p.8.
- 7) T. S. Eliot, Selected Prose, pp.119-120.
- 8) Octavio Paz, El arco y la lira, p. 168.
- 9) T. S. Eliot, "The metaphysical poets" en Selected Essays p. 289 citado en T. S. Eliot... op.cit. Casebook, p. 27.
- 10) Cf. Idea tomada a partir de Ma. Enriqueta González Padilla, La poesía de T. S. Eliot, p.14.

11) Octavio Paz, "Poesía en movimiento" en Poesía en movimiento, p.16.

12) T. S. Eliot, "Tradition and the Individual Talent" en Selected Essays, p. 10.

13) Maya Schärer, op. cit, p. 25.

14) James E. Miller, T. S. Eliot's Personal Waste Land, p. 5.

15) E. R. Curtius citado por Peter Godman "La correspondencia inédita entre T. S. Eliot y E. R. Curtius" en La jornada semanal, Nueva Epoca, No. 43, 8 de abril de 1990, p. 38.

16) Julio Cortázar, "Homenaje a una estrella de mar", "Prólogo" a Aproximaciones a Octavio Paz, , p. 13.

17) Ramón Xirau, "Octavio Paz y los caminos de la transparencia" en Poesía y conocimiento, p. 92.

18) Octavio Paz, El arco y la lira, p. 81

19) Cf. Idem

20) Ibidem, p. 75.

2.4 T. S. Eliot y Octavio Paz: ¿Tradicionalistas modernos o Modernos tradicionales?

Un escritor es siempre una pluralidad de voces, cada lenguaje es una pluralidad de lenguajes.

Octavio Paz

Pasión crítica

Eliot spoke at first in other men's voices.

Elisabeth W. Schneider.

T. S. Eliot. The Pattern in the Carpet

The historical sense compels a man to write not merely with his own generation in his bones, but with a feeling that the whole of the literature of Europe from Homer and within it the whole of the literature of his own country has a simultaneous existence and composes a simultaneous order.

T. S. Eliot

Tradition and the Individual Talent

Situar el pensamiento crítico de Eliot dentro del 'continuum' anglo-norteamericano es esencial para una mejor comprensión de su influjo e importancia en la tradición literaria de su lengua, y por añadidura, de su obra en la tradición literaria occidental.

Sigamos las líneas sugeridas por el propio Eliot en su libro *The Use of Poetry and the Use of Criticism* (1933). Como se recordará, el grupo de ensayos que lo conforman fueron las conferencias Charles Eliot Norton dictadas en Harvard en 1932. El subtítulo es *Studies in the Relation of Criticism to Poetry in England*, con lo cual se enfatiza la estrecha relación entre poesía y crítica en el pensamiento literario inglés. El influjo de este cuerpo crítico es indispensable para una cabal comprensión de su poética y de su poesía. La ubicación de este libro es como sigue. Han transcurrido diez años desde la publicación de *The Waste Land* y está a tres años de distancia de la publicación de *Burnt Norton*, el

primero de los Four Quartets.

El recorrido por este libro confirma las ideas de permanencia y cambio en lo que respecta a la inserción de la tradición en la modernidad. El propósito de T. S. Eliot, explícito en la introducción del mencionado volumen, es la posible determinación de lo que es eterno en la poesía.

Para ello, sugiere que el conocimiento derivado de la crítica es particularmente provechoso, siempre y cuando no se tome como un catálogo de las nociones de poesía a lo largo de los sucesivos periodos literarios, sino como un proceso de reajuste entre la poesía y el mundo en el cual y para el cual la poesía se genera. Añade que las nociones de poesía cambian. Es precisamente este carácter mutable de la poesía y su proceso de readaptación a su entorno, lo que más interesa a Eliot. Él se propone descubrir los elementos que permanecen y no cambian. En su opinión:

the study of criticism, not as a sequence of random conjectures, but as readaptation, may also help us to draw some conclusion as to what is permanent or eternal in poetry, and what is merely the expression of the spirit of an age and by discovering what does change, and how, and why we may become able to apprehend what does not change. (1)

La aprehensión de lo inmutable a través de lo mutable es el punto terminal al que se dirige Eliot con su crítica. Otro tanto será su poesía. La misma línea también la recorre Paz. Ambos son exploradores del tiempo y la exacerbada conciencia o sentido histórico los obliga a dirigir la mirada hacia atrás pero no con los ojos del arqueólogo, recreándose en las ruinas, sino con la mirada inquisitiva y amorosa de rescate de lo perenne. Miran hacia el pasado para afinar la visión del presente. Paz asevera en Los hijos del limo que :

Ungido por los mismos poderes polémicos que lo nuevo, lo antiquísimo no es un pasado: es un comienzo. La pasión contradictoria lo resucita, lo anima y lo convierte en nuestro contemporáneo. En el arte y en la literatura de la época moderna hay una persistente corriente arcaizante que va desde la poesía popular germánica de Herder a la poesía china desenterrada por Pound, y del oriente de Delacroix al arte de Oceanía amada por Breton. Todos estos objetos, trátase de pinturas y esculturas o de poemas, tienen en común lo siguiente: cualquiera que sea la civilización a que pertenezcan, su aparición en nuestro horizonte estético significó una ruptura, un cambio. Esas novedades centenarias o milenarias han interrumpido una vez y otra vez nuestra tradición, al grado de que la historia del arte moderno de Occidente es también la de las resurrecciones de las artes de muchas civilizaciones desaparecidas. (2).

Lo que Octavio Paz interpreta como ruptura o interrupción de la tradición, para T. S. Eliot es continuidad en el cambio y simultaneísmo. Compárese lo anterior, dicho por Paz, con lo siguiente, dicho por Eliot en "Tradition and the Individual Talent", en donde apreció una definitiva relación intertextual:

[The poet] must be quite aware that the mind of Europe -the mind of his own country- a mind which he learns in time to be much more important than his own private mind- is a mind which changes, and that this change is a development which abandons nothing 'en route', which does not superannuate either Shakespeare, or Homer, or the rock drawing of the Magdalenian draughtsmen. (3)

La alusión extrema al arte del periodo paleolítico es un ejemplo de la sagacidad de T. S. Eliot al apuntar una mirada artística retrospectiva de magnitudes tan vastas; "Tradition and the Individual Talent", de donde fue extraído el fragmento anterior, fue publicado en 1917, en plena coincidencia con las vanguardias. El desarrollo posterior del arte, como lo confirma Octavio Paz cuarenta años más tarde, pareció darle la razón. Las vanguardias dialogaron de manera intertextual con el arte primitivo, como fue el caso de Klee, Breton, Picasso.

Pero, no perdamos de vista que el objetivo, por el momento, es

situat a T. S. Eliot en el àmbito crítico anglo-norteamericano. Una ojeada al índice de *The use of Poetry and the Use of Criticism* es bastante reveladora. En esta serie de ensayos-conferencias saltan nombres que "harían caer de rodillas".

"Apology for the Countess of Pembroke", el primer ensayo, hace referencia a la época isabelina, la cual atestiguó el nacimiento de la defensa de la poesía renacentista. Fue Sir Philip Sidney, para ser más exactos, con su *Defence of Poesie* (1595) el que desencadenara una corriente crítica con carácter de ciudadanía propia de la literatura inglesa.

Eliot se remonta después a la época de Dryden, Wordsworth y Coleridge, luego comenta las posturas de Shelley y Keats, culmina con Matthew Arnold y finaliza con un título por demás significativo "The Modern Mind", a lo cual añadiría yo la leyenda: 'léase Eliot.'

La mera mención de estos nombres me lleva a la siguiente reflexión. Existe una vigorosa tradición crítico-poética inglesa elaborada por una rancia estirpe de poetas-críticos de primer orden, que arranca desde el Renacimiento Isabelino inglés hasta nuestros días. Quizás sean estos elementos los que hayan provocado como consecuencia, el papel de liderazgo de la literatura inglesa en las corrientes artísticas posteriores, como lo fue en su oportunidad, el Romanticismo.

Revisemos brevemente las nociones que estos poetas-críticos elaboraron y que constituyen el legado crítico del que Eliot participó y Paz readapta en el sentido que el primero propone; i.e.: "to draw some conclusion as to what is permanent or eternal in poetry" (4) Anticipo que, de ser necesario, me detendré para apuntar los ecos que tanto T. S. Eliot y Octavio Paz recogen en su

crítica, o las posibles identificaciones u oposiciones que tal pensamiento les provocan.

Siglos antes de que Hegel apuntara a la poesía como una forma superior de conocimiento, Sir Philip Sidney ya había tomado nota de ello. Sidney habla de dos poderes: el poder superior de instrucción de la poesía y el poder de la inspiración. Este último es el que capacita al poeta para superar al filósofo y al historiador:

Neither philosopher nor historiographer could at the first have entered into the gates of popular judgements, if they had not taken a great passport of poetry. (5)

La cita me obliga a efectuar una digresión. La importancia del epigrafe en las obras de T. S. Eliot y de Octavio Paz. Ambos lo usan magistralmente. Los epigrafes -como lo veremos en su oportunidad cuando analicemos sus métodos poéticos- tienen una función significativa que va más allá de una 'fácil' erudición o un recurso convencional de ilustración de sus temas o de su pensamiento, sino que son metáforas extensivas del texto. Esto viene a cuento, ya que Paz, en uno de sus volúmenes más representativos, *El peregrino en su patria*, incluye a uno de los contemporáneos de Sidney: Edmund Spenser; en una alusión parecidísima a la de Sidney en su *Defence of Poesie* en cuanto a la preeminencia del poeta en comparación con el historiador o el filósofo:

For the Methode of a Poet historical is not such, as of an Historiographer. For an Historiographer discourseth of affayres orderly as they were donne, accounting as well the times as the actions, but a Poet trusteth into the midst, even where it most concerneth him, and there recouring to the things forepaste, and divining of things to come, maketh a pleasing Analysis of all. (6)

Prosigamos con el análisis de la poética inglesa según la línea que traza T. S. Eliot. Toca el turno a la Restauración, período literario subsecuente al isabelino, el cual es presidido por John

Dryden y su obra *A Defense of an Essay of Dramatic Poesy* (1668). Tratado en el que, en forma dialogada se enfrentan los Antiguos y los Modernos. Un ejemplo perfecto de lo antigua que resulta esta moderna disputa; como si en el terreno literario, también se cumplieran ciclos entre el enfrentamiento entre lo 'novedoso' y lo clásico.

Eliot utilizará la misma forma dialogada en "A Dialogue on Dramatic Poetry", (7) un tanto parodiando a Dryden en una suerte de homenaje y "profanación." El homenaje de Eliot a Dryden es evidente, más que en la repetición del título, en el deliberado uso satírico del diálogo característico del último. La sátira había sido el recurso favorito de Dryden. La profanación hace acto de presencia en el tono solemne con guiños de ironía que Eliot emplea. El asunto del ensayo es retomar la disputa entre antiguos y modernos y la pugna entre acatar o no las unidades aristotélicas.

Un hallazgo que nos causa asombro. Paz también explota esta forma dialogada en "Una mancha de tinta" en *Tiempo nublado*(8). Las metas de Paz son diferentes a las de Eliot; éstas son más filosóficas que poéticas. En el mencionado ensayo, Paz sostiene una amena conversación, de resabios fáusticos, con un demonio. En dicha plática, el poeta medita sobre el sentido del tiempo, de la historia y de la mortalidad. Un acto equiparable al que Eliot ejecuta con Dryden sería el que Paz realiza, en forma poética, en *Homenaje y profanaciones* con el soneto de Quevedo: "Amor constante más allá de la muerte".

¿Definitiva intertextualidad o parecido casual? Concluyo con las palabras de Paz del mencionado ensayo: "No, no es nuevo. Sin embargo, no es lo mismo. Parecido no es identidad." (9)

En este recorrido por la crítica inglesa llegamos a Wordsworth y Coleridge. La inauguración formal del Romanticismo inglés, se debe a la publicación de las *Lyrical Ballads* (1798). El prefacio a la segunda edición (1800), escrito por Wordsworth, actuó como manifiesto del movimiento y constituye el ideario de su autor.

La clave para la poesía de Wordsworth es la idea de emoción. Su definición de poesía es: "poetry is the spontaneous overflow of powerful feelings: it takes its origin from emotion recollected in tranquility." (10)

Eliot sostiene con su poesía y su crítica una abierta postura antirromántica; en especial, reaccionará en contra de Wordsworth. Sin embargo, Eliot no deja de reconocer que tanto Coleridge y Wordsworth "were the two most original minds of their generation" (11).

Existe una aparente identificación entre T. S. Eliot y Wordsworth, pero repito, es sólo un espejismo. Ya vimos que para la poesía del último, y de hecho para todos los románticos, la emoción es central. Para el proceso poético de Eliot, también la emoción lo será, pero el término adquiere otra coloración, otro sentido. Eliot hablará del indispensable concurso de la emoción y coincidirá con Pound al establecer a la poesía como una especie de matemática inefable que proveerá ecuaciones para las emociones. Sin embargo, nada es más ajena a la poesía de Eliot que la desbordada efusión emotiva romántica. Allí entra el espíritu crítico de Eliot.

La emoción en el sentido romántico equivale a una crisis espiritual al adivinar que existe un abismo insondable entre el objeto y el sujeto, entre naturaleza-amor y hombre; de aquí nace un sentimiento puro, vivo y lacerante, el cual es objeto de tratamiento

y disección poéticas. Es un narcisismo genial que ve reflejada en la naturaleza su dolor interior. El poema es un espejo donde el sufrimiento personal del poeta se refleja.

El método poético de Eliot, en cambio, no es narrativo ni descriptivo como el de los románticos sino dramático; por lo que la emoción adquiere una tonalidad semántica propia. En este contexto, la emoción es la presentación de ideas e imágenes como experiencia inmediata. En palabras del mismo Eliot, la perfección de un artista reside en la creación deliberada y consciente de un distanciamiento entre el sufrimiento personal y la mente que crea. El romántico ejecuta el movimiento inverso. T. S. Eliot concibe la perfección artística como un "escape de la personalidad". Así lo plantea en "Tradition and the Individual Talent":

The more perfect the artist, the more completely separate in him will be the man who suffers and the mind which creates; the more perfectly will the mind digest and transmute the passions which are its material (12)

Este distanciamiento entre sufrimiento personal y creación es una clave para la teoría de la impersonalidad poética de T. S. Eliot. Por lo que el requisito indispensable es el "que contenga una 'emoción significativa', emoción que adquiera vida en el poema y no en la biografía del poeta." (13) Abundaré más a este respecto, cuando lleguemos a la teoría de la impersonalidad poética de Eliot.

Octavio Paz en *Pasión crítica* señala atinadamente el influjo ininterrumpido del romanticismo, al que denomina "corriente subterránea" que atraviesa la literatura de todo el siglo XIX y la primera mitad del XX.

Es muy significativo que Paz caracterice al romanticismo como "parte de nuestra herencia", lo cual interpreto como una aportación

vallosa a los códigos poéticos que Paz incorpora a su poesía, pero que interpreta desde el punto de vista de la tradición que Eliot formula. Paz apunta el nacimiento de esta "corriente subterránea" con los grandes románticos:

Pienso en poetas profetas como William Blake, en poetas de la naturaleza como Wordsworth y en figuras como Hölderlin y Novalis. Esta corriente reaparece en la segunda mitad del siglo XIX en Francia. Baudelaire, Lautréamont, Mallarmé, Rimbaud, poetas que influyen en el surrealismo. En este punto de vista el romanticismo es actual aunque sería absurdo tratar de resucitar las formas románticas (14)

Subrayo en particular la continuidad de este influjo: el romanticismo visionario que afecta al simbolismo y éste a su vez al surrealismo. Al señalar como un despropósito la resurrección de las formas románticas, Paz se sitúa dentro de la línea tradicional a la manera de T. S. Eliot, la cual no es adhesión tímida a las normas y estilos promulgados por las generaciones que les preceden, sino que significa una recreación de la tradición con base en las exigencias del presente.

Ahora, hablemos de Coleridge, en especial de su *Biographia Literaria* (1817), en donde desarrolla la distinción entre "fantasía" e "imaginación". De esta distinción, Eliot explotará el papel de la memoria en la "fantasía", facultad intelectual estimulada por el entorno que rodea al poeta, y la manera en que ésta es traducida o recodificada por medio de la "imaginación". En palabras de Coleridge: "the fancy is no other than a mode of memory emancipated from the order of time and space." (15)

Eliot determina y explotará la función privilegiada de la memoria en el proceso creativo con lo que denomina: "grados de éxito imaginativo".

There is so much memory in imagination that if you are to distinguish between imagination and fancy in Coleridge's way you must define the difference between memory in imagination and memory in fancy; and it is not enough to say that the one 'dissolves, diffuses and dissipates' the memories in order to re-create, whilst the other deals with 'fixities and definites'. This distinction, in itself need not give you distinct imagination and fancy, but only degrees of imaginative success. (16)

Al hablar de distinciones significativas, apuntaré una en especial: la función de la imaginación aliada con la memoria y sus manifestaciones en los métodos poéticos de Octavio Paz y de T. S. Eliot, más concretamente en la forma que se manifiesta en el tratamiento de la imagen poética.

En el caso de T. S. Eliot, la inmediatez de la experiencia poética es explotada por el uso de la imaginaria sorpresiva e ingeniosa vinculada a los hallazgos de la poesía metafísica inglesa. En cambio, para Paz la ruta de la imaginación está dirigida por la experiencia surrealista.

La memoria, hija misteriosa del tiempo, jugará un papel primordial en la imaginación al ser transformada en alusión histórica, o en el alejamiento de dos realidades comparadas, o en conciliación de contrarios, o en cita literaria recóndita. Elementos que irán ensamblados al cuerpo del poema encadenándose el sentido de éste y, con ello, desencadenando una lógica de las ideas, aportando los ecos del contexto - de la alusión o de la cita- de donde fueron tomadas y ahora fueron puestas en movimiento.

La memoria, asimismo, formará parte de la experiencia poética. De hecho es la materia prima del proceso de transmutación en la que el poeta semeja ya un químico -como Eliot- o bien un alquimista -como Octavio Paz-, la traducirá en la imagen.

Eliot plantea el mecanismo de la memoria en *The Use of Poetry and the Use of Criticism*. La mente del poeta es un receptáculo en donde se archivan o almacenan multitud de experiencias. A modo de ejemplo, Eliot señala una de ellas: la lectura, la cual a su vez abarca un amplio rango desde el periódico, folletines, novelas baratas hasta lecturas eruditas o de naturaleza abstracta.

Según Eliot la experiencia personal, la lectura y otros eventos, incluso los históricos, conforman el material de la poesía. La memoria selectiva del poeta guarda una imagen, una frase, una palabra que le será de utilidad más tarde. Dicha labor de selección, Eliot dice, corre a lo largo de la vida poética y forma parte de su sensibilidad.

Otro tipo de experiencia detonadora de la imaginación y de la fantasía arranca de la historia personal del poeta, el cual se caracteriza como un ser eminentemente sensible. El poeta rescata de la vulgaridad a una experiencia cotidiana y la transmuta en experiencia poética. Eliot ilustra bellamente esta transformación con el deslumbramiento de un niño que ve por primera vez una anémona de mar:

There might be the experience of a child of ten, a small boy peering through sea-water in a rock-pool, and finding a sea-anemone for the first time: the simple experience (not so simple, for an exceptional child, as it looks) might lie dormant in his mind for twenty years, and re-appear transformed in some verse-context charged with great imaginative pressure. (17)

Así, la imagen de Eliot tendrá un poder altamente sugerente y tendrá como meta, más que la sorpresa por la sorpresa misma, procurar un impacto psicológico y sacudir al 'hypocrite lecteur', como lo indica en *The Waste Land*. Cuando coinciden tanto la imaginación del poeta y la del lector se logra una correlación

objetiva. La distancia entre objeto y sujeto es reducida a su mínima expresión cuando se logra este instante epifánico. Con frecuencia, dicho instante tiene sus visos de delirio y aún de pesadilla, ya que la dicha bucólica parece estar muy lejos de las experiencias vitales del hombre de este siglo.

Por su lado, Octavio Paz contiene una alusión parecida de la imagen. Tanto para Paz como para Eliot, la imagen será un medio de comunión que trasciende el mero marco artístico e incluso puede convertirse en experiencia vital de conocimiento y de reconocimiento. Octavio Paz define el papel primordial de la imagen en el proceso poético en *El arco y la lira*. La imagen es un vehículo de exploración ontológica en donde el poeta y el lector logran la experiencia de la comunión. La "otredad", el reconocimiento de uno mismo a partir del "otro", es la idea predominante que Paz explota en la imagen, la cual sumada al ritmo da como resultado a la poesía:

La imagen no explica; invita a recrearla y, literalmente a revivirla. El decir del poeta encarna en la comunión poética. La imagen transmuta al hombre y lo convierte a su vez en imagen, esto es, en espacio donde los contrarios se funden. Y el hombre mismo, desgarrado desde el nacer, se reconcilia consigo cuando se hace imagen, cuando se hace otro. La poesía es metamorfosis, cambio, operación alquímica, y por eso colinda con la magia, la religión y otras tentativas para transformar al hombre y hacer de 'éste' y de 'aquél' ese 'otro' que es él mismo [...]. La poesía pone al hombre fuera de sí y, simultáneamente, lo hace regresar a su ser original: lo vuelve a sí. El hombre es su imagen: él mismo y aquel otro. A través de la frase que es ritmo, que es imagen, el hombre -ese perpetuo llegar a ser- es. La poesía es entrar en el ser. (18)

Es insoslayable la importancia de la imagen dentro de la teoría de la revelación poética de Octavio Paz. La poesía, como la religión, intentan reconciliar al hombre, devolverle el estado de gracia y transformar su naturaleza. Se aprecian en el anterior fragmento las directrices principales de la poética paceana: la conciliación de

contrarios, la comunión, la reunificación de lo escindido, así como la posibilidad de lograr por medio de la poesía la experiencia ontológica plena.

La experiencia del mundo tuvo su origen en algún momento de la historia personal del poeta. Pero esto pasa a un segundo plano. Lo que verdaderamente importa es que la memoria transporta la experiencia poética al presente perpetuo del poema; y la imaginación poeta-lector la traduce en el texto poético como imagen.

Ahora, una nota sobre el coloquialismo de T. S. Eliot. Dicha dicción poética se relaciona con Dryden y con Wordsworth quienes intentaron "to imitate as far as possible, to adopt, the very language of men." (19) En los casos de las poesías de los arriba citados esto constituyó más una buena intención que una realidad. Su discurso pretendidamente coloquial sonaba artificial. Eliot encontró un modelo exitoso, que después llevaría a sus últimas consecuencias en las poesías de Laforgue.

Por último, analizaré la poética de Matthew Arnold. Después de la revolución romántica encontramos al periodo victoriano cuyas directrices estéticas se resumen en la vuelta a propuestas clásicas de orden y búsqueda de verdades absolutas. El clasicismo de Eliot, pues, encuentra en Arnold más de una identificación. Arnold muere en el año que nace Eliot, como si el último tuviese la misión de continuar la tarea del que le precedió en el tiempo.

Ya había hecho referencia a Arnold como un ejemplo no muy afortunado de la categoría poeta-crítico. Arnold fue más lo segundo que lo primero. Pero en su labor como crítico fue el primero en proponer la trascendencia de la crítica literaria como un discurso que podía y debía invadir otras esferas, validando de este modo la

postura del intelectual y de su voz para que éstas actuaran como conciencia del momento histórico y de la sociedad.

Por lo tanto, la empresa de la crítica literaria es desinteresada, el crítico no deriva provecho propio en vista de que tiene como objetivo la propagación de lo que es mejor del conocimiento y del pensamiento. La crítica es, pues, para Arnold: "a disinterested endeavour to learn and propagate the best that is known and thought in the world" (20)

Arnold fue también el primero en vislumbrar que la primordial preocupación del crítico y del artista sería la de insertar al arte de manera congruente en la vida moderna sin olvidar a la tradición, la cual es parte integrante de la personalidad poética.

Así, al referirse a los logros del XIX, Arnold hace un urgente llamado -del que T. S. Eliot es fiel depositario y continuador - de efectuar la inserción armónica de lo imperecedero de la tradición en la modernidad.

Eliot resalta lo anterior y, parafraseando al victoriano dice que a pesar de la originalidad y opulencia de la poesía del XIX, ello no es suficiente para establecer y mantener una tradición. Por esta razón es indispensable acudir a los logros literarios de otras épocas y lenguas. Arnold sostenía que dichos logros se debían aplicar lo mismo a la poesía que a la prosa. O, de otro modo, la literatura se condena a sí misma a experimentar periodos de brillantez meramente transitorios. Las afirmaciones de Arnold son contundentes:

else you condemn yourselves to enjoy only fitful and transient bursts of literary brilliance, and you will never as a people, a nation, a race, have a fully formed tradition and personality
(21)

Hasta qué punto T. S. Eliot permaneció fiel a estas directrices de acudir a otros ámbitos literarios, no desoir los llamados de sus antepasados y procurar en su discurso atrapar la intemporalidad se hara evidente cuando analicemos su teorías de la tradición y de la impersonalidad poética.

Creo que ha quedado un poco más clara la perspectiva de la tradición crítico-poética a la que Eliot pertenece. Resumo con las siguientes palabras de Mathiessen quien ubica a T. S. Eliot:

in the line of poet-critics that runs from Ben Jonson and Dryden through Samuel Johnson, Coleridge, and Arnold. In fact, what has given the note of authority to Eliot's views of poetry is exactly what has made the criticism of the other writers just named the most enduring in English. They have not been merely theorists, but all craftsmen talking of what they knew at first hand. (22)

El sello de autoridad de aquéllos que saben de lo que hablan al tener la experiencia de primera mano, el poeta que critica su labor a través del análisis de toda una vigorosa trayectoria crítica es la corona que ostenta T. S. Eliot y que comparte con la estirpe poética-crítica inglesa.

A continuación intentaré ubicar la obra de Octavio Paz, quien ejecuta un movimiento equivalente al de T. S. Eliot en el campo de la literatura iberoamericana.

Parto de la siguiente reflexión. Cuando se contrastan los ámbitos crítico-poéticos, inglés e hispanoamericano, encontramos que existe una tradición más robusta en la literatura inglesa. Sin embargo, no afirmo ésto como un demérito de nuestra tradición literaria. Me baso en las siguientes argumentaciones para clarificar mi punto de vista.

El poeta-crítico es un fenómeno relativamente reciente en el

ámbito literario iberoamericano. Es un suceso propio del siglo XX y, que en la literatura mexicana parece ir ganando terreno. Los nombres saltan a la página en un perentorio acto de presencia: Alfonso Reyes, Luis Cernuda, Xavier Villaurrutia, Jorge Luis Borges, Pessoa, Haroldo de Campos, José Emilio Pacheco; tendré que acudir al consabido 'etcétera' para ahorrar media cuartilla y para no incurrir en penosas omisiones.

Trataré de explicar porqué considero al poeta-crítico iberoamericano un fenómeno peculiar del siglo, utilizando la siguiente aseveración de Octavio Paz; que la brevedad de la cita no confunda: "el poeta [...] no puede renunciar a su tiempo". (23)

En la literatura inglesa ha habido una continuidad que ha sido fruto directo de su carácter insular. Su mismo aislamiento, que no extrañamiento, de Europa continental ha obligado al literato a presentir o crear a la tradición y permanecer fiel a ella. Asimismo, efectúa el movimiento de ruptura revolucionaria de la misma. Su desarrollo ha sido menos azaroso que el latinoamericano. Iberoamérica siempre ha estado demasiado preocupada en efectuar la conquista y el re-conocimiento de sí misma.

No es sino hasta fines del XIX que la literatura hispanoamericana adquiere carta de identidad propia con el Modernismo, movimiento que marca el famoso "retorno de las carabelas". En su "Introducción a la historia de la literatura mexicana" Paz atinadamente señala el significado último de este movimiento que estriba en el reencuentro con la tradición:

El modernismo no consiste nada más en la asimilación de la poesía parnasiana y simbolista que realizan algunos ávidos poetas hispanoamericanos. Al descubrir a la poesía francesa, el modernismo descubre también a la verdadera tradición española, olvidada en España [...] El modernismo se presentaba como una

indiferencia ante el tradicionalismo español y, al mismo tiempo como un rescate de la verdadera tradición española: ¿cómo no ver en él a un heredero de la tradición que nos había fundado? [...] Toda revolución posee una tradición o la crea. (24)

Pero, vayamos por partes, de aquí en adelante, me referiré exclusivamente al desarrollo de la literatura mexicana a grandes rasgos. Acudiré a la voz de Paz para ilustrarlo.

El Virreinato produjo en el campo literario un fenómeno de trasplante. Pongo a consideración la siguiente pregunta: ¿La literatura de la Colonia es auténticamente mexicana o novohispana, ésto es, una rama particularmente rica de la literatura de los Siglos de Oro español? Octavio Paz la responde de la siguiente manera en "Una literatura trasplantada":

Las literaturas, como los árboles y las plantas, nacen en una tierra y en ella medran y mueren. Pero las literaturas, también a semejanza de las plantas, a veces viajan y arraigan en suelos distintos. La literatura castellana viajó en el siglo XVI; trasplantada a tierras americanas, su arraigo fue lento y difícil. (25)

En el período que va de la Independencia a la Revolución, México se define por dos signos inextricablemente unidos: turbulencia y desgarramiento en la búsqueda denodada por el reconocimiento. Aprender a caminar es más importante que continuar una tradición, o quizás no se continuó porque de haberlo hecho, hubiese significado una traición al espíritu de nacionalismo independentista:

Conquista e Independencia parecen ser momentos de flujo y reflujo de una gran ola histórica, que se forma en el siglo XV, se extiende hasta América, alcanza un momento de hermoso equilibrio en los siglos XVI y XVII y finalmente se retira, no sin antes dispersarse en mil fragmentos [...] El hispanoamericano principia como una justificación de la Independencia, pero se transforma casi inmediatamente en un proyecto: América no es tanto una tradición que continuar como un futuro que realizar. (25)

La continuidad -el centro de lo que Paz denomina la "tradición de la ruptura" en la poesía moderna hispanoamericana, y en la literatura mexicana- arranca con el Modernismo, prosigue después con un rosario luminoso de consecutivas generaciones que van contribuyendo a la construcción de un nuevo Siglo de Oro: Modernismo, el Ateneo, Contemporáneos, Taller.

Asimismo, la literatura mexicana del presente siglo ha sido beneficiaria de fenómenos históricos, que si bien extraordinariamente dolorosos, como lo fue el Exilio Español, han propiciado la realización de un esfuerzo sin precedentes de actualización constante. El secreto reside en la actitud generalizada con respecto a la tradición. Por lo que este recorrido cierra su círculo.

La manera en que la tradición se manifiesta de manera totalmente objetiva en el poema es la recreación del mito. Recurro nuevamente a Paz, quien ilustra su concepto del tiempo y justifica el empleo del mito en la poesía iberoamericana moderna; asimismo, añade un elemento valioso para los fines de este estudio: la inserción de la historia en la poesía:

... toda actividad poética se alimenta de la historia, quiero decir: del lenguaje, las realidades, los mitos y las imágenes de su tiempo. Y asimismo, que el poeta tiende a disolver o trascender la mera sucesión histórica [...] Todas las grandes tentativas poéticas -desde la fórmula mágica y el poema épico hasta la escritura automática- pretenden hacer del poema un sitio de reconciliación entre el hecho y el mito, la frase coloquial y la imagen, la fecha irrepitible y la fiesta, fecha viva, dotada de secreta fertilidad, que vuelve siempre para inaugurar un tiempo nuevo. La naturaleza del poema es análoga a la de la fiesta, que si es una fecha del calendario también es ruptura de la sucesión e irrupción de un presente que vuelve periódicamente y que no tiene ayer ni mañana. Todo poema es una fiesta: un precipitado de tiempo puro. (27)

La obra de Octavio Paz se sitúa, pues, en un lugar de preeminencia. Aunque no carece de antecedentes -invocamos el nombre del polígrafo Alfonso Reyes- constituye una labor hercúlea de familiarización con el pensamiento crítico occidental, trasciende la mera información y efectúa la correspondiente adaptación de este pensamiento a la modernidad. No contento con ello, realiza vastas incursiones en el pensamiento oriental e intenta la conciliación armónica de ambos.

La obra de T. S. Eliot es ejemplo de continuidad de la tradición por medio de la ruptura. La obra de Octavio Paz es la actualización del pensamiento crítico-poético, en el sentido literal y amplio del término, puesto que llena luminosamente brechas y contribuye a robustecer la naciente tradición del poeta-crítico iberoamericano del siglo.

El objetivo de este apartado ha sido situar a las obras de T. S. Eliot y Octavio Paz desde las perspectivas de sus tradiciones crítico-poéticas.

Más allá de una neta relación intertextual, observo una coincidencia en las posturas que ambos sustentan con respecto a la tradición y la modernidad. Sus obras críticas y poéticas son ejemplos de paralelismo en la historia de las ideas del presente siglo.

Esbocé de qué manera la literatura inglesa posee una rancia tradición de defensa poética que va desde el Renacimiento Isabelino, pasa por el periodo de la Restauración y continúa ferazmente en el XIX con la literatura Romántica y Victoriana.

Apunté como directo antecesor de Eliot a Matthew Arnold quien con su crítica sienta las bases para la conciliación armónica entre

el pasado y el presente, así como la necesidad de insertar a la tradición en el discurso poético para que así éste tenga visos de permanencia. Referí también los ecos y reacciones ante las diversas posturas críticas de los poetas ingleses en las prosas de nuestros autores.

La ubicación de Octavio Paz arroja los siguientes resultados. Habiendo contrastado a la crítica inglesa con la hispanoamericana, se concluye que la segunda es un fenómeno de relativo nuevo cuño. Se plantea a la historia como partera de dicha peculiaridad cuando comparamos la continuidad del pensamiento inglés con la aparente discontinuidad de nuestra crítica.

La crítica inglesa es un ejercicio centenario, mientras que el poeta-crítico iberoamericano es un fenómeno que se remite a las postrimerías del siglo pasado y que asienta sus reales en el transcurso del presente siglo. Con lo cual no se implica que ésta 'se encuentre en pañales' sino que, por el contrario, se pretende resaltar que el mérito insoslayable de la crítica iberoamericana contemporánea reside en la actualización sin precedentes que se ha verificado. Más aún, si tomamos en cuenta que se ha llevado a cabo en un período comparativa y excepcionalmente breve, menos de un siglo. Brevisimo, si se compara no sólo con la tradición inglesa, sino en general con la ya milenaria tradición europea, si nos remitimos decorosamente a la poética greco-latina.

La crítica poética de Octavio Paz es directa beneficiaria y reflejo de la continuidad -¿discontinua?- de las corrientes centrales de su época, que van desde el Modernismo pasando por la generación patriarcal del Ateneo, las lecciones de Contemporáneos,

de la noble savia que aporta la Generación del 27 y el exilio español en México.

La obra poético-crítica de Paz cubre, a la fecha, un periodo ininterrumpido de sesenta feracisimos años. Sólo el superlativo indica fielmente la importancia vertebral de la obra de Paz en el campo literario iberoamericano y en el mundial.

De qué manera las ideas de tradición y modernidad son capitales en el itinerario crítico-poético de T. S. Eliot y de Octavio Paz serán materia de más detallado análisis en el siguiente capítulo. El cual está dividido de la siguiente manera. Consta de tres secciones.

En la primera, analizaré la obra crítica de T. S. Eliot para definir sus teorías de la tradición y de la impersonalidad poética. Acudiré en especial al ensayo: "Tradition and the Individual Talent" así como parte del demás 'corpus' crítico para la definición.

La segunda sección efectuará un patrón idéntico. Efectuaré un análisis de la teoría de la "tradición de la ruptura" de Octavio Paz. Señalaré las características más sobresalientes de su poética. El itinerario es variado dada la cantidad de escritos crítico-poéticos. Centraré el análisis en lo que Paz considera su primer ensayo: "Poesía de soledad y poesía de comunión", génesis de El arco y la lira, y en Los hijos del limo.

Finalmente, haré un análisis comparativo, entre los dos poetas que actuará como enlace para que, posteriormente, se diluciden los métodos poéticos desprendidos de su 'Logos'.

NOTAS

- 1) T. S. Elliot, *The Use of Poetry and the Use of Criticism*, p.27.
- 2) Octavio Paz, *Los hijos del limo*, pp. 11-2.
- 3) T. S. Elliot, "Tradition and the Individual Talent" en *Selected Essays*, p.
- 4) T. S. Elliot, *The Use of.. op. cit*
- 5) Sir Philip Sidney, *Defence of Poesie* en *The Oxford Anthology of English Literature*, p. 638.
- 6) Edmund Spenser, *Epigrafe en El peregrino en su patria*, Vol I de México en la obra de Octavio Paz, p. 10.
- 7) T. S. Elliot, "A Dialogue on Dramatic Poetry" en *Selected Essays*, p. 38.

Cito a continuación sólo un fragmento de este ensayo que me parece particularmente revelador para el método poético de T. S. Elliot: el interés evidente por el elemento dramático en su poesía. Para Elliot poesía y drama son entidades correspondientes. Tomando en cuenta que en su concepto de la poesía moderna se prefiere lo dramático a lo narrativo y descriptivo, se aprecia que Elliot evidentemente reacciona en contra del romanticismo:

C: Do you mean that Shakespeare is a greater dramatist than Ibsen, not by being a greater dramatist, but by being a greater poet?

B: That is precisely what I mean. For on the other hand, what great poetry is not dramatic? (...) Who is more dramatic than Homer or Dante? We are human beings and in what are we more interested than in human action and human attitudes?

- 8) Octavio Paz, "Una mancha de tinta" en *Tiempo nublado*, p. 135.

Transcribo un momento de la charla que Paz sostiene con este demonio imaginario que se autonombra "Legión" y que nos revela la preocupación obsesiva del poeta mexicano por el tiempo sobre todo se apunta en este ensayo dialogado el concepto del "perpetuo presente" y de "la consagración del instante" que son parte medular de su poética.

Señalo que además de los ecos del Fausto de Marlowe o de Goethe, también se aprecian ecos de El Paraíso Perdido de Milton, en especial del Libro I en las alusiones al cónclave infernal donde Lucifer decide perder al hombre e irrumpir en el Edén con el fin de subvertir el plan divino de la inmortal dicha y perfección del género humano. Este es a grandes rasgos el asunto de este Libro al inicio de Paradise Lost. El demonio con el que Paz conversa resulta ser uno de los esbirros satánicos que estuvo presente en dicho concilio infernal:

EL: Sigues preso en tiempo. Acuérdate: "Nada me desengaña / el mundo me ha hechizado." Hay que desprenderse, dar el salto, ser libre. La palabra es desprendimiento (sic).

YO: ¡Tramposo! Vivimos en el tiempo y debemos hacer frente al tiempo. Sólo así quizá, un día podremos vislumbrar el no tiempo. [...] En lo relativo hay huellas, reflejos de lo absoluto; en el tiempo cada minuto es semilla de eternidad. Y si no fuese así, no importa: cada acto relativo apunta hacia un significado que lo trasciende.

Nótese que: "Vivimos en el tiempo y debemos hacer frente al tiempo" recuerda una de las máximas de Eliot en *Four Quartets*, segundo movimiento de "Burnt Norton", el primero de los cuartetos: "Only through time time is conquered" (T. S. Eliot, *Four Quartets* en *The Complete Poems and Plays*, p. 120.)

9) Octavio Paz, op. cit., p. 132.

10) William Wordsworth, "Preface to Lyrical Ballads", en *The Oxford Anthology of English Literature*, p. 608.

11) T. S. Eliot, *The Use of Poetry and the Use of Criticism*, p. 70.

12) Idem, "Tradition and the Individual Talent" en *Selected Essays*, pp. 5-6.

13) Ma. Enriqueta González Padilla, *La poesía de T. S. Eliot*, p. 32.

14) Octavio Paz, *Pasión crítica*, p. 54.

15) Coleridge citado por T. S. Eliot en *The Use of Poetry and the Use of Criticism*, pp. 77-8.

- 16) T. S. Eliot, *Ibid.*, p. 79.
- 17) *Ibid.*, pp. 78-79.
- 18) Octavio Paz, *El arco y la lira*, p. 13.
- 19) Wordsworth citado por T. S. Eliot en *Ibid.*, p. 71.
- 20) Matthew Arnold citado por Lionel Thrilling and Harold Bloom en "Matthew Arnold" en *The Oxford Anthology of English Literature*, p. 989.
- 21) Cf. T. S. Eliot, *Ibid.*, pp. 104-105. (Eliot esta parafraseando a Arnold)
- 22) F. O. Matthiessen, *The Achievement of T. S. Eliot*, pp. 4-5.
- 23) Octavio Paz, "Poesia y mitologia" en *Primeras letras*, p. 287.
- 24) Idem, "Introducción a la historia de la literatura mexicana" en *Generaciones y semblanzas*, Vol II de México en la obra de Octavio Paz, pp. 28-29.
- 25) Idem, "Una literatura trasplantada" en *Idem*, pp. 44-45.
- 26) Idem, "De la Independencia a la Revolución" en *El peregrino en su patria*, op. cit., p. 189.
- 27) Idem, "Introducción a la historia.... op. cit., p. 37.

3 Arte Poética

3.1 T. S. Eliot: tradición, impersonalidad y poética

Las trayectorias poéticas de T. S. Eliot y de Octavio Paz son escoltadas por su pensamiento crítico. Poesía y crítica son el anvés y el revés de la palabra; aunque interdependientes, respetan sus respectivos códigos. Nótese, dicho sea de paso, esta primera disyunción entre los dos poetas, a diferencia de Paz, la prosa de Eliot no es poética aunque hable de poesía. Ambas obras prosísticas son extraordinariamente lúcidas, aunque en momentos también muy densas.

La primera conjunción es que tanto Paz como Eliot hablan con la autoridad del filósofo, pero con la sensibilidad del poeta en un afán meticoloso de disección de su tarea y sabedores de los mecanismos que en ella entran en acción. Por el momento, concentremos nuestra atención en el anglo-norteamericano.

La reputación de T. S. Eliot como crítico va precedida por sus incursiones en el terreno poético con la bendición o padrino de otro gigante, Ezra Pound (1). Remontémonos al año de 1917, año crucial para la obra de Eliot y que constituye la antesala de su período más fértil y productivo. Parecería una casualidad muy afortunada que *Prufrock and Other Observations* (2), el primer volumen formal de Eliot y su carta de presentación como poeta, estuviese endosada, con tan sólo dos años de diferencia, por la publicación del ensayo: "Tradition and the Individual Talent" (3). *Prufrock* se publica en 1917 y el ensayo anterior en 1919.

"Tradition and the Individual Talent" asentó definitivamente el buen nombre de Eliot como crítico y, marcó, a la edad de treinta y un años, el encuentro de una poética propia, misma que sería ratificada por la publicación de *The Waste Land* (4) años más tarde, en 1922, poema que lo consagró y con el cual toma la estafeta que Pound le cediera.

El análisis de las ideas expresadas en dicho ensayo, constituyen una valiosísima vía de comprensión para su posterior creación poética y sancionan los poemas de *Prufrock and Other Observations*. Asimismo, "Tradition and the Individual Talent" proveyó al ambiente literario anglo-norteamericano con nuevas herramientas y directrices que reorientarían el quehacer poético y crítico, influjo que trascendió fronteras y, del cual Octavio Paz, como se verá, no se sustrajo.

Este ensayo es el punto de referencia de varios aspectos que después Eliot retomó en posteriores ensayos, siendo los dos más importantes: su teoría de la tradición y la de la impersonalidad artística. Iniciemos el examen de las mismas.

Eliot nos previene al principio de "Tradition and the Individual Talent" de un peligro evidente: suponer a la tradición como objeto de recreo arqueológico, lo cual permite instalarnos en descripciones, que de tan sobadas, se han convertido en peyorativas, como la de calificar a un poeta dado como tradicional. La ironía de Eliot aparece desde las primeras líneas:

you can hardly make the word [tradition] agreeable to English ears without this comfortable reference to the reassuring science of archaeology (5)

Al descartar a la tradición como evento arqueológico, Eliot implícitamente rechaza la noción de ésta como una mera colección de

'souvenirs' del pasado, desprovistos de vida, a exhibirse en un museo.

Eliot afirma que el sentido de la tradición está inextricablemente unido al espíritu crítico:

every nation, every race has not only its own creative, but its own critical turn of mind; and is even more oblivious of the shortcomings and limitations of its critical habits than of those of its creative genius. (6)

Por ello, claramente se aprecia la preocupación de Eliot por consumir una alianza indispensable en el proceso artístico moderno: conciliar al espíritu crítico y el espíritu creativo. En un ensayo posterior, "The Function of Criticism", Eliot sería aún más explícito al respecto:

The critical activity finds its highest, its true fulfilment in a kind of union with creation in the labour of the artist. (7)

El ejercicio crítico es pues, para Eliot, inevitable, inherente a la naturaleza humana tanto como una función involuntaria y lo afirma contundentemente al decir que "criticism is as inevitable as breathing" (8)

A continuación Eliot, en una densa brevedad, toca un punto clave en el proceso de creación artística que denomina: "talento individual" y de su relación con la tradición -identifico dicho concepto con la idea de la originalidad en el sentido etimológico del término, i.e. retorno a los orígenes-; para esclarecer dicha relación, Eliot enuncia primero un prejuicio que distorsiona nuestra visión crítica: resaltar los méritos de un artista con base en las diferencias de éste con sus antecesores literarios, por lo que se propone un enfoque diferente.

La idea de tradición que él defiende es aquella en la cual el mérito de un poeta no se debe tanto a su originalidad, entendida

ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA

ésta como novedad, sino en las notas de semejanza con sus predecesores por lo que:

we shall often find that not only the best, but the most individual parts of his work may be those in which the dead poets, his ancestors, assert their immortality most vigorously. (9)

Esto implicaría para el poeta poco avasado, que la ruta de la imitación o la repetición de esquemas y formas poéticas sería la recomendable. Pero Eliot rotundamente se opone a esta interpretación por lo que sería preferible la novedad a la repetición. El cultivo de la originalidad que se sugiere no es la propuesta romántica de hallazgo novedoso y sin precedentes, en la cual el artista simula un dios creando algo de la nada; sino por el contrario, lo que implícitamente se recomienda es el robustecimiento de la individualidad al tomar al pie de la letra la palabra originalidad, el retorno a la raíz no como una mera fórmula repetitiva de formas de expresión poética, lo cual implicaría en el arte un sello de caducidad a corto o mediano plazo, sino el retorno al origen para proyectarlo en diferente dirección.

La tradición, según Eliot, no se hereda, se adquiere con mucho esfuerzo e involucra en grado eminentísimo al sentido histórico, al que considera indispensable para cualquier poeta que deseara continuar su carrera más allá de su vigésimo quinto cumpleaños.

Aquí tenemos que detenernos. El sentido histórico, al que Eliot alude no es otro que la relación que el poeta establece al adquirir conciencia de que su obra forma parte de un 'continuum' artístico y de que no se puede ignorar el pasado literario, sino que éste requiere una actualización por medio de la simultaneidad, punto capital que tendrá su manifestación en varios de los recursos

predilectos de Eliot, y que Paz incorporará a sus códigos: la inserción de la historia, el simultaneismo, la alusión, la yuxtaposición de tiempos. Eliot dice que:

the historical sense compels a man to write not merely with his own generation in his bones, but with a feeling that the whole of the literature of his own country has a simultaneous existence and composes a simultaneous order. (10)

Ahora bien, si la tradición involucra el sentido histórico, éste a su vez, contiene una percepción del tiempo, lo temporal y lo intemporal unidos. La tradición es poner en movimiento la inmortalidad de los muertos y detectar su presencia en el presente. El pasado tiene vida, y es necesario sumergirse en él para infundir al arte moderno su toque de distinción. Una vez que el poeta se concientiza de este complejo proceso puede denominársele tradicional. La aguda conciencia que el poeta tiene acerca de su lugar en el tiempo es la clave de su vigencia o de su contemporaneidad y que constituye, tanto para Paz como para Eliot, el sello del artista auténticamente moderno. Este último nos dice al respecto lo siguiente:

This historical sense, which is a sense of the timeless as well as of the temporal and of the the timeless and of the temporal together, is what makes a writer traditional. And it is at the same time what makes a writer most acutely conscious of his place in time, of his own contemporaneity. (11)

Lo anterior se antoja un contrasentido; que un poeta para ser moderno se sujete a una tradición. Esta simula, a su vez, un complejo de cajas concéntricas. La tradición involucra el sentido histórico, y éste a su vez contiene la conjugación armónica del pasado con el presente. Dicha conjugación comprende toda la tradición que va de Homero a nuestros días y todo el conjunto de la literatura nacional del poeta, las cuales tienen una existencia y

conforman un orden simultáneos; ésta es la razón de anclar la imagen en el mito y la recurrencia casi obsesiva de Eliot por la alusión, aspectos que más tarde formarán parte de lo que el anglo-norteamericano llamó método mítico.

Dicho método fue definido por Eliot en 1923 en *The Dial*, en un comentario al recién publicado *Ulysses* de Joyce. En este comentario, Eliot sostiene que dicho método consiste en la manipulación de un continuo paralelo entre antigüedad y contemporaneidad. Asimismo, es una vía de control, de ordenamiento y una manera de dar forma y sentido al inmenso panorama de futilidad y anarquía que es la historia contemporánea. Añade que:

instead of a narrative method, we may now use the mythical method. It is, I seriously believe a step towards making the modern world possible for art, towards... order and form (12)

Otro aspecto importante que Eliot señala en "Tradition and the Individual Talent" es la situación del artista moderno en relación al pasado. El significado de un artista se revela por contraste o comparación con las obras que le preceden y acompañan. Esto se realiza por medio de la conformidad, la manera en que la obra de arte se empalma en el 'continuum' artístico. Por lo que ningún artista o poeta posee su significado completo en aislamiento. Existe un orden que no es estático sino dinámico en donde el pasado debe ser alterado por el presente en la misma proporción que el presente es dirigido por el pasado. En otras palabras, la creación en el presente recibe directrices del pasado. Una vez más, la percepción del tiempo, privilegio del artista, hace su aparición. Eliot afirma que: "the past should be altered by the present as much as the present is directed by the past" (13)

La relación del poeta con el pasado literario es analizada por Eliot y establece tres rutas que yo denomino 'negativas':

To proceed to a more intelligible exposition of the relation of the poet to the past: he can neither take the past as a lump, an indiscriminate bolus, nor can he form himself wholly on one or two private admirations, nor can he form himself wholly upon one preferred period. (14)

La primer ruta es que el poeta no puede tomar al pasado como una masa informe, lo cual sería inadmisibile puesto que demuestra la inconsciencia, falta de perspectiva e inmadurez del poeta, fenómeno que a su vez implica la carencia del sentido histórico.

La segunda, el poeta no puede formarse con una o dos admiraciones particulares. Esta es una experiencia de juventud. Las consecuencias que interpreto a este respecto es que esta vía fomenta la intolerancia, la no trascendencia, la indisposición al diálogo y a la apertura.

Por último, Eliot se refiere a la imposibilidad de formación del poeta con base en un sólo periodo literario. Camino que, aunque placentero y deseable complemento, lleva a la monotonía, al agotamiento de formas y temas.

Por lo tanto, la búsqueda de Eliot se sintetiza en dos conceptos: cambio y permanencia que se resuelven en un pensamiento binario simétrico. El poeta debe de ser consciente del cambio en el tiempo y de la permanencia del cambio. El artista contemporáneo tiene la ventaja de esta conciencia del pasado; en el pasado se carecía de la perspectiva para ello:

The difference between the present and the past is that the conscious present is an awareness of the past in a way and to an extent which the past's awareness of itself cannot show. (15)

Eliot insiste perentoriamente en que el poeta debe por todos los medios a su alcance, allegarse esa conciencia del pasado y continuar desarrollándola a lo largo de su carrera. Este pensamiento introduce la teoría de la impersonalidad poética, la cual consiste en una renuncia, un auto-sacrificio, una continua extinción de la personalidad. El poeta lo plantea del siguiente modo: "the progress of an artist is a continual self-sacrifice, a continual extinction of personality". (7)

Esta continua despersonalización se efectúa con miras a trascender y lograr la universalización de la experiencia poética; por lo tanto, la obra de arte será objetiva y el arte se aproximará a la ciencia. De una manera similar, en aras de la ciencia la personalidad del científico se eclipsa. En la tarea de definir este proceso de despersonalización, Eliot emplea una "sugestiva analogía":

The action which takes place when a bit of finely filiated platinum is introduced into a chamber containing oxygen and sulphur dioxide [...] The analogy was that of a catalyst. When the two gases previously mentioned are mixed in the presence of a filament of platinum, they form sulphurous acid. (17)

Con la analogía empleada, Eliot quiere decir que el poeta es un medio, no un fin, de la misma manera que un catalizador actúa en una reacción química. El catalizador es una sustancia que acelera o retarda la reacción química, y, al llevarse a cabo ésta no se detectan, al final de la reacción, rastros de su presencia.

Por lo consiguiente, cuando accedemos a la poesía de T. S. Eliot se tiene la "impresión de que se está en presencia de un invisible artífice cuyos versos no brotan de un derroche de inspiración sino del cálculo reflexivo" (18)

Al renunciar a su personalidad poética, el artista logra subordinar lo temporal a lo permanente. De aquí que los efectos y correlaciones de la teoría de la impersonalidad estén en íntima relación con la teoría de la tradición y que el común denominador de ambas sea el tiempo.

Así pues, la impersonalidad centra su eficacia en la 'extinción' de la personalidad del poeta en el poema. Por ello, Eliot pretende resaltar que el poeta es medio y no fin, por lo que para una crítica honesta y una apreciación justa de la poesía, ésta debe dirigirse a la obra y no al poeta.

Por la misma razón, el significado último del poema radica en sí mismo y no en la historia personal del poeta, y, si acaso se llegara a aludir a ella siempre se hará de manera oblicua.

En resumidas cuentas, el poeta no tiene una personalidad poética que expresar sino una experiencia poética que transmitir en el poema, por lo que el requisito indispensable es que el texto poético contenga una emoción significativa.

La poesía será un terreno en donde los sentimientos y emociones están en libertad de entrar en nuevas formas de combinación. La emoción, para Eliot, no está relacionada con la desordenada efusividad del romántico sino con la idea de que la poesía es una suerte de matemática inspirada, y de que la poesía, como el álgebra, proveerá ecuaciones para traducir la emoción.

La base de la emoción es la experiencia poética, la cual es la materia prima del proceso poético. El poeta posee un amplio rango de experiencias que van desde lo cotidiano como el olor del café hasta el recuerdo de lecturas eruditas. La ordenación de dichas

experiencias se lleva cabo en la poesía por medio de formas verbales. Por ello la emoción es la presentación, como experiencia inmediata, de un conglomerado de imágenes e ideas.

La capacidad del poeta para producir la emoción y la capacidad del lector para responder a ella es lo que Eliot categoriza como sensibilidad, una clarividencia terrible, equiparable a la de Dante, Virgilio o Baudelaire (19). Las palabras, ideas e imágenes por las cuales la emoción es comunicable se convierten en lo que Eliot llama "objective correlative" o correlato objetivo y que definió en su ensayo "Hamlet" (1919) como sigue:

The only way of expressing emotion in the form of art is by finding an objective correlative; in other words, a set of objects, a situation, a chain of events which shall be the formula of that particular emotion; such that when the external facts, which must terminate in sensory experience are given, the emotion is immediately evoked (20)

De acuerdo a todo lo anterior la emoción que se encuentra en el poema ha experimentado una transformación combinatoria y le es por completo peculiar y característica. Lo que Eliot propone no es el hallazgo de nuevas emociones, ya que la gama de la emoción es relativamente limitada en el terreno de la experiencia humana. Sin embargo, la riqueza de combinaciones es ilimitada. El proceso de transmutación o de fusión de experiencias, la intensidad del proceso en que se combinan es lo que cuenta y lo valida. El resultado es que en dicha poesía se dan cita diferentes tiempos y experiencias dispares aún las más sencillas y las que se descartaban por su cotidianidad e incluso vulgaridad:

Such poetry 'fuses the old and obliterated and the trite, the current, and the new and surprising, the most ancient and the most civilised mentality' (21)

La poesía de Eliot pues, contendrá emociones que aisladas nos serán familiares, pero que combinadas ofrecen un carácter irónico e insólito. Llegamos pues, a la siguiente conclusión. Para T. S. Eliot, la poesía es transmutación de la realidad, incluso de sentimientos y emociones que el poeta nunca haya tenido personalmente, pero que en el terreno poético, que simula un laboratorio, se podrá experimentar con ellas.

Hasta aquí las teorías de la impersonalidad poética y de la tradición de T. S. Eliot en su ensayo: "Tradition and the Individual Talent." Ahora veamos de qué maneras se manifiestan en su método poético.

A) La utilización de una máscara o persona poética, a través de la cual el poeta crea un distanciamiento entre su 'yo poético' y crea al 'otro'. Pongo a consideración los siguientes ejemplos: Prufrock en "The Love Song of J. Alfred Prufrock", Tiresias en The Waste Land, el Rey Mago que relata las vicisitudes de su viaje en "The Journey of the Magi" o el profeta Simeón en "A Song for Simeon". El empleo de la máscara poética irá en estrecha relación con el monólogo dramático, hallazgo del victoriano Robert Browning, y también con el correlato objetivo, recurso definido por el mismo Eliot como una máscara.

B) Otro recurso ampliamente explotado por Eliot es el "método mítico", cuya constante manipulación del paralelo entre la antigüedad y contemporaneidad tendrá como efecto la asociación irónica, por contraste, entre pasado y presente.

La alusión mítica en la poesía es pues, un medio particularmente rico ya que la gama de asociaciones que permite es

muy variada; asimismo, hará simultáneos al pasado y al presente. El efecto nuevamente será más dramático que descriptivo o narrativo.

C) El uso de la cita literaria recóndita es la manera en que la tradición se hace explícita y contribuirá a añadir una nota impersonal.

El poema será el equivalente verbal de un 'collage' o ensamblaje pictórico. La cita aportará los ecos del contexto al que pertenece y obtendrá una nueva coloración significativa y semántica propia del contexto del poema.

Un ejemplo, y que no es la única variante que sirve para ilustrar este punto, es el manejo del epigrafe que actuará como 'metáfora extendida' del texto donde el alcance del sentido se prolonga y, muchas veces, la clave del poema reside en éste.

La cita literaria actuará también como una forma de recuperación de la memoria histórica y una manera oblicua de insertar otro tiempo y otra voz en el poema.

De ahí que a los efectos dramáticos logrados por el uso de la máscara poética, y del método mítico, se añadirá esta otra cualidad: la polifonía.

D) El lenguaje se aleja de la dicción poética grandilocuente y/o pretendidamente sublime, para acercarse definitivamente al lenguaje coloquial. Este aspecto va íntimamente ligado a la multiplicidad o disparidad de la experiencia poética y la capacidad de ofrecer nuevas combinaciones de la misma.

E) Se procurará la economía y la concisión, lo cual provoca efectos de condensación. Esto indica un sustrato imaginista-simbólico en la poesía de Eliot, al intentar apresar en una sola

imagen la inmediatez emocional y sensorial de la experiencia poética.

F) La densidad de la emoción se vehiculará por medio de correlatos objetivos, es decir, de un conglomerado de imágenes donde la experiencia poética se ha ordenado y, que codificada por la sensibilidad del poeta será posteriormente decodificada por los lectores. Con ello, la poesía de T. S. Eliot es una invitación al ingenio re-creativo del lector.

Resumiré todo lo tratado para así dar pie a lo que sigue. La teoría de la tradición de T. S. Eliot rebasa su importancia en el campo poético para proyectarse a una teoría de la cultura en la que la poesía tiene un lugar preponderante ya que actúa como vínculo entre el pasado y el presente. El sentido histórico es inseparable de la tradición.

La poesía de Eliot es por tanto, una poesía más de la historia que de la naturaleza y, aunque inseparable de un contenido moral, está desprovista de un didacticismo fácil. Atiende a la necesidad de crear una poesía acorde a la complejidad del mundo y de la nueva sensibilidad moderna.

La teoría de la tradición que se manifiesta en diversos recursos entraña la relación entre los tiempos: el pasado dirige al presente y éste último se orienta al primero en un movimiento de subordinación de lo temporal a lo permanente. Por ello, el pasado no es arqueología, sino un patrimonio fértil y vivo.

Corresponde al poeta sensible dotado con sentido histórico descubrir este pasado y ponerlo en movimiento en el "aquí" y en el "ahora". En palabras de Eliot, traer al presente : "the present

moment of the past [...] not of what is dead, but of what is already living." (21)

La teoría de la impersonalidad poética está íntimamente ligada a la teoría de la tradición. El poeta no tiene una personalidad que expresar sino una experiencia poética que comunicar a través del poema. Y es este último el que cuenta no el poeta. Por esta razón, el poeta debe crear una distancia entre su esfera de sentimientos personales y su esfera de creación. Eliot confirma lo anterior, y dice que, a mayor perfección artística: "the more completely separate in [the poet] will be the man who suffers and the mind which creates; the more perfectly will the mind digest and transmute the passions which are its material" (22)

A causa de lo anterior, la poesía es esencialmente para T. S. Eliot una transmutación de la realidad. La impersonalidad poética constituye también una abierta reacción antirromántica.

La impersonalidad es un requisito indispensable en el proceso poético que se equipara con un proceso químico, en el que el poeta juega un papel de orquestador de medios poéticos y donde él es uno más de estos medios. En consecuencia, no debe delatarse en la obra la personalidad del poeta, de la misma manera que un catalizador no revela su presencia en una reacción química.

Enumeraré algunos de los recursos derivados de las anteriores teorías y que se explotan en el método poético de T. S. Eliot. Es en estos recursos donde confluyen la tradición y la impersonalidad: la deliberada disminución del 'yo lírico' y la creación del "otro" que encarna en el empleo de la máscara o persona, el empleo de la alusión mítica o literaria como medios de inserción de la historia y como medios de recuperación de la memoria.

Mencioné también el elemento polifónico-dramático que se emparenta con la incorporación del lenguaje coloquial a la dicción poética y el monólogo dramático, así como la economía y concisión relacionadas con la densidad de la imagen cuyo propósito es concretar la idea. De este modo, la experiencia emotiva poética tendrá como medio de expresión al correlato objetivo.

A pesar de que T. S. Eliot pugna por la consecución de la impersonalidad en el arte, el texto artístico es portador de una cosmovisión, por lo que a primera vista, los contrastes entre pasado y presente por medio de la alusión, son consecuencia directa de la percepción de la historia: el sentido de la tradición y de los valores humanos permanentes.

Sirva pues, todo lo anterior como esquema preliminar para determinar cuáles de estos recursos son incorporados por Octavio Paz en su método poético.

A continuación, definiré los aspectos más sobresalientes de la poética paceana, así como la postura de Octavio Paz con respecto a lo que él denomina como "tradición de la ruptura".

NOTAS

1) Ezra Pound (1885-1972) generosamente no sólo promueve y ayuda a T. S. Eliot, sino que edita y confiere a *The Waste Land*, por medio de su cuidada poda, el toque de contención, lo que contribuyó al buen éxito del poema, de ahí que no sea en absoluta gratuíta la dedicatoria de *The Waste Land* a Pound, considerado por Eliot como 'il miglior fabbro'.

Ezra Pound nació en Idaho; para 1912 había publicado ya siete volúmenes de poesía y había creado el Imaginismo. Promovió y aconsejó a casi todos los poetas importantes de su tiempo: Amy Lowell, incluso al mismo James Joyce. Las principales cualidades de su obra son: un sentido de la tradición fundido con originalidad, imaginaria precisa, control del sonido y concisión. Atraído por las ideas de Mussolini, se trasladó a Italia y desde allí efectuó transmisiones radiales pro-fascistas. En 1945 fue arrestado y se le encontró mentalmente no-apto para enfrentarse a un juicio por traición, por lo que fue confinado en un hospital para enfermos mentales en Washington hasta 1958. Después de su liberación, vivió hasta el fin de sus días en Italia.

Me permito transcribir a continuación lo siguiente para dar al lector una idea de la importancia de Ezra Pound en el Modernismo anglo-norteamericano:

In the years up to 1920, Pound was the driving force of the modern movement -championing artists of all kinds, musicians, painters and sculptors, as well as novelists and poets, raising money to support them, badgering the rich for their patronage, 'puffing', 'booming', taking up ' cudgels ' on their behalf in the magazines he advised and wrote for. He was the pushing impresario of modernism, its "battistrada" ('outrider'), a 'hefty...battering ram' breaking down resistance to the new movement and fighting for its recognition.

(Tomada de B.C. Southam, "Introduction" a "Prufrock", "Gerontion", Ash Wednesday and other Shorter Poems, Casebook Series, p.17.)

La influencia de Pound en la obra de Octavio Paz es también muy pronunciada, intertextualidad que por sí sola ocuparía un estudio sobre el tema. Por el momento, sólo señalo que la poesía de Octavio Paz también está en deuda con la de Pound.

2) *Prufrock and Other Observations* fue publicado en 1917. El poema principal: "The Love song of J. Alfred Prufrock" denota la influencia del simbolista Jules Laforgue. El título del volumen indica fehacientemente una actitud más analítica que sentimental. "Prufrock" es el ejemplo del uso de la "persona" o "máscara" y del monólogo dramático, en la línea de Robert Browning. Dicho poema ya había aparecido en la revista *Poetry* de Chicago en 1915, gracias a los buenos oficios de Ezra Pound.

3) "Tradition and the Individual Talent" apareció por primera vez en *The Egoist* (1919) y después fue recopilado en *the Sacred Wood* (1920).

4) *The Waste Land* aparece en 1922 en *The Criterion*, en el mismo año aparece en Nueva York por Boni and Liveright. No es sino hasta 1971 que la viuda de Eliot publica el manuscrito Quinn, en versión facsimilar, con las anotaciones y sugerencias de Pound al calce del original.

5) T. S. Eliot, "Tradition and the Individual Talent" en *Selected Essays*, p. 3.

6) *Idem*

7) *Idem*, "The Function of Criticism" en *Idem*, p. 19.

8) *Idem*, "Tradition...", op.cit, p. 3.

9) *Ibidem*, p. 4.

10) *Idem*

11) *Idem*

12) Cf. T. S. Eliot, "Ulysses, Order and Myth" en *The Dial*, Noviembre de 1923, citado por Derek Traversi, *T. S. Eliot: The Longer Poems*, p. 11.

13) T. S. Eliot, "Tradition" op. cit, p. 5.

14) *Idem*

15) *Ibid.*, p. 6.

16) *Ibid*, p. 7.

17) *Idem*

18) María Enriqueta González Padilla, *La poesía de T. S. Eliot. Tradición y Modernismo*, p. 31.

19) Cf. Northrop Frye, *T. S. Eliot*, p. 29.

20) T. S. Eliot, "Hamlet" en *Selected Essays*, pp. 124-125.

21) *Idem*, "Tradition..." op. cit., p. 11.

22) *Ibid*, pp. 7-8.

3.2 Octavio Paz: Erotismo, revelación del ser, tradición de la ruptura y poética

Son dos propósitos interrelacionados los que orientan al presente apartado. Intentar definir los aspectos más sobresalientes de la poética de Paz, pertinentes a los propósitos del estudio, y determinar de qué manera su teoría de la tradición es capital para la comprensión de su poética.

Octavio Paz fue un crítico y poeta precoz, tenía tan sólo diecisiete años cuando empieza a publicar. Su primer poema: "Cabellera" (1) data de 1931. En ese mismo año también aparece su primer ensayo: "Ética del artista" (2). Estos textos son particularmente significativos ya que su sola presencia revela la alianza indisoluble entre crítica y creación que Octavio Paz ha establecido desde sus inicios; y, que abarca, a la fecha, una prodigiosa curva ininterrumpida de sesenta años.

Sin embargo, Octavio Paz se considera a sí mismo como un "poeta tardío" y nada de lo que escribió en su juventud le satisface. Añade que, todo lo hecho de 1933, año de publicación de su primer 'plaque': Luna silvestre, a 1943 fueron "borradores de borradores". Su primer libro, su "verdadero primer libro" apareció en 1949: Libertad bajo palabra (3)

1943 es una fecha capital para el desarrollo del pensamiento crítico-poético de Paz. En este año, aparece en El hijo pródigo el ensayo: "Poesía de soledad y poesía de comunión" (4)

La importancia seminal de dicho ensayo reside en que es génesis de su tratado: El arco y la lira. La mayoría de las preocupaciones

poéticas de Paz se encuentran ya presentes en esta obra, las cuales enumeraré a continuación:

A) La poética de Paz es esencialmente de conciliación de contrarios. El pensamiento de Paz es binario. Su crítica siempre se plantea a base de dicotomías y en su poesía se destaca el uso recurrente del oxymoron.

B) Las líneas de análisis: soledad y comunión, se convierten en ejes de su pensamiento poético.

C) Se apuntan ya las rutas ontológica y erótica que iluminarán su poesía.

D) Surge la "consagración del instante" como percepción del tiempo en la que la experiencia poética se manifiesta.

E) Se define a la palabra como medio mágico para la aprehensión de la realidad.

F) Se manifiesta que Paz tiene la lúcida conciencia del hombre que experimenta la nostalgia de ser una criatura caída, desprovista de la gracia y, por ende, padece la sed de identidad y de inocencia.

Vayamos analizando parte por parte, y, para ello, efectuaré un análisis de las ideas vertidas en "Poesía de soledad y comunión". Acudiré a las otras obras críticas de Paz con efectos de resaltar la continuidad de su pensamiento, el cual se manifiesta coherentemente desde sus inicios en esta primera poética de Paz, quien a la fecha contaba con sólo veintinueve años de edad.

"Poesía de soledad y poesía de comunión" trasluce cierto influjo de Bergson perceptible desde las primeras líneas que hacen referencia a la "naturaleza inapresable de la realidad" (5) Posteriormente, Paz va estableciendo un análisis dicotómico en el

que alternativamente se examinan las dos actitudes o posturas del hombre frente a la realidad: "La primera, de adoración (que) se manifiesta en la religión. La segunda, de poder (que se actualiza) en la magia." (6)

La actitud de poder reside en el deseo de aprehender la realidad con intenciones y fines utilitarios; apoderarse de sus secretos para derivar de este conocimiento un beneficio. Para ello, el hombre somete a la realidad a las verdades convencionales de la técnica y de la ciencia. Ambas, emparentadas a la actividad precientífica de la Magia (sic).

La segunda actitud, de adoración, identificada con la religiosa, es trascendente y se resume en la voluntad de abismarse en su objeto, la realidad, por medio de la contemplación. La raíz de dicho impulso, según Paz es el amor y "la nostalgia de nuestro origen" (7) Con ello, el poeta muestra una exacerbada conciencia de la condición original del hombre, ser escindido, y del deseo por recuperar la inocencia y su identidad por medio de la "otredad".

Paz intenta dilucidar si la operación poética es una actitud mágica o religiosa. Concluye que: "la poesía es irreductible a cualquier otra experiencia. Y claro es que la poesía como fruto logrado no es religión ni magia." (8)

Sin embargo, el espíritu expresivo y de los medios de que se vale este espíritu son de orden mágico y religioso. Por esta razón la mente del poeta oscilará entre los extremos de este 'continuum': la adoración contemplativa en donde "uno suplica y ama con el anhelo de fusión [...] del ser en lo 'otro' " (9); y, el otro extremo que es la actitud mágica que convoca a los poderes ocultos y deriva un conocimiento utilitario de éstos para que "hechizando a la

naturaleza [se obligue] a las fuerzas rebeldes (las palabras) a la obediencia" (10)

La importancia de estas dos actitudes, la religiosa y la mágica, que se concilian en el discurso poético es insoslayable, ya que el poeta simulará, en mi opinión, un alquimista de la palabra, que guiado por el conocimiento mágico de la realidad desea transformarla con los fines de adoración. Paz esboza "la raíz de esta actitud de adoración (en) el amor, el instinto amoroso, que es un instinto de posesión del objeto, un querer, pero también un anhelo de fusión, de olvido, de disolución del ser en lo 'otro' " (11).

El amor y "el deseo de disolución del ser" son núcleos de los temas recurrentes, objeto de exploración crítica y tratamiento poéticos en la obra de Octavio Paz y que son las venas que nutren su poesía: la vena ontológica y la vena erótica. La importancia de estos aspectos me obligan a un análisis más detallado, ya que defino la poética de Paz como una poética que concilia erotismo: comunión, y soledad: la aguda conciencia del hombre y su ser. Por lo que su poética también intenta delimitar la situación del ser ante la realidad y el tiempo.

El elemento erótico es de capital importancia en la "Logos-Poiesis" paceana. De hecho, es su toque más característico. Los influjos, de origen occidental, más evidentes que convergen en el tratamiento poético del erotismo son, a mi parecer: la definitiva filiación de la poética paceana con el pensamiento surrealista y la tradición neoplatónica-hermética de la literatura española de los Siglos de Oro.

La unión de ambos influjos da como resultado un híbrido. De aquí que sea difícil demarcar con nitidez, las áreas surrealistas y neoplatónicas que confluyen en el elemento erótico ya que se efectúa un sincretismo. Analizaré primero la línea neoplatónica y la manera en que ésta se manifiesta en la prosa de Paz.

La base conceptual del neoplatonismo se encuentra en el Renacimiento a partir de la revaloración o recreación de la filosofía de Platón. Por este medio se llevó a cabo un curioso sincretismo que aún a la fecha pervive en el pensamiento occidental y que experimentó diversas transformaciones: de neoplatonismo a las convenciones de la poesía amorosa o del 'amour-courtois'.

El acento distintivo entre amor cortesano y neoplatonismo es que el primero, en su origen, consistía en la sanción de una relación eminentemente sensual y, la mayoría de las veces, ilícita, entre el amante y la amada. Dicho amor cortés, posteriormente se atemperó con el influjo del cristianismo, el cual espiritualizó este amor carnal y lo sustituyó por el culto mariano. El neoplatonismo, en cambio, era una idealización plena, en el más amplio de los sentidos, y una filosofía del amor que tiende a la consecución del absoluto.

Consecuentemente, las diferencias entre uno y otro encarnaron en la cosmovisión renacentista como una antinomia: amor carnal/amor cortés por un lado, amor espiritual/neoplatonismo por el otro.

Dicha antinomia aún subsiste en la cosmovisión moderna; claro que se trata de una antinomia transformada por los acentos romántico-simbolistas y los demás tratamientos artísticos de que ha sido objeto el tema amoroso-erótico por parte de las diferentes

corrientes estéticas que van del Renacimiento a nuestros días. La poética de Paz, camino binario conciliado, borra dicha oposición y conjunta ambas vertientes, por lo que las dicotomías opuestas 'cuerpo/espiritu', 'carne/alma' son inseparables y se manifiestan en el uso recurrente de imágenes antitéticas y en la sacralización de la experiencia erótica.

Con objeto de clarificar esta relación, creo en todo punto necesario abundar acerca del neoplatonismo.

El neoplatonismo fue la filosofía característica del Renacimiento que llegó a España de Italia. Dos de las obras de mayor influencia en la literatura española fueron: *Dialoghi D'amore* (1535) de León Hebreo (pseudónimo de Judà León Abravanel o Abarbanel) judío sefaradita exiliado español e *Il Cortegiano* (1528) de Baltasar de Castiglione.

Ambos escritores reinterpretaron la filosofía platónica. Platón basa su filosofía del amor en la elevación de lo material a lo inmaterial, una elevación en la cual el espíritu es transportado por su amor a la belleza. La belleza va recorriendo sucesivamente una cadena ordenada que va del cuerpo humano a la bondad, a las ideas, de allí al conocimiento y finalmente al Absoluto.

Sobre esta base, los neoplatónicos renacentistas establecieron una concepción del amor que trascendió la teoría platónica original. El hombre, pues, progresa en y a través del amor humano, desde un plano físico al espiritual pasando por el nivel intelectual.(12)

Los místicos españoles, Fray Luis de León, San Juan de la Cruz y Santa Teresa de Avila, por su lado interpretaron el camino que va de la belleza hacia Eros como el Absoluto Supremo, i.e. Dios. De ahí

que por sorprendente que parezca, por la mística española corren venas subterráneas eróticas en este especialísimo sentido neoplatónico. La mística española es una muestra más de la obsesión humana por la consecución del Absoluto.

¿Cuál es la relación de la obra de Octavio Paz y este pensamiento? La respuesta radica en el obvio diálogo e interés de Paz por la poesía de los Siglos de Oro. En el terreno prosístico Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe (1982) y Homenaje y profanaciones (1960) en el terreno poético son una muestra de ello. Homenaje y profanaciones es un ejemplo perfecto de acudir a la tradición para transformarla en el discurso poético moderno de acuerdo a la sensibilidad del siglo. Consiste en tomar como intertexto al soneto de Quevedo "Amor constante más allá de la muerte" y a partir de éste efectuar un tratamiento, en palabras del propio Paz en sus notas a este poema, en el "sentido en que Picasso ha pintado Las Meninas: transfiguración y desfiguración" (13)

Paz, en el mejor sentido de la tradición de Eliot, acude a su pasado literario para beber y apropiarse de los ideales perennes que se encuentran en la tradición.

Como una muestra de este interés que tiene estrecha relación con su poética está el concienzudo análisis que Paz realiza acerca del hermetismo neoplatónico en Sor Juana o las trampas de la fe y, más específicamente en el capítulo: "El mundo como jeroglífico".

Las líneas de la tradición hermética son rastreadas por Paz hasta sus orígenes en la figura mítica de Hermes Trismegisto. Paz distingue tres elementos en el hermetismo neoplatónico renacentista. El filosófico: mezcla de platonismo "auténtico" y de la Cábala; las

nuevas ciencias: la astronomía y la física y, finalmente, la visión mágica del universo producto directo de la alquimia, del ocultismo y la astrología. (14)

El surrealismo vió en esta última variante de la tradición hermética, la magia alquímica y el esoterismo, antecedentes y medios particularmente sugerentes que incorporó a su estética. Por ello, el surrealismo enlaza con el pensamiento mágico:

El surrealismo se inerva por el deseo de recobrar el secreto, obliterado por el racionalismo y deformado por el cristianismo, de ese pensamiento mágico, de esos poderes perdidos [...] hay que admitir que un común denominador une al hechicero, al poeta y al loco (el cual) no puede ser más que la magia. La magia es la carne y la sangre de la poesía. Es más, en una época en que la magia resumía toda la ciencia humana, la poesía aún no se distinguía de la magia. (15)

Lo relevante, para los propósitos de este estudio, es la labor sincrética de Paz al conjuntar armoniosamente el sustrato simbolista de su poesía, o teoría de las correspondencias en las que el mundo y los signos se corresponden, con el pensamiento mágico y alquímico que tanto atrajo a los surrealistas y que a su vez se vincula con el pensamiento hermético y ocultista del Renacimiento.

Al mismo tiempo resalto la perspicacia de Paz, manifiesta ya en 1943 en "Poesía de soledad y comunión", ensayo elaborado poco antes de su salida a Estados Unidos y años antes del encuentro de Paz con André Breton, hechos que marcarían el inicio de una transformación en su poesía, producto directo del contacto con el surrealismo y la tradición poética inglesa. Existen pues en este ensayo visos premonitorios de sus cambios poéticos, como el de adivinar en la actitud mágica y en la magia del lenguaje un medio de aprehensión de la realidad.

Por todo lo anterior, considero que Paz estaba ya predispuesto a la apertura a partir de las reflexiones de este ensayo, y se preparaba el terreno crítico-poético en el que se incorporarían los hallazgos de la poesía inglesa, y en el caso que nos ocupa su relación con el método poético de T. S. Eliot, así como de su descubrimiento del surrealismo.

La actitud mágica de aprehensión de la realidad y su relación con la poesía, que Paz analiza en "Poesía de soledad y poesía de comunión", tiene su prolongación en *El arco y la lira*. En éste Paz define su posición:

El poeta no es un mago, pero su concepción del lenguaje como una 'society of life' -según define Cassirer la visión mágica del cosmos- lo acerca a la magia. Aunque el poema no es hechizo ni conjuro, a la manera de ensalmos y sortilegios el poeta despierta las fuerzas secretas del idioma. El poeta encanta al lenguaje por medio del ritmo. (16)

Así pues, los acentos mágicos emparentados con el surrealismo y el pensamiento hermético tienen su explicación en la actividad poética que es definida por Paz en *El arco y la lira* como una:

operación transmutadora [que] consiste en lo siguiente: los materiales abandonan el mundo ciego de la naturaleza para ingresar en el de las obras, es decir, en el de las significaciones. (17)

La cosmovisión renacentista atrae bastante a Paz, de su examen de ideas que confluyen en la obra de Sor Juana encontramos elementos claves para la poética paceana. El mundo, o mejor dicho, la realidad del mundo es emblemática, cada cosa y cada ser es símbolo de otro. Por lo tanto: "el mundo es un tejido de reflejos, ecos y correspondencias." (18)

De este modo, el mundo es un macro-sistema signico. La intuición artística de Paz -utilizo el término 'intuición' en

sentido bergsoniano- ha traspasado la realidad y su propósito ha sido decodificar dicha semiótica universal y hacerla inteligible por medio de una transmutación verbal.

Los acentos neoplatónicos de la obra de Paz se encuentran lo mismo en su prosa que en su poesía y en su prosa poética. Asimismo, estos elementos están de tal suerte imbricados con elementos surrealistas que es casi imposible separarlos.

En *El arco y la lira* se aprecian dichos matices neo-platónicos y surrealistas. El objeto erótico no se circunscribe únicamente a la relación hombre/mujer sino que se multiplica al transmutarse. El 'Eros' que dirige a Octavio Paz es similar al del neoplatónico-renacentista. El amor o Eros es la fuerza motriz del mundo y base del proceso poético. En consecuencia, el espectro erótico abarca un amplio iris de relaciones: hombre/mujer, hombre/naturaleza y hombre/poesía. Por ello, hacer poesía o "poetizar" sigue un encadenamiento similar al del amor platónico:

El hombre es un ser que se asombra, al asombrarse, poetiza, ama, diviniza. En el amor hay asombro, poetización, divinización y fetichismo. El poetizar brota también del asombro y el poeta diviniza como el místico y ama como el enamorado. (19)

La vena erótica paceana estaría incompleta sin el concurso de la estética surrealista. Dicho diálogo es vertebral no sólo en este aspecto sino que incluye a otros, entre ellos el papel de la imaginación y la inspiración en el proceso poético.

El surrealismo, a riesgo de ser en extremo reduccionista y redundante, tiene como pilares tres aspectos interdependientes, que se comunican entre sí: libertad, amor e imaginación. Permitaseme una analogía para explicar la dinámica entre estos elementos. Libertad,

amor e imaginación son respectivamente los lados de un triángulo equilátero. Con esto, implíco que los tres son de igual importancia y simetría. Al girar imaginariamente este triángulo, la base irá alternándose: unas veces la imaginación, otras el amor y otras más la libertad. La combinatoria posible es pues ilimitada, ya que la directriz del proceso surrealista es la libertad.

El surrealismo consiste primeramente en la liberación de las potencias imaginativas y eróticas del artista, movimiento que fue inseparable de los descubrimientos en la psicología de Freud y de Jung. Por esta razón, el surrealismo es también una tentativa de liberación del inconsciente. En consecuencia, se liberan no sólo los ángeles del ensueño sino también los demonios de la pesadilla.

Mencioné al principio de este análisis, la antinomia entre carne y espíritu suscitada por la filosofía neoplatónica y el amor cortesano, las cuales aún perviven en el pensamiento erótico occidental. Ahora bien, Paz no sólo disuelve dicha oposición entre amor espiritual y amor sensual, sino que los concilia. El medio de disolución de esta antinomia es el surrealismo. De aquí también se explica el interés de Paz por la obra del Marqués de Sade, a quien los surrealistas consideraron predecesor, ya que, con sus escritos, fue el pionero en la exploración de la veta negra y subterránea de la liberación del deseo. El surrealismo y sus ámbitos colaterales conforman para Paz una estética liberadora y eficaz transmutadora de la realidad.

El surrealismo, como nuestro poeta indica en *El arco y la lira*, resuelve el "problema de la inspiración en la creación poética" y se presenta como una radical tentativa por suprimir el

duelo entre sujeto y objeto, forma que asume para nosotros lo que llamamos la realidad"(20). La inspiración, de este modo, vuelve a adquirir el lugar central. Es más, Paz la señala como causa primera del proceso poético; la inspiración es el detonador de la imaginación: "la inspiración se manifiesta o actualiza en imágenes. Por la inspiración, imaginamos. Y al imaginar, disolvemos sujeto y objeto, nos disolvemos nosotros mismos y suprimimos la contradicción." (21)

La importancia de los elementos manejados en los que Paz delimita a la realidad, objeto y sujeto, quizás quede aún más clara si contrastamos el surrealismo y el romanticismo. La diferencia estriba en las correlaciones que objeto, sujeto e inspiración establecen entre sí.

El poeta romántico intuíva, por medio de la inspiración, un abismo insondable entre objeto: naturaleza, la amada, Dios y el sujeto: hombre, poeta, artista; por lo que la conciencia de este abismo provocaba la efusión emotiva no desprovista de un desgarramiento interior:

Romantic love, the legacy of which still torments us all, could not solve the dilemma of the self and the other, any more than Romantic vision could heal the dumbfounding abyss between the subject and the object. (22)

En cambio el surrealismo, en opinión de Paz, disuelve este abismo:

sujeto y objeto se disuelven en beneficio de la inspiración. El objeto surrealista se volatiliza: es una cama que es un océano que es una cueva que es una ratonera que es un espejo que es la boca de Kali. El sujeto desaparece también: el poeta se transforma en poema, lugar de encuentro entre dos palabras y dos realidades (23)

La poética binaria de Paz es una alegoría del infinito al desprenderse sucesivamente la conciliación de los contrarios. La

conciliación propicia una nueva entidad y ésta a su vez, aguarda una nueva combinación. De este modo, la vena erótica donde se concilian surrealismo y neoplatonismo hermético se conjuga a su vez con la otra gigantesca vía del pensamiento paceano: la vena ontológica.

Habiendo establecido el aspecto erótico como indispensable para la comprensión de la poesía de Octavio Paz, no es menos importante el aspecto ontológico.

La unión del erotismo y el elemento ontológico es casi automática, el uno lleva al otro. Una vez más acudiré a El arco y la lira:

El amor es [...] revelación del ser [...] La experiencia amorosa nos da de una manera fulgurante la posibilidad de entrever, así sea por un instante, la indisoluble unidad de los contrarios. Esa unidad es el ser. (24)

Paz menciona a Heidegger quien afirma que el amor es una vía de acceso a la revelación de nosotros mismos; así que por medio del 'otro' llegamos a la reunificación de lo escindido. La otredad es de esta manera la necesaria complementación del ser. Sólo somos en la medida en que nos re-conocemos en el 'otro'.

En esta densa brevedad tenemos, en esencia, las principales directrices de la poética paceana: el amor, el ser y el tiempo, la conciliación de contrarios que propicia la unidad del ser, la revelación, la otredad. Las interrelaciones de estos elementos se podrían resumir como sigue.

Eros es la fuerza motriz del mundo, es camino de revelación ontológica y epifánica, en donde se atisba la perfección de la unidad en la conciliación de contrarios. Cuando Paz logra conjuntar todo ello se logra "la consagración del instante". Como toda epifanía, i.e. manifestación espiritual súbita, la experiencia

poética es instantánea. Paradójicamente, ese instante tiene el secreto de lo perpetuo, ya que al encapsular a la experiencia poética en las palabras, signos temporales, que se orquestan en el poema, éste será susceptible de recreación cada vez que se revive por medio de la lectura. Este complejo proceso es circular, por ello:

El poema es mediación: por gracia suya, el tiempo original, padre de los tiempos, encarna en un instante. La sucesión se convierte en presente puro, manantial que se alimenta a sí mismo y transmuta al hombre. La lectura del poema ostenta una gran semejanza con la creación poética. El poeta crea imágenes, poemas, y el poema hace del lector imagen, poesía. (25)

El poema es pues un vínculo entre el poeta y el mundo; y, al interior del poema la experiencia poética es un microcosmos complejo donde se realiza una mutación lingüística, una espiral de conciliaciones y de imágenes de realidades encontradas. En este proceso la soledad y la comunión son los ejes del pensamiento poético. Estos ejes fueron trazados desde su primer poética en el ensayo de 1943. Su trayectoria ejemplifica la fidelidad y continuidad de su pensamiento. En este ensayo, "Poesía de soledad y poesía de comunión", Paz afirma que:

... el poeta lírico establece un diálogo con el mundo; en este diálogo hay dos situaciones extremas, dentro de las cuales se mueve el alma del poeta: una, de soledad, otra, de comunión. El poeta parte de la soledad, movido por el deseo hacia la comunión. Siempre intenta comulgar, unirse, reunirse, mejor dicho, con su objeto: su propia alma, la amada, Dios, la naturaleza. (26)

El poeta se sirve de la magia, del poder de encantamiento y hechizo del lenguaje como medio para solicitar a su objeto: "nunca pretende utilizarlo como el mago, sino poseerlo, como el místico." (27)

Pero la comunión que Paz promulga es un camino paralelo y disidente: la poesía, la cual, si bien converge con el pensamiento mágico y religioso, tendrá como objetivo: "sacramentar una relación individual, al margen, cuando no en contra de la sociedad." (28) Los acentos del amor cortés son pues evidentes. La poesía también nos da "el testimonio terrenal de una experiencia." (29)

La poesía como actividad cuasi-religiosa estriba, según Paz, entre las coincidencias entre poesía y religión que son varias: ambas tienden a la comunión, parten de la soledad y mediante el alimento sagrado, prenda visible de comunión, propician un cambio de naturaleza y devuelven al hombre su inocencia. La diferencia entre una y otra experiencias es que la poesía es un impulso individual mientras que la religión es una forma social de retorno al estado de gracia.

Sin embargo, Paz realiza una pertinente distinción entre experiencia mística y expresión poética. La primera es inmersión en lo absoluto, la última es su expresión. Por lo tanto, el testimonio poético es el ámbito donde la palabra, medio mágico, torna sagrado al mundo. Sin embargo, la poesía que "es un testimonio del éxtasis, del amor dichoso, también lo es de la desesperación. Y tanto como un ruego puede ser una blasfemia." (30)

La expresión poética de lo absoluto presupone una revelación de eternidad que se traduce en el poder sensorial y evocativo de la palabra. Paz dice que los poetas han sido los primeros en revelar que la eternidad y lo absoluto no trasciende nuestros sentidos, sino que habitan en éstos. Pero la eternidad propuesta por la poesía no ofrecen la inmortalidad y la salvación. De ahí que como Paz afirma:

mostrar esta condición perecedera quizá pueda ser trágico; lo es, en realidad, pero en ese elemento encuentro el verdadero valor, en el sentido de valioso y valeroso, de la poesía porque rescata a lo cotidiano de la vulgaridad y unge con lo irreparable al instante. (31)

Vemos en "la unción irreparable del instante" una de las líneas que Paz intentará a lo largo de su obra: la consagración del instante, o el presente perpetuo, como un subterfugio de abolición del tiempo, o mejor dicho afirmar que el único tiempo aprehensible es el presente. El pasado ya fue, el futuro todavía no es. En cambio, el presente es. Por lo que la preocupación ontológica paceana sólo encarna plenamente en el 'ahora' en este mismo instante.

"Poesía de soledad y poesía de comunión" anuncia una serie de aspectos que Octavio Paz retomaría en los subsecuentes trabajos críticos. De hecho, como lo mencioné ya, es su primer poética. Las conclusiones desprendidas a partir de este breve recorrido son las siguientes.

El pensamiento paceano es esencialmente binario. Las dicotomías aparentemente disimbolas y excluyentes entre sí que surgen, como en este caso específico: la soledad y la comunión, tenderán siempre a la conciliación, como medio de aprehensión de la realidad y vehículo de expresión de la experiencia poética. Señalo asimismo a la soledad y a la comunión como los ejes de su pensamiento poético.

Basta una breve ojeada a la enumeración copiosísima con que se inicia El arco y la lira para ilustrar que la poesía de Paz es un camino binario conciliado:

La poesía es conocimiento, salvación, poder, abandono [...] ejercicio espiritual, es un método de liberación interior. La poesía revela este mundo crea otro. Pan de los elegidos; alimento maldito. Aísla; une. Invitación al viaje; regreso a la

tierra natal. (...) Plegaría al vacío, diálogo con la ausencia: el tedio, la angustia y la desesperación la alimentan. Oración, letanía, epifanía, presencia. Exorcismo, conjuro, magia. Sublimación, compensación, condensación del inconsciente. (...) Hija del azar; fruto del cálculo. (32)

La sucesión semántica siempre oscila en sentido positivo/negativo e irá unida, la mayoría de las veces, por la coma o por medio de la conjunción copulativa 'y' para expresar que los extremos van unidos en un indisoluble maridaje. La expresión poética de este pensamiento binario encarnará en el oxymoron, el tropo favorito y recursivo de la poética paceana y que trasciende su marco poético para proyectar la cosmovisión del poeta que se sintetiza en la conciliación de los contrarios. Dicha conciliación, a su vez, es el 'doble artístico' que refleja la inherente complejidad del mundo. Para Paz: "la unidad es siempre dos." (33)

El punto de partida del poeta es el diálogo solitario del artista con el mundo; la comunión tomará a su vez dos vertientes imbricadas: la erótica y la ontológica.

El amor será el vínculo de comunión por excelencia y un medio de redención de la pesadilla de la historia. Octavio Paz coincide con Novalis al hacer de la mujer "el alimento corporal más elevado" (34) La historia es una conciencia que nunca abandona al hombre ya que la condición original del hombre es ser tiempo. El hombre es tiempo:

El tiempo no está fuera de nosotros, ni es algo que pasa frente a nuestros ojos como las manecillas del reloj; nosotros somos el tiempo y no son los años sino nosotros los que pasamos. El tiempo posee una dirección, un sentido, porque es nosotros mismos. (35)

La poética de Paz es binaria, de conciliación de contrarios y es una gigantesca meditación del tiempo. Asimismo es una poética metalingüística ya que su objeto de reflexión crítica es ella misma.

Dicha reflexión tiene como meta desentrañar los misterios del lenguaje que logran transmutar la realidad y convertir a la poesía en un medio de expresión también inefable. Coincido con Ramón Xirau en definir la obra de Paz como una indagación desde sus inicios del sentido y del sin-sentido de la poesía, el arte, la historia misma; poesía que se extiende y se repliega sobre sí misma en un contrapunto de renovación para regresar a lo mismo, a la 'presencia amada', a la tradición de Occidente. (36)

Es pues la modalidad ontológica de la poética paceana ubicar al ser en el tiempo, -movimiento que delata la presencia de la obra de Heidegger- lo que obliga a Octavio Paz a reflexionar sobre el pasado y su relación con el proceso poético moderno, de qué manera la tradición se inserta en la poesía y ésta a su vez en la modernidad.

Paz afirma en "Poesía en movimiento" (1966) que la modernidad es una decisión ambivalente: "un deseo de no ser como los que nos antecedieron y un querer ser el comienzo de otro tiempo." (37) La proyección ontológica de dicha demarcación es más que evidente en la repetición del verbo 'ser' en infinitivo. Por ello Paz concluye que: "la tradición moderna es la tradición de la ruptura." (38)

'No querer ser como los que nos antecedieron' implícitamente se convierte en un credo estético, en la que interpreto una semejanza con la postura de T. S. Eliot: la no-adhesión ciega y tímida a los estilos y normas del pasado, lo cual sólo lleva al agotamiento de dichas formas estéticas. Sin embargo, el segundo movimiento: 'el querer ser otro tiempo' parece proyectarse al futuro. Octavio Paz atíngentemente visualiza dicho proceso como circular y paradójico:

"la búsqueda de un futuro termina siempre con la reconquista de un pasado" (39)

La posición de Paz coincide con la de Eliot al reconocer que para el cultivo de la originalidad ser diferentes a los predecesores implica precisamente dirigirse al origen, a estos mismos para rescatar su vitalidad e injertar sus hallazgos en la obra poética moderna. Los resultados, a despecho del que crea ver en esta empresa una labor meramente imitativa, "constituye (en realidad) una reinterpretación y recreación del eterno ideal de belleza en las luces y en las circunstancias del presente."(40)

En Los hijos del limo, conferencias Charles Eliot Norton en Harvard, dictadas en 1972, Paz esclarece su teoría de la tradición que él denomina como: "tradición de la ruptura".

A partir del término: 'tradición moderna' Paz analiza la aparente contradicción entre modernidad, asociada semánticamente a la idea de novedad, y la tradición que respectivamente se relaciona con antigüedad. Esta nueva dicotomía no se reduce a una mera reflexión maniquea en la que se pretende revivir la ya vieja disputa entre modernos y antiguos. La complejidad radica en esta voluntad de diferenciación de la modernidad, que refleja el espíritu del tiempo, el rechazo abierto y encubierto y, a veces, el deseo de anulación y negación del pasado que nos antecede. Por ello se ubica a la "ruptura" como medio del cambio.

Paradójicamente, dicho cambio, como Paz atinadamente intuye, va inseparablemente unido a la conciencia del pasado. Para la adquisición de dicha conciencia, la crítica es la herramienta reflexiva que operará como medio o vehículo de la relación

pasado/presente. Paz es más explícito cuando afirma contundentemente que: "la crítica de la tradición se inicia como conciencia de pertenecer a una tradición." (41). Con ello, concluimos que Paz no ignora ni niega a su pasado, sino que acude a la tradición para transformar y recrear este pasado, sin perder nunca su postura crítica.

En "Poesía en movimiento", ensayo anterior a *Los hijos del limo*, Paz clarifica esta relación: "Sólo la ruptura nos da conciencia de la tradición (... y,) gracias a la tradición tenemos conciencia de los cambios" (42)

Resumiendo, para la poética de Paz la relación con el pasado literario o tradición es un elemento insustituible y que a su vez hace ininteligible su poesía, a la que defino como una alegoría del tiempo: simultáneamente mutable y permanente. Coincido con Paz en lo siguiente: "¿cómo buscar otra unidad que no sea la del tránsito? ¿Nada permanece? Toca al lector, no a mí, descubrir si hay algo que no cambia en mis cambios." (43)

El siguiente apartado tendrá como objetivo comparar los puntos de contacto y de divergencia entre el pensamiento crítico de T. S. Eliot y de Octavio Paz con respecto a la tradición, apartado que actuará como recapitulación del presente análisis de sus respectivas poéticas, para que posteriormente accedamos al panorama de la intertextualidad en su poesía.

NOTAS

- 1) Octavio Paz, "Cabellera" en *El Nacional Dominical*, suplemento de *El Nacional*, 2 de agosto, 1931, p. 3.
- 2) Octavio Paz, "Ética del artista", Barandal, Año 2, núm 5 (diciembre 1931) pp. 1-5.
- 3) Cf. Octavio Paz, "Advertencia" en *Poemas (1935-1975)*, p.11.
- 4) Octavio Paz, "Poesía de soledad y poesía de comunión" en *El hijo pródigo*, núm 5 (agosto de 1943), pp. 271-278.
- 5) Octavio Paz, op. cit. en *Primeras Letras*, p. 291.
- 6) Cf. *Ibidem*, p. 293.
- 7) Cf. *Ibid*, p. 292.
- 8) *Ibid*, p. 293.
- 9) Cf. *Ibid*, pp. 292-293.
- 10) *Ibid*, p. 293.
- 11) *Ibid*, p. 292.
- 12) Remito al lector interesado en este punto, el neoplatonismo, a Alexander A. Parker, "Dimensiones del Renacimiento español" en *Historia y crítica de la Literatura española*, vol II, Barcelona, Ed. Crítica, 1980. Cf. pp. 67-68.
- 13) Octavio Paz, "Notas" a Homenajes y profanaciones en *Poemas (1935-1975)*, p. 676.
- 14) Cf. Octavio Paz, "El mundo como jeroglífico" en *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*, p. 223.
- 15) Cf. German Durozoi y B. Lecherbonnier, *El surrealismo*, pp. 8-9.
- 16) Octavio Paz, *El arco y la lira*, p. 56.
- 17) Cf. op. cit., p. 21.
- 18) Cf. "El mundo... op. cit., p. 221.
- 19) Octavio Paz, *El arco y la lira*, p. 142.
- 20) *Ibidem*, pp. 170-171.

- 21) Ibid, pp. 171-172.
- 22) Harold Bloom y Lionel Trilling, "Romantic Poetry" en The Oxford Anthology of English Literature, p. 4.
- 23) Octavio Paz, El arco y la lira, p. 171.
- 24) Ibidem, p. 151.
- 25) Ibid, p. 25.
- 26) Octavio Paz, "Poesía de soledad y poesía de comunión" en op.cit, p. 293.
- 27) Idem
- 28) Ibid, p. 295.
- 29) Ibid, p. 295.
- 30) Idem
- 31) Ibid, p. 297.
- 32) Octavio Paz, El arco y la lira, p. 13.
- 33) _____, Cuadrivio, p. 64.
- 34) Cf. Novalls citado por Octavio Paz en "Poesía de soledad... op. cit. , p. 294.
- 35) Octavio Paz, El arco y la lira, p. 57.
- 36) Cf. Ramón Xirau, "Octavio Paz y los caminos de la transparencia" en Poesía y conocimiento, p. 93.
- 37) Octavio Paz, "Poesía en movimiento" en Poesía en movimiento, p. 5.
- 38) Idem
- 39) Idem
- 40) Ma. Enriqueta González Padilla, La poesía de T. S. Eliot, p. 28.
- 41) Octavio Paz, Los hijos del limo, p. 15.
- 42) Idem, "Poesía en movimiento" op. cit., p. 8.
- 43) Idem, "Advertencia" en Poemas (1935-1975), p. 13.

3.3 Conjunciones y disyunciones

El propósito de esta sección es examinar las coincidencias y divergencias entre las posturas de Octavio Paz y de T. S. Eliot con respecto a la tradición, además de mencionar los recursos que de estas posturas se desprenden en sus poéticas.

El propósito ancilar es dejar en claro que el mérito de la obra de Octavio Paz reside en su apertura y disposición al diálogo en general, y, en particular, en efectuar una valoración y reinterpretación de algunos elementos del método poético de T. S. Eliot en su propia obra.

El mérito principal de Octavio Paz es pues, su enorme capacidad sincrética y de adopción de diferentes técnicas poéticas que, incorporadas a sus códigos, da como resultado una poesía eminentemente compleja, variada y, por lo tanto extraordinariamente rica.

Asimismo, aclaro que el diálogo de Octavio Paz con T. S. Eliot es sólo uno más de los muchos que Octavio Paz ha sostenido a lo largo de su carrera. La relación de la poesía de Paz con la de Eliot es una vía más de iluminación que denota la riqueza y complejidad de la poesía paceana. He referido con anterioridad algunas características de las prosas de nuestros autores que creo pertinente recordar.

Primeramente, que ambos escritores emprenden, en el terreno crítico, vastas incursiones no sólo en la literatura sino en diversas áreas de la cultura universal. Y, lo mismo exploran sus tradiciones literarias nacionales que el pensamiento literario

occidental u oriental. Asimismo, su crítica se expande a su entorno histórico y manifiestan con sus escritos, si bien polémicos, la preocupación del intelectual por participar con sus opiniones en la sociedad de su tiempo.

Apunté también que el ejercicio crítico es inseparable y deseable complemento de la creación artística. De hecho, sus escritos permiten o propician una doble lectura, ya que su crítica de otros escritores es a la vez autocrítica. Por lo tanto, su prosa ofrece valiosos conceptos que iluminan su propia creación, nos informa acerca de la actitud del poeta y lo más importante es que sus preocupaciones críticas son los mapas de sus métodos poéticos.

Antes que otra consideración, el análisis de sus críticas da como resultado que ambos poetas sean plenamente conscientes de su creación. Por ello, sus poesías son deliberadas. Con esto quiero decir que son producto más del cálculo reflexivo que de una desbordada efusión. Por lo tanto, sus obras son fruto directo de la lucidez crítica que nunca abandonan. Dicha lucidez está habitada por la tradición que es una forma sublimada pero paradójicamente concreta de la relación poesía/historia.

La tradición tiene un lugar central para la comprensión de sus poéticas, ya que muestran la conciencia del sentido histórico, que según Eliot, es indispensable para el poeta si es que pretende trascender en su obra y que así, ésta tenga visos de permanencia, en oposición a la brillantez transitoria de algunos movimientos literarios.

Tal es el caso del Imaginismo (1), punto de partida del Modernismo anglo-norteamericano, que fue un meteoro en el cielo literario. Una trayectoria parecida, en el ámbito literario

mexicano, fue la del estridentismo (2) de Maples Arce.

Imaginismo y estridentismo, son ejemplos de propuestas estéticas que si bien valiosas, fueron efímeras. El Imaginismo, capitaneado por Ezra Pound, muy pronto agotó sus formas; sin embargo, fue el movimiento que marcó la ruta hacia la concreción y densidad de la imagen, hallazgo que Eliot incorporó a su poesía, pero que fue enriquecida con otros elementos como el de la poesía de los metafísicos ingleses y la ironía de Laforgue. En el caso estridentista, la subversión e intento de negación del pasado fueron su condena de caducidad.

Con lo anterior, intento ilustrar que las poesías de Eliot y de Paz muestran la conciencia de nuestros poetas por lograr la permanencia y la trascendencias de su 'Poesis'. Para ello, el diálogo con la tradición es imprescindible. Si bien sus poesías son terrenos para la experimentación no pierden de vista las lecciones de la tradición, por lo que no se adhieren ciegamente a la moda literaria.

El secreto de la permanencia no es fijar sus hallazgos en la tradición en el sentido de una fijeza invariable, sino insuflarle nuevos visos a la luz y circunstancias del presente. Con ello, crean una poesía en movimiento. Su lucidez estriba en que nunca pierden el valioso nexo con la historia.

Por esta razón, el mismo Paz en "Antevíspera: Taller" (1983) reconoce que el valor insoslayable de las rutas propuestas en su oportunidad por T. S. Eliot -y por Pound-, muestra de su vigencia, es que ambos logran "insertar a la poesía en la historia moderna" (3).

Eliot, en una imagen por demás sugerente, apunta en su ensayo "Andrew Marvell" (1921) que la verdadera poesía "is the aura around a bright clear centre, [and] that you cannot have the aura alone."
(4)

Con esto identifico que el verdadero núcleo de las poesías y de las prosas de Paz y de Eliot reside en un pensamiento crítico aliado a la tradición. A este centro, actitud crítica frente al pasado, Paz y Eliot acuden y, a partir de él, emprenden nuevas rutas radiales.

La anterior imagen del aura y su centro es particularmente rica en significaciones. Las obras poéticas de nuestros autores poseen ambas características: un aura radiante que rodea un centro claro: su pensamiento.

Para atrapar su verdadero sentido, es necesaria la aprehensión simultánea tanto del aura como del núcleo que a ésta rodea. Por lo tanto, el signo ineludible de permanencia es que en este núcleo habite un pensamiento clarificador y que sea adornado por un aura acorde.

En cambio, aquellos movimientos estéticos que sólo se quedan en la superficie, en el aura, sin contener un núcleo que los sustente, tiene como consecuencia un destino brillante pero transitorio.

La relación que nuestros poetas establecen con la tradición está íntimamente conectada con su percepción del tiempo y, por ende, de la historia. Su tentativa se resume en el rescate de lo perenne y permanente. Así, no sólo es necesario insertar a la poesía en la historia moderna, sino que se requiere efectuar un movimiento al interior de la propia poesía, en el poema, e incrustar en ella a la historia.

Consecuentemente, visualizo dichas relaciones como una suerte de espiral, cuyos aros concéntricos más amplios delimitan la dicotomía: poesía/historia. Los aros intermedios son el terreno de la poesía y dentro de ella interactúan en forma binaria poema/sentido histórico. La base de la espiral es el sentido histórico, que a su vez contiene la convivencia armónica del pasado/presente.

De esta manera, el sentido histórico es inseparable de la poética de Eliot. En opinión de G. Williamson, cuando se refiere a la teoría de Eliot sobre la tradición, la historia actúa como conciencia y marco referente, permite al poeta ensanchar su visión, lo dota de una mayor perspectiva. En suma, posibilita la subordinación de lo temporal a lo permanente:

Granted poetic sensibility the poet in [Eliot's theory] intensifies his sensibility, and widens his vision by an awareness of history. For history makes him aware of the larger significance of his feelings. In Eliot's poetry what appear to be merely contrasts of present and past, often by literary quotation or allusion, are consequences of this view of history, this sense of tradition or permanent human values. (5)

Los puntos de contacto del poeta con la tradición, como las obras de Paz y de Eliot manifiestan, tienen efectos en cadena: fomentan que el poeta acceda a la conciencia de la historia, del tiempo; se intensifica la sensibilidad poética al darle una perspectiva, ello provoca que en el discurso poético se manejen paralela y simultáneamente el pasado y el presente.

Kjell Espmark sintetiza en "Octavio Paz, poeta y ensayista", texto leído en la ceremonia de entrega del Premio Nobel, la postura del mexicano con respecto a la tradición:

[Octavio Paz] mantiene su integridad con respecto a su herencia, que es tan viva para este gran humanista, solamente confrontando la tradición puede el poeta mantener un auténtico diálogo con el pasado (6)

La conciencia de la historia, empieza a preocupar a Paz en fecha tan temprana como 1937, cuando después de haber vivido en Yucatán y haber presenciado la explotación del campesino henequenero, se traslada a España, en los albores de la Guerra Civil, con motivo de participar en el Segundo Congreso Internacional de Escritores en Defensa de la Cultura. Dos años más tarde, en plena Guerra Mundial, con la experiencia de Taller esta conciencia de la historia se acentúa aún más.

Al recordar este periodo de iniciación, en Sombras de obras Paz medita sobre lo que separaba a la generación "Taller" de sus predecesores, en particular de los "Contemporáneos". Apunta que es la conciencia del tiempo lo que los diferenciaba. Dicha conciencia del tiempo que vivían era más viva, y ya que no más lúcida, sí más honda y total. Agrega Paz que:

El tiempo nos hacía una pregunta a la que había de responder, si no queríamos perder la cara y el alma [...] Los términos de nuestro predicamento se manifestaban en la oposición de dos palabras: poesía/historia (7)

La respuesta a este predicamento, en mi opinión, la encuentra Octavio Paz en su diálogo con el pasado. En este ensayo de Sombras de obras: "Antevíspera: Taller", Paz agrega una valiosísima clave para los propósitos del presente estudio.

Paz hace una valoración de las generaciones anteriores, la modernista y la de vanguardia, las cuales habían separado con violencia a la poesía y a la historia, en beneficio de la primera.

El camino que restablecía la circulación entre ambas lo

encuentra Paz en las obras de T. S. Eliot y de Ezra Pound quienes logran insertar a la poesía en la historia moderna. Paz afirma contundentemente que: "Sólo unos años más tarde [...] pude seguirlos por ese camino, aunque en dirección opuesta" (8)

El pensamiento binario de Paz aparece aquí como una contradicción: ¿cómo es posible que Paz haya seguido a Eliot, pero en dirección contraria?. Con ello interpreto que, si bien existen puntos de coincidencia, existen también puntos divergentes.

Entre los puntos de convergencia, el más sobresaliente es que la poesía no es una entidad autónoma de la historia. La divergencia, el camino opuesto que Paz emprendió, a partir de su diálogo con Eliot y Pound, se identifica íntimamente con su teoría de la tradición de la ruptura y de su conexión con el surrealismo.

En *Pasión crítica*, Paz esclarece este camino divergente. Octavio Paz congenia con el surrealismo y con la corriente subterránea, la otra religión de Occidente fundada en la analogía, de la cual hermetismo y ocultismo son sus manifestaciones. Paz apunta que esta 'religión subterránea' es "la creencia en la correspondencia universal que los románticos recogen del neoplatonismo y del ocultismo de los siglos XVII y XVIII." (9)

Así, Paz delinea la trayectoria de este pensamiento que parte del romanticismo, recorre el simbolismo y desemboca en el surrealismo. El común denominador de todos estos movimientos, como Paz señala, es que "son rupturas de la tradición central de Occidente y están directamente afiliados al romanticismo" (10)

En cambio, el 'Modernism' de Pound y de Eliot, como atinadamente apunta Paz, es un ejemplo de "simetría inversa", ya que emprende una dirección contraria al romanticismo, movimiento

que es sinónimo de ruptura y rebeldía.

T. S. Eliot y Ezra Pound realizaron con su obra una tentativa de restauración de la tradición central de Occidente, en busca de un clasicismo pero no en el sentido estrecho del Clasicismo del XVIII. En el caso de Eliot, éste acude a los metafísicos ingleses, a los simbolistas franceses y a los italianos del siglo XIII, en especial a Dante. (11)

Curiosamente dicha tentativa de restauración de clasicismo, en opinión de Paz, tuvo efectos contrarios, ya que tanto los poemas de Eliot como los de Pound fueron:

la ruptura de esa tradición, la introducción de la discontinuidad dentro del discurso lineal de la estética grecorromana. Sin saberlo y sin quererlo, continuaban a Mallarmé y coincidían oblicuamente con los surrealistas y los movimientos de vanguardia. (12)

Es en esta coincidencia oblicua donde la poética paceana transita y converge con el pensamiento de Eliot. Su gran disyunción reside en que Paz no coincide con el sustrato eminentemente religioso del cristianismo ortodoxo que permea la obra de Eliot.

Existe un cierto aire de familia entre las posturas de Octavio Paz y de T. S. Eliot con respecto a la tradición y a la modernidad, lo cual indica un posible paralelismo en la historia de las ideas del presente siglo. De ser éste el caso, sus obras son el producto neto del espíritu de la época. Las coincidencias en algunos puntos son evidentes. Veamos estos puntos de contacto.

La tradición para Eliot no es un objeto vago de sentimentalismo arqueológico. Como bien asienta en "Tradition and the Individual Talent", la tradición no es adhesión ciega a los logros de las generaciones inmediatamente anteriores, sino que involucra el

sentido histórico y éste a su vez contiene la percepción de la presencia del pasado en el presente: "not only of the pastness of the past, but of its presence." (13)

Para Octavio Paz, en actitud similar a la de Eliot, el pasado es un patrimonio vivaz y cercano, como lo ratifica en Los hijos del limo: "Lo viejo de milenios también puede acceder a la modernidad: basta con que se presente como una negación de la tradición y que nos proponga otra." (14)

Otro punto en común entre ambos poetas es que la tradición moderna está inextricablemente unida al espíritu crítico. La crítica supone una ruptura, y por tanto ésta se hará extensiva a la tradición. En otras palabras, la asimilación de la tradición se efectúa sólo por medio, y a través de la criba del pensamiento crítico. Cuando Paz se refiere a que: "la tradición moderna es la tradición de la ruptura" (15); aparentemente se unen dos contrasentidos. El primero: ¿cómo lo moderno puede ser tradicional? y segundo: ¿cómo se puede llamar tradición a lo que esconde su anulación o negación en la ruptura?

Ambas contradicciones aparentes se resuelven en el ejercicio crítico. Maya Schärer interpreta este carácter paradójico de lo que Paz denomina como "tradición moderna de la ruptura", de la siguiente manera: "[Este concepto conjunta] continuidad/tradición y discontinuidad/ruptura, creándose una figura inestable pero singularmente adecuada para expresar el carácter inquieto, polémico y crítico del tiempo moderno." (16).

En síntesis, la tradición de la ruptura de Paz es la negación o reacción crítica sucesiva que las distintas nociones de poesía han

experimentado en la modernidad. Al efectuar un análisis del campo semántico de ruptura, en el sentido que Paz le confiere, sobresalen las ideas de cambio, crítica, nuevo inicio, negación, invención, la conjunción de lo inesperado y lo sorprendente. En Los hijos del limo Paz establece que:

Lo que distingue a nuestra modernidad de las de otras épocas no es la celebración de lo nuevo y sorprendente, aunque también eso cuenta, sino el ser una ruptura: crítica del pasado inmediato, interrupción de la continuidad. El arte moderno no sólo es hijo de la edad crítica sino que también es el crítico de sí mismo. (17)

La relación de Eliot y de Paz con la tradición tienen manifestaciones sumamente concretas en sus respectivas poesías: el simultaneísmo y el alusionismo.

A) El simultaneísmo

Si la tradición es una postura frente a la historia, una reinterpretación y recreación en el presente creativo de lo permanente del pasado, esta conjunción armónica de pasado/presente da como resultado el simultaneísmo.

En "Tradition and the Individual Talent" Eliot afirma que toda la literatura que va de Homero a nuestros días tiene una existencia simultánea. El poeta adquiere la conciencia de que es heredero de un 'continuum' literario que conforma también un orden simultáneo.

La incorporación del simultaneísmo en la obra de Paz, como lo refiere en una entrevista con Manuel Ulacia, obedece a tres razones ligadas con su historia personal.

La primera y más evidente es su definitiva filiación como mexicano. La acentuada sensibilidad de Paz percibe en la cultura de México la coexistencia de diferentes tiempos históricos en un mismo espacio. Interpreto a partir de aquí que, junto al rascacielos y los

adelantos tecnológicos más avanzados perviven el jacal, el metate y un marcado sincretismo religioso-cultural típico del mestizaje colonial. En la base de este sincretismo subyace la nostalgia de un pasado prehispánico glorioso.

Así, en dicha entrevista, Paz dice lo siguiente: "en 1937 viví en Yucatán por una temporada -aparte de la sorpresa del arte maya, tan distinto del Altiplano- me encontré no con otro país, sino con otro tiempo." (18)

La segunda razón también arranca de su experiencia personal. En 1943, Paz viaja primero a Estados Unidos, luego a París y al Oriente, por motivos de estudio y de trabajo. Allí comenzó su "conversación silenciosa con el arte del siglo XX, (...) comprendí la antigüedad de Picasso o de Klee y, simultáneamente, la modernidad de los zapotecas y los mayas." (19)

Por último, Paz refiere cómo estas experiencias vitales estarían incompletas sin el concurso de:

la lectura de algunos poetas modernos en los que aparece la conjunción de tiempos y de espacios (...) en Apollinaire y en Eliot. Tal vez más en el segundo, porque en su poesía hay otro elemento que también desde mis comienzos, he intentado insertar en mis poemas: la historia. (20)

Tampoco hay que suponer que el simultaneísmo en la obra de Paz carezca de antecedentes en la tradición literaria hispanoamericana. Paz se familiariza, primeramente, con este recurso a través de la obra de Tablada y, posteriormente con el diálogo con la poesía de Luis Cernuda.

B) El alusionismo

La segunda gran línea de convergencia de las poesías de Octavio Paz y de T. S. Eliot, encadenada al simultaneísmo es el alusionismo,

que tiene a su vez, dos grandes modalidades: el alusionismo literario y el alusionismo mítico.

El alusionismo literario se manifiesta cuando nuestros poetas acuden a una cita textual de otro poeta y el alusionismo mítico consiste, a grandes rasgos, en incorporar los ecos ya sea de un mito clásico, medieval o un lejano mito oriental - Paz con frecuencia acude a mitos prehispánicos- al texto poético.

1) El alusionismo literario

La inclusión en el texto poético de la cita literaria es un recurso eminentemente polifónico. Al incorporar en el poema las voces de otros autores, Eliot y Paz propician la integración implícita de otro tiempo, de otra circunstancia poética vital, que por su semejanza o radical diferencia, dota al poema con otra connotación.

Nuestros poetas, ante una experiencia poética altamente compleja y sugerente, recurren a una frase ya hecha, como indica Angel Flores : "una frase que por haberla usado un Dante o un Shakespeare está preñada de significación" (21)

Este recurso salta a la vista en los epígrafes, en el cuidado manejo tipográfico, uso de letra cursiva o entrecomillado, así como la acreditación de las fuentes que Eliot y Paz emplean en las notas que acompañan a algunos de sus poemas. Para citar sólo algunos ejemplos: *The Waste Land* en el caso de Eliot; *Ladera Este y Pasado en claro* en el caso de Paz.

El efecto del alusionismo en la poesía de Eliot es la deliberada búsqueda de oscuridad, hacer "difícil" su poesía en el sentido de atender la compleja naturaleza de los estímulos asociados

a la vida moderna. Como lo plantea Eliot en "The Metaphysical Poets": "Poets [...] must be difficult. The poet must become more and more comprehensive, more allusive, more indirect." (22)

Asimismo, el alusionismo, tiene como efectos colaterales, como lo indica González Padilla: "ligar el presente con el pasado y lograr efectos irónicos de contraste." (23)

Con efectos muy similares, Paz emplea este tipo de alusionismo. En suma, este recurso poético refleja una gran complejidad, ya que se yuxtaponen dos o más voces a la voz poética principal.

La mayoría de las veces, el uso de este recurso establece una red de correlaciones intertextuales extremadamente sutil. En algunas ocasiones, existe un paralelismo entre las emociones, ideas o sentimientos de la cita textual empleada y el argumento del poema.

Otras veces, la cita aparentemente no tiene ningún nexo lógico, coherente con el contexto poético. Cuando es éste el caso, Eliot y Paz lo utilizan para acentuar ya sea, la abismal diferencia entre pasado y presente o bien, enriquecer las asociaciones de orden psicológico y el tono del poema.

Paz viene a confirmar con este manejo alusivo, la propia justificación que Eliot formulara para sancionar este uso apropiativo de las voces de otros poetas. Frecuentemente, algunos críticos ignorantes censuran este recurso, ya que lo consideran una forma sutil de plagio. Ante esta postura Eliot afirma en "Philip Masinger" (1920) que:

One of the surest of tests is the way in which a poet borrows. Immature poets imitate; mature poets steal; bad poets deface what they take, and good poets make it into something better, or at least something different. The good poet welds his theft into a whole of feeling which is unique, utterly

different from that from which it was torn; the bad poet throws it into something which has no cohesion. A good poet will usually borrow from authors remote in time, or alien in language, or diverse in interest. (24)

A primera vista, se podrían interpretar las palabras anteriores como un elogio al plagio. Sin embargo, el propósito ulterior de Eliot es señalar y ponderar la madurez del buen poeta y demeritar la labor del poeta imitador bisoño. Según Eliot, el poeta maduro se apropia de las fuentes para transformarlas, incluso superarlas o por lo menos transformarlas en algo diferente. El poeta maduro también funde su "plagio" en un compuesto global de sentimiento que es único y diferente de la fuente. El buen poeta recurre a autores remotos en el tiempo o diversos en interés. En cambio, el poeta inmaduro imita, desfigura y no logra la cohesión; por lo tanto, sus esfuerzos son vanos e incoherentes.

Para sintetizar la presencia de este recurso en la obra de Paz, acudo nuevamente a Kjell Espmark: "Paz es, como señala Carlos Fuentes, un maestro en el arte de soldar y, en medio de una lluvia de chispas, sus paradojas unen las entidades más diversas." (25)

2) El alusionismo mítico.

El mito, como medio alusivo, tiene en las poesías de nuestros autores un lugar de privilegio. La inserción del mito en el poema tiene a su vez razones aún más complejas y elaboradas, a comparación del alusionismo literario.

Dichas razones se sintetizan en la percepción del tiempo que tanto Paz como Eliot poseen. Esta percepción del tiempo aunque tiene puntos de contacto, no es idéntica en ambos casos. Tanto para el uno como para el otro esta percepción temporal es plural y puede tomar en el discurso poético varios referentes: tiempo lineal, tiempo

vivido, tiempo arquetípico, etc. Aclaro lo anterior ya que sería prácticamente imposible, en este estudio, referirme a todas ellas. Por lo tanto, haré sólo referencia al tipo de tiempo, que en mi opinión, es el pertinente en relación al alusionismo mítico.

A riesgo de ser excesivamente reduccionista, una de las percepciones del tiempo de Eliot está en estrechísima relación con su fe religiosa, por ello, su poesía es principalmente de orden metafísico y ontológico. Es una poesía cuyas miras son la eternidad en el mismo cauce del tiempo lineal cristiano, cuyo principio y proyección futura es Dios, un no-tiempo absoluto y trascendente.

Por esta razón, el poeta anglo-norteamericano se identifica con el poeta vidente-místico como Dante, San Agustín y la veta riquísima en la tradición literaria española de la cual San Juan de la Cruz es enorme representante. Los tres escritores anteriores son objeto de especial atención de Eliot.

Sin embargo, este concepto de eternidad no indica una fijeza o congelación del tiempo. El concepto de eternidad de Eliot es muy semejante al de San Juan de la Cruz, que Ramón Xirau dilucida en **El tiempo vivido:**

¿Eternidad sucesiva? ¿eternidad inmóvil? La respuesta, a mi modo de ver, aunque en lo eterno no pueda hablarse exactamente de tiempo, es que la eternidad del Dios vivo es eternidad en movimiento. (26)

Por su lado, Octavio Paz percibe el tiempo, en la mayoría de las ocasiones, como una espiral. La sugerencia de esta imagen implica el retorno, la circularidad, el ciclo. Este último, el tiempo cíclico, está en relación con la alusión mítica, ya que al mito subyace casi siempre una referencia ritual. Es más, el ritmo del rito es el retorno de los ciclos.

Defino el mito como la elaboración fantástica que revela una verdad esencial, una manera sublimada de relación del hombre con su medio. Paz, en "Poesía y mitología" (1942), ubica a la imaginación poética y a la literatura imaginativa como la creadora de mitos, de mundos y de héroes míticos. (27)

El mito también se enlaza, por supuesto, con el tiempo arquetípico y la actitud religiosa de la sociedad primitiva. Como Paz atinadamente indica en Los hijos del limo, el tiempo arquetípico es "el pasado de pasados [...] el pasado inmemorial que está más allá de todos los pasados" (28). El vínculo entre tiempo cíclico y tiempo arquetípico es de carácter ritual. En consecuencia: "el pasado es un arquetipo y el presente debe ajustarse a ese modelo inmutable; además, ese pasado está presente siempre, ya que regresa en el rito y en la fiesta" (29)

Resumiendo, salvando distancias y formaciones intelectuales, Paz y Eliot se identifican al vivir en el siglo de la disgregación y el caos donde un mundo de antaño aparentemente coherente y cohesivo, pierde definitivamente estas características. Ante la era del átomo, las Guerras Mundiales, la sucesión de la utopía y la distopía, el desencanto y la crisis del individuo. Ante este caos, repito, ambos poetas sienten la desintegración del mundo y la documentan.

T. S. Eliot y Octavio Paz recurren al mito como vía y llave de entendimiento de lo que no se entiende o ha perdido la capacidad de explicarse por sí mismo. Coincido con Rachel Philips en que:

El poeta moderno representa así una figura de Jano. Cuando mira dentro de sí encuentra la desorientación de todas nuestras vidas, la ausencia de un patrón de creencias dado y aceptable [...] Cuando mira hacia afuera ve una sociedad que ha echado por la borda sus creencias y ha perdido sus mitos y que vuelve la vista al arte en busca de una recreación de las formas arquetípicas en las que el hombre primitivo de una manera, el

hombre cristiano de otra, confiaban para vivir. La recreación de mitos directa o indirectamente, es lo que da un significado universal a las más altas obras de arte de nuestro tiempo desde el Ulysses [hasta] Piedra de sol de Octavio Paz. (30)

Añadiría innegablemente a estas obras de arte The Waste Land y Four Quartets de T. S. Eliot. La mayor convergencia entre la obra de Paz y de Eliot se ubica en esta recreación o renovación del mito.

Por lo anterior, el método mítico de Eliot, al que hice referencia en el apartado inicial del presente capítulo, no consiste únicamente en la mera manipulación del paralelo entre antigüedad y contemporaneidad, sino delata también, en mi opinión, una nostalgia muy personal de Eliot por un orden presidido por valores espirituales permanentes y trascendentes, que den sentido y significación a las experiencias vitales del hombre.

Los efectos del método mítico en Eliot, extensivos a la obra de Paz, se resumen, en palabras de González Padilla, en que:

es una manera difícil, pero necesaria, de dar universalidad a su poesía. Nace de la conciencia -imposible de ignorar para un espíritu culto- de que el fenómeno moderno se relaciona con el fenómeno antiguo por una serie de implicaciones de semejanza o de contraste. (31)

En esta sección he comparado las posturas de T. S. Eliot y de Octavio Paz con respecto a la tradición. Utilizando el doble plano que permiten sus ensayos, me permito hacer extensivos sus puntos de vista a la 'praxis' poética.

Los elementos comunes a ambos son los siguientes:

a) Descartan a la tradición como motivo arqueológico y contemplan en ella un patrimonio vivo, cercano y susceptible de transformación.

b) En las poéticas de nuestros escritores la tradición tiene una función axial. Por ello, considero a la tradición y a la

modernidad como los ejes de su pensamiento crítico.

c) La alianza entre creación y crítica es compatible con la tradición en el sentido de que su relación con el pasado no es una imitación, sino que dialogan con el pasado siempre y a través de una postura cuestionadora y reflexiva.

d) Acuden generalmente a una tradición remota, lo cual tiene efectos de oscuridad, pero que constituyen para el lector un atractivo ya que fomentan su ingenio y participación recreativa en la lectura del poema.

e) La clave de permanencia de su poesía se encuentra en la relación con la tradición. Aquellos movimientos estéticos que no se concientizan del pasado son propuestas, aunque interesantes, transitorias.

f) Señalé a la tradición como respuesta de conciliación a la dicotomía poesía/historia. Y, a las obras de Paz y de Eliot como tentativas exitosas de dicha conciliación.

g) La poesía no es para nuestros escritores una entidad autónoma de la historia, es más, tanto la poesía de Paz como la de Eliot son esencialmente poesías de la historia.

h) Las manifestaciones de la tradición en el campo poético son el simultaneísmo y el alusionismo.

i) El simultaneísmo se desprende, en el caso de Eliot, de su concepto de tradición. El poeta adquiere por medio del sentido histórico, la conciencia de que la literatura tiene una existencia y conforma un orden simultáneos.

Por el lado de Paz, el simultaneísmo se relaciona con la multiplicidad de tiempos históricos que coexisten en un solo

espacio, su percepción de la semejanza del arte moderno con el arte arcaico y la lectura de la poesía moderna, en especial la de Eliot.

J) Apunté que el alusionismo es la base del sistema poético de Eliot y que se subdivide a su vez en dos vertientes: la alusión literaria y la alusión mítica. El alusionismo es pues, una manera de interiorización de la historia en el arte.

Los análisis efectuados en el capítulo introductorio y en este capítulo arrojan los siguientes resultados.

Primeramente, señalo a la soledad y a la comunión como ejes del pensamiento poético tanto de T. S. Eliot como de Octavio Paz. A continuación explico mis razones por las cuales apunto a esta dicotomía como elementos axiales.

En las poesías de Eliot y de Paz se encuentran dos líneas principales, a partir de las cuales estos poetas realizan sus obras creadoras. La soledad es la primera de ellas. Por lo que coincido con Juan García Ponce quien afirma que:

... el conocimiento de la Calda, de la ausencia de Gracia natural en la vida del hombre [...] se traduce en un sentimiento de desarraigo, de separación de un mundo ante el que el hombre se siente ajeno como consecuencia de la pérdida de la inocencia original. (32)

La segunda línea o eje del pensamiento poético de Paz y de Eliot es la comunión. Identifico en la comunión, como lo manifiestan las poéticas de nuestros autores, el gran foco de disyunción entre el uno y el otro.

Eliot es un poeta religioso y reiteradamente señala a su labor poética, como medio de expresión de su religiosidad espontánea. En "Religion and Literature" (1935) el anglo-norteamericano es bastante explícito con respecto a la literatura que aspira a crear y

encontrar: "what I want is a literature which should be unconsciously [sic] rather than deliberately and defiantly Christian." (33)

Su propia poesía es la confirmación de este propósito. Si bien no es abiertamente una propagandística cristiana, la poesía de T. S. Eliot es inseparable de un contenido moral al que subyace un sustrato definitivamente cristiano. En este mismo ensayo, como hace notar González Padilla, Eliot afirma que:

...el contenido y el propósito no literario de una obra, por ejemplo la Biblia, es factor determinante de su influencia literaria [...] al producir una obra, el autor no trata consciente o inconscientemente de impresionar sólo nuestro sentido estético, sino nuestra integridad humana, que es en realidad la que se siente afectada por la literatura en forma imaginativa a la vez que moral y filosófica. (34)

T. S. Eliot es agudamente consciente del pecado original; su actitud literaria congenia con la postura de Baudelaire quien proclamó que la verdadera civilización encaminaba sus esfuerzos a la disminución de las huellas del pecado original: "La vraie civilisation [...] est dans la diminution des traces du péché originel" (35)

Sintetizando lo anterior, la poesía de Eliot se ubica en línea directa con la búsqueda de valores absolutos en la ruta de Dante, Corneille, Racine, Villon y Baudelaire.

La comunión, el otro eje del pensamiento poético de Octavio Paz, sigue una ruta diferente a la de Eliot. La comunión que Paz manifiesta en su poética está en íntima relación con la celebración erótica, con el amor. A diferencia de Eliot, Paz propone al amor como posible vía de redención a la pesadilla de la historia. En la obra de Eliot, en cambio, se aprecian acentos de una misoginia sutil, y de una visión del amor físico como algo sórdido y

censurable, posibles efectos colaterales de su formación puritana y de su noción del pecado.

Paz se enfrenta con su obra a la conciencia de la pérdida de la inocencia original que provoca el sentimiento de extrañamiento entre hombre y mundo. En otras palabras, la conciencia de la soledad provoca en Paz un acto de fe -actitud religiosa- en la creación poética como ruta de reconciliación con ese mundo que nos es esencialmente ajeno, por medio del poder mágico de reestructuración y ordenación del mundo que las palabras poseen. Esta es, en esencia, la propuesta de comunión de Octavio Paz.

La poesía como la religión, como ya Paz apuntaba en su primer poética: "Poesía de soledad y poesía de comunión", parten de la soledad y tienden a la comunión y, por mediación del alimento sagrado rompen la soledad y propician un cambio en la naturaleza del hombre al devolverle su inocencia. (36)

La poesía para Octavio Paz es una religión disidente que revela al hombre por un instante la unidad en la conciliación de los contrarios; por ello, el oficio poético de Paz es de naturaleza sacerdotal. A continuación recapitularé de manera esquemática.

Los ejes del pensamiento crítico, tanto de Octavio Paz como de T. S. Eliot, son la tradición y la modernidad. El punto de intersección de dichos ejes, el centro, es la crítica. Esta a su vez dirige y orienta tanto a estos ejes como al círculo, que representa a su poética, que se traza a partir de este centro y de estos diámetros. Dicho círculo no estaría completo sin la concurrencia de los ejes de su pensamiento poético. Señalo a la soledad y a la comunión como ejes de su pensamiento poético.

Existe una íntima correspondencia entre los ejes del pensamiento crítico: tradición/modernidad y los ejes del pensamiento poético: soledad/comunión. La modernidad es a la soledad como la comunión es a la tradición.

El factor cohesivo que une y permea la interacción de estas dicotomías es el tiempo. Asimismo, señalo al tiempo como personaje abstracto y omnipresente de sus 'Logos-Poiesis'.

Los elementos que se irradian de estas geometrías verbales -i.e. tanto la crítica como los 'corpus' poéticos de T. S. Eliot y de Octavio Paz- conforman el aura que rodea este núcleo sólido. Lo cual como se recordará, con la analogía de Eliot, aura y núcleo son los signos de permanencia de la verdadera poesía.

Los rayos que coronan este círculo son los recursos visibles que explotan en su 'praxis' poética y que integran sus sistemas poéticos. Los recursos más representativos son: el alusionismo, el simultaneísmo, la imagen, la máscara, la yuxtaposición de tiempos, personajes y espacios, el mito.

Los propósitos del siguiente capítulo son: explorar las relaciones de los recursos arriba enumerados en los sistemas poéticos de Paz y de Eliot y verificar los paralelismos, coincidencias y divergencias entre ellos. Para el efecto, acudiré a aquellos poemas que a mi juicio mejor reflejan la intertextualidad.

NOTAS

1) El Imaginismo [Imagism] fue el primer movimiento literario que tuvo conciencia de la necesidad de una renovación poética que reaccionara en contra del romanticismo decadente inglés. El movimiento se desarrolló entre 1909 y 1914. Fue presidido por Ezra Pound; fue de hecho el primer movimiento que conjuntó a poetas ingleses: F. S. Flint, Richard Aldington y F. M. Hueffer; a poetas americanos: Allen Upward, Hilda Doolittle, Amy Lowell y William Carlos Williams, T. S. Eliot y al irlandés, James Joyce. Con ello se constituyó en el primer movimiento poético auténticamente anglo-norteamericano.

El credo del grupo fue la imagen por la imagen misma. Con esto sostenían que la poesía moderna era esencialmente introspectiva y trata en primer lugar de comunicar y apresar al instante. Propusieron un cambio análogo al de la pintura, la cual en anteriores momentos se empeñaba en contar una historia, en cambio, la pintura moderna intenta fijar una impresión. El poema imaginista se asemeja a la escultura ya que apela a la visualización del objeto y modela imágenes en formas definidas y concretas. La imagen fue definida por Pound: "an Image is that which presents an intellectual and emotional complex in an instant of time"

Eliot readaptó este concepto y lo explotó hasta sus últimas consecuencias. La imagen instantánea es un medio de liberación y refleja de forma concreta la epifanía i.e una manifestación espiritual súbita.

Pound elaboró los siguientes principios en "A Retrospect" que se convirtieron en las directrices de los Imaginistas:

- 1) Direct treatment of the "thing" whether subjective or objective.
- 2) To use absolutely no word that does not contribute to the presentation.
- 3) As regarding rhythm: to compose in the sequence of the musical phrase, not in sequence of a metronome.

Ofrezco a continuación, a guisa de ejemplo, los siguientes poemas imaginistas de T. E. Hulme:

"Above the Dock"

Above the quiet dock in midnight
Tangled in the tall mast's corded height
Hangs the morn. What seemed so far away
Is but a child's balloon, forgotten after play.

The lark crawls on the cloud
like a flea on a white body.

De Ezra Pound:

" In a Station of the Metro"

The apparition of these faces in the crowd
Petals on a wet, black bough.

Remito al lector a las siguientes fuentes para que confronte la anterior síntesis y complemente la misma.

a) John Press, *A Map of Modern English Verse*, pp. 30-45.

b) Ma. Enriqueta González Padilla, *La poesía de T. S. Eliot. Tradición y modernismo*, pp. 23-25.

2) El estridentismo fue una aventura pasajera de 1922 a 1927. Las figuras principales fueron Arqueles Vela, Germán Lizt Arzubide y Luis Quintanilla. Su figura principal fue Manuel Maples Arce, quien en *Andamios interiores* (1922) "se propuso celebrar, no el presente, sino la acción por venir y creyó que eso se hacía con un paisaje de máquinas, productos industriales y nomenclaturas técnicas: motores, hélices, aeroplanos, cines automóviles, cables, arcos voltaicos, triángulos, vértices. Todo esto con llamadas a la acción sindical y política, sobre todo a partir de Urbe, 1924."

Tomado de Enrique Anderson Imbert, *Historia de la literatura hispanoamericana*, p. 148.

3) Octavio Paz, "Antevíspera: Taller" publicado en *Vuelta* y recogido en *Sombras de Obras* (1983) citado por Enrico Mario Santi en "Fuentes" en *Primeras Letras*, p. 404.

4) Cf. T. S. Eliot, "Andrew Marvell" en *Selected Essays*, p. 259.

5) George Williamson, *A Reader's Guide to T. S. Eliot*, p. 32.

6) Kjell Espmark, "Octavio Paz, poeta y ensayista" Texto leído por Kjell Espmark, miembro de la Academia Sueca y del Comité Nobel, durante la ceremonia de entrega del galardón, en *La Jornada*, Martes 11 de diciembre de 1990, p. 31.

7) Cf. Octavio Paz, op. cit., p. 403.

8) *Ibidem*, pp. 403-404.

9) Cf. Octavio Paz, *Pasión crítica*, pp. 29-30.

10) Cf. *Ibidem*, p. 30.

11) Cf. *Idem*

12) Cf. *Ibid.*, p. 31.

13) T. S. Eliot, "Tradition and the Individual Talent" en *Selected Essays*, p. 4.

14) Octavio Paz, *Los hijos del limo*, p. 11.

15) *Idem*, "Poesía en movimiento" en *Poesía en movimiento*, p. 5.

- 16) Maya Schärer, Octavio Paz: trayectorias y visiones, p. 22.
- 17) Octavio Paz, Los hijos op. cit., p. 11.
- 18) Manuel Ulacia, "Poesía, pintura, música, etc. Conversación con Octavio Paz" en Revista Iberoamericana. Número especial dedicado a Alfonso Reyes y la Literatura Mexicana del siglo XX. Vol LV, Julio-Diciembre 1989, Núms. 148-149, p. 618.
- 19) Cf. Idem
- 20) Cf. Idem
- 21) Angel Flores, "Introducción" a T. S. Eliot, Tierra Baldía, p.16.
- 22) T. S. Eliot, "The Metaphysical Poets" en Selected Essays, p. 248.
- 23) Ma. Enriqueta González Padilla, La poesía de T. S. Eliot, p. 35.
- 24) T. S. Eliot, "Philip Masinger" en Selected Essays, p. 182.
- 25) Kjell Espmark, op.cit.
- 26) Ramón Xirau, El tiempo vivido, p. 93.
- 27) Cf. Octavio Paz, "Poesía y mitología" en Primeras Letras, pp. 276-277.
- 28) Idem, Los hijos del limo, p. 16.
- 29) Idem
- 30) Rachel Philips, Las estaciones poéticas de Octavio Paz, p. 21.
- 31) Ma. Enriqueta González Padilla, op. cit., p. 64.
- 32) Cf. Juan García Ponce, "La poesía de Octavio Paz" en Aproximaciones a Octavio Paz, pp. 19-20.
- 33) T. S. Eliot, "Religion and Literature" en Selected Essays, p. 346.
- 34) Ma. Enriqueta González Padilla, op. cit., p. 163.(N.B. cita de pie de pág.
- 35) Baudelaire citado por T. S. Eliot en "Baudelaire" en Selected Essays, p. 381.
- 36) Cf. Octavio Paz, "Poesía de soledad y poesía de comunión" en Primeras Letras, p. 294.

4 El panorama de la intertextualidad

4.1 Octavio Paz y T. S. Eliot: el encuentro de dos poetas

Los propósitos del presente capítulo son: por medio de un estudio comparativo de los poemas de T. S. Eliot y de Octavio Paz, apuntar los paralelismos y divergencias de sus sistemas poéticos; explorar de qué maneras Paz transforma y recrea, para enriquecimiento de su poesía, los diversos recursos que conforman el método poético de Eliot y con los cuales la 'Poesis' de Octavio Paz dialoga. Cómo y dónde inicia Paz el conocimiento de la poesía de T. S. Eliot es asunto de lo que a continuación se refiere.

1943 es una fecha extraordinariamente significativa para Octavio Paz. Primeramente, señala el encuentro de una poética propia en el ensayo, "Poesía de soledad y poesía de comunión." Este texto es el semillero de muchas de las líneas crítico-poéticas que posteriormente Paz retoma y expande principalmente en *El arco y la lira* y en sus demás escritos.

En segundo término, esta fecha constituye también un verdadero parteaguas en su producción poética, es una ruptura y un nuevo comienzo. Este nuevo comienzo culmina luminosamente con la publicación de *Libertad bajo palabra* (1949), volumen que compendia la transformación de su poesía a partir de los contactos con la poesía inglesa y con el surrealismo. Asimismo, este hecho marca la segunda gran época de Octavio Paz.

En 1943, a raíz de la obtención de la beca Guggenheim, Paz viaja a los Estados Unidos en donde permanece por un lapso de alrededor de dos años. Su estancia, como indica Enrico Mario Santi, la dedica "a la lectura de la poesía norteamericana, que con el tiempo llegará a transformar la suya propia." (1)

Para 1943 Octavio Paz habla ya desplegado una intensa actividad literaria. El período comprendido de 1931 a 1943 señala los años de su iniciación poética y constituye la primera época de su obra.

La fecha: 2 de agosto de 1931; el periódico: El Nacional Dominical, suplemento de El Nacional; el poema: "Cabellera". Pocas veces se consigna con tal rigor el nacimiento de un poeta. Al calce firmaba Octavio Paz Lozano. El tiempo transformaría el nombre y al hombre. ¿Cómo se efectuó la evolución de Octavio Paz Lozano a Octavio Paz y luego a sólo tres letras imantadas?

Fue por esta misma época, 1931, que Paz inicia la lectura de T. S. Eliot a partir de las traducciones de *The Waste Land* y otros poemas y ensayos que aparecieron en la revista *Contemporáneos*.

En *Pasión crítica* Paz relata que hasta la década de los treinta, Eliot fue un poeta casi desconocido en español. Juan Ramón Jiménez en España y Enrique Munjía [sic] [Enrique Munguía Jr.] en México para *Contemporáneos* fueron los primeros traductores de *The Waste Land*. Las traducciones de Juan Ramón Jiménez y de Munguía, por cierto, fueron en prosa. Casi simultáneamente se publicó la traducción de Angel Flores con cuya versión comienza la boga de Eliot en español. Otros traductores de Eliot, que Paz menciona, fueron Ortiz de Montellano, Octavio Barrera y Rodolfo Usigli. (2)

La primera época de Paz apunta ya el nacimiento de sus obsesiones crítico-poéticas y personales: la identidad, el erotismo, la soledad, la comunión, las relaciones entre poesía y mito.

Es indispensable no perder de vista el contexto histórico, los antecedentes y correlaciones de los eventos literarios que también influyen en la definición del perfil poético de Paz.

La década de los treinta en México conforma una época histórica

de fermentación y de gran actividad cultural, producto neto de las grandes transformaciones del México posrevolucionario. México iba paulatinamente adoptando su fisonomía actual en el período cardenista. La Guerra Civil Española y el inicio de la Segunda Guerra Mundial fueron acontecimientos que dejaron honda huella en la obra y el ánimo de Octavio Paz.

En el terreno cultural mexicano ya se habían efectuado, con anterioridad, incursiones vanguardistas al presentir que el Modernismo había agotado sus formas. De 1910 a 1925, como indica Anderson Imbert, en el ámbito literario hispanoamericano "hubo poetas de gusto normal, de gusto anormal y de gusto escandaloso" (3)

Hacia los años treinta y cuarenta la sucesión de generaciones en la literatura mexicana van efectuando un rosario literario: El Ateneo, Contemporáneos y después la Generación de Taller, emblema cultural de la generación de Paz. Dichas generaciones florecieron al parejo de la sucesión de 'ismos' que iban cundiendo en el terreno hispanoamericano y europeo: ultraísmo, creacionismo, cubismo, dadalismo, y finalmente el más importante y, al parecer, el más perdurable: el surrealismo.

En México el estridentismo (1922-1927), cuya figura principal fue Maples Arce, no pasó a significar más que una aventura pasajera en la cadena de los 'ismos'.

Anderson Imbert resume el panorama literario de la literatura mexicana desde los precursores del Modernismo, nombra a los representantes más distinguidos de este movimiento, y continúa de esta forma hasta llegar a nuestro poeta destacando, sobre todo, la continuidad, una de las características primordiales de las que ha sido beneficiaria la literatura mexicana:

Los mexicanos -a diferencia de [otros]- no negaron el pasado. cada poeta respetaba a sus mayores, y la estima por el hilo: Othon**Díaz Mirón*Gutiérrez Nájera**Tablada**González Martínez* López Velarde**Villaurrutia**Paz va enhebrando las generaciones con una rara continuidad. (4)

Durante la etapa de iniciación de Octavio Paz existe una gran efervescencia cultural de la cual el poeta mexicano participa activamente con sus escritos y poemas.

En 1933 aparece su primer volumen: Luna silvestre.(5) Con esta 'plquette', Paz inicia una cadena de publicaciones que van reflejando alternativamente la permanente evolución de su poesía: No pasarán (1936), Raíz del hombre (1937), Bajo tu clara sombra y otros poemas sobre España (1937), Entre la piedra y la flor (1941), A la orilla del mundo (1942) volumen que recopila todo este periodo.

De esta manera, Paz en vertiginosa y fértil sucesión va incorporando en su poesía las propuestas del modernismo tardío de Juan Ramón Jiménez cuyos ecos se localizan en Luna silvestre.

Posteriormente, Paz se identifica con la poesía pura de Valéry y con algunos poetas de la Generación del 27, en especial, con Luis Cernuda.

A continuación, transita brevemente por la ruta de poesía comprometida de Alberti y Neruda como lo demuestran algunos poemas de Bajo tu clara sombra y otros poemas sobre España -publicado e impreso por Manuel Altolaguirre- vgr: "Elegía a un compañero muerto en el frente de Aragón". Sin embargo, el propio Paz, después de varios años de autocensura, rehusó incluir estos poemas sobre España en sus antologías ya que este periodo poético le sigue pareciendo tributario de una retórica que reprueba. (6)

En 1937 Paz asiste como miembro de la delegación mexicana al Segundo Congreso Internacional de Escritores en Defensa de la

Cultura en España. Este viaje y su breve estancia en París son experiencias determinantes para la obra de Paz, ya que nuestro poeta inició contactos con poetas hispanoamericanos de primer orden y comenzó el trato directo con los surrealistas.

De 1938 a 1941 Paz se ocupa de *Taller*, publicación que logra resumir en inusitada pluralidad a los Contemporáneos, a escritores jóvenes como Efraín Huerta, Revueltas, Henestrosa y a muchos poetas españoles de Hora de España que se exiliaron en México.

La revista fue un suceso literario de grandes repercusiones. La primera de ellas, la resolución al supuesto conflicto entre la Generación *Taller* y la generación inmediatamente anterior: Contemporáneos. Enrico Mario Santl apunta en relación a esto que *Taller* "plantea un proyecto y una crítica, no rechaza de plano a los Contemporáneos, antes bien los acoge reconociendo y aprovechando sus conquistas." (7)

De este modo, Paz inició la ruta que ha caracterizado el tono dominante de las diversas revistas literarias en las que o bien ha colaborado o ha dirigido. La apertura, la disposición al diálogo y la pluralidad son las cualidades propias de las publicaciones con las que Paz se ha relacionado.

En 1940 se publica en *Taller* con autorización del propio T. S. Eliot una colección de traducciones del anglo-norteamericano. Dicha publicación, siendo Octavio Paz director de la revista, contenía un prólogo de Bernardo Ortiz de Montellano. Manuel Ulacia, en una entrevista con Paz, afirma que dicha colección "apareció después en forma de libro, el primero de Eliot en lengua española" (8)

El pacto Hitler-Stalin en 1939 provocó un desencanto 'in crescendo' en el ánimo de Paz al que se sumaron el inicio de la

Segunda Guerra y el asesinato de Trotsky. El primer acontecimiento dividió al grupo de Taller y, como apunta Santi: "creó las suficientes disensiones en torno a la política de Stalin como para influir en el cierre de la revista en enero de 1941." (9)

Es en este año con las publicaciones de Bajo tu clara sombra (segunda versión que sólo contenía el poema extenso del mismo nombre) y de Entre la piedra y la flor, como indica Santi, cuando Paz empieza a reclamar una voz propia. (10)

En el año anterior a su partida, Octavio Paz participa en la fundación de El Hijo Pródigo, revista que permanece abierta a Europa y con la cual colaboraría hasta el último número. Allí publicó el célebre ensayo: "Poesía de soledad y poesía de comunión".

A mediados de 1943, Paz solicita y obtiene la beca Guggenheim. El poeta mexicano refiere al respecto lo siguiente:

Gracias a mis amigos de El Hijo Pródigo y a mis nuevos amigos europeos pude encontrar una vía de salida del enredo moral, político y estético que me asfixiaba al iniciarse la década de los cuarenta. (11)

Así pues, Octavio Paz, a la edad de treinta años, había desarrollado una fructífera labor en el campo literario. 1944 es la fecha de su primer salida extensa de México. No regresaría sino hasta 1953. El periodo comprendido entre estos años señala una etapa no menos fértil de búsqueda y de encuentro.

Los viajes a Estados Unidos, Europa, Japón y a la India que efectuara en estos años son experiencias vitales que dejan una huella sensible en su itinerario poético. Son varios los elementos prácticamente insustituibles que transforman su poesía: la tradición poética inglesa, el surrealismo y este primer contacto con Oriente.

El impacto de la primera, como refiere en una de las

entrevistas con Manuel Ulacia, es capital:

En los Estados Unidos, volví a vivir (y a sufrir) el choque de las civilizaciones y los tiempos, no fuera de mí, en la historia o en los museos, sino en mi intimidad, en mi conciencia y en mi vida diaria. (12)

En esa época, las lecturas que realiza de los poetas modernos en los que aparecen la conjunción de tiempos y de espacios, en especial Apollinaire y Eliot, aun cuando ya los conocía con anterioridad, significaron un encuentro, en sus propias palabras:

Sólo pude 'usarlos' cuando encontré en sus obras algunas respuestas a mi predicamento, es decir, a la necesidad de expresar en poemas mis experiencias vitales. Lo mismo digo del arte moderno; fue una respuesta, indirecta, a mis preguntas. Poesía, arte, vida: todo se comunica. Somos una red de señales. (13)

¿Qué fue lo que Octavio Paz incorpora a su red de señales a partir del diálogo con la poesía de T. S. Eliot? Determinar los elementos incorporados, los efectos y transformaciones que realiza en su obra son los propósitos de las siguientes secciones que conforman este capítulo. En éstas analizaré sucesivamente el uso de los elementos que considero más evidentes del método poético de Eliot y con los que Octavio Paz enriquece su 'Poiesis'.

Aclaro que en la obra de Paz ya se encontraban algunos de estos elementos en estado latente. El simultaneísmo, por citar sólo un ejemplo, ya había sido conocido por Paz a través de la obra de Tablada. Su contacto con la poesía inglesa y, con la poesía de Eliot en particular, contribuyó a que éste y los otros elementos se liberaran y florecieran profusamente.

Centraré el análisis comparativo en los siguientes elementos: el uso del correlato objetivo, la máscara poética, la imagen, el simultaneísmo y el alusionismo.

NOTAS

- 1) Cf. Enrico Mario Santi, "Introducción" a Primeras letras, p. 58.
- 2) Cf. Octavio Paz, *Pasión crítica*, pp. 22-23.

Como ya dije fue en la revista *Contemporáneos* (Junio de 1928 a Diciembre de 1931) donde Octavio Paz empieza las lecturas de los poemas de T. S. Eliot. Los poemas y traductores fueron los siguientes:

a) El páramo (Traducción de *The Waste Land*) por Enrique Munguía Jr. publicado en *Contemporáneos* Nùms. 26-27, jul-ago, 1930. (Tomo VIII) pp. 7-32.

(En *Pasión crítica* (pp. 22-23) existe una confusión, posiblemente una errata en el apellido de este traductor que aparece mencionado como Enrique Munjía. Por cierto, Octavio Paz refiere lo siguiente:

La primera traducción de *The Waste Land* la hizo un poeta mexicano, Enrique Munjía, y se publicó en la revista *Contemporáneos* en 1931 o 1932. Munjía vivía en Ginebra, tenía un puesto diplomático menor y también hizo algunas traducciones de Valéry. [...] La traducción de Munjía fue un acto de amor. Y lo más triste es que a los pocos meses se suicidó en Ginebra - precisamente en la ciudad donde Eliot había terminado la primera versión de su poema. [Este dato es un tanto inexacto, T. S. Eliot finalizó la primera versión en Lausanna]

b) "Los hombres huecos" traducción de León Felipe, *Contemporáneos* Nùms. 33, feb 1931, pp. 132-137.

Cf. Datos tomados de *Contemporáneos*, Ed. Facsimilar. México, FCE, 1981.

3) Enrique Anderson Imbert, *Historia de la literatura hispanoamericana*, Vol II, p.9.

4) *Ibidem*, p. 148.

5) Octavio Paz, *Luna silvestre*, México, Fábula, 1933. (35 pp.) Este libro hoy es una rareza bibliográfica. Fue el primer volumen formal de poesía de Paz. El poeta mexicano reconoce a *Libertad* bajo palabra como su "verdadero primer libro" (Cf. "Advertencia" en *Poemas 1935-1975*, p.11)

Luna silvestre contiene:

"Cómo te recobré, Poesía"; "En los azules ámbitos tu azul"; "¿Con qué nombre llamarte?"; "Amor, jamás mi boca había tu nombre usado"; "De entre el silencio, tus palabras"; "Qué móvil y que inmóvil, amada"; "Amor, en soledad de estrellas".

Datos tomados de Hugo J. Verani, Octavio Paz: bibliografía crítica. p.13.

6) Cf. Octavio Paz, "Notas" a Poemas 1935-1975, p. 666.

7) Cf. Enrico Mario Santi, op. cit., p. 41.

8) Manuel Ulacia, "Poesía, pintura, música, etc. Conversación con Octavio Paz" en Revista Iberoamericana Núm. especial dedicado a Alfonso Reyes y la Literatura Mexicana del siglo XX. Vol LV, Jul-Dic 1989, Núms 148-149, p. 618.

Como apunté en el cuerpo del estudio, Octavio Paz ya conocía a T. S. Eliot desde Contemporáneos, debido a la importancia de la publicación de algunos poemas de Eliot en Taller refiero la siguiente nota, para aquel lector interesado en conocer estas traducciones, lamentablemente ahora casi olvidadas.

Nota:

La publicación de "Poemas" de T. S. Eliot en Taller se efectuó en el número X de la revista correspondiente a los meses de marzo-abril de 1940. (Cf. Taller, Ed. facsimilar. México, FCE, 1982. pp. 275-319.)

El contenido de esta colección de traducciones de los poemas de T. S. Eliot es como sigue:

Nota previa de Bernardo Ortiz de Montellano. (El orden de publicación de los poemas traducidos era el mismo que guardaban dentro de la obra poética de T. S. Eliot.) Los poemas fueron interpretados por los siguientes traductores. Los enumero siguiendo el orden en que aparecieron en esta separata:

- a) "El canto de amor de J. Alfred Prufrock"; traducción de Rodolfo Usigli.
- b) "La Figlia che Piange"; traducción de Juan Ramón Jiménez.
- c) Tierra Baldía; traducción de Angel Flores.
- d) "Los hombres huecos"; traducción de Luis Felipe.
- e) "Marina"; traducción de Juan Ramón Jiménez.
- f) "Un canto para Simeón"; traducción de Octavio G. Barreda.
- g) Miércoles de ceniza; traducción de Bernardo Ortiz de Montellano.
- h) "Notas a Tierra Baldía" (no se acreditó la traducción, lo más probable es que haya sido de Angel Flores)

9) Enrico Mario Santi, op. cit., p. 45.

10) Cf. *Ibidem*, p. 47.

11) Octavio Paz, "Es preferible escribir a reventar", p. 8. citado por Enrico Mario Santi en *Ibid*, p. 57.

12) Manuel Ulacia, op. cit.

13) *Idem*

4.2 Desierto, ciudad y soledad: triángulo incandescente

El paisaje característico de *The Waste Land* es el desierto. De hecho el título es su indirecta alusión. El desierto es la tierra baldía, yerma, landa gastada, agotada. La urbe es otra de las figuras desérticas, en ella habitan una serie de personajes que, en caleidoscópica sucesión van alternativamente dando testimonio, por medio de la voz del poeta, de sus vacuas existencias.

Octavio Paz, poeta solar, acude también con frecuencia a las imágenes alusivas al desierto y a la ciudad. Esta última es la figura de la soledad poblada cuyo desgarramiento también Paz documenta.

A continuación, haré un análisis comparativo entre las referencias al desierto que Paz y Eliot efectúan.

A) El desierto

El desierto es un símbolo por demás rico y sugerente: la esterilidad, el vacío, la angustia, la aridez siempre sedienta, el recinto penitencial por excelencia y la soledad. Por ello, es uno de los paisajes recurrentes en las obras de Paz y de Eliot quienes explotan sus complejas implicaciones simbólicas y psicológicas.

En el poema *Entre la piedra y la flor* (1941) de *Libertad bajo palabra*(1) de Octavio Paz se encuentran significativos contrastes con el desierto que aparece en el segundo pasaje de "The Burial of the Dead", la sección inicial de *The Waste Land*, y el desierto henequenero de Yucatán, marco del poema de Octavio Paz.

A continuación cito el mencionado pasaje de Eliot. Debido a que acudo a cada uno de los versos creo en todo punto pertinente

citarlo en toda su extensión:

What are the roots that clutch, what branches grow
Out of this stony rubbish? Son of man,
You cannot say, or guess, for you know only
A heap of broken images, where the sun beats,
And the dead tree gives no shelter, the cricket no relief,
And the dry stone no sound of water. Only
There is shadow under this red rock,
(Come in under the shadow of this red rock),
And I will show you something different from either
Your shadow at morning striding behind you
Or your shadow at evening rising to meet you;
I will show you fear in a handful of dust.

(vv. 19-30)

(2)

El desierto al que T. S. Eliot alude es el desierto del profeta bíblico Ezequiel, a quien se le encomienda predicar la venida del Mesías al pueblo incrédulo de Israel, así como también predecir el cautiverio en Babilonia al que se hizo merecedor el pueblo elegido por sus infidelidades (3).

Como es costumbre en el método poético de Eliot, dicha referencia se efectúa de manera oblicua por medio de la alusión en la frase admonitoria: "Hijo del hombre" (v. 20).

Esta frase tiene dos sentidos. El primero y trascendente es que "Hijo del hombre" es uno de los títulos mesiánicos con los que Jesús se identificó y autonombró. Otro sentido de esta frase es subrayar la distancia entre Dios y el hombre. Con el tiempo, dicha interpelación bíblica devino en una manera de dirigirse a todos los hombres.

Con esta sencillísima frase, T. S. Eliot yuxtapone dos tiempos: el pasado bíblico/el presente contemporáneo y dos espacios: el desierto de Israel/ el mundo moderno. La yuxtaposición se realiza en forma simultánea, logrando con ello efectos irónicos de contraste.

El poeta, con la máscara del profeta Ezequiel, interpela a los lectores del poema. El desierto representa a este mundo moderno que, incrédulo, descarta todo viso de redención o de esperanza. Por estas razones, la voz poética es una voz terrible; sin embargo, no la calificaría yo como la voz de la desesperanza. Pero, vayamos por partes.

Este fragmento se inicia con una pregunta a guisa de acertijo y que interpreto como una interpelación directa al lector. Dicha pregunta contiene una imagen particularmente reveladora y sorpresiva: "¿Cuáles son las raíces que se aferran, qué ramas crecen a partir de estos escombros pétreos?" (Cf. vv.19-20).

La pregunta es bastante explícita; lo sorprendente de la imagen radica en que en este desierto hay indicios de vida representadas en "las raíces que se aferran" y en las "ramas que crecen". Estos 'vestigios' de vida son desafíos débiles, pero desafíos al fin, al desierto.

La ceguera o más bien la miopía del hombre es una implicación que se desprende del resto del pasaje en cuestión. Interpreto que la ceguera es producida, según el contexto del poema, por la luz abrasadora del desierto, en sentido literal, y el vacío, en sentido espiritual, que incapacita al "Hijo del hombre" a responder la pregunta.

El hombre sólo " ve un montón de imágenes rotas" (v. 22) en este vasto desierto donde el sol "palpita" y "el árbol muerto" es incapaz de "dar refugio" así como "el grillo"(4), símbolo de alegría bucólica nocturna, "no ofrece consuelo" y, lo más significativo es: "la piedra seca que no indica el sonido del agua." (Cf. vv.22-24)

A la ceguera espiritual del hombre que no acierta a responder la pregunta vital le corresponde un paisaje desconsolador. El paisaje es una salida clausurada. Anula la posibilidad de refugio. Es asimismo, un recordatorio de la aridez interior del hombre.

El hombre, por otro lado, solo posee un conocimiento fragmentario: "un montón de imágenes rotas", por lo que en caso de dar una respuesta, ésta sería igualmente algo escindido, otra imagen fracturada.

A continuación, la voz anónima que interpela al lector, al hombre, al "Hijo del hombre", parece ofrecer una ilusoria vía de consuelo en "la sombra que proyecta" una enigmática "roca roja". (Cf. vv. 25-26) Una sombra "diferente" de las sombras encontradas, matutina y vespertina, del "Hijo del hombre": en la mañana, la sombra se proyecta detrás de él mientras que la sombra vespertina viene a su encuentro (Cf. vv. 27-29).

Si el hombre se acoge a la sombra de la "roca roja", la anónima voz admonitoria profetiza la consecuencia con la última frase que es lapidaria: "Te mostraré el miedo en un puñado de polvo." (v.30)

El consuelo es, pues, un espejismo que brota del paisaje. La "roca roja" encarna el ardor del sol palpitante por lo que su sombra es paradójica. Es una sombra ambigua. Como toda sombra es inaprensible, como Dios.

De una manera similar, pero con implicaciones divergentes, Octavio Paz trata al paisaje en *Entre la piedra y la flor*, el cual es también un desierto.

El paisaje es cegador, fruto de la luz que, en oleadas, sin piedad se derrama en una extensión ávida de sombra y de consuelo:

Cuando la luz extiende su dominio
e inundan blancas olas a la tierra,
blancas olas temblantes que nos ciegan,
y el puño del calor nos niega labios
un fuego verde cerca al henequén,
.....

Nada sino la luz. No hay nada, nada
sino la luz contra la luz rabiosa,
donde la luz se rompe, se desangra
en oleaje estéril, sin espuma (5)

El henequén es la planta que surge de este páramo y es asombrosamente viva, verde, lo que provoca un momentáneo consuelo a la vista. Es un violento contraste del entorno casi estéril. También se aprecian la pugna, la lucha por sobrevivir representada en la ira contenida que se percibe entre líneas al describir al agave. Paz apunta la manera en que el henequén, irónicamente, saca fuerzas y se alimenta, del desierto. El henequén "devora" el "fuego" desértico:

Un fuego verde cerca al henequén
muralla viva que devora y quema
al otro fuego que en el aire habita (6)

Sin embargo, este consuelo tiene rasgos de ilusión, de espejismo. El henequén es una planta que rezuma violencia, ira, el correlato objetivo del paisaje interior de los hombres. El henequén es fuente de la explotación del campesino que lo cultiva:

Bajo esta luz de llanto congelado
el henequén, inmóvil y rabioso,
en sus índices verdes
hace visible lo que nos remueve,
el callado furor que nos devora. (7)

En otra versión del mismo poema, años más tarde, Paz hace aún más explícita dicha imagen violenta en la fisonomía de la planta:

El henequén, verde y ensimismado,
brota en pencas anchas y triangulares:
es un surtidor de alfanjes vegetales.
El henequén es una planta armada.

(8)

Hay en ambos poemas, *The Waste Land* y *Entre la piedra y la flor*, símbolos de vida que aunque casi agonizante esbozan simultáneamente los opuestos: desesperación/esperanza con breves pinceladas. Estos símbolos son: las raíces, el color y el agua. Las razones para considerarlos rasgos de la esperanza son las siguientes.

Las raíces porque se aferran a las piedras. El color porque rompe la monotonía del paisaje: la "roca roja" y el henequén en su "tenaz verdor ensimismado". Finalmente, la promesa de vida en el agua que en el caso de *Entre la piedra y la flor* se presenta como una presencia invisible, presentida en el agua subterránea:

El agua callada
en su tumba calcárea.
El agua encarcelada,
húmeda lengua humilde
que no dice nada.

(9)

La presencia visible del agua es el hombre mismo que es caracterizado por Paz como una "presencia húmeda". En *The Waste Land*, el agua está relacionada con el presentimiento de la fe salvadora en el anuncio del relámpago, presagio de lluvia y de renacimiento en la última sección del poema: "What the Thunder Said."

Las imágenes de las raíces aferradas a las piedras en ambos poemas son ejemplo de un recurso simbólico que se transforma en una composición poética compleja: el contrapunto.

Dichas imágenes tienen un efecto que se multiplica o más bien que se desdobra: pasan del terreno descriptivo al psicológico y

después al simbólico. Este efecto es acumulativo y sus ecos son retomados en posteriores pasajes del poema por lo que este recurso simbólico actúa a manera de ecos enlazados. Trataré de explicarlo.

La imagen de las raíces aferradas a la piedra sólo aparece una vez en ambos poemas, sin embargo esta imagen establece correlaciones de carácter implícito con la demás imaginería alusiva al paisaje desértico.

The Waste Land carece de línea argumental. Su estructura está más bien determinada por la sucesión de imágenes. La cohesión del poema se logra por medio de la resonancia de cada una de sus partes en las imágenes recurrentes o transformadas. Con esto quiero decir que sus temas se van encadenando, complementando y reflejando con los otros fragmentos aparentemente inconexos.

Al respecto de esta característica de *The Waste Land* Paz afirma en *Pasión crítica* que este poema es "una extraordinaria máquina verbal que emite significados poéticos por la rotación y el frotamiento de una parte con otra y de todas con el lector." (10)

Esta técnica es característica de Eliot quien en "The Music of Poetry" dice que el poeta puede derivar en su poesía algunas de las técnicas musicales. Haciendo una analogía, añade que existen posibilidades de transición en un poema comparables a los diferentes movimientos de una sinfonía o un cuarteto, así como posibilidad de un arreglo musical de contrapunto del tema principal (11).

El pasaje del desierto en la primera sección de *The Waste Land*: "The Burial of the Dead" es retomada en forma de contrapunto en la sección final: "What the Thunder Said".

Se recordará que en la primera sección, en el pasaje alusivo al desierto la voz poética -presumiblemente el profeta Ezequiel, máscara de Eliot- plantea una pregunta: "What are the roots that clutch/ what branches grow out of this stony rubbish?" (12)

La pregunta implícitamente engendra otra que va más allá de determinar la especie, el tipo de raíces y plantas que se aferran y brotan de los escombros pétreos, la cual se dirige a reflexionar sobre qué es lo que las mantiene arraigadas.

Interpreto las raíces y ramas como símbolos que representan a aquellos hombres que no se resignan a convertirse en polvo y, que guiados por la fe: "the sound of water", se aferran a la piedra posiblemente con la esperanza de perforarla, es decir con el deseo de trascender y así operar un cambio en su naturaleza.

En "What the Thunder Said" son tres los temas que en esta sección de *The Waste Land* ilustra Eliot. En sus notas al poema los refiere. El primero es la resurrección y que se relaciona con el pasaje evangélico de los Discípulos en el camino de Emaús (13). El segundo es la esperanza de restauración donde se relata la aproximación a la Capilla Peligrosa meta de Parsifal, el caballero que rescata el Santo Grial y cuyo mito es el que subyace al poema. (14) Por último, el tercer tema es la decadencia de Europa Oriental. (15)

El escenario de esta sección nuevamente se refiere al desierto, las imágenes simbólicas del pasaje inicial son retomadas: las raíces y la "roca roja".

Como se recordará, es la esperanza del agua y, por ende, del renacimiento, las razones por las que las raíces se aferran a la

roca. Las imágenes se encadenan con un juego de palabras en esta sección final del poema:

If there were water

And no rock
If there were rock
And also water
And water
A spring
A pool among the rock

If there were the sound of water only
Not the cicada
And dry grass singing
But sound of water over a rock

(16)

Si el agua se derrama en forma de lluvia, se hidratarán las piedras y ellas a su vez a las raíces. En otras palabras, se propiciaría el renacimiento de la tierra baldía. En lugar del canto de la cigarra y la hierba seca que imita vanamente los élitros del grillo, se oiría el "sonido del agua sobre la roca". El canto del agua es el signo de vida y reconciliación más evidente.

Compárese aquí la descripción de este desierto renacido con la imagen en "The Burial of the Dead":

.... where the sun beats,
And the dead tree gives no shelter, the cricket no relief
And the dry stone no sound of water.

(17)

En el poema Entre la piedra y la flor se efectúa un movimiento semejante de contrapunto temático que se realiza por medio de las imágenes simbólicas referentes a las raíces, el agua y el henequén.

Las raíces aparecen así:

Amanecemos piedras,
raíces obstinadas,
sed descarnada, labios minerales
.....
Fiebre y jadeo de lentas horas áridas,
miserables raíces atadas a las piedras

(18)

Las raíces, al igual que en *The Waste Land*, son el símbolo que representan al hombre. Según la adjetivación las raíces son "obstinadas", "miserables" y están "atadas". El uso del plural mayestático enfatiza la extensión alusiva de la imagen a todos los hombres, incluido el poeta quien se hace solidario del hombre que habita este desierto. La frase es fulminante: "amanecemos piedras". El hombre es simultáneamente piedra-desierto-raíz en la piedra.

Por medio de la sinécdoque Paz designa a la piedra como desierto. El hombre se arraiga paradójicamente en éste por una razón poderosa: la flor, éste es, el henequén. Por lo tanto, el título no es en absoluto gratuito. El hombre se ubica exactamente en medio: entre la piedra-desierto-soledad y la flor-henequén-comunión.

Paz plantea, como de costumbre, esta constante rotación de sus ejes poéticos por medio de la polaridad. Se recordará que la poesía de Paz es, en esencia, camino binario conciliado y que definió a la soledad y a la comunión como ejes de su pensamiento poético.

Desde esta perspectiva, se podría interpretar la dicotomía nacimiento-muerte con la que Paz sintetiza el drama del hombre en el desierto:

Entre la piedra y la flor, el hombre:
el nacimiento que nos lleva a la muerte,
la muerte que nos lleva al nacimiento.
(19)

En el poema se plantean preguntas semejantes al acertijo de "The Burial of the Dead" en *The Waste Land*:

¿Qué tierra es ésta?
¿qué extraña violencia alimenta
en su cáscara pétrea?
¿qué fría obstinación,
años de fuego frío,
petrificada saliva persistente,
acumulando lentamente un jugo,
una fibra, una púa?

(20)

Siguiendo el contexto simbólico, coincido con la interpretación de Rachel Philips: "en la tierra sin consuelo, sin mitos, hay todavía una prueba viviente de la trascendencia: el hombre [...] invicto frente a la sed y la aridez, símbolo de vida [como el henequén] en mitad del desierto." (21)

El hombre comulga con el henequén. Por medio del encadenamiento de imágenes antitéticas dirigidas por los adjetivos contrarios en donde se alternan gloria, esperanza por un lado, en el otro extremo miseria y dolor, Paz interpreta esta comunión de la siguiente manera:

... Hombre húmedo y persistente como la lluvia,
al hombre como un árbol hermoso y ultrajado
que arranca su nacimiento al llanto,
al hombre como un río entre las llamas,
como un pájaro semejante a un relámpago. (22)

El henequén es también correlato objetivo de la furia del explotado que asienta sus raíces en el desierto como el agave. El henequén se alimenta a partir de la "presencia húmeda" del hombre y obtiene su riego simbólicamente del sudor del que lo siembra:

y esa sal es más tierna que la sal de los mares:
le dió Adán con su sangre, su orgulloso castigo (23)

El hombre-henequén se obstina en echar raíces en esta tierra yerma y desafía su destino de aridez como lo indica la imagen antitética del "río entre llamas". El hombre se transforma como el henequén en flor silenciosa y desafiante:

Entre el primer silencio y el postrero,
entre la piedra y la flor,
tú caminas. Te cife un pulso aéreo,
.....
Llamas petrificadas te sostienen
caminas entre espadas. (24)

El importe simbólico del color es tema de lo que sigue. El color rompe la aridez monocromática de los desiertos referidos en ambos poemas. Me refiero a la "roca roja" en el caso de *The Waste Land* y al "henequén verde" en el caso de *Entre la piedra y la flor*.

En el pasaje de Eliot la roca es caracterizada, aparte del color, por su silencio. La piedra es muda: "the dry stone [gives] no sound of water". A pesar de que la piedra no indica el sonido del agua, su sola mención insinúa la posibilidad de que ésta se encuentre en el interior de la roca.

Esa roca, en mi opinión, representa a Cristo que, como indica el Evangelio, es la roca que los constructores desecharon de cuyo interior brota agua viva y aquél que bebiera de esta agua jamás tendría sed. Se recordará que el rojo, en la liturgia católica señala en las vestiduras sacerdotales -la casulla- que se trata de una festividad que rememora un martirio.

Así, por medio de un sutil juego de concatenación de imágenes en contrapunto Eliot plantea a *The Waste Land* como un poema de tránsito o de peregrinaje en donde los pasajes iniciales se reflejan con los del final. Con ello, como indica González Padilla, T. S.

Eliot:

lleva el poema a un lugar que no es propiamente el descubrimiento de una nueva tierra, el término feliz y descansado de un largo viaje por el desierto contemporáneo, pero que tampoco es como podría pensarse, un nuevo regreso al punto de partida. (25)

En suma, para Eliot el desierto simboliza el desolado mundo contemporáneo. Este paraje es como lo fue para Israel un sitio de peregrinaje, penitencia, martirio y cautiverio. Se esboza una débil esperanza en los que se obstinan y sufran como las raíces que se adhieren firmemente a la roca ya que tendrán la oportunidad de renacer.

Al final del poema la lluvia empieza a caer. Eliot nuevamente lo indica de manera indirecta y alusiva por medio de las palabras de bendición en sánscrito: "Shantih, Shantih, Shantih" i.e. "la paz que abre el entendimiento" (26) El sonido de estas palabras imita el sonido de la lluvia al caer en la tierra sedienta.

En el poema Entre la piedra y la flor, el color verde tiene implícita y explícitamente un fuerte importe simbólico.

El color es un desafío que reta al paisaje y a los elementos:

El henequén vigila cielo y tierra.
Es la venganza de la tierra,
la mano de los hombres contra el cielo." (27)

Su verdor es una "bandera de fuego" es un "verdor ensimismado", ésto es, el henequén adopta un movimiento introspectivo similar al del campesino yucateco quien irónicamente habla con su muda presencia.

El verde es el color de la vida. Una vida que lleva irremisiblemente a la muerte. El henequén al alcanzar su madurez:

Al cabo de veinticinco amargos años
alza una flor sola, roja y quieta.
Una vara sexual la levanta
queda entre los aires, isla inmóvil,
petrificada espuma silenciosa. (28)

El hombre se encuentra ante esta otra flor: la muerte. El henequén, como todos los agaves (vgr. el maguey), florece una sola vez y después muere. De ahí que este contexto simbólico se haga extensivo a la vida del hombre. La furia hace que el henequén se desarrolle a partir de la savia del desierto, su vida desafiante concluye de una manera similar.

La muerte del henequén tiene fuertes resabios irónicos. La sola presencia de esta planta fibrosa es un reto al desierto; su

progreso y desarrollo significa un triunfo. Sin embargo, el florecimiento de la planta que, en otros contextos es signo inequívoco de continuidad, en el caso específico del henequén florecer equivale a morir.

Así que este canto de la flor roja del henequén -nótese que el color tiene acentos similares a los de martirio y muerte de la "roca roja" de *The Waste Land*- en lugar de ser un himno de triunfo, una oda, el canto es sensiblemente una elegía que lleva a Paz a reflexionar sobre la muerte. Reflexión, que como es costumbre en el método poético del mexicano, se realiza en forma binaria por medio de las dicotomías: triunfo-derrota, vida-muerte, el silencio que habla en la flor del henequén:

Oh esplendor vengativo,
única llama de este infierno seco,
¿tanto silencio hundido,
tanta fiebre acallada
surge en tu llama rígida, desnuda,
para cantar, sólo, tu muerte? (29)

Resumiendo, hasta aquí he comparado dos poemas de Paz y de Eliot cuya imaginaria alusiva al desierto es su común denominador. A partir del análisis del segundo pasaje de "The Burial of the Dead" de *The Waste Land* y de *Entre la piedra y la flor* en *Libertad* bajo palabra se apuntaron varias semejanzas y divergencias.

Entre los parecidos están el uso simbólico de los siguientes elementos: la ceguera y el silencio como signos de soledad, la cual tiene a su vez referencias sumamente concretas: las raíces, el color y, como entidad de la comunión al agua. En ambos poemas el desierto es el símbolo del mundo contemporáneo.

La ceguera que el paisaje provoca tiene como resultado la aprehensión parcial de la realidad. Eliot lo interpreta como la

visión de "a heap of broken images." En el poema de Paz, el desierto es un infierno seco que ciega a los hombres y es cifra de una cólera invisible.

La ira tiene su contrapartida en la lucha estoica del campesino yucateco que se refleja punto por punto en la lucha de supervivencia del henequén. La cólera también se manifiesta en el testimonio de la opresión y de la miseria. Por ello, casi al final del poema, haciéndose eco de la furia de la planta, Paz exclama:

Dame llama invisible, espada fría,
tu persistente cólera,
para acabar con todo... (30)

A las imágenes de ceguera o miopía física o espiritual corresponden las de silencio o mudez del paisaje. En Eliot: "The dry stone [gives] no sound of water"; en Paz "vuelan pájaros mudos, barro alado".

En el pasaje analizado de Eliot la piedra con agua en su seno, el grillo, el árbol -sustantivos asociados generalmente con el sonido- están mudos. Paradójicamente sólo se 'oye' el palpitar del sol. La dicotomía sonido-silencio es interpretada por Eliot en la cadena de imágenes fragmentadas. El mundo es un desierto donde "the sun beats,/ And the dead tree gives no shelter, the cricket no relief/ And the dry stone no sound of water."(31)

En el poema de Paz las imágenes que se refieren al silencio son también variadas y se pueden dividir en dos grupos: implícitas y explícitas: "Bajo esta luz de llanto congelado/el henequén inmóvil y rabioso (...) vuelan pájaros mudos, barro alado" (32).

En otra versión del poema el agua, símbolo de comunión, es silenciosa:

El agua callada,
en su tumba calcárea.
El agua encarcelada,
húmeda lengua humilde
que no dice nada.

(33)

Si en el poema de Eliot aparece la violencia en la frase admonitoria: "I'll show you fear in a handful of dust" (34), en el poema del mexicano la presencia iracunda encarna en el henequén: "convertido en un hostil penacho, verdor que acaba en puntas." (35)

El propósito ulterior de esta sección fue demostrar de qué manera funciona el recurso que Eliot denominara como "objective correlative". Este recurso es una suerte de máscara imaginativa. La máscara se va elaborando por medio de imágenes concretas.

Se mencionó con anterioridad que dicho elemento es capital en la poética de T. S. Eliot. El correlato objetivo consiste en que, por medio de una serie de objetos, una situación o una cadena de eventos se exprese la emoción para que ésta sea inmediatamente evocada (36).

De este modo, las imágenes rebasan su valor descriptivo o narrativo para invadir el terreno de las implicaciones simbólicas y psicológicas que el desierto evoca. En el caso de Eliot estas imágenes tienen como objetivo aludir, en forma indirecta, a la angustia existencial del hombre en su entorno. En el caso de Paz la meta es documentar al modo poético la miseria y la impotencia del campesino mexicano.

En ambos poetas, el propósito más profundo es ver la manera desgarrada en que el hombre en su soledad, simbolizada por el desierto, tiende hacia la comunión.

T. S. Eliot apunta al descubrimiento de la fe como único medio de comunión, la resurrección de la tierra yerma es el retorno a lo sagrado. En Octavio Paz la soledad del hombre del desierto henequenero se concilia en el cultivo de la planta. El henequén es el vínculo de comunión y que aunque tiene visos de triunfo en su nacimiento y desarrollo, el florecimiento indica el tránsito hacia la muerte.

En el siguiente apartado analizaré a la ciudad como otra figura del desierto y, por ende, de la soledad.

NOTAS

1) Para ilustrar la génesis de *Entre la piedra y la flor* acudiré a las palabras del autor en "Notas" en *Poemas* (1935-1975) pp. 665-666:

En 1937 abandoné, al mismo tiempo, la casa familiar, los estudios universitarios y la ciudad de México. Fue mi primer salida. Viví durante algunos meses en Mérida (Yucatán) y allí escribí la primera versión de *Entre la piedra y la flor*. Me impresionó mucho la miseria de los campesinos mayas, atados al cultivo del henequén y a las vicisitudes del comercio mundial del sisal. [...] Quise mostrar la relación que, como un verdadero nudo estrangulador, ataba la vida concreta de los campesinos a la estructura impersonal, abstracta, de la economía capitalista. Una comunidad de hombres y mujeres dedicada a la satisfacción de necesidades materiales básicas y al cumplimiento de ritos y preceptos tradicionales, sometida a un remoto mecanismo. Ese mecanismo los trituraba pero ellos ignoraban no sólo su funcionamiento sino su existencia misma.

2) T. S. Eliot, *The Waste Land* vv. 19-30 en *The Complete Poems and Plays*, p. 38.

3) Cf. Ezequiel 2,1: "Me dijo 'Hijo de hombre', ponte en pie que voy a hablarte" o Ezequiel 5,1: "Tú 'hijo de hombre' toma una navaja de barbero y pásatela por tu cabeza y tu barba" en Biblia de Jerusalén, ed. Desclées de Brouwer, pp. 1166 y 1168.

4) La referencia al grillo o langosta ["the cricket"] también tiene resabios bíblicos. El mismo Eliot anota que se confronte este pasaje del desierto con el libro del Eclesiastés 12,5: "The grasshopper shall be a burden and desire shall fail." T. S. Eliot, "Notes on *The Waste Land*" en op. cit, p. 50.

En la ed. Desclées de Brouwer de la Biblia de Jerusalén p. 882 este pasaje aparece como sigue:
También la altura da recelo,
y hay sustos en el camino,
florece el almendro,
está grávida la langosta.
y pierde su sabor la alcaparra;
y es que el hombre se va a su eterna morada,
y circulan por la calle los del duelo;

5) Octavio Paz, Entre la piedra y la flor en Libertad bajo palabra, p.81.

Nota: Octavio Paz es un poeta que continuamente revisa y modifica sus poemas. Conforme nuevas ediciones se suceden, se ofrecen también versiones nuevas de sus poemas.

Para efectos del presente estudio, decidí utilizar la versión del poema en Libertad bajo palabra, 2a. ed., 8a. reimp. (México, FCE, 1983 pp.80-87). Asimismo, me refiero a la versión de este volumen que aparece en Poemas 1935-1975 (Barcelona, Seix Barral, 1979 pp. 92-99).

Pongo a consideración del lector una serie de modificaciones que Paz efectúa en ambas ediciones.

En Libertad bajo palabra el poema inicia con:

En el alba de callados venenos
amanecemos serpientes.

Amanecemos piedras,
raíces obstinadas,
sed descarnada, labios minerales. (p.80)

En Libertad bajo palabra de Poemas 1935-1975 simplemente se inicia con un solo verso que es a la vez una sola estrofa:

Amanecemos piedras. (p.92)

Toda la primera sección de Entre la piedra y la flor de Poemas muestra una deliberada poda, por ejemplo:

La luz en estas horas es acero,
es el desierto labio del desprecio.
Si yo toco mi cuerpo soy herido
por rencorosas púas.
Fiebre y jadeo de lentas horas áridas,
miserables raíces atadas a las piedras. (p. 80)

La anterior estrofa ya no aparece en Poemas. Sólo aparece en la 2a. ed. de Libertad bajo palabra.

Otro ejemplo de trabajo editorial es la siguiente estrofa que aparece en Libertad bajo palabra:

Nada sino la luz. No hay nada, nada

sino la luz contra la luz rabiosa,
donde la luz se rompe, se desangra
en oleaje estéril, sin espuma.

(p.81)

En la ed. de Poemas Octavio Paz sólo rescata:

Nada sino la luz. No hay nada
sino la luz contra la luz.

(p. 92)

Así consecutivamente Paz va realizando cambios significativos en el poema. Los efectos están obviamente encaminados a ganar concisión y economía, de que el paisaje sea menos descriptivo y se fragmente, logrando con ello la configuración de un ámbito más psicológico que narrativo. Los cambios son interesantes y ameritaría un estudio más amplio que el que esta nota pudiera ofrecer.

De aquí en adelante, me referiré a ambas versiones con la siguiente notación:

- a) "Entre la piedra ..." en Libertad bajo palabra
- b) "Entre la piedra ..." en Poemas.

6) Octavio Paz, "Entre la piedra ..." en Libertad bajo palabra, p. 81.

7) Ibid, p. 80.

8) Octavio Paz, "Entre la piedra ..." en Poemas, p. 93.

9) Ibid, p. 92.

10) Octavio Paz, Pasión crítica, p. 21.

11) Cf. T. S. Eliot, "The Music of Poetry en On Poetry and Poets, p. 122 citado por Ma. Enriqueta González Padilla, La poesía de T. S. Eliot, p. 40.

12) T. S. Eliot, "The Burial of the Dead" en The Waste Land, op. cit., p. 38.

13) Los pasajes correspondientes a los Discipulos de Emaús se encuentran en San Lucas 24:13-25 y en San Marcos 16: 13-13.

14) T. S. Eliot indica en su nota inicial que no sólo el título sino el plan y una gran parte del simbolismo que converge en The Waste Land le fueron sugeridos por la lectura de From Ritual to Romance (Cambridge, 1920) de Jessie L. Weston que trata sobre la leyenda del Santo Grial.

El mito dice así: Había una vez un monarca poderoso que en batalla es herido en sus órganos genitales. La tierra, antes fértil, se transformó en una tierra yerma. Para restaurar la fertilidad del rey y, por ende, de la tierra se requería un bálsamo, el cual sería conseguido por medio de un héroe que triunfase en todas sus hazañas, se iniciase en los misterios de vida, muerte y en la sabiduría de Dios. Este héroe fue Parcival.

- 15) Cf. T. S. Eliot, "Notes on The Waste Land" en op. cit., p. 53. Se agrupan en este asiento las dos notas anteriores i.e. 12 y 13.
- 16) T. S. Eliot, "What the Thunder Said" en op. cit. pp. 47-48.
- 17) T. S. Eliot, "The Burial of the Dead" en Ibid, p. 38.
- 18) Octavio Paz, "Entre la piedra..." en Libertad bajo palabra, p. 80.
- 19) Idem, Idem en Poemas, p. 94. (Recuérdese que se trata de otra versión del mismo poema. Véase nota 5)
- 20) Idem, Idem en Libertad bajo palabra, p. 82.
- 21) Rachel Phillips, Las estaciones poéticas de Octavio Paz, p. 25.
- 22) Octavio Paz, "Entre la piedra..." en Libertad bajo palabra, p. 83.
- 23) Ibid, p. 84.
- 24) Idem
- 25) Ma. Enriqueta González Padilla, op. cit., p. 87.
- 26) Cf. T. S. Eliot, "Notes on The Waste Land", op. cit, p. 55. Eliot dice que la palabra "Shanti" repetida así (tres veces) significa la conclusión formal de un Upanishad. El equivalente al inglés de dicha fórmula es "The Peace which paseth understanding".
- 27) Octavio Paz, "Entre la piedra ..." en Libertad bajo palabra, p.82.
- 28) Cf. Ibid. , p. 83.
- 29) Idem
- 30) Ibid, p. 86.
- 31) T. S. Eliot, op. cit. , p. 38.
- 32) Cf. Octavio Paz, op. cit., pp. 80-81.
- 33) Idem, Idem en Poemas, p. 92.
- 34) T. S. Eliot, Idem.
- 35) Octavio Paz, Ibid., p. 93.
- 36) Cf. T. S. Eliot, "Hamlet" en Selected Essays, pp. 124-125.

B) La ciudad

La ciudad, como apunté con anterioridad, es otra de las figuras del desierto. El escenario citadino aparece frecuentemente en los poemas de Octavio Paz y de T. S. Eliot. El tratamiento poético, la imaginería, sus efectos y los personajes retratados se prestan a curiosos contrastes, identificaciones y correlaciones con sus demás temas poéticos. Para ambos poetas la ciudad es fuente de fragmentación, de caos. El ámbito que mejor refleja el horror y soledad del hombre contemporáneo.

Para Eliot, sobre todo en *The Waste Land* (1922), la ciudad como escenario es tan importante como el desierto. Es otro correlato objetivo de la tierra yerma, baldía. La ciudad tiene acentos de esterilidad y de irrealidad al estilo de la 'fourmillante cité' del París de Las flores del mal de Baudelaire.

Los personajes que deambulan por la urbe tienen aspecto de autómatas. El individuo aparece fundido en la masa por lo que éste carece de una identidad propia. Los hombres son muertos en vida. Así los visualiza T. S. Eliot en el pasaje final de "The Burial of the Dead", primera sección de *The Waste Land*:

Unreal city,
Under the brown fog of a winter dawn,
A crowd flowed over London Bridge, so many,
I had not thought death had undone so many.
Sighs, short and infrequent were exhaled,
And each man fixed his eyes before his feet.
Flowed up the hill and down King William Street,
To where Saint Mary Woolnoth kept the hours
With a dead sound on the final stroke of nine.

(vv. 60-68)

(1)

Londres es la ciudad irreal. Las referencias son precisas: la calle King William, el Puente de Londres, la Iglesia de Santa María

Woolnoth. Las multitudes se dirigen automáticamente a sus trabajos con los ojos clavados en el suelo delante de sus pies. La muchedumbre se desplaza como una marejada sin propósito, sin sentido. Sin embargo, la sensación de irrealidad es familiar y cotidiana.

La mención de los lugares tiene como objetivo intensificar los efectos pesadillescos. La geografía citadina está tan nitidamente delimitada como los círculos del Infierno de La Divina Comedia.

Eliot deliberadamente satura este pasaje con ecos de Dante: "nunca hubiese creído que fueran tantos los que la muerte arrebatara" (v. 63) así como "los suspiros breves e irregulares que fueron exhalados" (v. 64) tienen su origen en dos pasajes del Infierno, en los cantos III y IV respectivamente (2).

Con ello, Eliot pretende establecer una relación más profunda. Dichos Cantos refieren cómo Dante conversa con los espíritus de los que en vida vivían en un estado más que de inmoralidad, de amoralidad, ya que desconocían lo mismo el bien que el mal (Canto III). Asimismo, Dante escucha en el Limbo de los no bautizados suspiros que provocaban el estremecimiento del aire eterno (Canto IV).

Por medio de estas alusiones, Eliot implica de manera descarnada e irónica que la multitud espectral que fluye maquinalmente en la ciudad ha perdido esta conciencia del bien y del mal. En cambio, se entronizan la tibieza y la indiferencia.

Las campanadas de la iglesia a lo lejos sólo sirven para recordar el tiempo lineal. El principio de una jornada más de trabajo. Las campanadas son un punto de referencia cotidiano que marcan la entrada al trabajo como si se tratara de un reloj

checador. La multitud es sorda al sutil llamado de la Iglesia "que conserva las horas", ésto es, el tiempo eterno.

El sinsentido de la masa hormigüeante había sido introducido unos cuantos versos atrás en el pasaje de Madame Sosostriis, "la famosa clarividente". Esta dice: "I see crowds of people, walking round in a ring" (3).

La visión de la cartomanciana, a manera de contrapunto con el pasaje de "Unreal City" confirma la carencia de metas de una multitud que gira, alucinada, alrededor de un círculo. Del mismo modo, los ciclos de la agonía citadina son perspicazmente dramatizados en los poemas de Eliot.

Las referencias a la ciudad en los poemas de Octavio Paz contienen acentos semejantes. La irrealidad y el automatismo se encuentran en varios poemas como "Crepúsculos de la ciudad" en Libertad bajo palabra, serie de sonetos cuyo personaje abstracto y omnipresente es la urbe. En el "Soneto III" se tiene que: "de la piedra gastada y del asfalto:/ pisan opacos muertos maquinales" (4)

En "Himno entre ruinas" el entorno es un conglomerado de "ruinas vivas en un mundo de muertos en vida" (5).

Para Octavio Paz la ciudad es la encarnación de la soledad poblada y se identifica continuamente con imágenes de galerías laberínticas donde el hombre, criatura escindida, intenta la comunión en vano al buscar infructuosamente su identidad. Así lo expresa el "Soneto IV" de "Crepúsculos de la ciudad":

mi ser, que multiplica en muchedumbre
y luego niega en un reflejo impio,
todo se arrastra, inexorable río,
hacia la nada, sola certidumbre.

(6)

En Piedra de sol también es evidente este efecto de multiplicación 'ad infinitum':

cuartos a la deriva
entre ciudades que se van a pique
cuartos y calles, nombres como heridas,
el cuarto con ventanas a otros cuartos
con el mismo papel descolorido (7)

En "El río" en Libertad bajo palabra la ciudad es el marco que desencadena una larga meditación sobre el tiempo. Al laberinto se suma la sensación de ir por este escenario a ciegas, a tientas, con peligro de tropezar con imágenes rotas. Asimismo, se comunican las ideas de colapso, de precipitación. Subrayaré los elementos que apoyan estas ideas:

La ciudad desvelada circula por mi sangre como una abeja.
Y el avión que traza un gemido en forma de S larga, los tranvías
que se derrumban en esquinas remotas,
ese árbol cargado de injurias que alguien sacude [...]
los ruidos que ascienden y estallan y los que se deslizan [...] abren lo oscuro, precipicios de ayes y oyes, túneles de vocales taciturnas,
galerías que recorro con los ojos vendados, [...]
y la ciudad va y viene y su cuerpo de piedra se hace añicos al llegar a mi sien. (8)

Las líneas resaltadas contienen ecos que reverberan "el montón de imágenes rotas" de The Waste Land y que se relaciona con la imaginaria del desierto. El hombre sólo puede aprehender de modo parcial a la realidad, percibe "a heap of broken images" (9). De ahí que en apretada yuxtaposición se empalmen lo cotidiano y, a veces lo sórdido para que por medio de la transmutación poética se llegue a una meditación trascendente. Así lo interpreta Paz en Piedra de sol:

nombres, sitios,
calles y calles, rostros, plazas, calles,
estaciones, un parque, cuartos solos,
manchas en la pared, alguien se peina,
alguien canta a mi lado, alguien se viste,
cuartos, lugares, calles, nombres, cuartos,

(10)

La enumeración repetitiva tiene un efecto circular; el individuo llega siempre al punto de partida como la visión de Madame Sosostris de "la multitud que camina (incesantemente) alrededor del anillo".

Paz llega a los extremos de metamorfosear al hombre como un doble de la ciudad. La sensación de andar en círculos vuelve a aparecer en el mismo poema:

Sigo mi desvarío, cuartos, calles,
camino a tientas por los corredores
del tiempo y subo y bajo sus peldaños
y sus paredes palpo y no me muevo,
vuelvo a donde empecé, busco tu rostro,
camino por las calles de mí mismo. (11)

El laberinto está en estrecha relación con el concepto del tiempo de Octavio Paz. Se refuerza por medio de las imágenes que aluden al laberinto la carga emotiva de angustia, así como a través de otros símbolos recurrentes como la ciudad-piedra. La piedra se conecta a las ideas de vacuidad, silencio y suspensión del tiempo. Como ejemplo retornemos nuevamente a "Crepúsculos de la ciudad", "Soneto I":

Todo lo que me nombra o que me evoca
yace, ciudad, en ti, signo vacío
en tu pecho de piedra sepultado. (12)

En Piedra de sol se manejan los símbolos ambivalentes. El cuerpo de la amada se transforma en una ciudad plácida, objeto de celebración erótica recorrido por el enamorado viandante:

voy por tu cuerpo como por el mundo
tu vientre es una plaza soleada
tus pechos dos iglesias donde oficia
la sangre sus misterios paralelos,
mis murallas te cubren como yedra
eres una ciudad que el mar asedia. (13)

Sin embargo, dicha celebración erótica no está ajena a los acentos ominosos del laberinto citadino. Se enriquece el poder

evocativo del laberinto con las imágenes que se refieren al juego entre apariencia y la realidad.

La apariencia tiene visos de engaño como lo demuestran las continuas referencias a la fragmentación, ilusión, multiplicación en espejos. Subrayo las palabras que aluden al laberinto y al retorno en este fragmento de Piedra de sol:

tu cuerpo sabe a pozo sin salida,
pasadizo de espejos que repiten
que vuelve siempre al punto de partida
y tú me llevas ciego de la mano
por esas galerías obstinadas
hacia el centro del círculo y te yergues
como un fulgor que se congela en hacha (14)

Las ideas de fragmentación, de ruptura, de caída, de tránsito sin fin se resumen en otro correlato objetivo bastante sugerente: las ruinas. Acudiré nuevamente a Piedra de sol:

a la salida de tu blanca frente
mi sombra despeñada se destroza
recojo mis fragmentos uno a uno
y prosigo sin cuerpo, busco a tientas (15)

El pasaje anterior recuerda a Eliot, en especial uno de los versos finales de "What the Thunder Said" en *The Waste Land*: "These fragments I have shored against my ruins." (16)

Otra de las grandes disyunciones entre Eliot y Paz es que, para el primero, la ciudad es netamente un símbolo de esterilidad. El erotismo de Eliot -si es que existe- es más bien de naturaleza sórdida. Las imágenes y pasajes con referencia a la relación hombre/mujer en *The Waste Land* y otros poemas enfatizan por extensión la esterilidad y vacuidad del entorno.

La ciudad es el marco de 'amores' frustados e intrascendentes. Me referiré únicamente a *The Waste Land* para ilustrar este punto: la mujer histórica de "A Game of Chess", Lil la esposa de un soldado

recién desmovilizado de la Primera Guerra y que se ha provocado un aborto, el manoseo indiferente del empleado "carbuncular" y la mecanógrafa. Otra escena particularmente dramática se encuentra en "The Fire Sermon", tercera sección de The Waste Land.

El río Támesis, símbolo de la ciudad de Londres, antaño plácido y glorioso, es ahora testigo de relaciones prohibidas, de parejas que furtivamente aprovechan la oportunidad para "alzar las rodillas, boca arriba en el fondo de una estrecha barca" (17)

'[...] By Richmond I raised my knees
Supine on the floor of a narrow canoe.'

'My feet are at Moorgate, and my heart
Under my feet. After the event
He wept. He promised "a new start."
I made no comment. What should I resent?' (18)

En los poemas de Eliot las referencias a la ciudad van construyendo una compleja red coherente de correspondencias. La esterilidad del escenario es paralela al devenir de los personajes que lo habitan. El desierto es a la ciudad como la esterilidad y el vacío espiritual y sexual es a los hombres.

Eliot va alternativamente recorriendo un 'continuum' que va del fastidio, explora el horror y vislumbra la gloria. De igual modo, se reflejan estas fases en la misma obra del anglo-norteamericano, la cual semeja un gran tríptico a la manera de Dante.

El Infierno corresponde a la primera época de Eliot que abarca desde Prufrock and Other Observations hasta The Waste Land. La trayectoria continúa con el período intermedio del Eliot de Ash Wednesday equivalente al Purgatorio para culminar en Four Quartets, poema en el que se atisba la esperanza y la gloria y que corresponde al Paraíso de la Divina Comedia.

La ciudad es un correlato objetivo característico de su primer periodo. Es con esta fase de Eliot con la que Paz se siente particularmente identificado. Paz apunta en *Pasión crítica* que este gran periodo que culmina con *The Waste Land* es el que le causa una impresión inmensa, ya que le fascina la crisis, no el desenlace resignado (19).

En la imaginería que Paz teje alrededor de la ciudad, los símbolos recurrentes vehículos de la enajenación y el aislamiento son: los cuartos, las calles, los muros.

El muro específicamente alude a la sensación de extrañamiento. Es una superficie lisa desprovista de asideros, que separa de los demás, bloquea el tránsito y la perspectiva de trascendencia. En "*Crepúsculos de la ciudad*", cuarto soneto, Paz es bastante explícito al respecto:

Infranqueable, inmóvil, persistente,
muro total, sin puertas ni asidero,
entre la sed que da tu reverbero
y el otro cielo prometido, ausente. (20)

La profusión adjetiva es bastante clara y enriquece el contenido semántico del muro que nos cierra el paso. Se recordará que al inicio de estos apartados identifiqué como correlatos objetivos al desierto y a la ciudad así como también que ambos se reflejan como espejos. En "*El muro*" de *Libertad bajo palabra* Paz logra yuxtaponer ambas figuras, ciudad-desierto, de manera bastante reveladora:

Mas cierra el paso un muro y todo cesa.
Mi corazón a oscuras late y llama.
Con puño ciego y árido golpea
la sorda piedra y suena su latido
a lluvia de ceniza en un desierto. (21)

Analizando el fragmento anterior sobresale la idea de suspensión del tiempo: "todo cesa". Esta idea también se comunica a través de sustantivos concretos: piedra, desierto, muro. La sinécdoque implícitamente establece relaciones desdobladas en cadena: la piedra es muro que es ciudad que es desierto. Sucesivamente el ámbito referencial se va enriqueciendo al imbricar las relaciones: muro-extrañamiento-soledad, elementos que establecen una activa interrelación para poder así transmitir una emoción significativa.

Por todo lo anterior, se aprecia que Paz utiliza magistralmente el correlato objetivo. La teoría del "objective correlative" como se recordará, fue definida por Elliot en "Hamlet" (1919). Según el anglo-norteamericano la única manera de expresar la emoción en el arte es a través del encadenamiento de objetos, situaciones o eventos que son la fórmula de composición de la carga emotiva. De tal suerte que: "when the external facts, which must terminate in sensory experience are given the emotion is immediately evoked. (22)

En este fragmento de "El muro" con una bien medida sencillez, Paz pretende que el lector acceda a la emoción, entidad abstracta, por medio de referentes sumamente concretos. La emoción en el caso del poema que nos ocupa es a su vez un compuesto complejo.

No se trata de una emoción pura como un elemento químico sino que los componentes van formando moléculas y éstas se van combinando sucesivamente hasta culminar en la emoción significativa.

Esta se orienta hacia un campo semántico negativo. La emoción significativa es mezcla de soledad ["el muro"]; aislamiento ["cierra el paso"]; angustia ["mi corazón a oscuras late y llama"]; ira ["con

puño ciego... golpea"]; esterilidad ["lluvia de ceniza"]; ceguera y oscuridad ["puño ciego, corazón a oscuras"].

Toda esta cadena quizás se resume en una sola emoción: impotencia ["todo cesa... mi corazón llama... con puño árido golpea...la sorda piedra].

Las emociones se agrupan configurando, como ya dije, una emoción significativa la cual es producto de sentimientos que entran en libre combinación en el poema.

Como se recordará, T. S. Eliot había designado la emoción significativa como la condición 'sine qua non' del poema, cuya efectividad se encuentra en la relación que los elementos establecen al combinarse al interior de éste y no en la historia personal del poeta (23). La creación de la emoción significativa en el poema tiene una función poética autoreferencial.

El mecanismo que subyace y determina su eficacia, en el caso de este poema de Paz, radica en el manejo encadenado del sustantivo y del adjetivo. Se aprecia en el poema la asociación sorpresiva de lo concreto y lo sensorial. El tacto: "puño que golpea" se complementa con los adjetivos: "ciego" con referencia al sentido de la vista y "árido" que nos devuelve al punto de partida, i.e. al tacto.

La percepción auditiva: "la sorda piedra" va conciliada por medio de la conjunción copulativa "y" con una idea opuesta: "suena su latido".

La inmediatez de la emoción como Eliot prescribiera se lleva a cabo. Los hechos externos que apuntan hacia la experiencia sensorial provocan que la emoción sea inmediatamente evocada. (24)

Con la utilización de los adjetivos Paz obviamente rebasa una

actitud descriptiva para ingresar en el campo de la contemplación. Coincidió con Margarita Murillo quien sostiene que con la adjetivación Paz matiza y complementa la substancia que se desborda. (25)

La sola mención de los sustantivos en el orden en que aparecen en el poema establece una relación implícita, la emoción significativa y el sentido del poema: "muro- puño- corazón- piedra- desierto."

En el "Prelude III" de Eliot, el muro es un espacio en el que se proyectan las imágenes de la memoria. El anónimo personaje, una mujer con pedazos de periódico en la cabeza que usa como rizadores, se encuentra encerrada en un cuarto y, en duermevela observa a "la noche que le revela las mil imágenes sórdidas de que su alma se constituye" y que se reflejan en el techo [identifico al techo con un muro] como en la pantalla de una proyección cinematográfica.

You tossed a blanket from the bed,
You lay upon your back and waited,
You dozed, and watched the night revealing
The thousand sordid images
Of which your soul was constituted,
They flickered against the ceiling. (26)

Nótese el desplazamiento del "yo" lírico por un "tú" admonitorio que va ordenando paso a paso, como las instrucciones de un director de escena, el comportamiento del personaje.

En "Soliloquio de medianoche" de Libertad bajo palabra Paz utiliza recursos semejantes. En este poema se contextualiza aún más la situación. El poeta, también en duermevela, se encuentra en un cuarto y oye una voz anónima. La hora también coincide con el poema de Eliot, lo que sugiere el momento propicio para el estado de ensoñación parecido a la pesadilla:

Dormía, en mi pequeño cuarto de roedor civilizado,
cuando alguien sopló en mi oído estas palabras.
"Duermes, vencido por fantasmas que tú mismo engendras,
y mientras tú deliras, otros besan o matan,
conocen otros labios, penetran otros cuerpos,
la piedra vive y se incorpora,
y todo, el polvo mismo, encarna en una forma que respira."
(27)

La expresión "cuarto de roedor civilizado" es de una ironía insuperable. Con sólo cuatro palabras: "cuarto de roedor civilizado", Paz evoca la situación del hombre en su entorno. En lugar de conservar su dignidad humana el individuo se animaliza. Se convierte en rata, conejo, ardilla, topo.

La ambigüedad del sustantivo, "roedor", permite una diversa gama de asociaciones. La combinación del sustantivo "roedor" con el adjetivo "civilizado" acentúa esta pérdida de individualidad. El hombre habita madrigueras. El hombre es una rata de ciudad pero civilizada y permanece aislado de todas las experiencias vitales.

Comparando ambos poemas tenemos las siguientes coincidencias: el lugar y la intromisión de la voz imperativa en segunda persona. Mientras que el lugar es explícito en el poema de Paz: "mi pequeño cuarto de roedor civilizado", la alusión al cuarto es implícita en el poema de Eliot. Posiblemente se trate de un cuarto de hotel o de una pensión barata. Ambos recintos sutilmente transmiten la idea de claustrofobia, aislamiento.

Las voces en segunda persona tienen como objetivo invadir la conciencia de los personajes. En el poema de Paz se combina la segunda persona y el uso de la primera persona, lo que hace suponer que se trata del "yo" lírico, i.e. Paz mismo. En el poema de Eliot el anonimato tanto de la voz como del personaje logra el efecto de

una despersonalización completa. El personaje sólo es 'alguien', pero tiene la posibilidad de convertirse en 'un alguien que somos todos'. Con breves trazos Eliot logra universalizar la experiencia poética de angustia, de sentirse atrapados en un espacio cerrado que se puebla de imágenes y fantasmas que se liberan en el sueño.

En ambos poemas se acentúan las sensaciones de claustrofobia, de perturbación psíquica. De manera irónica se plantea que aún en aislamiento, en un cuarto, se invade no sólo la conciencia sino la intimidad del hombre por esa voz que simula la voz de un titiritero.

"Apartas la sábana", "te recuestas", "esperaste", "dormitaste", "viste la noche revelar las mil imágenes sórdidas" (28) en el poema de Eliot se corresponden con la otra voz anónima de "Soliloquio de medianoche": "Duermes vencido por fantasmas que tú mismo engendras" y "tú deliras" (29).

Las alusiones al cuarto enfatizan la sensación de extrañamiento y soledad del individuo en la ciudad. La repetición laberíntica de la experiencia es la misma en todas las ciudades. En "¿No hay salida?" de Libertad bajo palabra la sensación de estar sitiados se repite como si el tiempo se encapsulara en un perpetuo presente. Así lo interpreta Paz: "aquel cuarto de hotel de San Francisco me salió al paso en / Bangkok, hoy es ayer mañana es ayer," (30)

Las calles citadinas y los personajes que por ellas transitan, como se presentan en los poemas de Octavio Paz y de T. S. Eliot, se ofrecen a curiosas identificaciones. Los ciclos diurnos y nocturnos del trasiego citadino son objeto de particular tratamiento en las obras de nuestros poetas.

En "Rhapsody on a Windy Night" Eliot relata una larga caminata nocturna de cuatro horas. La duración se determina precisamente ya que el poeta se guarda de registrar cronométricamente sus observaciones:

Twelve o'clock
Along the reaches of the street
.....
Half-past one,
The street-lamp sputtered
.....
Half-past two,
The street-lamp said (31)

En "Noche en claro" en Salamandra Paz efectúa un recorrido poético similar:

A las diez de la noche en el Café de Inglaterra
salvo nosotros tres
no había nadie
se oía afuera el paso húmedo del otoño
pasos de ciego gigante
pasos de bosque llegando a la ciudad (32)

Retornemos al poema de Eliot. La caminata por las calles citadinas, el alumbrado público, los otros solitarios transeúntes, la ciudad dormida parecen detonar el flujo de la conciencia del anónimo viandante. En particular, los efluvios de la luna personificada son los que propician un estado de delirio que roza el absurdo:

Whispering lunar incantations
Dissolve the floors of memory
And all its clear relations
Its divisions and precisions, (33)

"Los susurrantes encantamientos lunares que disuelven los pisos de la memoria" es una imagen particularmente rica que denota cómo la memoria se desliga de un patrón fijo. La memoria abandona el terreno seguro: "los pisos" y se fomenta el desvarío. La memoria vuela, se libera por lo que se efectuará una libre asociación de ideas y de recuerdos.

Eliot la prostituta que Paz describe desaparece, como si fuera tragada. En el poema de Eliot la mujer se desvanece a través de una puerta que "como una mueca se abre sobre ella" y, en el poema de Paz:

Las gentes caminaban por la gran avenida
algunos con gesto furtivo se arrancaban el rostro
Una prostituta bella como una papisa
cruzó la calle y desapareció en un muro verduzco
la pared volvió a cerrarse
Todo es puerta

(41)

Tenemos pues, que en el ciclo nocturno citadino los objetos se distorsionan incluida la luna. Ésta, antaño pretexto de efusión romántica desbordada, es contemplada por Eliot en "Rhapsody" como una luna desmemoriada, distante, cuyo rostro desvaldo está cacarizo de viruela y que retuerce en su mano una rosa olorosa a polvo y agua de colonia. El farol callejero nuevamente parece forzar al poeta a percatarse de la presencia de la luna:

The lamp hummed:
"Regard the moon
La lune ne garde aucune rancune
.....
The moon has lost her memory.
A washed-out smallpox cracks her face,
Her hand twists a paper rose,
That smells of dust and eau de Cologne.

(42)

Paz efectúa en "Entrada en materia" en Días hábiles una desacralización similar del tema lunar:

Como un enfermo desangrado se levanta
la luna
sobre las albas azoléas
La luna
como un borracho cae de bruces
Los perros callejeros
mondan el hueso de la luna
Pasa un convoy de camiones
sobre los cuerpos de la luna
Un gato cruza el puente de la luna
Los carniceros se lavan las manos
en el agua de la luna

(43)

La irrealidad, automatismo y masificación del hombre en la ciudad se manifiestan en las acciones cotidianas y vulgares del ciclo diurno ciudadano que registran nuestros poetas.

Para Paz el hombre ha perdido su identidad; "no tiene cara". En los poemas de T. S. Eliot el hombre es un ente perpetuamente abstraído que se refugia en un mundo interior. Irónicamente este refugio no es menos angustioso que su entorno; para Eliot el ser humano es una entidad vacía.

En "Noche en claro", Salamandra, Paz ilustra la idea de pérdida de identidad con económicas líneas:

Nadie tenía cara aquella tarde
en el underground de Londres (44)

En Four Quartets el Metro se convierte en un nuevo símbolo, típico del mundo moderno. Eliot describe la penumbra, el tránsito de los pasajeros que sin expresión en los rostros "se distraen de la distracción gracias a la distracción." El juego de palabras indica una concatenación laberíntica. El hombre intenta la fuga hacia su interior pero sus fantasías carecen de significado:

...Only a flicker
Over the strained time-ridden faces
Distracted from distraction by distraction
Filled with fancies and empty of meaning
Tumid apathy with no concentration
Men and bits of paper, whirled by the cold wind (45)

Para concluir, la ciudad y el desierto son correlatos objetivos que comunican la disgregación y fragmentación del hombre moderno en su entorno contemporáneo. La ciudad, producto y símbolo de la civilización moderna, es un ámbito saturado de signos que la sensibilidad poética de Octavio Paz y T. S. Eliot interpreta.

Las ciudades se derriban como el hombre. Así, el círculo cierra su trayectoria. Los acentos de violencia y de un futuro caótico se comunican a través del colapso ciudadano. El derrumbe de las ciudades es recurrente y cíclico como la pesadilla histórica:

What is the city over the mountains
Cracks and reforms and bursts in the violet air
Falling towers
Jerusalem Athens Alexandria
Vienna London
Unreal

(46)

En "Himno entre ruinas", poema cuyo título nos ahorra comentarios, Paz documenta este mismo derrumbe:

Nueva York, Londres, Moscú.
Las sombras entre el llano con su yedra fantasma,
con su vacilante vegetación de escalofrío,
su vello ralo, su tropel de ratas

(47)

Había mencionado con anterioridad que la poética de Octavio Paz es la interpretación del universo que simula un macro-sistema signico. El mundo nos habla, pero en lenguaje cifrado. El poeta posee la clave i.e. la sensibilidad necesaria para descifrar los mensajes que la ciudad, el desierto, una planta, un muro, el cuarto y las calles emiten.

La imaginaria de la ciudad en los poemas de T. S. Eliot y de Octavio Paz responden a la necesidad imperiosa del hombre moderno de buscar y encontrar respuestas en el arte ante su destino de soledad. El individuo siente como nunca antes, debido a los avatares históricos del siglo, la fragmentación de la realidad.

Eliot plasma en su imaginaria del desierto cómo el hombre sólo es capaz de aprehender parcialmente la realidad. Esta semeja un montón de imágenes escindidas, fracturadas: "a heap of broken

prostitución, el crimen y la desesperación solitaria. La ciudad de los poetas modernos es la de la multitud, la ciudad de los anuncios luminosos, los tranvías y los autos, que cada noche se transforma en un jardín eléctrico. (50)

Para T. S. Eliot la realidad fragmentaria y caótica es reflejo del cisma espiritual de Occidente. Para Octavio Paz la realidad del mundo se corresponde punto por punto con el mundo interior del hombre. Ambos poetas coinciden en apreciar que nuestra civilización no ha aprendido las lecciones de la historia, sino que ha alcanzado grados sofisticados en el aprendizaje de magnificar los errores históricos y multiplicar su horror.

La ciudad es, para Octavio Paz, la soledad poblada. Para T. S. Eliot es el símbolo concreto y viviente de la misma. La cuestión ahora es dilucidar si existe algún viso de comunión en ambos poetas en relación a las figuras de la soledad: ciudad-desierto. Como ya mencioné, es en el terreno de la comunión, el otro eje de su pensamiento poético, donde se efectuará la gran divergencia entre nuestros poetas.

Según Eliot, la única vía de salida al laberinto castrante de esta realidad es el retorno a lo sagrado, acogerse a la fe ortodoxa. Como se vió en la imaginería del desierto en *The Waste Land*, sólo aquellos que se arraiguen a la roca -figura de Cristo- tendrán esperanza de renacimiento.

T. S. Eliot posee una agudísima conciencia del pecado original y percibe al hombre como una criatura limitada y pecadora que tiene capacidad de superar este estado de escisión a través de una lúcida conciencia de su finitud y dependencia de la gracia divina.

T. S. Eliot es un poeta cristiano que, sin embargo da testimonio que la exacerbada conciencia del pecado como un estado de

lucidez provoca dolor espiritual. Por ello, la ciudad es un desierto, una tierra baldía en donde nada ofrece consuelo excepto la Iglesia quien conserva la clave de la eternidad.

El amor es solo un espejismo más del desierto. En mi opinión no creo que exista erotismo en la poesía de T. S. Eliot. Sus referencias a la relación hombre-mujer quedan siempre en la superficie sórdida de un comercio carnal intrascendente. Con ello, Eliot parece implicar que la decadencia espiritual ha invadido todas las esferas vitales del hombre. La relación erótica es una manifestación más de la esterilidad y vacuidad de la tierra yerma.

Para Octavio Paz es la experiencia erótica la que sacraliza al mundo y reivindica al muro, al cuarto, a la calle, a la ciudad y al desierto. Es únicamente a través del amor que el hombre se redime. El hombre se cura o por lo menos olvida, aunque sea por un instante, la pesadilla de la historia.

Este parece ser el mensaje último de Piedra de sol poema monumental que apunta al momento de éxtasis erótico como única vía de reintegración del ser escindido:

todo se transfigura y es sagrado,
es el centro del mundo cada cuarto,
es la primera noche, el primer día,
el mundo nace cuando dos se besan,
gota de luz de entrañas transparentes
el cuarto como un fruto se entreabre
o estalla como un astro taciturno
Y.....
.....las máscaras podridas
que dividen al hombre de los hombres,
al hombre de sí mismo,
se derrumban
por un instante inmenso y vislumbramos
nuestra unidad perdida,

(51)

El hombre sólo tiene ocasión de retornar a su primer mundo, a la inocencia perdida, al paraíso prelapsario en el cambio de naturaleza que el amor propicia. El amor como el poema proponen "el salto mortal". Paz lo plantea en El arco y la lira con una sola palabra en sánscrito: "Mahaprajanaparamita [i.e.] gran-sabiduría-otra-orilla-alcanzada" (52)

A continuación veremos el uso de la máscara poética según las interpretaciones que de esta técnica efectúan Octavio Paz y T. S. Eliot, así como realizaré un análisis de lo que denomino como técnicas del 'collage' o ensamblaje poético: el alusionismo y el simultaneismo.

NOTAS

1) T. S. Eliot, *The Waste Land* (vv. 60-68) en *The Complete Poems and Plays* (1909-1950), p. 39.

2) Idem, "Notes on *The Waste Land*" en Idem, p. 51.
"I had not thought death had undone so many" (v. 63) está en relación según T. S. Eliot con *Inferno* III 55-57:

"si lunga tratta
di gente, ch'io non avrei mai creduto
che morte tanta n'avesse disfatta."

Asimismo el siguiente verso: "Sighs, short and infrequent, were exhaled" (v. 64) tiene como intertexto *Inferno* IV 25-27:

"Quivi, secondo che per ascoltare,
non avea pianto, ma' che di sospiri
che l'aura eterna facevan tremare."

Las traducciones de los versos y palabras de *The Waste Land* que aparecen en el estudio son mías.

3) Idem, op. cit., p. 39.

4) Octavio Paz, "Crepúsculos de la ciudad" en *Libertad bajo palabra*, p. 64.

Aclaro que utilizaré dos ediciones de los poemas de Paz. Para facilitar la notación me referiré a estas ediciones de la siguiente manera:

a) *Libertad bajo palabra*, 2a. ed., 8a. reimp. México, FCE, 1988.

b) *Poemas* (1935-1975). Barcelona, Seix Barral, 1979.

La edición del inciso (a) aparecerá como *Libertad bajo palabra* y la edición correspondiente al inciso (b) se citará de aquí en adelante como *Poemas*.

5) Idem, "Himno entre ruinas" en *Libertad bajo palabra*, p. 211.

6) Idem, "Crepúsculos..." en Idem, p. 66.

7) Idem, *Piedra de sol* en Idem, p. 246.

8) Cf. Idem, "El río" en Idem, p. 229.

9) T. S. Eliot, *The Waste Land* en op. cit., p. 38.

10) Octavio Paz, *Piedra de sol* en *Libertad bajo palabra*, p. 245.

11) *Ibidem*, p. 249.

12) Idem, "Crepúsculos..." en *Poemas*, p. 73.

- 13) Idem, Piedra de sol en Idem, p. 261.
- 14) Ibid, p. 266.
- 15) Ibid, p. 262.
- 16) T. S. Eliot, The Waste Land en op. cit., p. 50.
- 17) Cf. Traducción libre mía de "I raised my knees/ Supine on the floor of a narrow canoe" en The Waste Land en op. cit., p. 46.
- 18) T. S. Eliot, Idem.
- 19) Cf. Octavio Paz, Pasión crítica, p. 23.
- 20) Idem, "Crepúsculos..." en Poemas, p. 74.
- 21) Idem, "El muro" en Libertad bajo palabra, p. 68.
- 22) Cf. T. S. Eliot, "Hamlet" en Selected Essays, pp. 124-125.
- 23) Cf. Idem, "Tradition and the Individual Talent" en Idem, p. 11.
- 24) Idem, "Hamlet" op. cit., p. 125.
- 25) Cf. Margarita Murillo, Polaridad-Unidad: caminos hacia Octavio Paz, p. 99.
- 26) T. S. Eliot, "Preludes" (III) en The Complete Poems and Plays, pp. 12-13.
- 27) Octavio Paz, "Soliloquio de medianoche" en Poemas, p. 112.
- 28) Cf. Traducción mía de "Preludes" III, op. cit.
- 29) Octavio Paz, op. cit.
- 30) Idem, "¿No hay salida?" en Libertad bajo palabra, p. 228.
- 31) Cf. T. S. Eliot, "Rhapsody on a Windy Night" en op. cit., pp. 14-15.
- 32) Octavio Paz, "Noche en claro" en Salamandra en Poemas, p. 349.
- 33) T. S. Eliot, op. cit., p. 14.
- 34) Idem
- 35) Octavio Paz, "Crepúsculos de la ciudad" (Soneto I) en Libertad bajo palabra, p. 63.
- 36) Idem, Nocturno de San Ildefonso en Poemas, p. 634.

- 37) Traducción mía de "The memory throws up high and dry/ A crowd of twisted things" de T. S. Eliot, "Rhapsody" op. cit., p. 14.
- 38) Octavio Paz, Nocturno de San... op. cit.
- 39) Idem, "Entrada en materia" em Dias hábiles en Poemas, p. 312.
- 40) T. S. Eliot, "Rhapsody" op. cit., p. 14.
- 41) Octavio Paz, "Noche en claro" op. cit, p. 349.
- 42) T. S. Eliot, Ibidem, p. 15.
- 43) Octavio Paz, "Entrada en materia" op. cit., pp. 312-313.
- 44) Idem, "Noche en claro" op. cit., p. 350.
- 45) T. S. Eliot, " Burnt Norton" en Four Quartets en op. cit, p. 120.
- 46) Idem, "What the Thunder Said" The Waste Land en Idem, p. 48.
- 47) Octavio Paz, "Himno entre ruinas" en Libertad bajo palabra, p. 212.
- 48) T. S. Eliot, "The Burial of the Dead" en The Waste Land, p. 38.
- 49) Octavio Paz, Nocturno de San... op. cit, p. 632.
- 50) Idem, La otra voz, p. 41.
- 51) Idem, Piedra de sol en Libertad bajo palabra, pp. 247-248.
- 52) Idem, El arco y la lira, p. 122.

4.3 La máscara poética

El objetivo de estas páginas es analizar coincidencias y divergencias en el uso de la máscara poética en los poemas de Octavio Paz y de T. S. Eliot.

La distinción principal en el tratamiento de este recurso por parte del uno y del otro es que la máscara poética en la obra de Eliot está en estrecha relación con su teoría de la impersonalidad artística, en cambio, esta técnica en manos de Paz, se transforma en un recurso eminentemente dramático.

La máscara como símbolo dentro del acervo simbólico de Octavio Paz es una de las luces que iluminan su exploración ontológico-poética. Dicha exploración está dirigida por dos preocupaciones fundamentales: el problema de la identidad del ser y la 'otredad'.

Como se vió en secciones anteriores, el correlato objetivo según como lo formulara T. S. Eliot es una modalidad de la máscara poética que basa su eficacia en el encadenamiento de objetos, situaciones y eventos sumamente concretos que se convierten en vehículo de la emoción. Esto da como resultado una actitud poética de observación analítica.

El poeta, según T. S. Eliot, semeja un químico que presencia en el laboratorio de su creación las diferentes reacciones que sus elementos y compuestos realizan al entrar en combinación.

El poeta no se inmiscuye directamente en estas reacciones, prefiere mantenerse a distancia, y, la forma de hacerlo es enmascararse. Esto se lleva a cabo por medio de la creación de un personaje que opera como su portavoz. Curiosamente la 'persona' es

un medio simultáneo de revelación y disimulo de la personalidad del poeta quien, a un tiempo, está y no está en el poema.

Veamos primero con varios ejemplos de qué manera el poeta anglo-norteamericano utiliza este recurso.

4.3 A) La máscara poética según T. S. Eliot

T. S. Eliot utiliza frecuentemente este recurso en sus poemas. La máscara consiste en la creación de un personaje o la inclusión en el poema de una figura ya hecha, una figura mitica o inclusive un personaje histórico o literario que actuará como vehiculo indirecto del poeta. Es, en resumidas cuentas, un medio totalmente objetivo y eficaz de crear distancia entre el poema y el poeta.

Por lo tanto, T. S. Eliot combina impersonalidad y dramatismo simultáneamente en el recurso de la máscara poética. Ello se relaciona con su gusto por el teatro y por el monólogo dramático a la manera de Robert Browning.

Aunque el recurso no carece de antecedentes en la tradición literaria inglesa -como son los monólogos dramáticos del victoriano Robert Browning y los de Ezra Pound-, Eliot lo llevó a terrenos que le son propios. Además, al preferir lo dramático a lo narrativo y descriptivo, el uso de la máscara constituye una reacción antiromántica.

Desde sus primeros poemas Eliot se preocupó por crear en el poema la ilusión de distancia. El "yo" lírico es sumamente raro. Incluso cuando intenta su autorretrato poético en "Lines for Cuscuscaraway and Mirza Murad Ali Beg", uno de los **Five-Finger Exercises**, Eliot elige describirse de manera indirecta por medio de la máscara, como si estuviese haciendo la crónica de una pintura:

How unpleasant to meet Mr. Eliot!
With his features of clerical cut,
And his brow so grim
And his mouth so prim
And his conversation, so nicely
Restricted to What Precisely
And If and Perhaps and But.

(1)

Eliot transfiere el "yo" a la tercera persona, como si Eliot se reflejara en un espejo y tratase de reconocerse a sí mismo en Mr. Eliot. El poeta exclama cuán desagradable es conocerle. Sus rasgos tienen un aire clerical. Su semblante es severo y su boca formal. La charla del Sr. Eliot es ambigua y se circunscribe esmeradamente al terreno de lo condicional y lo probable.

El tono característico de Eliot al utilizar este recurso es de ironía, a veces, rayana en el cinismo o el sarcasmo. Este tono irónico es producto de una actitud poética de análisis casi visceral de la realidad.

Por medio del personaje se resaltan los incidentes ridículos, absurdos y hasta vulgares de la realidad y, con marcada preferencia, la realidad citadina cotidiana. Los efectos de este recurso denotan un pesimismo inmanente, el desencanto y la desconfianza de este mundo moderno que fue atingentemente simbolizado por Eliot como una tierra baldía.

Eliot elige cuidadosamente tanto a su personaje cuando se trata de una figura mítica como cuando crea un personaje de ficción. Sin embargo, cuando es éste el caso se tiene la impresión de que Eliot seleccionó un individuo al azar cuyo flujo de conciencia es disecado y fragmentado por la perspicacia psicológica del poeta. Los personajes que Eliot crea no son héroes sublimes sino gente común y corriente.

Tal es el caso del personaje de "The Love Song of J. Alfred Prufrock." A diferencia del esplendor de los héroes épicos y románticos, Prufrock es conmovedoramente insípido. Se trata de un individuo bastante más que maduro, casi calvo, sumamente tímido y, por lo tanto indeciso.

La descripción del personaje es hecha por él mismo y tiene ecos del autorretrato al que hice referencia. Prufrock entremezcla su autodescripción con aquello que cree que los demás piensan de su persona y cita en tono conversacional estos comentarios imaginarios:

With a bald spot in the middle of my hair-
{They will say: "How his hair is growing thin!"}
My morning coat, my collar mounting firmly to the chin,
My necktie rich and modest, but asserted by a simple pin-
{They will say: "But how his arms and legs are thin!"} (2)

Lo común del personaje está también relacionado con su nombre, el cual podría aparecer en cualquier tarjeta de presentación o en la guía telefónica. Su canto de amor es en realidad una parodia heroico-burlona de la declaración amorosa romántica de altos vuelos.

El conflicto de Prufrock, argumento del monólogo dramático, estriba en vencer su timidez y declarar su amor a la dama. Mientras se dirige al encuentro con su amada, Prufrock va conversando consigo mismo.

El lugar del encuentro no es el idílico jardín a la manera teatral romántica o el paraje agreste de Cumbres Borrascosas. Prufrock no es ningún Heathcliff, ni Hamlet, ni Werther. Prufrock se dirige como cualquier hijo de vecino británico a un salón de té "donde las mujeres van y vienen hablando de Miguel Angel" (3).

El tema de conversación indica una charla artificiosa y pseudo-intelectual. Es en este lugar donde Prufrock planea lanzar la pregunta que "perturbará al universo" (4). Claro que el asunto se discutirá después de los mordiscos a la tostada con mermelada y los sorbos del té:

Should I, after tea and cakes and ices,
Have the strength to force the moment to its crisis? (5)

La acentuada conciencia que el personaje tiene de su pequeñez y mediocridad se comunica por una serie de imágenes que concilian dos realidades separadas.

Por ejemplo, Prufrock dice que "ha medido su vida a base de cucharadas de café" (6). La imagen combina simultáneamente una introducción grandilocuente: "I have measured out my life", para luego concluir con el elemento sorpresivo: "with coffee spoons" (7), un elemento que de tan cotidiano es vulgar.

Sin embargo, la combinación de los dos elementos da como resultado una imagen profundamente irónica, que hasta cierto punto demuestra un sutil juego que el poeta establece con el lector.

Este último ve frustradas sus ideas preconcebidas; con la lectura de la primera parte de la imagen: ["He medido mi vida"] espera descubrir un tipo de acto heroico que sirva a Prufrock como parámetro de autodefinición. La segunda parte ["con cucharadas de café"] resalta una visión objetiva de autoanálisis. Se nos traslada de un plano sumamente concreto, y a las implicaciones derivadas a partir de éste, al plano abstracto.

Otro ejemplo de imagen que concilia elementos dispares es la descripción que abre el poema: "La tarde se despliega contra el cielo como un paciente anestesiado en la mesa de operaciones." (8)

T. S. Eliot traza perspicazmente el flujo de la conciencia del personaje, sus indecisiones, por medio de enumeraciones encadenadas:

There will be time, there will be time
To prepare a face to meet the faces that you meet;
There will be time to murder and create,
And time for all the works and days of hands
That lift and drop a question on your plate;
Time for you and time for me,
And time yet for a hundred indecisions,
And for a hundred visions and revisions,
Before the taking of a toast and tea. (9)

El mismo efecto de documentar la indecisión vital de Prufrock se logra por medio de las frases que, a manera de estribillo, se intercalan continuamente en el poema: "Do I dare?" y "How should I presume?" (10)

Finalmente, Prufrock se decide por no hablar y lo expresa de una manera terminante: "No! I am not Prince Hamlet, nor was meant to be" (11). La ironía se encadena; nuestro personaje se identifica con otro personaje que no es obviamente Hamlet. Prufrock se visualiza como el bufón del príncipe de Dinamarca, un personaje ancilar en el teatro del mundo.

Tranquilizada su timidez amenazada, Prufrock sigue planeando acciones que a sus ojos le parecen atrevidas: ¿Se decidirá a comerse un durazno, enrollarse los pantalones o cambiará su peinado, esta vez con raya enmedio? (12)

La conclusión en los versos finales, desprovista de ironía, es de una belleza excepcional. Prufrock despertará de sus cavilaciones para fundirse nuevamente en la masa de las voces humanas que nos ahogan: "Till human voices wake us, and we drown" (13).

Otro ejemplo de monólogo dramático es el de "Gerontion". El personaje de este poema es un viejecito, el título, una palabra

derivada del griego significa literalmente esto. El anciano medita, casi al umbral de su muerte, sobre la vida y la historia.

Sus reflexiones son ecos de una visión desencantada y pesimista de la vida. El viejo se contempla como: "I an old man/ A dull head among windy spaces" (14). Según el personaje, la vejez brinda un conocimiento descarnado y doloroso de la experiencia vital desprovisto de cualquier consuelo, ya que sólo se aprecia la decadencia de los sentidos y de los impulsos emotivos.

Además se cuestiona fuertemente al mundo, el cual es visualizado por el personaje como un ámbito corrupto, carente de valores, por lo que hasta cierto punto la pérdida de los sentidos es una bendición ya que esta condición le mantiene al margen:

I have lost my passion: why should I need to keep it
Since what is kept must be adulterated?
I have lost my sight, smell, hearing, taste and touch;
How should I use them for your closer contact? (15)

La carencia de sentidos y la ausencia de pasión sólo denotan por extensión una vida vegetal, mineral y pasiva. Gerontion lo sintetiza en una sola imagen: "un anciano en un mes árido esperando la lluvia" (16).

La meditación de "Gerontion" entremezcla varios niveles de conciencia: la conciencia individual que se deriva en la conciencia de la historia.

El anciano personaje va recorriendo una vida vivida sin pena ni gloria, sin actos heroicos que la vindiquen. Únicamente ha habido una denodada lucha por la supervivencia, 'ir pasándola', y que se traduce en la preocupación obsesiva por pagar la renta de una ruinosa casa al casero judío "echado al mundo en algún cafetín de

Amberes, cubierto de ampollas en Bruselas y que se despelleja de sus costras y viruelas en Londres." (17)

Gerontion concluye que esta vida es un constante juego de apariencia y realidad, y que el conocimiento derivado de ella sólo produce dolor:

After such knowledge, what forgiveness? Think now
History has many cunning passages, contrived corridors
And issues, deceives with whispering ambitions,
Guides us by vanities. (18)

Los tortuosos y traicioneros pasadizos de la Historia son una manifestación de la vida del hombre. El individuo, guiado por vanidades, transita por este laberinto persiguiendo siempre ilusiones. Los ecos del Eclesiastés son evidentes: "Vanidad de vanidades. Todo vanidad. Todo es perseguir y atrapar vientos" (19).

La idea de la incapacidad humana de atrapar lo inefable es apoyada por las continuas referencias al viento en el poema. El viejo es una cabeza embotada entre espacios ventosos, menciona las vacías lanzaderas que hilan el viento; Gerontion no tiene fantasmas, es un viejo que habita una casa llena de corrientes de aire al pie de una colina ventosa. (20)

Finalmente haré referencia a otro ejemplo que me parece particularmente ilustrativo del uso de la máscara poética por parte de T. S. Eliot: Tiresias en *The Waste Land*. Este personaje es de capital importancia para los propósitos del presente estudio, ya que como se verá en el siguiente apartado, Paz dialoga con este personaje en especial.

El pasaje en que aparece Tiresias es una suerte de microcosmos poético que ejemplifica varios recursos que utiliza el anglo-norteamericano. La función de Tiresias en *The Waste Land* conjunta

armónicamente en una prodigiosa economía los elementos más representativos del método poético de T. S. Eliot y que a continuación enumero:

a) Tiresias es máscara poética de Eliot. La inclusión del personaje tiene visos dramáticos; crea la ilusión de distanciamiento entre el poeta y el poema i.e. no es el poeta el que habla sino Tiresias. Pero como ya apunté, se trata de una ilusión; la voz poética omnisciente es la de Eliot.

b) La carga mítica del personaje es explotada de manera alusiva y es un puntal que refuerza el tono del pasaje en que éste aparece.

c) La participación del personaje se desdobra en varios niveles dramáticos. Tiresias es simultáneamente testigo, relator y participe indirecto de la escena.

d) El importe mítico del personaje propicia el simultaneismo. Como es típico en Eliot, por medio de este recurso se efectúan efectos irónicos de contraste entre el pasado y el presente históricos.

e) A la manera de la tragedia griega, Tiresias actúa como coro de la escena dramática que presencia, así como también anticipa el desarrollo de los acontecimientos.

f) La voz de Tiresias es una más del concierto polifónico de los demás personajes de *The Waste Land*.

Tiresias sin ser el protagonista del poema monumental es el personaje más importante. Así lo indica Eliot en sus notas al poema:

Tiresias, although a mere spectator and not indeed a "character", is yet the most important personage of the poem, uniting all the rest. [...] so all the women are one woman, and the two sexes meet in Tiresias. What Tiresias 'sees' is the substance of the poem. (21)

El relato de la metamorfosis de Tiresias es formulado por Ovidio quien cuenta como Tiresias había gozado la experiencia sexual como hombre y mujer. Tiresias era hermafrodita.

Tiresias fue cegado por Juno al resolver una disputa entre ésta y Zeus. Estos dioses trataban de dirimir quién gozaba más en el acto sexual: si el hombre o la mujer. Dado que poseía la experiencia de ambos sexos, los dioses acudieron a él. Ratificar el juicio del Padre de los dioses acerca de que es la mujer quien obtiene más placer del acto carnal, le acarreó la furia de la diosa. Zeus compensó la ceguera de Tiresias concediéndole el don de profecía.

Tiresias aparece en la tercera parte de *The Waste Land*: "The Fire Sermon" (vv. 215-256). Su monólogo dramático conserva resabios fuertemente irónicos derivados de la carga alusiva del personaje. La ceguera física de Tiresias se contrasta con su don profético. El profeta ciego puede ver. Conjunta los dos sexos lo que le otorga una sensibilidad unificada, si bien también tiene una apariencia bastante grotesca. Su presentación es bastante elocuente:

I Tiresias, though blind, throbbing between two lives,
Old man with wrinkled female breasts, can see
(22)

Tiresias es el profeta ciego que "puede ver" cómo "en la hora violeta", en lugar del idílico retorno del marinero al hogar, se lleva a cabo un comercio carnal e intrascendente entre un empleado carbunculooso y una mecanógrafa.

La escena alterna dos planos dramáticos: la escena del acto sexual y la perspectiva de Tiresias. El profeta describe el escenario y la escena por medio de la imaginaria típica de Eliot, i.e. la combinación de lo grandilocuente y lo vulgar.

Al principio de esta sección de *The Waste Land*, Eliot establece implícitamente dos líneas de contraste: el pasado mítico y el presente, que a sus ojos es la manifestación más cruda de la decadencia del hombre y de la historia.

La meditación anterior parece ser detonada por el río Támesis, antaño testigo de épocas gloriosas y de esplendor. Los ríos eran los hogares de las ninfas. Parece que hasta las ninfas han huido de su habitat. Eliot lo indica con una sola frase contundente: "The nymphs are departed" (23). El paralelo establecido es perceptible a lo largo de toda esta parte: "The Fire Sermon."

En "la hora violeta" del retorno al hogar no es Julieta la que aguarda a Romeo, sino una secretaria que se afana en preparar el té. Su alimento no es la ambrosia de ninfas o dioses sino que consiste en una comida a base de latas.

Tiresias no ve túnicas o ropajes celestiales sino las pantaletas de la mecanógrafa puestas a secar "peligrosamente" en el dintel de la ventana y que son tocadas por los postreros rayos del sol. En el diván, que lo mismo sirve de cama, de sala y guardarropa, se apilan desde las chanclas hasta los brassieres.

En otro plano dramático Tiresias recalca que esta escena está siendo vista desde su perspectiva. El profeta se convierte en involuntario director de la escena, los protagonistas nunca hablan. Tiresias lee sus mentes:

I Tiresias, old man with wrinkled dugs
Perceived the scene, and foretold the rest-
(24)

La caracterización del amante de la mecanógrafa no puede ser más repelente. El amante no es ningún personaje esplendoroso. Se

trata de un tinterillo de oficina, joven y visiblemente enfermo. Su piel se encuentra inflamada y, lo más probable llena de granos purulentos. Todas estas asociaciones se logran por medio de la asombrosa economía adjetiva que se comunica con una sola palabra: "carbuncular". Por cierto, la enfermedad es de cuidado; el carbunclo es una especie de chancro venéreo.

Con la misma economía, Tiresias nos da una idea de su carácter moral. Este joven carbunculoso es uno de tanto bribones sobre quien el descaro se asienta como una chistera sobre un millonario de Brádford (25).

El resto de la escena es el acto sexual. El empleado es el sujeto activo, la mecanógrafa el pasivo. La pasividad de la secretaria y el instinto casi animal del empleado son los elementos emotivos que Tiresias enfatiza. En lugar de una escena amorosa de celebración erótica, en realidad presenciamos, desde la perspectiva del profeta, una violación:

..... he assaults at once;
Exploring hands encounter no defence;
His vanity requires no response,
And makes a welcome of indifference. (26)

Como colofón de esta escena Tiresias exclama que lo ocurrido en el diván ya lo había sufrido anticipadamente. "El que se había sentado bajo los muros de Tebas y caminado entre lo más bajo de los muertos." (27)

Con estas palabras de Tiresias Eliot yuxtapone dos situaciones y dos tiempos. Con ello, la función del personaje es evidentemente simultaneísta. Los dos tiempos son evidentes: el pasado mítico y el presente contemporáneo. Tiresias parece fuera de lugar. En vez de los dignísimos palacios o el Olimpo, lugares con los que este personaje se asocia, éste se encuentra en una sucia habitación de

una secretaria londinense.

Las dos situaciones que se contrastan y yuxtaponen de manera irónica son: la violación de la secretaria por el empleado y la relación incestuosa entre Edipo y Yocasta.

Como es bien sabido, en Edipo Rey Tiresias fue el único en percatarse que la maldición de Tebas había sido causada por el incesto de Edipo con su madre. Sin embargo, -como apunta Cleanth Brooks-, Edipo peca sin saberlo (28). Su pecado fue cometido en la ignorancia y, al revelársele la verdad, Edipo tiene las siguientes reacciones: de horror primero, de remordimiento después y por último emprende la expiación de la culpa.

En cambio, la relación sexual que presencia Tiresias entre estos 'pecadores contemporáneos' produce en el ánimo del profeta una impresión aún más profunda. El personaje parece decir que ningún evento que le ha tocado ver, ni siquiera el incesto en Tebas, es más estéril, vacío e indigno que esta escena. Los 'amantes' contemporáneos copulan como bestias.

El final del pasaje no puede ser más expresivo. Una vez satisfecho, el empleado se va buscando a tientas su camino por las escaleras sin luz. La secretaria se incorpora, se alegra de que todo haya acabado -Tiresias nos reporta el pensamiento de la mujer-, se alisa el cabello de manera automática y pone un disco en el gramófono.

Resumiendo todo lo anterior, vemos que el uso de la máscara poética rebasa su importancia como mero recurso creador de distancia entre el poeta y el poema, y se convierte en un artificio poético de gran complejidad.

Eliot utiliza como máscaras poéticas lo mismo personajes ficticios que míticos. El último tipo de personaje, como vimos en el ejemplo de Tiresias, se encadena de una manera aún más rica y armónica con los demás elementos del método poético de Eliot.

Cuando Eliot crea sus propios personajes, como en el caso de Prufrock o Gerontion, decide seleccionar tipos comunes, corrientes y hasta vulgares como es el caso de Sweeney a quien continuamente se compara con los animales, y se relaciona consecuentemente con otros tipos de baja estofa como prostitutas o regenteadoras de burdeles.

Al utilizar a una figura mítica se hilan al interior del poema una sutil red de correspondencias simultaneistas, polifónicas y dramáticas. Asimismo, es un recurso de una gran economía, ya que al mencionar el solo nombre del personaje inmediatamente se detonan y explotan al interior del poema las cargas alusivas y simbólicas relacionados con la figura mítica.

Tal fue el caso de Tiresias que, como vimos, nos remite de entrada a varios efectos irónicos: el ciego que ve, el hombre y la mujer conciliados en el hermafrodita. Tiresias fue castigado por confirmar que la mujer goza más del sexo; sin embargo, la escena que presencia: la violación de la mecanógrafa y la indiferencia mineral de ésta parecen desmentirle.

Finalmente, apunté la manera en que Eliot, por medio de Tiresias, resalta la esterilidad moral y espiritual de la relación amorosa contemporánea y la contrasta también con uno de los acontecimientos literarios trágicos de mayor memoria: Edipo y Yocasta. T. S. Eliot efectúa este tipo de relaciones a través de una serie encadenada de sutilezas alusionistas.

Hasta aquí, a grandes rasgos y con unos cuantos ejemplos, he referido el tratamiento de la máscara poética por parte de Eliot. Quedan en el tintero variedad de ejemplos: Sweeney en "Sweeney Erect," "Sweeney among the Nightingales" y "Sweeney Agonistes." El profeta Simeón en "A Song for Simeon", el Rey Mago de "Journey of the Magi".

Veamos a continuación cómo utiliza Paz este recurso.

NOTAS

- 1) T. S. Eliot, "Lines for Cuscuscaraway and Mirza Murad Ali Beg", en *The Complete Poems and Plays*, p. 93.
 - 2) Idem, "The Love Song of J. Alfred Prufrock" en Idem, p. 4.
 - 3) Cf. *** "The women come and go / Talking of Michelangelo" en Idem
- Nota: Las traducciones que aparecen en el cuerpo de estudio son mías e irán registradas en las notas de la siguiente forma: Cf. ***
- 4) Cf. *** "Do I dare/ Disturb the universe" en *Ibid.*, p. 5.
 - 5) *Ibid.*, p. 6.
 - 6) Cf. *** "I have measured out my life with coffee spoons" en *Ibid.*, p. 5.
 - 7) Idem
 - 8) Cf. *** "When the evening is spread out against the sky/ Like a patient etherised upon a table" en *Ibid.*, p. 3.
 - 9) *Ibid.*, p. 4.
 - 10) Cf. *Ibid.* pp. 4-5.
 - 11) *Ibid.*, p. 7.
 - 12) Idem
 - 13) Idem

- 14) Idem, "Gerontion" en Idem, p. 21.
- 15) Ibid., p. 23.
- 16) Ibid., p. 21.
- 17) Cf.*** Idem
- 18) Ibid., p. 22.
- 19) Cf. Ecclesiastés 1: 2,14 en Biblia de Jerusalén ed. Desclées de Brouwer, p. 874.
- 20) Cf. "Gerontion" op. cit., pp. 22-23.
- 21) T. S. Eliot, "Notes on The Waste Land en Idem, p. 52.
- 22) Idem, The Waste Land en Idem, p. 43.
- 23) Ibid., p. 42.
- 24) Ibid. p. 44.
- 25) Idem.
- 26) Idem
- 27) Idem
- 28) Cf. Cleanth Brooks, "The Waste Land: Critique of the Myth" en T. S. Eliot. The Waste Land, C. B. Cox Ed. Casebook Series, p. 145.

4.3 B) La máscara según Octavio Paz

1) La máscara como símbolo

En los poemas de Libertad bajo palabra es muy significativo que Paz continuamente se refiera explícitamente a la máscara. Todo indica que se trata de uno de sus símbolos preferidos. Casi siempre está ligada a las ideas de angustia existencial, búsqueda de identidad, apariencia y aprehensión parcial de la realidad.

En "Espejo", poema fechado en 1934 tenemos:

De una máscara a otra
hay siempre un yo penúltimo que pide.
Y me hundo en mí mismo y no me toco. (1)

Evidentemente este fragmento comunica angustia existencial. El hombre posee multitud de máscaras que lo ocultan de los demás e incluso de sí mismo; esconden su verdadero rostro y su verdadera esencia. Este poema es particularmente significativo, ya que su fecha de composición revela cuán tempranamente preocupaban a Paz el problema de la identidad y de la trascendencia.

Como apunté, la máscara es un motivo o símbolo recurrente en la obra de Paz. En "Adiós a la casa" la máscara denota superficialidad, pero al mismo tiempo, es un reflejo aparente; perpetuamente inasible como la imagen encarcelada en el fondo de un espejo:

Adiós al espejo verídico
donde dejé mi máscara
.....
¿no tienes fondo, sólo superficie? (2)

En "El desconocido", poema dedicado a Xavier Villaurrutia, Paz señala desde el título la connotación de su símbolo: la carencia de conocimiento de sí mismo. Así como también las ideas de vacío, oscuridad, lo intangible:

el desdichado, el hueco,
el que lleva por máscara su rostro
cruza tus soledades, a solas con su alma (3)

El abandono o la destrucción de la máscara significa o bien un signo de comunión o bien la muerte. Esta última idea es la que Paz explota en "Elegía", a un compañero muerto en el frente de Aragón:

Te imagino tirado en lodazales,
sin máscara, sonriente,
tocando, ya sin tacto,
las manos camaradas que soñabas.

(4)

En otras ocasiones, Paz equipara al mundo con una gigantesca máscara, i.e. una apariencia hueca. En "Estrella interior", el poeta mexicano lo plantea con gran economía: "Máscara el mundo máscara sin nadie atrás" (5).

Se nota pues, que las referencias explícitas a la máscara están relacionadas con una obsesión poética y personal de Octavio Paz: la identidad. El poeta mexicano parece implicar que el hombre es el gran desconocido de sí mismo, lo que provoca una gran angustia.

En los ejemplos anteriores, es sumamente revelador que la máscara aparezca en estrecha relación con otro símbolo: el espejo. La unión de ambos símbolos provoca un constante juego entre apariencia y realidad. Esta combinación provoca efectos irónicos encadenados y complejos.

Las imágenes que el espejo refleja son, a un tiempo, reales e irreales. La máscara, apariencia, esconde la realidad y sin embargo, la máscara es real. Ejemplo de todo lo anterior se encuentra en "Espejo":

 y entre espejos impávidos un rostro
 me repite a mi rostro, un rostro
 que enmascara a mi rostro.

(6)

El espejo refleja fielmente la realidad. Sin embargo, es imposible asir la imagen contenida en el espejo. Es precisamente el intento de aprehender lo inasible, lo que Paz señala con visos de irrealidad; las imágenes se encuentran perpetuamente encapsuladas en el espejo.

De este modo, el poeta adivina un peligro en el intento de comunión con la realidad el cual estriba en quedar en la superficie, en la apariencia de las cosas. Octavio Paz parece decir que esto impide la trascendencia, al permanecer en el plano aparente -en la máscara o en la imagen del espejo- jamás se toca el fondo.

De la misma manera, existe otro peligro; ignorar la auténtica realidad o confundirla con las imágenes inasibles que proyecta el espejo lo que nos deja con la sensación de apresar un antifaz. El hombre pues, estará a merced de un laberinto de ilusiones.

"El prisionero", poema-homenaje a Sade, se mezclan los dos símbolos: la máscara y el espejo. El Marqués de Sade aparece como prisionero de su propio deseo, doblemente enmascarado:

Máscara que sonríe bajo un antifaz rosa,
hecho de párpados de ajusticiado,
verdad partida en mil pedazos de fuego (7)

En el intento por aprehender la realidad se establece un constante juego hialográfico, un corredizo de espejos que nos repiten al infinito. En el mismo poema Paz manifiesta esta idea:

Prisionero en tu castillo de cristal de roca
cruzas galerías, cámaras, mazmorras,
vastos patios donde la vid se enrosca a columnas solares,
graciosos cementerios donde danzan los chopos inmóviles.
Muros, objetos, cuerpos te repiten.
¡Todo es espejo!
Tu imagen te persigue. (8)

Por todo lo anterior, Paz significativamente alude a la ruptura de los espejos como un medio de aprehensión eficaz de la realidad. En "Virgen", poema emblemático y surrealista, el clímax del poema, a mi juicio, aparece en el siguiente fragmento:

lluvia de plumas fue la garza herida,
se quebró la guitarra y el espejo
también como la luna, cayó en trizas. (9)

Sin embargo, la ruptura del espejo provoca un efecto irónico: la ruptura de la imagen. "El prisionero" concluye con la ruptura implícita del espejo:

En tu castillo de diamante tu imagen se destroza y se rehace,
infatigable. (10)

Esto nos remite de nuevo a la aprehensión parcial de la realidad, a la máxima de T. S. Eliot en *The Waste Land*:

... Son of man,
You cannot say, or guess, for you know only
A heap of broken images (11)

En *Nocturno* de San Ildefonso Paz documenta la misma fragmentación de manera explícita:

Andamos por galerías de ecos,
entre imágenes rotas (12)

La fragmentación del espejo multiplica la imagen inasible, se multiplica la angustia simbolizando también la unidad perdida. La ruptura del espejo es pues, paradójica. Toma su coloración semántico-simbólica del contexto poético.

La ruptura del espejo puede significar también el intento de liberarse de la cárcel de las apariencias. En "Himno entre ruinas" Paz contempla la necesidad de anulación del espejo, al cual identifica con la conciencia, para así acceder a la plena visión totalizadora y epifánica del hombre y del mundo. En este poema la

destrucción del espejo es indispensable para reunificar las dos mitades escindidas del hombre:

La inteligencia al fin encarna
se reconcilian las dos mitades enemigas
y la conciencia-espejo se licúa,

vuelve a ser fuente, manantial de fábulas:
Hombre, árbol de imágenes,
palabras que son flores que son frutos que son actos.

(13)

Los espejos y la máscara son correlatos objetivos del engaño, la superficialidad y la apariencia. El espejo está también innegablemente relacionado con el mito de Narciso. En "Ni el cielo ni la tierra" el hombre imita a Narciso, pero esta vez trata inútilmente de apresarse a sí mismo, pero la fragmentación del espejo hace vano este esfuerzo: "el espejo quebrado en que Narciso/ a sí mismo se bebe y no se sacia" (14)

En otras ocasiones Narciso aparece de manera implícita como en "Medianoche": "el alma, ensimismada en su espejismo" (15)

La máscara no siempre tiene una connotación negativa de angustia. Por ejemplo, a veces se relaciona con sentimientos positivos de celebración amorosa y de comunión. En "Primavera y muchacha" tenemos:

Brilla el mundo
Tú resplandeces al filo del agua y de la luz
Eres la hermosa máscara del día (16)

Mencioné al principio de este estudio que Henri Bergson había formulado que el arte tenía como propósito penetrar la realidad y develar uno de sus lados. En sus exploraciones poéticas Paz tropieza con una realidad enmascarada que impide el acceso a la médula. De esta manera, la máscara también se relaciona con el muro. Con esta cadena de interrelaciones, máscara-espejo-muro, se integra un

correlato objetivo completo.

Octavio Paz siempre intenta la trascendencia, perforar la realidad y llegar al núcleo. Nuestro poeta plantea este deseo de acceso introspectivo medular en su teoría de la revelación poética como "el salto a la otra orilla" e irá estrechamente unida al concepto de "otredad" o alteridad.

Este tránsito del "uno" al "otro" es para nuestro poeta un cambio trascendental de naturaleza en el hombre el cual es símbolo visible de la comunión. En "El prisionero" Paz exclama:

Sólo en mi semejante me trasciendo,
sólo su sangre da fe de otra existencia

(17)

La máscara es equivalente a un muro que lo mismo separa y fragmenta. Es también correlato de la escisión y de la soledad del hombre. Así aparecen en Piedra de sol:

Las máscaras podridas
que dividen al hombre de los hombres,
al hombre de sí mismo,

(18)

Paz reiteradamente apunta al amor, el instante del éxtasis erótico, como expresión concreta de la comunión. Es por medio de la experiencia epifánica amorosa que "las máscaras podridas" se desmoronan y aparece el auténtico rostro del hombre. En el instante supremo del amor el hombre experimenta la plenitud del ser.

Nuevamente acudamos a Piedra de sol. En la antepenúltima estrofa, se aprecia esta preocupación ontológica:

puerta del ser, despiértame, amanece,
déjame ver el rostro de este día,
déjame ver el rostro de esta noche,
todo se comunica y transfigura,
arco de sangre, puente de latidos,
llévame al otro lado de esta noche,
adonde yo soy tú somos nosotros,
al reino de los pronombres enlazados,

(18)

El poeta interpela a la amada a quien se categoriza simbólicamente como "puerta del ser", lo cual es particularmente sugerente. El amor es vía de acceso, entrada a la experiencia ontológica plena. Por el amor se traspone el umbral del ser. El uso de los imperativos "despiértame, amanece" implica el tránsito del sueño a la lucidez, de la oscuridad a la luz.

La siguiente súplica: "déjame ver el rostro de este día y de esta noche" tiende hacia el mismo propósito, el acceso a la claridad y la plena conciencia a través de la anulación de lo que nos divide de nosotros mismos y los demás.

La realidad total es la meta, el punto de arribo donde "todo se comunica y transfigura". El amor nos posibilita el acceso a una visión más vasta, ya que logra perforar la superficie y nos traslada a la otra cara, al reverso de las cosas. Así lo suplica el poeta: "llévame al otro lado de esta noche."

La anulación de la distancia entre sujeto y objeto es planteado por Paz por medio de la igualdad ontológica. El hombre-sujeto-yo sólo es en la medida que participa del ser del otro-objeto-tú en una experiencia de conciliación biunívoca. El poeta quiere llegar a la región de la transmutación ontológica donde: "yo soy tú somos nosotros,/ al reino de pronombres enlazados."

El verbo ser conjugado en presente de indicativo: "soy", "somos"; en primera persona tanto de singular como plural: "yo", "nosotros" implican que el individuo llega a la plenitud y a la conjunción plena de la metamorfosis erótica. El tiempo es vital ya que señala que la experiencia erótica ubica al objeto y al sujeto en el 'aquí' y el 'ahora' en un presente perpetuo implícito.

Como hemos visto, la máscara en combinación con otros símbolos, el espejo y el muro, es un motivo poético recurrente en Libertad bajo palabra. La combinación de ellos logra la configuración de un correlato objetivo de gran complejidad y sugerencia: el constante juego de apariencias y realidad, la aprehensión parcial del mundo, el muro que nos impide el acceso al conocimiento pleno del ser y, por ende de la identidad.

Habiendo analizado la máscara como motivo recurrente en Libertad bajo palabra paso ahora a analizar en el siguiente inciso un ejemplo, que en mi opinión, ilustra fehacientemente el uso de la máscara poética a la manera de T. S. Eliot.

NOTAS

Nota: Como ya indiqué en apartados anteriores, utilizo dos ediciones de Libertad bajo palabra:

1) Libertad bajo palabra, 2a. ed., 8a. reimp. México, FCE, 1988.

2) Libertad bajo palabra en Poemas (1935-1975). Barcelona, Seix Barral, 1979.

Para facilitar la notación cuando me refiera a (1) aparecerá como Libertad bajo palabra y (2) como Poemas

1) Octavio Paz, "Espejo" en Poemas , p. 66.

2) Idem, "Adiós a la casa" en Idem, p. 81.

3) Idem, "El desconocido" en Idem, p. 111.

4) Idem, "Elegía" (a un compañero muerto en el frente de Aragón), en Idem, p. 101.

5) Idem, "Estrella interior" en Libertad bajo palabra

6) Idem, "Espejo" en Idem, p. 56.

7) Idem, "El prisionero" en Idem, p. 108.

8) Ibid., p. 109.

9) Idem, "Virgen" en Idem, p. 103.

10) Idem, "El prisionero" en Idem, p. 110.

11) T. S. Eliot, The Waste Land en The Complete Poems and Plays, p. 38.

12) Octavio Paz, "Nocturno de San Ildefonso" en Vuelta en Poemas, p. 632.

13) Idem, "Himno entre ruinas" en Libertad bajo palabra, p. 213.

14) Idem, "Ni el cielo ni la tierra" en Idem, p. 59.

15) Idem, "Medianoche" en Idem, p. 39.

16) Idem, "Primavera y muchacha", en Idem, p. 130.

17) Idem, "El prisionero" en Idem, p. 59.

18) Idem, Piedra de sol en Libertad bajo palabra, p. 247.

19) Ibid., pp. 253-254.

2) La máscara poética en La hija de Rappaccini

Siendo la máscara poética un recurso altamente dramático no es sorprendente que Octavio Paz la explote ampliamente en *La hija de Rappaccini* (1956). Esta pieza es una adaptación teatral del cuento del mismo nombre de Nathaniel Hawthorne (1) y constituye, hasta la fecha, la única incursión de nuestro poeta en este terreno. En ella se realiza un interesante juego de los ejes de su pensamiento poético: la soledad y la comunión.

Aun cuando la obra evidentemente fue elaborada con el fin de ser escenificada, las cuidadosas direcciones de escena emparenta esta "pieza en un acto" con el "closet drama", teatro susceptible de escenificarse pero cuyas virtudes no se demeritan al ser únicamente leído.

La hija de Rappaccini en sus varios planos estructurales, la trama, la caracterización de los personajes y lenguaje, está imbuida de elementos surrealistas, los cuales le confieren a este drama alegórico-poético una mayor riqueza de matices.

El plano alegórico está definido por el trasfondo mítico i.e. el Paraíso y la Calda. Los personajes pues, se enfrascan en patrones alternativos de conducta que se les ofrece en el nudo conflictivo: la soledad o la comunión. La elección determina su muerte o vida, elevación o fracaso, su condena o redención, en un sutil juego dicotómico que en ningún momento propende al maniqueísmo.

El plano alegórico tiene visos de parodia de los mitos que lo subyacen: el Edén y la Calda, los cuales son evidentes en el argumento de la pieza teatral y que es casi idéntico al de Nathaniel Hawthorne. A grandes rasgos es como sigue.

La acción se lleva a cabo en Padua. Juan, un estudiante napolitano, es vecino del Dr. Rappaccini, un misterioso hombre de ciencia, y de su hija Beatriz. La mayor parte de las escenas tiene como marco el jardín de Rappaccini, un lugar donde florecen, en gran profusión, "hierbas medicinales" y un "árbol fantástico." (2)

Los jóvenes se enamoran. Sin embargo, Juan no se da cuenta de algunos signos alarmantes: la ausencia de insectos y animales domésticos en el jardín, así como la aparición y desaparición de "cinco pequeñas manchas rojas, parecidas a cinco flores minúsculas en su mano derecha, la misma que Beatriz había rozado un día antes" (3).

Es el Dr. Baglioni -antiguo condiscípulo del padre de Juan- quien lo pone en antecedentes de la ciencia de Rappaccini y de que éste y Beatriz intentan envenenarlo:

El aroma que tan sospechosamente inunda tu cuarto, ¡viene de allí, sube de ese jardín! y sale de tu boca. Tú lo exhalas cada vez que abres los labios. Rappaccini y su hija, la astuta Beatriz administran la muerte a sus pacientes ¡envuelta en un manto de perfumes! (4)

Baglioni proporciona a Juan un antídoto para anular los efectos del veneno y se retira, dejando a Juan con la duda. Juan se resiste a creerlo y no es sino hasta que toma una rosa y ésta se marchita que el fin se desencadena.

Juan reprocha a Beatriz su intento de metamorfosis. Esta protesta inocencia; y, en un intento desesperado de revertir la ciencia de Rappaccini, Juan da a Beatriz el antídoto. Ella lo bebe a sabiendas de que esto ocasionará su muerte.

Como se ve el argumento proporciona al autor una multiplicidad de símbolos que articulados con el lenguaje poético del drama van

reconstruyendo el mito. Juan y Beatriz son Adán y Eva en un Paraíso trastocado, el jardín de Rappaccini, y a este último como un espurio dios que conjunta en su ser el poder de la creación y la destrucción.

Paz utiliza deliberadamente el esquema argumental de Hawthorne. Y, en forma similar a la teoría de la tradición de T. S. Eliot, efectúa un uso original de su fuente, i.e. atenerse al origen para imprimirle una nueva dirección.

Es muy significativo que Paz decida utilizar casi los mismos nombres que Hawthorne enuncia. La salvedad en el caso de los nombres es que Paz los castellaniza; los protagonistas: Juan, Beatriz y un cambio en el personaje menor de Isabel. En "Rappaccini's Daughter", éstos aparecen respectivamente como: Giovanni, Beatrice y Dame Lisabetta. El importe simbólico y la carga etimológica son las razones por las que Octavio Paz decide conservar los nombres.

Por un lado tenemos a Juan, nombre de origen y fuertes resonancias judeo-cristianas, el Discípulo amado de Jesús, el Cuarto Evangelista. Por el otro lado: Beatriz, la musa de Dante, la guía celestial en La Divina Comedia. Para complementar la tercia está Rappaccini cuyo nombre proviene del italiano, del adjetivo "rapace" que significa rapaz, inclinado al robo, hurto o rapiña, el cual a su vez proviene del verbo "rapire" que lo mismo significa atraer fuertemente o raptar por medio de la fuerza o el engaño.

El pensamiento poético de Paz, camino binario conciliado, provoca que nuestro panorama se enriquezca y oscile en este 'continuum': la violencia, el engaño, el veneno, la muerte... la soledad; y por el otro: el éxtasis, el amor, la atracción y la vida... la comunión. Eros y Tánatos unidos, la conjunción de contrarios por excelencia, aparece en escena.

La imagen del rapto de violencia o éxtasis no presiden la obra con una significación de blanco o negro, bueno o malo, sino a través de una sabia gradación de grises, lo que añade aún más complejidad a la disposición casi arquitectónica de los personajes-símbolos.

A los personajes de Hawthorne -Giovanni, Beatrice, Lisabetta, Rappaccini y Baglioni- Octavio Paz añade un personaje crucial y cuya deliberada ambigüedad proporciona mayores matices de contraste: El Mensajero. Es extraordinariamente significativo el número de veces que él aparece en escena, cuatro para ser exactos, y la longitud de sus parlamentos.

El Mensajero actúa como proemio y colofón. Es alternativamente, el coro, la voz profética admonitoria y omnisciente puesto que conoce el presente, pasado y futuro así como también el pensamiento de los protagonistas. El Mensajero, a mi juicio, es el más acabado ejemplo del uso de la máscara poética al estilo de T. S. Eliot. El Mensajero está directamente emparentado con dos personajes de *The Waste Land*: Tiresias y Madame Sosostriis.

La función dramática tanto de Tiresias como la del Mensajero es presenciar el desarrollo de las escenas amorosas de los protagonistas en *The Waste Land* y en *La hija de Rappaccini* respectivamente. Como se recordará, los protagonistas de la escena en que participa Tiresias son el empleado carbunculoso y la secretaria. En la obra de Paz los protagonistas son Juan y Beatriz.

Considero a Juan y a Beatriz los protagonistas ya que ellos encarnan en su comportamiento las dos fases o alternativas del nudo conceptual de la obra: la soledad y la comunión.

Sin embargo, la función como personaje del Mensajero es ambigua

i.e. no es protagonista ni antagonista, ya que ésta es la función del Dr. Rappaccini. Entonces, sólo podemos caracterizarlo como un personaje principal.

La deliberada ambigüedad del Mensajero no sólo reside en su función en la obra sino también en su caracterización. (Subrayo los elementos que implican el paralelismo con Tiresias y Madame Sosostris):

(El Mensajero, personaje hermafrodita vestido como las figuras del Tarot, pero sin copiar a ninguna en particular).

Mi nombre no importa. Ni mi origen. En realidad no tengo nombre, ni sexo, ni edad, ni tierra. Hombre o mujer; niño o viejo; ayer o mañana; norte o sur; los dos géneros, los tres tiempos, las cuatros edades y los cuatro puntos cardinales convergen en mí y en mí se disuelven. (5)

¿Quién es el Mensajero? ¿Qué representa? ¿Dios, la conciencia, la muerte, la poesía, a Paz mismo? La riqueza polisémica es pues evidente porque el Mensajero puede ser uno o todos a la vez. No hay una correspondencia biunívoca de uno a uno con los signos manejados. Por lo anteriormente dicho no podemos hablar aquí de una visión maniquea ya que ésto empobrecería los alcances de la obra. La misma ambigüedad logra Elliot imprimirle a Tiresias.

La perplejidad se incrementa cuando El Mensajero nos relata toda la obra por medio de cinco cartas cifradas del Tarot: la Reina, el Rey, el Ermitaño, el Juglar y los Amantes. Punto que reverbera los ecos de *The Waste Land*:

Madame Sosostris, famous clairvoyante,
Had a bad cold, nevertheless
Is known to be the wisest woman in Europe,
With a wicked pack of cards... (6)

Los paralelos entre El Mensajero y Madame Sosostris son tres principalmente. Ambos relatan la trama de las obras respectivas por medio de un artificio adivinatorio: las cartas del Tarot. Los dos

personajes son utilizados, a la manera clásica griega, como medios de anticipación trágica. El tercer elemento en común es que ambos personajes unifican el hilo argumental enriqueciéndolo alusivamente.

El contraste del contenido de las cartas del personaje de Eliot con las cartas de El Mensajero es sumamente interesante ya que nos ofrece el panorama de la cohesión interna de las obras, así como un ejemplo de otra técnica en común de nuestros poetas: el alusionismo.

En *The Waste Land* las cartas de Madame Sosostris son en síntesis la cifra de los personajes de la tierra baldía:

Madame Sosostris,.....
Had a bad cold.....
.....
With a wicked pack of cards. Here, said she,
Is your card, the drowned Phoenician Sailor,
(Those are pearls that were his eyes. Look!)
Here is Belladonna, the Lady of the Rocks,
The lady of situations.
Here is the man with three staves, and here the Wheel,
And here is the one-eyed merchant, and this card,
Which is blank, is something he carries on his back,
Which I am forbidden to see. I do not find
The Hanged Man.

(7)

El contenido simbólico y alusionista de las cartas de Madame Sosostris es el siguiente:

a) La carta del Marinero Fenicio Ahogado alude directamente al personaje que aparece en la cuarta parte del poema: "Death by Water". El propósito de Eliot es referirse directamente - en esta sección por medio del simbolismo del agua- a que el único recurso de redención del hombre en la tierra baldía es el retorno a lo sagrado.

La muerte por agua es una manera indirecta de aludir al renacimiento del hombre por medio de las aguas bautismales. El sentido espiritual de este sacramento es ahogar o matar al hombre viejo para que de las aguas surja el hombre renovado.

b) La carta de la Belladonna, la Dama de las Rocas, la dama de las situaciones, representa a todas las figuras femeninas del poema. Como se demostró en el pasaje de Tiresias, la mujer es un arquetipo desconsolador que participa de la esterilidad del hombre contemporáneo de la tierra baldía.

La misoginia poética de T. S. Eliot, como también ya mencioné, está en estrecha relación con su concepto del pecado. Como indica Lyndall Gordon:

las [...] heroínas de Eliot venían de una tradición en la cual las mujeres existen como estereotipos del veneno o de lo empalagoso: energía devoradora o enfermiza palidez [...] La bruja siniestra y castrante, que reina en este jardín de experiencias, recibe su fuerza de Madeline Usher y de la hija de Rapaccini, quienes irradian una energía que Poe y Hawthorne consideran peligrosa, perversa o anormal (8)

c) La carta de la Rueda de la Fortuna indica una de las obsesiones poéticas de todos los tiempos: hasta qué punto el hombre es artifice de su propio destino o es sujeto del azar. Unas veces el hombre se encuentra en la cumbre de la gloria y, otras se humde en el infortunio o la desdicha.

d) La carta del Comerciante Tuerto retrata uno de los vicios de la tierra baldía: la exaltación del materialismo, la preferencia por lo aparente y tangible en lugar del desarrollo de la espiritualidad. La figura del comerciante con un solo ojo es elocuente: solamente se atiende visiblemente al lucro mientras que el hombre es ciego a lo espiritual.

e) Finalmente, Madame Sosostris saca una misteriosa carta en blanco. Recuérdese que Eliot la caracteriza irónicamente como una vulgar adivinadora resfriada por lo que no tiene pleno dominio de sus poderes. Esta carta tiene cierta relación con la del Hombre

Ahorcado i.e. con la figura del Dios restaurador o Cristo. Carta que la cartomanciana significativamente no puede encontrar en su mazo.

Hasta aquí las cartas de Madame Sosostris. Como se ve, su contenido ilumina y conecta simbólicamente las piezas aparentemente inconexas del resto del poema. Ahora veamos cómo de manera semejante El Mensajero no sólo delinea la obra sino la ilumina y la enriquece.

La estructura argumental en La hija de Rappaccini es inducida por El Mensajero y sus cartas del Tarot (9), las cuales ponen en el mismo plano dramático la disposición de los personajes - Juan, Beatriz, el Dr. Rappaccini, Baglioni- y la manera en que éstos se desplazan alrededor de los ejes de soledad y comunión. Las cinco son las siguientes:

1) La primera carta representa a Beatriz, la protagonista femenina. La Reina constituye el "centro de la Danza" como si la representación de la obra fuese un todo armónico orquestado de resonancias cósmicas. La imagen se refuerza con "la estrella fija."

Beatriz como todas las figuras femeninas de Octavio Paz encarna en sí misma los contrarios, ya que lo mismo es "Reina nocturna", "la dama infernal", y por otro "la señora que rige el crecimiento de las plantas, el ritmo de la marea y los movimientos del cielo."

Las imágenes en sucesión semántica positiva-negativa van jugando repetidamente con el cielo y el infierno; "alternativamente dorada y oscura". Así es efectivamente Beatriz.

Aún cuando El Mensajero no hace explícitas las imágenes alusionistas, éstas son fácilmente identificables. Beatriz es "la señora que rige el crecimiento de las plantas". Esto nos remite a

Ceres, la diosa de las cosechas, con todas las implicaciones de la fertilidad.

Al mismo tiempo este personaje femenino es, como El Mensajero indica con una imagen gongorina: "la pastora de los muertos en los valles subterráneos". Esta imagen alude sin lugar a dudas a Proserpina, Reina de los infiernos, hija de Júpiter y de Ceres.

El paralelo es claro. Beatriz engendrada por Rappaccini quien juega a ser Zeus. Rappaccini intenta en su jardín parodiar el mito de la Creación.

2) La carta del Rey está dentro de la imaginería diabólica convencional: "El Rey de este mundo, sentado en su trono de estiércol y dinero."

Esta carta está descrita con fuertes resabios irónicos. "Enemigo de la Reina. El Rey justiciero y virtuoso que da al César lo que es del César y niega al Espíritu lo que es del Espíritu."

El personaje con quien se identifica esta carta es Baglioni. El personaje más apegado a la tierra y que no concibe el trastocamiento de valores y, que si bien reconoce el peligro que corre Juan es insensible al amor que éste profesa a Beatriz.

Baglioni sólo piensa en salvar a Juan sin reparar en el destino de su amada con un doble propósito guiado por un espíritu revanchista: ponerlo a salvo en una suerte de ganarle la partida a Rappaccini, su oponente en la ciencia.

3) La carta del Ermitaño está directamente asociada con Rappaccini. Está caracterizado según El Mensajero como una figura paradójica: "Enemigo de la Reina" i.e. enemigo de su propia hija.

La caracterización es explícita: "adorador del triángulo y la esfera, docto en la escritura caldea e ignorante del lenguaje de la sangre, perdido en su laberinto de silogismos, prisionero de sí mismo." La adjetivación resalta la psicología del personaje: sabedor de lo importante, desconocedor de lo imprescindible.

Rappaccini también evoca a Fausto en su afán de saber, de adquirir por medio del conocimiento el dominio sobre la naturaleza y no duda en comprometer, en lugar de la salvación de su alma, la integridad de su propia hija en la tarea.

El círculo se cierra cuando al final de la obra de manera paródica inquiere a Beatriz ya muerta: "Hija ¿por qué me has abandonado?" (10).

La parodia es en sí un trastocamiento de los signos. Rappaccini, el padre, en su papel de dios espurio reclama a su hija el abandono, la muerte y la soledad. El episodio aludido en la parodia es el momento en que Jesús está a punto de expirar y en son de queja amorosa murmura las palabras del Salmo XXII: "¡Eli, Eli! ¿lemá sabactani?" i.e. "¡Dios mío, Dios mío! ¿Por qué me has abandonado?" (11).

4) El Juglar es la cifra de Juan, su destino. Según El Mensajero: "el adolescente dormía, la cabeza reclinada sobre su propia infancia, pero ha oído el canto nocturno de la dama y ha despertado guiado por ese canto."

La interpretación alegórica ofrece varias alternativas para Juan. El amor de Beatriz es la prueba de su madurez, el salto de niño a hombre, la posibilidad de la trascendencia, la comunión. Lo trágico de su elección es negarse a sí mismo, la culminación del amor en su pareja.

Como Narciso él sólo se contempla a sí mismo y, por lo tanto niega la comunión y se enclaustra en la soledad. Así lo expresa casi al final de la obra: "Abrí los ojos y me vi plantado en este jardín como un árbol maldito, cortado del fluir de la vida." (12)

Juan permanece ajeno al dolor de Beatriz, como un nuevo Hamlet despreciando a Ofelia, sólo atiende a su propia pena. Las últimas palabras del personaje son irónicas. Juan pide a Beatriz que abra los ojos, siendo que el auténtico ciego es él mismo: "¡Tuve vértigo! Retrocedí ... ¡Abre los ojos, mírame, mira a la vida! (13)

El silencio de Juan en el desenlace de la obra ratifica su caída, su incapacidad de trascendencia al no acceder a "la otra orilla." Decide su sino. No existe el alma de Doña Inés que rescate el alma de don Juan.

Los cabos son nuevamente atados ante la interrogante que El Mensajero lanza al final de su primer parlamento: "El amor es elección, ¿la muerte o la vida? ." Juan elige las dos: la vida sensible y la muerte espiritual. Al morir Beatriz, la posibilidad de comunión muere con ella.

5) La última carta, los Amantes, alude al conflicto de la pareja. Según la interpretación del Mensajero: "son dos figuras, una color del día, otra color de noche. Son dos caminos."

No es fácil la elección de vida o muerte en el caso de Juan y Beatriz. Hasta el antídoto es contradictorio. Surte los efectos deseados al destruir el veneno, pero no al restituir a Beatriz a la normalidad. Ella es la víctima propiciatoria, el requisito indispensable para reencarnar otro mito.

Lo auténticamente trágico es que ella es el único personaje que intenta la comunión y parece no lograrlo. Al final ella exclama: "Ya di el salto final, ya estoy en la orilla... ya caigo, caigo hacia adentro y no toco el fondo de mi alma."(14)

Por todo lo anterior, la imagen de los amantes no puede ser más elocuente. Muestran la ambivalencia propia de la existencia. Ellos son la conjunción de contrarios pero también son dos vías paralelas que nunca convergen, que nunca comulgan, permanecen solas.

Los puntos de toque entre El Mensajero y Madame Sosostriis son enriquecidos aún más con los paralelismos del personaje de Paz y Tiresias los cuales son varios. A continuación los enumero:

a) Ambos personajes son hermafroditas. Tiresias se autodescribe como sigue:

I Tiresias, though blind, throbbing between two lives,
Old man with wrinkled female breasts, [...]
.....
I Tiresias, old man with wrinkled dugs (15)

El Mensajero aparece descrito en las direcciones de escena, significativamente el personaje aparece iluminado, como si se nos indicara que su función implícita fuese la de arrojar luz; la ambigüedad es explícita, el personaje está vestido como una figura del Tarot, "pero sin copiar a ninguna":

([...] Al alzarse el telón, la escena permanecerá a oscuras, excepto en el espacio que ocupe el Mensajero, personaje hermafrodita vestido como las figuras del Tarot, pero sin copiar a ninguna en particular.) (16)

La caracterización de este personaje tiene un importe parecido a los personajes pictóricos de extraordinaria finura y delicadeza como son los de las pintoras surrealistas Remedios Varo y Leonora Carrington.

b) Ambos personajes tienen dones proféticos. Tanto El Mensajero como Tiresias conocen los antecedentes y las consecuencias de las escenas y de la trama. Incluso nos reportan los pensamientos de los personajes. En *The Waste Land* Tiresias dice: " I [...] Perceived the scene, and foretold the rest" (17). El Mensajero se caracteriza a sí mismo como una persona en donde se convergen y disuelven los tres tiempos: presente, pasado y futuro. (18)

El Mensajero es un profeta aún más enigmático que Tiresias. Es profeta incluso en el sentido bíblico de la palabra: no sólo como aquél que predice el futuro sino el que interpela al creyente, en este caso al espectador; y, deja flotando en el ambiente una sola pregunta: "El amor es elección: ¿la muerte o la vida?." (19)

Como nota curiosa resaltaré que es muy significativa la predilección de T. S. Eliot por utilizar como máscaras poéticas a profetas ya sea bíblicos y paganos. En sus poemas se reúnen una galería de personajes que son videntes, pitonisas o adivinadores: Ezequiel, Simeón, la Sibila de Cumas, Madame Sosostriis, San Juan Bautista, Dante y, por supuesto, Tiresias.

c) El Mensajero al igual que Tiresias, aunque espectadores son los personajes más importantes de las obras respectivas. Eliot nos dice, y lo subraya, en sus notas a *The Waste Land* que:

"What Tiresias sees [sic], in fact, is the substance of the poem" (20).

Así que, sin ser los protagonistas estos personajes son los más importantes. Son relatores, testigos y participes indirectos de sus respectivos contextos dramáticos. Dan coherencia a todos los demás que giran a su alrededor.

d) Como Tiresias, El Mensajero sanciona de manera implícita con su presencia y sus parlamentos la vaciedad espiritual y moral de los protagonistas, así como atestiguan e iluminan el conflicto.

e) Los dos personajes a nivel dramático-poético simulan narradores intrusivos ya que reportan fielmente el flujo del inconsciente de los personajes. Tiresias nos dice el pensamiento de la mecanógrafa:

Her brain allows one half-formed thought to pass:
"Well now that's done: and I'm glad it's over." (21)

El Mensajero incluso se entromete en los sueños de Juan, el protagonista masculino. En una especie de juego surrealista, El Mensajero explora la experiencia onírica de Juan en la Escena IV. El parlamento está dividido en dos partes. En la primera, El Mensajero pone al tanto al auditorio de lo que sucede al interior de Juan: "Duerme y mientras duerme batalla contra sí mismo." (22)

Después, interpela directamente a Juan como el inductor de un trance hipnótico o mágico: "¡Duerme, duerme! Sueña con el mar que el sol cubre de vetas rojas y moradas, sueña con la colina verde, corre por la playa..." (23)

La segunda fase en modo imperativo más perentorio, El Mensajero va describiendo la realidad que se enlaza con el terreno de la magia y, Juan se ve apresado en un laberinto muy similar al del Marqués de Sade en "El prisionero" de Libertad bajo palabra. Con ello, Paz demuestra haber alcanzado hacia 1956, fecha de composición de esta obra, la total madurez al estar dialogando con su propia obra:

Prisionero en tu castillo de cristal de roca
cruzas galerías, cámaras, mazmorras,
vastos patios donde la vida se enrosca a columnas solares,

graciosos cementerios donde danzan los chopos inmóviles.
Muros, objetos, cuerpos te repiten.
¡Todo es espejo!
Tu imagen te persigue. (24)

Es el turno de Juan de ser víctima de su propio deseo, de su propia ténegra luminosa interior; una vez más se aprecia la presencia del oxymoron enmarcado en una cadena de imágenes surrealistas:

No, cada vez te alejas más de los paisajes familiares. Marchas por una ciudad labrada en cristal de roca. Tienes sed y la sed engendra delirios geométricos. Perdido en los corredores transparentes, recorres plazas circulares, explanadas donde obeliscos melancólicos custodian fuentes de mercurio, calles que desembocan en la misma calle. Las paredes de cristal se cierran y te aprisionan; tu imagen se repite mil veces en mil espejos que se repiten mil veces en otros mil espejos. (25)

La anticipación trágica, fruto de los dones proféticos del Mensajero, se hace en esta experiencia onírica evidente. Así como introdujo toda la trama por medio de las cartas del Tarot, la cifra del destino de Juan se actualiza en el parlamento poético. La falla, el fracaso ante la elección se nos da por adelantada como si nosotros, al igual que El Mensajero, nos hiciésemos cómplices del augurio:

Condenado a no salir de ti mismo, condenado a buscarte en las galerías transparentes, siempre a la vista, siempre inalcanzable; ese que está ahí, frente a ti, que te mira con ojos de súplica pidiéndote una señal, un signo de fraternidad y reconocimiento, no eres tú, sino tu imagen. Condenado a dormir con los abiertos. (26)

Sintetizaré lo tratado en esta sección. La máscara poética es un recurso que nuestros escritores comparten. La máscara es un artificio por medio del cual se crea, en primer lugar, el distanciamiento entre el texto poético y el poeta. Por ello, es un recurso altamente impersonal.

Al mismo tiempo, es un recurso eminentemente dramático ya que requiere la creación de un personaje, o la inserción de una figura mítica que actúe como portavoz del poeta. La voz de la máscara se funde con las demás voces de los otros personajes que interactúan en el texto.

Ofrecí en el caso de T. S. Eliot los ejemplos de Prufrock y de Gerontion como máscaras poéticas netamente ficticias. Y se trató extensivamente la figura de Tiresias en *The Waste Land*. Se vió como al utilizar una 'persona' mítica se logran efectos simultaneistas y alusionistas que se encadenan al ya rico sustrato de relaciones internas del poema.

Al tratar la obra de Paz, señalé que la máscara tiene una definitiva importancia simbólica que enriquece a su ya de por sí amplio acervo de motivos recurrentes como: el espejo, el muro, el agua, el desierto, la mujer, el fuego.

La máscara, en particular, es un correlato objetivo que comunica las preocupaciones poético-ontológicas de Octavio Paz: la identidad, la otredad, la soledad del ser. También se mencionó que tanto la máscara como el espejo denotan la aprehensión parcial de la realidad y explotan un tema que fascina a nuestro poeta el juego entre apariencia y realidad.

Cuando Paz alude a la comunión en sus poemas, ésta se identifica a menudo con la anulación del espejo, o el desenmascaramiento de la realidad. Con ello, el poeta implica el deseo de acceder a lo auténtico, al rostro inalterable de la realidad y que casi siempre está aliado al sentimiento de la celebración erótica.

Como ejemplo más acabado de la máscara poética a la manera de T. S. Eliot señalé al Mensajero en la obra *La hija de Rappaccini* (1956). Apunté los paralelismos entre este personaje Madame Sosostriis y Tiresias de *The Waste Land*.

La disyunción principal en el tratamiento de la máscara poética entre Octavio Paz y T. S. Eliot estriba en el tono de los poetas. Eliot nunca abandona una postura irónica, una actitud heroico-burlona frente a la realidad.

Madame Sosostriis es una vulgar adivinadora que no tiene nada que ver con la dignidad auténtica del profeta. Tiresias, si bien profeta, predice escenas sórdidas como la de la mecanógrafa y el empleado, así como el incesto de Edipo y Yocasta. Su profecía no apunta hacia miras espirituales altas sino que se concentra en la esterilidad y el vacío.

Paz esboza en el camino erótico una vía esperanzadora para la aprehensión de la realidad; asimismo, demuestra una actitud reflexiva y contemplativa, que se comunica en el manejo recurrente de sus dos ejes poéticos: la soledad y la comunión.

Su personaje del Mensajero está investido de dignidad sus dones proféticos, su caracterización, la belleza de sus parlamentos lo colocan en el lado opuesto al tratamiento de la máscara de Eliot y en el centro de convergencia de sus ejes poéticos.

Otro elemento distintivo en el manejo de la máscara poética entre T. S. Eliot y Octavio Paz radica en el elemento surrealista que permea la segunda época creativa del poeta mexicano.

La identidad de El Mensajero es deliberadamente enigmática, no tiene nombre en realidad. Esta ambigüedad está en relación con un juego típicamente surrealista: el doble. Este personaje parece

encarnar la clave de la batalla del deseo en el plano inconsciente. Como si los deseos reprimidos se hubieran corporeizado y se reflejaran en El Mensajero.

La duplicación se lleva a cabo en El Mensajero. Personaje que concilia como Tiresias los dos sexos. Este es el espejo viviente que refleja el conflicto y es la vía de identificación, él es el "otro", incluido el espectador:

Mi alma es transparente: si os asomáis a ella, os hundiréis en una claridad fría y vertiginosa; y en su fondo no encontraréis nada que sea mío. Nada excepto la imagen de vuestro deseo, que hasta entonces ignorábais. Soy el lugar del encuentro, en mí desembocan todos los caminos. (27)

En los siguientes apartados analizaré las conjunciones y disyunciones en el tratamiento de los siguientes recursos comunes a ambos poetas: el simultaneísmo, el alusionismo y la imagen. Con estas secciones se dará por concluido este capítulo.

NOTAS

1) Octavio Paz ha sido muy cuidadoso al rastrear el origen del argumento de La hija de Rappaccini. Transcribo a continuación éste ya que me parece sumamente interesante que la obra ha suscitado una cadena casi ininterrumpida de transformaciones intertextuales. Lo siguiente aparece en: Octavio Paz "Notas" en Poemas 1935-1975, pp. 675-6

La hija de Rappaccini fue representada por primera vez el 30 de julio de 1956, en el Teatro del Caballito, en la ciudad de México. Director de escena: Héctor Mendoza; escenografía y vestuario: Leonora Carrington; música incidental: Joaquín Gutiérrez Heras.

Adaptación de un cuento de Nathaniel Hawthorne, mi pieza sigue la anécdota, no el texto ni su sentido: son otras mis palabras y otra mi noción del mal y del cuerpo.

La fuente de Hawthorne -o la fuente de sus fuentes- está en la India. Mudra Rakshasa (El sello del anillo de Rakshasa), del poeta Vishakadatta, que vivió en el siglo IX, es un drama político que tiene por tema la rivalidad de dos ministros. Entre las estratagemas de que se vale uno de ellos para vencer a su rival se encuentra el regalo de una deseable muchacha alimentada con venenos.

El tema de la doncella convertida en viviente frasco de ponzoña es popular en la literatura india y aparece en los Puranas. De la India pasó a Occidente y, cristianizado, figura en la Gesta Romanorum y en otros textos. En el siglo XVII Burton recoge el cuento en The Anatomy of Melancholy y le da un carácter histórico: Porus envía a Alejandro una muchacha repleta de veneno.

Thomas Browne repite la historia: "Un rey indio envió a Alejandro una hermosa muchacha alimentada con acónito y otros venenos, con la intención de destruirlo, fuese por medio de la copulación o por otro contacto físico". Browne fue la fuente de Hawthorne.

2) Cf. Octavio Paz, La hija de Rappaccini en Poemas (1935-1975), pp. 286, 283.

3) Ibid., p. 299.

4) Ibid., p. 300.

5) Ibid., p. 283.

6) T. S. Eliot, The Waste Land en The Complete Poems and Plays, p. 38.

7) Ibid., pp. 38-9.

8) Cf. Lyndall Gordon, El joven T. S. Eliot, p. 56.

9) Debido a la longitud del parlamento del Mensajero en donde aparecen las cartas del Tarot, remito al lector para que confronte la descripción detallada de éstas a La hija de Rappaccini op. cit., p. 284.

Todas las referencias entrecomilladas que aparecen en esta sección pertenecen a esta página. Cuando se cambie la página así lo indicaré.

10) Ibid., p. 306.

11) Cf. Biblia de Jerusalén, Mateo 27:46.

Nota: Según la liturgia católica éstas fueron las penúltimas palabras de Jesús antes de morir.

12) Octavio Paz, Ibid., p. 306.

13) Idem

14) Idem

15) T. S. Eliot, op. cit., pp. 43-4

16) Octavio Paz, Ibid., p. 283.

17) T. S. Eliot, Ibid., p. 44.

18) Octavio Paz, op. cit.

19) Ibid., p. 44.

20) T. S. Eliot, "Notes on The Waste Land" en op. cit., p. 52.

21) Idem, The Waste Land, p. 44.

22) Octavio Paz, Ibid., p. 291.

23) Idem

24) Octavio Paz, "El prisionero" en Poemas (1935-1975), p. 121.

25) Idem, La hija de... op. cit., p. 291.

26) Idem

27) Ibid., p. 283.

4.4 La imagen

Si comparamos las imágenes de los poemas de T. S. Eliot y de Octavio Paz encontramos que entre ambas existe un parecido familiar. La eficacia y el alto poder sugestivo de las imágenes de ambos poetas radican en un elemento en común que sus estros explotan: La fusión en la imagen de dos realidades separadas entre sí.

Rachel Phillips comenta con respecto a esta cualidad de la imaginería de Octavio Paz lo siguiente:

Al yuxtaponer dos elementos distantes se crea un nuevo elemento y el mundo se transforma, se hace más real cuando la imagen dispara una luz nueva sobre las disparidades que ha fusionado. (1)

El mismo rasgo familiar: la fusión -y la mayoría de las veces, el choque- entre dos entidades diversas es exactamente el signo que distingue en forma característica a la imaginería de T. S. Eliot.

En los poemas de Eliot, como ya vimos, la imagen reúne lo mismo grandilocuencia que un elemento cotidiano tan distante del tono del primero que provoca un efecto irónico instantáneo.

Al inicio de "The Love Song of J. Alfred Prufrock" tenemos al protagonista que, en tono solemnisimo se interpela a si mismo para animarse a emprender el viaje de encuentro con su dama. La hora es propicia; el crepúsculo detona la siguiente exclamación:

Let us go then, you and I,
When the evening is spread out against the sky
Like a patient etherised upon a table; (2)

Eliot perspicazmente le da la vuelta a las expectativas del lector. El inicio: "Vayamos pues, tú y yo/ cuando la tarde se despliega en contra del cielo" predispone al lector a una cierta atmósfera. La segunda parte del simil contrasta fuertemente con la

primera: "como un paciente anestesiado en la mesa de operaciones"
(3).

El efecto es sorpresivo e inmediato, la gama de asociaciones que la imagen provoca es muy variada. "El paciente anestesiado" y "la tarde desplegada" como el primero, nos evocan las ideas de letargo, aturdimiento que de una manera objetiva reflejan el carácter atolondrado de Prufrock. El tono es irónico y apunta hacia el terreno heroico-burlón de Dryden, de Pope y el de Laforque.

La imagen se refuerza a medida que Prufrock describe los detalles vulgares y cotidianos del trasiego ciudadano en la hora vespertina lo que provoca un efecto asociativo: las calles semi-desiertas, los hoteles de paso, el aserrín de los restaurantes que venden ostras.

Eliot después nos ofrece una serie encadenada de imágenes que describen de qué manera la niebla amarillenta va invadiendo la tarde londinense. Ello se efectúa, como ya se había mencionado, de una manera impersonal. La perspectiva principal que se nos ofrece es la de Prufrock quien es la máscara del poeta.

Las imágenes van comparando a la niebla con los movimientos de un gato callejero que se restriega el lomo en los vidrios de las ventanas, que se relame por las esquinas, aguarda en los charcos de las alcantarillas y salta por las azoteas hasta que se acurruca y se duerme. Con esta serie encadenada de imágenes Eliot evoca el transcurrir perezoso del tiempo y vuelve a enfatizar la timidez del personaje:

The yellow fog that rubs its back upon the window-panes
The yellow smoke that rubs its muzzle on the window-panes
Licked its tongue into the corners of the evening,

Lingered upon the pools that stand in drains,
Let fall upon its back the soot that falls from chimneys,
Slipped by the terrace, made a sudden leap,
And seeing that it was a soft October night,
Curled once about the house, and fell asleep. (4)

La anterior cadena de imágenes recibe el nombre de "elaborated conceit". Según F.O Mathiessen, esta técnica no tiene una función meramente ornamental ni tiene como meta principal el efecto sorpresivo, siendo éste uno de sus principales atributos; sino que el poeta se propone por este medio expresar la curva de su significado poético. Al respecto, abunda sobre el "conceit":

It is an integral element of the metaphysical style since it is the most compelling means of making the desired union of emotion and thought by bringing together widely divergent material in a single image. (5)

Como señala George Williamson, el propósito ulterior de Eliot es la adopción de una actitud irónica o de una máscara heroico-burlona de análisis objetivo de la realidad en la que se entremezclan reacciones encontradas hacia los objetos y que recrea la discrepancia entre las apariencias y la realidad. (6)

En los poemas de Octavio Paz la imagen tiende, por lo regular, a conciliar dos elementos o cualidades contrarias. Como ya había mencionado, el tropo recurrente de nuestro poeta es el 'oxymoron' lo que refleja que el pensamiento poético paceano es camino binario conciliado.

En el 'oxymoron' se funden las dicotomías que, entretrejidas en la trama del poema van encadenando en ocasiones, efectos acumulativos de contraste, a veces de ironía y la mayoría de las veces son el núcleo de una meditación trascendente. Veamos algunos ejemplos de Libertad bajo palabra y las dicotomías manejadas:

VIDA-MUERTE

En "Himno entre ruinas":
"ruinas vivas en un mundo de muertos en vida" (7)

En "Máscaras del alba":
"vivos muertos al borde del instante" (8)

En "Fuente":
tierra que se destierra,
vivo para la muerte,
cuerpo que se desnace,
muerto para la vida. (9)

En "¿No hay salida?":
-nadie se muere de la muerte, todos morimos de la vida- (10)

VISION-CEGUERA

En "Máscaras del Alba":
es la mirada que no mira y mira
.....
teje y desteje su tejido a ciegas, (11)

MOVILIDAD-FIJEZA

En Piedra de sol:
"un árbol bien plantado mas danzante" (12)

En "Soneto V":
"danzan los cuerpos su quietud ociosa" (13)

En "Soneto I"
Inmóvil en la luz, pero danzante,
tu movimiento a la quietud que cria (14)

Los ejemplos son innumerables; casi no hay poema en el que por lo menos una vez no surja de manera explícita o implícita el pensamiento binario. Ramón Xirau sintetiza notablemente esta tendencia del pensamiento poético de Paz:

La poesía de Paz tiende a ser simbólica. Las imágenes, representación de la realidad; las metáforas, reversión y analogía de términos; las paradojas, contraposición de imágenes y de sentimientos, son, en la obra de Paz, puntos de partida para llegar a un mundo simbólico, resumen y culminación de los demás estratos imaginativos. (15)

Si bien existe un parecido entre las imágenes paceanas y las de Eliot, no es de suponer que este rasgo familiar indique una neta relación intertextual entre ellas. Las fuentes de donde se deriva esta técnica imacológica son diferentes.

La imagen típica de Eliot tiene su raíz en la poesía metafísica inglesa del XVII. Eliot se remite principalmente a los hallazgos de Andrew Marvell y de John Donne, reveladoramente llamado "el Góngora inglés."

La imagen de los Metafísicos recibe el nombre de "conceit"; en ésta la idea gira sobre sí misma y se va desdoblado alternativamente por el poder sugerente de los elementos que se combinan. El clásico ejemplo de esta imagen es el siguiente fragmento de "A Valediction: Of Weeping" de John Donne, ejemplo que el mismo T. S. Eliot utiliza para su análisis en "The Metaphysical Poets":

On a round ball
A workman that hath copies by, can lay
An Europe, Afric, and an Asia,
And quickly make that, which was nothing, all,
 So doth each tear,
 Which thee doth wear,
A globe, yea world by that impression grow,
Till thy tears mixed with mine do overflow
This world, by water sent from thee, my heaven dissolved so.
(16)

El contenido es simple: el poeta ve llorar a su amada. La complejidad surge en la descripción del llanto. Cada lágrima semeja un mundo, un globo terráqueo en donde se aprecian los continentes. La impresión en el poeta es tal, que se describe mezclando su llanto al de la amada lo que evoca el diluvio universal.

En "The Flea" la vista de una pulga lo lleva a una meditación sobre la vida y la muerte. El poeta quiere impedir que su amada mate

al insecto ya que equipara esta acción con un sacrilegio o un suicidio. Llega a los extremos de visualizar las esencias de los amantes mezcladas en la sangre del bicho. (17)

Si bien el tono es juguetón, subyace a éste un pensamiento serio. De la misma manera, la emoción que quiere comunicar el poeta permanece oculta; para descifrarla es necesario el concurso del ingenio del lector, la cualidad que los Metafísicos denominaron "Wit". Este ingenio es una facultad intelectual que, por medio de la asociación de ideas, define a la emoción.

La imagen panceana en cambio, está en estrecha relación con las propuestas surrealistas. El surrealismo, como se recordará, formuló que la imaginación debía recrear el flujo del pensamiento, el cual tiene su propia lógica en la que se combinan, en apretado desorden, lo mismo experiencias sensoriales que ideas.

En síntesis, la imagen surrealista en la obra de Paz es la fusión de dos entidades totalmente alejadas entre sí pero que se aproximan al entrar en función una lógica imaginativa propia. Es como la famosa imagen de Lautréamont: "la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie" (18).

Como indica Rachel Philips la imagen desconcertante que permea la obra de Paz tiene como fin la creación de una atmósfera en sí misma, y las imágenes, en combinaciones disparatadas y turbadoras, alternan la aceptación de la realidad exterior. (19)

En suma, lo que Paz intenta con su manejo de la imagen en la que "se acercan o acoplan realidades opuestas, indiferentes o alejadas entre sí" (20) es aprehender el carácter inefable de la realidad, como lo especifica en *El arco y la lira*: "la imagen dice

lo indecible" (21). El fin último es la reunificación de la pluralidad de lo real.

En "Tus ojos" notamos el parecido del encadenamiento de imágenes surrealistas similar a los "elaborated conceits" de John Donne y de T. S. Eliot.

Sin embargo, logra efectos sorprendentes semejantes a base de una serie de conjunciones de contrarios, similares inimaginables en que se compara una entidad sumamente concreta con una abstracta y por lo menos una sinestesia. [Subrayaré éstas]:

Tus ojos son la patria del relámpago y de la lágrima
silencio que habla,
tempestades sin viento, mar sin olas,
pájaros presos, doradas fieras adormecidas,
topacios impios como la verdad,
otoño en un claro del bosque en donde la luz canta en el
hombro de un árbol y son pájaros todas las hojas,
playa que la mañana encuentra constelada de ojos, (22)

El elemento sorprendente en el choque en la imagen de dos realidades y de dos imágenes contrarias se aprecia en "Cuerpo a la vista" en donde el motivo es nuevamente los ojos de la amada:

Tus ojos son los ojos fijos del tigre
y un minuto después son los ojos húmedos del perro. (23)

La emoción surge por contraste, el poeta registra instantáneamente los cambios de ánimo de su pareja sin mencionarlos en absoluto; los ojos de su amada registran un tránsito emocional que va de la ira contenida y del cálculo a la ternura y la piedad. Sin embargo, el efecto de la imagen es en sentido amplio y restringido: chocante.

T. S. Eliot quería al igual que los metafísicos, propiciar el acceso a un pensamiento sentido. Como lo expresó en "The Metaphysical Poets" (1921): "(To) feel (the) thought as immediately as the odour of a rose." (23)

Curiosamente, Kjell Espmark identifica a Paz como un exitoso comunicador de lo anterior. Así lo expresó en el discurso de presentación en ocasión del Premio Nobel; en este texto se menciona que en el 'corpus' poético de Paz:

"Tiene especial importancia la fusión de pensamiento y sensualidad. [El cual] es uno de los grandes temas de la poesía moderna. T. S. Eliot enlaza aquí con los poetas ingleses del siglo XVII que todavía podían 'percibir su pensamiento tan inmediatamente como el aroma de una rosa' " (24)

Eliot, en el ensayo al que hice referencia, se lamentaba de que, a partir del XVII se produjo en el ánimo del artista el fenómeno que denominó como 'disociación de la sensibilidad.' Con ello, como González Padilla indica:

Eliot quiere significar el abandono del raciocinio y la tendencia hacia una actitud puramente sentimental y más contemplativa que discursiva, la cual culminó con el romanticismo. [Por lo cual] el contenido poético se volvió más crudo. (25)

Al incluir en sus imágenes elementos heterogéneos que se homogeneizan y que requieren del ingenio recreativo del lector para su interpretación, Eliot está implícitamente proponiendo el retorno a patrones artísticos de corte clásico.

Sin embargo, el resultado fue malinterpretado en el contexto artístico-cultural de su tiempo, sus críticos y seguidores creyeron ver en las propuestas de Eliot una manifestación de la vanguardia.

A propósito de ésta, la imaginaria de Paz no es únicamente surrealista, ya que el mexicano no se ciñe de manera ciega al mentado movimiento.

Coincido con Rachel Philips con respecto a que el literato mexicano se identifica con el surrealismo:

sólo en la medida en que eso satisface sus necesidades de composición [y que] Paz fue [y es] surrealista en la técnica cuando le convino y de la manera que le convino, utilizando la

despersonalización de la emoción y la dislocación de la imagen para realizar la angustia que estaba comunicando a través del poema." (26)

Incluso sus imágenes se distinguen de la imagen surrealista pura por la cualidad siguiente: detrás de sus imágenes se esconde un pensamiento que las sustenta. Ello confiere a su discurso poético cualidades que van más allá del mero efecto sorpresivo y ornamental de la imagen surrealista. La lógica imaginativa paradójicamente adquiere mayores grados de cohesión y coherencia.

Un ejemplo de lo anterior se encuentra en "Nocturno" donde el poeta va reflexionando sobre la naturaleza inefable de la poesía en un tono meditativo que recuerda a los "Nocturnos" de Villaurrutia:

Sombra, trémula sombra de las voces.
Estatuas derribadas en la luna.
¿Cómo decir, camelia,
la menos flor entre las flores,
cómo decir tus blancas geometrías?

¿Cómo decir, oh Sueño, tu silencio en voces? (27)

Este poema, de los primeros de Octavio Paz, demuestra que su pensamiento binario no es una manifestación tardía sino una característica que permea por igual todas sus etapas creativas.

Paz medita a la manera poética y por medio del poema mismo sobre la poesía. La voz -o las voces de los poetas- es "trémula", como dominada por el temor reverencial de nombrar a la realidad simbolizada por la camelia, la cual en su bella sencillez parece plantear un problema insuperable: cómo describirla y, aparte de esto, cómo poder transferir al espíritu del poema la recreación de sus "delicadas geometrías". Por ello, Paz visualiza ese intento de las "trémulas voces" como "estatuas derribadas en la luna."

Más que ser éste un poema de contemplación de la naturaleza, revela una introspección discursiva meta-poética i.e. la poesía

meditando acerca de sí misma. Lo cual se resuelve en una suerte de complejidad poética en espiral o de aros concéntricos: el poeta que en el poema habla de poesía, pero sin mencionar su objeto de reflexión. El verso que cierra el poema es de una economía prodigiosa: "¿Cómo decir, oh Sueño, tu silencio en voces?" i.e. ¿cómo decirte Poesía?

Como buen tradicionalista Paz explota la imagen gongorina, esto es, la metáfora que alude por elusión, se nombra al objeto 'in absentia'. En "Himno entre ruinas" la alusión al mediodía se logra por medio de este tipo de imagen gongorina:

Coronado de sí el día extiende sus plumas,
¡Alto grito amarillo,
caliente surtidor en el centro de un cielo
imparcial y benéfico! (28)

Se alude al sol pero en ningún momento se le nombra explícitamente; se le caracteriza como un "alto grito amarillo", un "caliente surtidor en el centro del cielo". Esto nos remite a otro ejemplo en donde la imagen gongorina hace acto de presencia; parece ser que el empleo de este tipo de imagen contribuye a la ruptura total del lugar común en la poesía, y que Paz lo utiliza con preferencia para referirse a los ciclos del día.

Así, en lugar de referirse al mediodía o al crepúsculo, Paz los alude pero deliberadamente elude nombrarlos de manera explícita. En "Crepúsculos de la ciudad" se recrea el atardecer y la puesta del sol como sigue:

el cielo roto, hendido, es una fosa;
la luz se atarda en la pared ruinoso: (29)

La oscuridad de la tarde no se menciona, sólo se sugiere por la adjetivación del "cielo" y el poder sugestivo de la "fosa". La luz

adopta una nueva cualidad con el neologismo "se atarda". Como se ve este tipo de imagen gongorina es fuertemente sugestiva, económica y posibilita la ruptura del 'cliché' o frase hecha. Reclama como los "conceits" de Donne -no es gratuita la comparación con Góngora- de la participación ingeniosa del lector.

En "Máscaras del Alba" Paz se refiere al amanecer de manera elíptica en los versos finales del poema:

¡Júbilos, resplandores que desgarran!
El alba lanza su primer cuchillo. (30)

Aquí se aprecia una imagen parecidísima a la que utiliza Eliot en "Rhapsody on a Windy Night", la que curiosamente también cierra su poema y hace en referencia al amanecer. Con la salvedad de que el efecto evocador es totalmente implícito. Y se refiere el tránsito de la noche al día como "el último retorcer del cuchillo." (31)

Se recordará que en este poema Eliot describe una caminata nocturna en la que se va registrando el flujo del inconsciente de un anónimo paseante. Después de su ininterrumpido vagabundeo llega a su cuarto y se reconcilia con la realidad al ver los detalles triviales: el cepillo de dientes, la cama y sus zapatos. Después la voz imperativa en segunda persona exclama: "The last twist of the knife." (32)

Otro elemento que resalta en la imaginería paceana es el manejo contrastivo del color, lo que indica cierta filiación expresionista casi pictórica de sus imágenes.

No hay que olvidar que Octavio Paz es un excelente crítico de arte y que, a menudo dialoga de manera netamente intertextual con el discurso de las artes plásticas: arquitectura, escultura y, sobre todo, con la pintura.

Reiteradamente Paz utiliza el color como elemento sensorial que enriquece a su imaginaria. Nótese que no olvida incluir el 'oxymoron' en su descripción de la noche en "El desconocido":

La noche es verde, vasta y silenciosa.
La noche es morada y azul.
Es de fuego y es de agua.
La noche es de mármol negro y de humo.
En sus hombros nace un río que se curva,
una silenciosa cascada de plumas negras.

(33)

A las cualidades contrarias del "fuego" y del "agua", se añaden los contradicciones implícitas entre lo sólido del "mármol" y lo intangible del "humo" pero que se concilian armónicamente en el color "negro". Se entremezclan casi imperceptible una variedad de sensaciones; táctiles: con la mención de los elementos sólidos y líquidos; auditivas: el susurro de las "plumas negras" y visuales ampliamente recreadas por el color.

La siguiente estrofa de "Seven p.m." es literalmente un cuadro pictórico verbal expresionista ejecutado con los colores de la paleta de un Tanguy o de Frida Kahlo:

"Allá, del otro lado,
yace, las islas prometidas. Danzan
los árboles de música vestidos,
se mecen las naranjas en las ramas
y las granadas abren sus entrañas
y se desgranán en la yerba,
rojas estrellas en un cielo verde,
para la aurora de amarilla cresta..."

(34)

Como también ya mencioné, el pensamiento poético paceano es eminentemente analógico, es decir tiende a establecer correspondencias implícitas o explícitas entre el hombre y el mundo lo que indica que a su imaginaria subyace un fuerte sustrato simbolista.

Como es bien sabido, fue Baudelaire y particularmente en su poema "Correspondencias" el que iniciara la boga de la imagen analógica:

Naturaleza es templo donde vivos pilares
dejan salir a veces una palabra oscura;
entre bosques de símbolos va el hombre a la ventura,
símbolos que lo miran con ojos familiares. (35)

La importancia de la analogía en el pensamiento poético de Paz es insoslayable. En El arco y la lira el poeta mexicano es más que contundente:

El universo es un sistema de correspondencias, regido por el ritmo, todo está cifrado, todo rima; cada forma natural dice algo, la naturaleza se dice a sí misma en cada uno de sus cambios; ser poeta no es ser el dueño sino el agente de transmisión del ritmo; la imaginación más alta es la analogía. (36)

Con sus metáforas, símiles y paradojas Paz nos hace partícipes de ese lenguaje cifrado del universo y nos hace ver los objetos por primera vez con una diferente luz. Como si el objeto acabara de nacer o de ser creado por medio de la imaginación poética.

En su teoría de la revelación poética la correlación biunívoca entre naturaleza y hombre es central. El poeta es un decodificador de los signos por los que la naturaleza se comunica silenciosamente.

El efecto de las correspondencias es palpable en "Soliloquio de medianoche" en donde Paz hace explícito su diálogo con la naturaleza. El poeta crea al nombrar el mundo y recibe las directrices de la naturaleza. La palabra poética nombra al mundo:

Dueño de la palabra, del agua y de la sal,
bajo mi fuerza todo nacía otra vez, como al Principio;
si mis yemas rozaban su sopor infinito
las cosas cambiaban su figura por otra,
acaso más secreta y suya, de pronto revelada,
y para dar respuesta a mis atónitas preguntas

el fuego se hacía humo,
el árbol temblor de hojas,.....
.....

Sobre su verde tallo una flor roja me hablaba
y sólo yo entendía su cifrado lenguaje; (37)

Pero dado el carácter heterogéneo y plural de la realidad al establecerse los extremos comparativos de la analogía, muchas veces se logra una relación insólita entre las entidades que se corresponden.

Las metáforas encadenadas siguientes, muestran el poder analógico de revelarnos la otra cara de las cosas. En el mismo poema que estoy comentando el poeta concentra su estro en la descripción de las flores:

¿Recuerdas aquella bugambilia que encendía sus llamas suntuosas y católicas.....
.....
morada escala para llegar al cielo?
.....
las violetas de apretados corpiños,
los lirios que en fila comulgaban por la tarde,
el alcatraz de nieve y su grito amarillo, trompeta de las flores
la higuera de anchas hojas digitales, diosa hindú. (38)

Un elemento más que delata el sustrato simbolista de la imaginaria paceana es el reiterado uso de la sinestesia, recurso que también los surrealistas utilizaron para reflejar el dislocamiento de los sentidos que buscaban para la liberación del inconsciente. Ofrezco sólo unos cuantos ejemplos:

En "Niña":
Y nace del silencio
la vida en una ola
de música amarilla; (39)

En "Otoño":
labios que sueñan labios,
manos que sueñan pájaros... (40)

En "Crepúsculos de la ciudad (Soneto IV):
Sabe la lengua a vidrio entumecido,
a silencio erizado por el viento,
a corazón insomne, remordido. (41)

En "Himno entre ruinas":
Zumba la luz, dardos y alas.
Huele a sangre la mancha de vino en el mantel.
Como el coral sus ramas en el agua
extiendiendo mis sentidos en la hora viva:
el instante se cumple en una concordancia amarilla,
(42)

La imagen paceana como ya mencioné toma elementos surrealistas, simbolistas y gongorinos. Añadiré uno más; al ser el suyo un pensamiento analógico y sincrético, éste convive armoniosamente con el concepto de la emblemática. Mencioné en el capítulo "Arte poética" que dentro de la vena erótica paceana fluye subterráneamente una corriente hermética-neoplatónica que nos remite decorosamente al barroco español.

Al respecto de la emblemática Paz comenta en Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe lo siguiente:

... no se vela en [los jeroglíficos y los emblemas] únicamente una escritura, es decir medios de representación de la realidad sino a la realidad misma. Entre los atributos de la realidad estaba el ser simbólica: ríos, rocas, animales [etc.] Si la realidad del mundo era emblemática, cada cosa y cada ser era símbolo de otra. El mundo era un tejido de reflejos ecos y correspondencias. (43)

El anterior comentario es por supuesto extensivo a la obra de Paz. Un ejemplo que ilustra el surrealismo-emblemático es el poema "Virgen". Este poema es de capital importancia ya que el propio Paz reconoce que, con la composición de éste, se efectuó en su obra un cambio de sensibilidad y marca la transición a otra fase creativa.

"Virgen", publicado en Sur en 1944 con el título "Sueño de Eva", expresa en gran complejidad la "confluencia de distintas corrientes temporales y de espacios." (44) En una entrevista con

Manuel Ulacia, Paz reflere brevemente la sustancia de este poema capital:

... es un calidoscopio de mitos y sueños. Un calidoscopio que muestra y combina distintas figuras femeninas (mejor dicho: las transformaciones del personaje único) en distintos episodios que suceden en tiempos y lugares distintos. Pero no es incoherente; el calidoscopio cuenta un cuento, una calda, un sacrificio y una reconciliación. (45)

El "método calidoscópico" fue definido y explotado ampliamente por Ezra Pound; Eliot lo adoptó posteriormente. Estos poetas se inspiraron en la lectura de la Divina Comedia de Dante, en especial del Infierno.

En lugar de reposar el argumento poético en un hecho central se recurre al uso de incidentes que se yuxtaponen como los cristales de un calidoscopio, que a pesar de ser los mismos van formando figuras que varían al infinito.

Lo calidoscópico intenta capturar el mayor número posible de puntos de vista con objeto de una mejor sugerencia del flujo de la realidad. Este cambio brusco de punto de vista fue utilizado por Browning y también por Henry James. Pound pretendía elevar este recurso hasta el límite.

Los efectos son: la fragmentación de la realidad; existen diferentes versiones de la misma como tantos espectadores o relatores de la realidad haya; se efectúan violentos cambios de acción o lugar.

El análisis detallado de "Virgen" merecería un capítulo por sí solo por lo que sólo me concentraré en los elementos que considero emblemáticos, y me referiré únicamente a la primera estrofa.

El emblema es la representación pictórica de la alegoría, la cual a su vez conjunta una serie de atributos simbólicos que

determinan el contenido de la figura representada. Un ejemplo es la consabida representación de la Justicia, la cual se expresa por medio de una mujer con los ojos vendados y una balanza en la mano, con ello se quiere expresar las cualidades de la abstracción i.e. la justicia es ciega y equitativa.

En el poema los atributos son varios y deliberadamente ambiguos. La complejidad aumenta al yuxtaponerse los unos con los otros. En la primera estrofa por lo menos se pueden identificar tres figuras mítico-alegóricas: Eva, una sacerdotisa -posiblemente Diana- y la Virgen del Apocalipsis; las cuales sucesivamente se van desdoblando. Iré separando una por una:

EVA

Ella cierra los ojos y en su adentro
está desnuda y niña al pie del árbol (46)

Los atributos emblemáticos de Eva son claros: la desnudez, la inocencia generalmente asociada con la infancia y el árbol.

DIANA O UNA SACERDOTISA

Reposan a su sombra el tigre, el toro.
Tres corderos de bruma le da al tigre,
Tres palomas al toro, sangre y plumas.

Se aprecia una deliberada ambigüedad en la identificación de la figura mítica, pero lo que queda claro es la intención de sacrificio propiciatorio. La razón para identificar a esta figura con una sacerdotisa estriba en que, como es bien sabido, las vestales o sacerdotisas paganas debían de ser vírgenes. El título del poema va jugando alternativamente con las diversas figuras femeninas en que este atributo coincide.

A continuación se yuxtapone una voz ajena en tono admonitorio, que Paz cuidadosamente señala tipográficamente. Y después, en una

cadena alucinada de imágenes surrealistas de resonancias cósmicas, la figura sacerdotal se ve amenazada pero al final triunfa.

Ni plegarias de humo quiere el tigre
ni palomas el toro: a ti te quieren
Y vuelan las palomas, vuela el toro,
y ella también desnuda vía láctea,
vuela en un cielo visceral, oscuro.
Un maligno puñal ojos de gato
y amarillentas alas de petate
la sigue entre los aires [...]

(47)

Compárense las imágenes anteriores con las imágenes de la segunda parte de "Ash Wednesday" de Eliot, en las que se aprecia un notable parecido en contenido alegórico y cierta semejanza en la intención poética:

Lady, three white leopards sat under a juniper-tree
In the cool of the day, having fed to satiety
On my legs my heart my liver and that which had been contained
In the hollow round of my skull. (48)

"Ash Wednesday" (1930) es un poema alegórico cristiano. Como su título indica es un poema penitencial en el que el poeta medita por medio de las sucesivas imágenes simbólicas acerca de su pasado. La visión principal que guía al poeta es una enigmática Dama que se va desdoblando sucesiva, alternativa y simultáneamente como Beatriz, la guía de Dante, la Iglesia y la Virgen María.

La Dama que se evoca en las imágenes puede ser cualquiera de estas tres figuras alusivas. Los tres leopardos blancos que se sientan bajo el enebro representan los medios de purificación por medio del dolor. Despojan al hombre de la carne pero dejan en cambio los huesos limpios.

Con ello, Eliot medita sobre una paradoja esencial en el credo cristiano, sólo a través de la muerte del pecado representada por la carne se efectuará el tránsito a la vida de la gracia. Todo el poema se dedica a tal fin: la meditación sobre la necesidad de la

penitencia y de la contrición para la reconquista de la fe: morir al pecado para vivir en gracia.

LA VIRGEN

La figura triunfal de la sacerdotisa en el poema de Paz ahora se transforma y adopta los atributos de la Virgen Apocalíptica de San Juan:

.....Y ella lucha
y vence a la serpiente, vence al águila,
y sobre el cuerno de la luna asciende. (49)

Los efectos de esta imaginería emblemática reflejan una deliberada obscuridad y al mismo tiempo un poder sugestivo particular. Con ello interpreto en este poema una alegoría del poder creativo poético, el devenir de la palabra que nace pura, se ve amenazada por una realidad inefable que impide su plena expresión, pero que finalmente vence y "asciende" en la realidad del poema.

Para concluir tenemos que las imágenes de Octavio Paz y de T. S. Eliot aun cuando tienen un ostensible parecido y provocan efectos similares difieren en cuanto a las fuentes de las cuales se derivan.

Mientras que Eliot se remite a los hallazgos de la poesía metafísica inglesa y al simbolismo de Laforgue y Baudelaire; Paz alimenta su imaginería de las propuestas de vanguardia, en especial del surrealismo, del barroco español, del simbolismo y del posible diálogo con las artes plásticas, sobre todo con el arte moderno. Su poética binaria tiene plena expresión en la recurrencia del 'oxymoron', tropo que concilia los contrarios.

La gran conjunción entre los dos tipos de imaginería es que de una u otra forma se aprecia en ambas la conciliación y fusión ya sea de realidades separadas o de elementos contrarios que esconden un

pensamiento trascendental. La fusión de elementos dispares tiene como meta provocar un efecto asociativo que después se traduce en una aprehensión emocional.

Los efectos que logra Eliot por medio de sus imágenes son irónicos. A partir de una referencia sumamente concreta se propone acceder a una entidad abstracta.

Eliot opinaba que la poesía no debía descartar ninguna experiencia por insignificante que parezca, ya que la combinación de estas experiencias con otras provoca un efecto asociativo de amalgamamiento de lo insólito con lo familiar. Así lo planteó en "The Metaphysical Poets":

When a poet's mind is perfectly equipped for its work, it is constantly amalgamating disparate experience: the ordinary man's experience is chaotic, irregular, fragmentary. [...] in the mind of the poet these experiences are always forming new wholes. (50)

Al comparar las imágenes de ambos poetas tenemos que no descartan las experiencias comunes, antes bien éstas operan como referencias concretas a una complejidad emocional amalgamada de experiencias que, a primera vista parecen inconexas. Aisladas, éstas nos resultan familiares pero combinadas integran nuevas unidades de pensamiento poético.

A continuación se tratarán en el siguiente apartado lo que denomino como técnicas del collage: el simultaneísmo y el alusionismo. Con el siguiente apartado finalizaré el análisis del panorama de la intertextualidad.

NOTAS

- 1) Rachel Phillips, *Las estaciones poéticas de Octavio Paz*, p. 107.
- 2) T. S. Eliot, "The Love Song of J. Alfred Prufrock" en *The Complete Poems and Plays*, p. 3.
- 3) Traducción mía de Idem.
- 4) T. S. Eliot, *Ibid.*, p. 4.
- 5) F.O. Matthiessen, *The Achievement of T. S. Eliot*, p. 29.
- 6) Cf. F. Williamson, *A Reader's Guide to T. S. Eliot*, p. 51.
- 7) Octavio Paz, "Himno entre ruinas" en *Libertad bajo palabra*, p. 211.
- 8) Idem, "Máscaras del alba" en Idem, p. 215.
- 9) Idem, "Fuente" en Idem, p. 220.
- 10) Idem, "¿No hay salida?" en Idem, p. 227.
- 11) Idem, "Máscaras del alba" en Idem, p. 214.
- 12) Idem, *Piedra de sol* en Idem, p. 237.
- 13) Idem, "Soneto V" en Idem, p. 16.
- 14) Idem, "Soneto I" en Idem, p. 14.
- 15) Ramón Xirau, "Del símbolo a la imagen" en *Aproximaciones a Octavio Paz*, p. 28.
- 16) John Donne, "A Valediction: Of Weeping" en *The Oxford Anthology of English Literature*, Vol I, p. 1033.
- 17) Cf. Idem, "The Flea" en Idem, p. 1034.
- 18) Lautréamont citado por Rachel Phillips, *op. cit.*, p. 108.
- 19) Idem
- 20) Octavio Paz, *El arco y la lira*, p. 98.
- 21) *Ibid.*, p. 123.
- 22) Octavio Paz, "Tus ojos" en *Libertad bajo palabra*, p. 113.
- 23) T. S. Eliot, "The Metaphysical Poets" en *Selected Essays*, p. 247.

- 24) Kjell Espmark, "Octavio Paz: poeta y ensayista" (Texto leído por Idem, miembro de la Academia Sueca y del Comité Nobel durante la ceremonia de entrega del galardón) en La Jornada, Martes 11 de diciembre de 1990, p. 31.
- 25) Ma. Enriqueta González Padilla, La poesía de T. S. Eliot, p. 34.
- 26) Rachel Phillips, op. cit., p. 95.
- 27) Octavio Paz, "Nocturno" en Libertad bajo palabra, p. 53.
- 28) Idem, "Himno entre ruinas" en Idem, p. 211.
- 29) Idem, "Crepúsculos de la ciudad" (Soneto 1), p. 63.
- 30) Idem, "Máscaras del alba" en Idem, p. 216.
- 31) Traducción mía a "The last twist of the knife" en "Rhapsody on a Windy Night" en op. cit., p. 16.
- 32) Idem
- 33) Octavio Paz, "El desconocido" en Libertad bajo palabra, p. 97.
- 34) Idem, "Seven p.m." en Idem, p. 73.
- 35) Charles Baudelaire, "Correspondencias" en Las flores del mal, p. 34.
- 36) Octavio Paz, El arco y la lira, p. 28.
- 37) Idem, "Soliloquio de medianoche" en Libertad bajo palabra, pp. 99-100.
- 38) Ibid., p. 100-101.

- 39) Idem, "Niña" en Idem, p. 36.
- 40) Idem, "Otoño", en Idem, p. 54.
- 41) Idem, "Crepúsculos" (Soneto IV), en Idem, p. 65.
- 42) Idem, "Himno entre ruinas" en Idem, p. 212.
- 43) Idem, Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe, p. 221.
- 44) Manuel Ulacia, "Poesía, pintura, música, etcétera. Conversación con Octavio Paz." en Revista Iberoamericana, Vol. LV, Julio-Diciembre 1989, Núms. 148-149, p. 619.
- 45) Idem
- 46) Octavio Paz, "Virgen" en Libertad bajo palabra, p. 103.
- 47) Idem
- 48) T. S. Eliot, "Ash Wednesday" en op. cit., p. 61.
- 49) Octavio Paz, Ibid.
- 50) T. S. Eliot, "The Metaphysical Poets" en Selected Essays, p. 247.

4.5 Las técnicas del 'collage'.

Cuando se lee por primera vez la poesía de T. S. Eliot a menudo se tiene la sensación de estar frente a un discurso poético caótico y fragmentario. Sin embargo, hay algún efecto epigramático, una cita, algunas palabras clave que nos incitan a continuar leyendo.

La mayoría de los poemas de Eliot carecen de una línea argumental, todo el conflicto parece resolverse al interior de sus personajes, algunos de los cuales son anónimos, otros son personajes ficticios o son figuras míticas a veces remotas. Con ello, el poeta hace gala de su vasta erudición.

Tomaré como ejemplo ilustrativo *The Waste Land*. El poema se construye a sí mismo por medio de la conjunción de sus partes, las cuales, a primera vista, parecen no tener nada en común. Para complicar aún más el asunto aparecen en el poema una gran variedad de tiempos, lugares, voces correspondientes a los personajes, incluso citas literarias en los idiomas originales: italiano, francés, alemán y hasta en sánscrito.

Según Paz, como lo afirma en *Pasión crítica*, *The Waste Land* más que un 'collage' es un 'assemblage de pièces détachées': "una extraordinaria máquina verbal que emite significados poéticos por la rotación y el frotamiento de una parte con otra y de todas con el lector." (1)

Había mencionado en "Arte poética" -capítulo anterior- que varios de los recursos de Eliot están en relación con el 'collage'. Esta forma de producción artística surgió en los cenáculos dadaísta y surrealista.

Según la definición, esta técnica pictórica consiste en trozos

de papel, recortes de periódico, cromos, ilustraciones, o cualesquier otro material imaginable ensamblados de manera aparentemente incongruente para formar conjuntos que respondan a los principios espirituales de la estética de tales grupos vanguardistas. (2)

En mi opinión, los poemas de Eliot semejan 'collages' verbales ya que forman un todo a partir de la combinación de entidades diversas. Una línea similar parece recorrer la poética paceana, sobre todo a partir de los poemas que conforman *La estación violenta*, último libro de *Libertad bajo palabra*.

Considero pertinente hacer la siguiente aclaración. Aún cuando el 'collage' está relacionado con los movimientos de vanguardia, el método poético de Eliot está más en consonancia con su propia tradición literaria anglo-norteamericana en la que ya se habían efectuado movimientos vanguardistas 'avant la lettre'; por citar sólo unos ejemplos: la poesía de los Metafísicos, el tratamiento del absurdo de Lewis Carroll en *Alice in Wonderland*, la novela gótica, el "método calidoscópico" de Browning, Pound, Henry James.

Por lo anterior, se debe considerar a T. S. Eliot más que un artista de vanguardia como un renovador de la tradición. Es en este sentido especial en el que ubico la utilización que Eliot realiza del 'collage'.

Las técnicas poéticas que construyen este 'collage' son a mi parecer las siguientes: el simultaneísmo y el alusionismo. Estos recursos técnicos están en íntima relación y actúan de manera encadenada. En ocasiones, están de tal suerte imbricados que es difícil separarlos. Un ejemplo que señalé en apartado anterior es el

de Tiresias que lo mismo actúa como máscara poética, alusión mítica y medio simultaneísta.

Octavio Paz dialoga con estos recursos que son parte medular del sistema poético de T. S. Eliot. Me referí en el capítulo anterior a la base crítica de donde estos recursos surgen. Paso ahora a ilustrarlos.

4. 5. 1. El simultaneísmo

El simultaneísmo es un recurso, como su nombre lo indica, que combina dos entidades que conviven al mismo tiempo. La herramienta principal del simultaneísmo es la yuxtaposición. Este es un recurso rico y complejo ya que puede adoptar diversas modalidades en el poema dependiendo de las entidades que se combinan o yuxtaponen.

En mi opinión, las diferentes clases de simultaneísmo se pueden agrupar en las siguientes categorías:

- a) simultaneísmo espacial
- b) simultaneísmo temporal
- c) simultaneísmo polifónico.

Veamos brevemente cada una de ellas. Pero antes debo hacer una aclaración. El simultaneísmo en la obra de Paz no es una técnica que haya asimilado únicamente a través de la lectura de Eliot, sino que existen ya valiosísimos antecedentes en la tradición literaria mexicana en las obras de José Juan Tablada y José Gorostiza.

También este recurso tiene su origen en las lecturas que Paz efectuara de Apollinaire. Al respecto, en el ensayo que Paz dedica a este último en Puertas al campo, escribió lo siguiente:

...es un ejemplo de las posibilidades de una poética fundada en la expresión simultánea de realidades alejadas en el espacio o en el tiempo, que el poeta enfrenta para mostrarnos que lo ya visto es lo nunca visto. (3)

Esta técnica comunica de manera objetiva en el poema la

percepción del tiempo de Eliot y de Paz y apunta hacia la universalización de la experiencia poética.

A) El simultaneísmo temporal

Este recurso es evidente en la yuxtaposición de los tiempos que se efectúa a veces de manera explícita y otras de manera sutil y alusiva. Esta modalidad está en directa relación con la percepción del tiempo de nuestros poetas.

Eliot intenta con el simultaneísmo temporal, la mayoría de las veces, efectuar el contraste irónico entre pasado y presente, para enfatizar que la Historia es cíclica o bien, la ausencia de valores en el presente al contrastarlos con un pasado lúcido y más coherente que el tiempo contemporáneo.

Octavio Paz a veces coincide en la realización de efectos irónicos de contraste. Sin embargo, el simultaneísmo parece ofrecerle herramientas objetivas para efectuar en el poema lo que denomina como "consagración del instante", al que yo he definido como la materialización epifánica de la experiencia poética y, que en la obra de Paz se encuentra generalmente asociado al momento de celebración erótica o al momento en que un incidente revela un contenido trascendente.

Paz también utiliza el simultaneísmo como medio de expresión del "presente perpetuo." Como lo plantea en "¿No hay salida?":

aque! cuarto de hotel de San Francisco me salió al paso en
Bangkok, hoy es ayer, mañana es ayer,
la realidad es una escalera que no sube ni baja, no nos movemos
hoy es hoy, siempre es hoy,
.....
aquí es ninguna parte, poco a poco me he ido cerrando y no
encuentro salida que no dé a este instante. (4)

En la primera sección de *The Waste Land*: "The Burial of the

Dead" en el último pasaje que evoca a la "Ciudad Irreal" - al que ya hice referencia- el poeta identifica dentro de la multitud espectral que fluye en el puente de Londres a un conocido. Su nombre es Stetson, con éste el poeta sostiene un breve diálogo:

There I saw one I knew, and stopped him, crying: "Stetson!
"You who were with me in the ships at Mylae!
"That corpse you planted last year in your garden,
"Has it begun to sprout? Will it bloom this year?
"Or has the sudden frost disturbed its bed?
"Oh keep the Dog far hence, that's friend to men,
"Or with his nails he'll dig it up again!
"You! hypocrite lecteur! -mon semblable,-mon frère! (5)

El fragmento anterior conjunta una imaginaria sorpresiva y violenta: el poeta -el "yo" lírico es presumiblemente Eliot mismo- inquiere a Stetson acerca de si "el cadáver sembrado en su jardín ha empezado a florecer." A continuación se da pie a una ironía rayana en el sarcasmo cuando se le recomienda a Stetson mantener alejado al perro ya que en un descuido, posiblemente lo desentierre.

La estrofa culmina con la inserción de otra voz, esta vez la del poeta francés Baudelaire quien en el "Prefacio" a *Las flores del mal* interpela directamente al lector: ¡Tú hipócrita lector, mi semejante, mi hermano!

Eliot establece una sutilísima concatenación de correspondencias en este pasaje en que el diálogo, la imaginaria y la cita de Baudelaire son yuxtapuestas simultáneamente.

La idea dominante de *The Waste Land* es documentar poéticamente cómo la civilización contemporánea se ha condenado a sí misma a partir de su esterilidad inherente. Y, aún cuando la imagen del cadáver sembrado nos parezca chocante, con ella se simboliza el ciclo de vida y muerte, así como la posibilidad de la renovación de

la vida a través de la muerte. El cadáver literalmente comenzará a florecer.

En el poema "En la calzada" de Libertad bajo palabra Paz recoge una imagen muy parecida a la de Eliot, pero el tono es totalmente diferente; el cual es de celebración erótica. Con la imagen se esboza la posibilidad de continuidad y permanencia:

Quisiera [...] detener a una joven,
cogerla por la oreja y plantarla entre un castaño y otro;
regarla con una lluvia de verano;
verla ahondar en raíces como manos que enlazan en la noche
otras manos;
crecer y echar hojas y alzar entre sus ramas una copa que canta:
brazos que sostienen un niño, un tesoro, una jarra de agua, la
canasta del pan que da la vida eterna; (6)

Como se ve este poema es plenamente surrealista, la fecha y lugar de composición lo indican fehacientemente: París, 1946. El poema nos ofrece una serie de imágenes surrealistas que evocan los cuadros de Magritte o de Remedios Varo.

Parece ser que a los surrealistas les parecía particularmente sugerente esta transmutación del hombre convertido en árbol que florece. En sus cuadros parece meditarse sobre los ciclos vitales la muerte y la vida metamorfoseada en un símbolo de vida, florecimiento y continuidad.

Veamos ahora la posible correspondencia que Eliot establece al utilizar la cita de Las flores del mal, la cual sirve para ilustrar la manera en que Eliot emplea el alusionismo literario.

Baudelaire interpeló al lector para hacerlo participe o cómplice del "ennui", vacuidad existencial, que como un pecado compartían tanto el poeta como el lector. Eliot, seguramente familiarizado con el filósofo Durkheim, comparte con el lector la experiencia de la 'anomie' que define Stephen Coote como:

a form of rootless unhappiness. The result was moral confusion, the collapse of known values and standards, a lack of acknowledged rules. And as a result the individual's crisis of identity in an incoherent world. (7)

Eliot utiliza deliberadamente la misma frase de Baudelaire en lugar de crear una propia; la razón es que el verso del poeta francés está ya saturado de sentido; es una frase hecha que comunica efectivamente lo que el poeta quiere decir. Al incluir esta otra voz se efectúa una labor poética de montaje semejante al del 'collage'. Asimismo este elemento, además de económico, se conjuga armónicamente con el contorno o contexto poético.

Dejé deliberadamente de lado uno de los versos del pasaje de *The Waste Land*, el que en el interlocutor saluda a Stetson como viejo camarada. Entre ambos existe un nexo, los dos han sido combatientes en "Mylae". En este verso es donde Eliot establece el simultaneísmo temporal.

No hay que perder de vista que *The Waste Land* fue compuesto en el período entre las dos guerras mundiales y que Stetson representa a uno de tantos soldados desmovilizados de la Primera Guerra. Al referirse a Mylae, una de las guerras pónicas, Eliot yuxtapone los dos tiempos.

Con ello, el poeta implica con una asombrosa economía que la guerra es un fenómeno cíclico y repetitivo en la Historia. El espíritu bélico que alentó a romanos contra cartagineses es el mismo que impulsa a todos los combatientes en todas las guerras. Las imágenes siguientes que hacen referencia al cadáver sembrado refuerzan con violencia esta alusión sutil.

De una manera semejante Octavio Paz logra, también con una gran economía, yuxtaponer los tiempos en "Himno entre ruinas":

Cae la noche sobre Teotihuacán.
En lo alto de la pirámide los muchachos fuman marihuana,
(8)

Al evocar la pirámide teotihuacana Paz alusivamente nos remite a una época de gloria prehispánica. La pirámide, como es bien sabido, era un recinto sagrado. A la cumbre sólo tenían acceso los sacerdotes que después de un largo proceso iniciático realizaban sus ritos allí. Paz logra un violentísimo contraste con el 'rito moderno' que se lleva a cabo en la cumbre piramidal: "los muchachos fuman marihuana."

El tiempo de los verbos en presente indica sugestivamente la profanación, la carencia del sentido histórico del mundo contemporáneo, el cual es ciego y sordo al himno que entonan las ruinas que le rodean y que deberían de transmitirle su gloria y espiritualidad; de ahí que el título del poema - como ninguno de sus demás títulos- sea en absoluto gratuito: "Himno entre ruinas".

La imagen es fuertemente reforzada por la caída de la noche. La segunda parte de la estrofa indica la conciencia del poeta detonada por la yuxtaposición de los tiempos, en la que se nota un llamado urgente, en la que la poesía se materializa como el mensaje vivo del himno de las ruinas, el que restituye el contenido espiritual perdido:

¿Qué yerba, qué agua de vida ha de darnos la vida,
dónde desenterrar la palabra,
la proporción que rige al himno y al discurso,
al baile, a la ciudad y a la balanza? (9)

B) Simultaneismo espacial

En algunos poemas de Paz y de Eliot se aprecian la yuxtaposición de lugares. Me referiré ahora a *The Waste Land*.

El poema abre con una breve, pero densa meditación sobre el tiempo, la cual versa sobre todo en el eterno retorno, la repetición cíclica de las estaciones. Inmediatamente después surge en apretado y aparente desorden la mención de lugares específicos y varios personajes:

Summer surprised us, coming over the Starnbergersee
With a shower of rain; we stopped in the colonnade,
And went on in sunlight, into the Hofgarten,
And drank coffee, and talked for an hour.
Bin gar keine Russin, stamm'aus Litauen, echt deutsch.
And when we were children, staying at the archduke's,
My cousin's, he took me out on a sled,
And I was frightened. He said, Marie,
Marie, hold on tight. And down we went. (10)

Starnbergersee, un lago cerca de Munich era un sitio de recreo popular durante la 'Belle Epoque'. El Hofgarten era un parque público de Munich. Los lugares más que tener una significación por sí mismos van tejiendo delicadas interrelaciones con el contenido del poeta. El poema contiene una sección en la que se refiere el naufragio de Flebas el Fenicio -Sección IV "Death by Water"-, el lago de Munich era un sitio de leyendas que también relatan tragedias de ahogados y naufragios.

Las implicaciones del pasaje son variadas y complejas. Sin embargo, el plano más evidente es la asociación libre del flujo del inconsciente del poeta que recuerda estos lugares y va estableciendo nexos en su urdimbre de experiencias poéticas.

En Piedra de sol Paz utiliza el simultaneismo espacial de manera muy semejante:

¿hacia planes
para el verano -y todos los veranos-
en Christopher Street, hace diez años,
con Filis que tenía dos hoyuelos
donde bebían luz los gorriones?
¿por la Reforma Carmen me decía
"no pesa el aire, aquí siempre es octubre"
.....
¿caminé por la noche de Oaxaca,
.....

¿desde el hotel Vernet vimos al alba
.....
¿comimos uvas en Bidart?, ¿compramos
gardenias en Perote? (11)

Los lugares se aglomeran como en los recuerdos, sin orden alguno. Se aprecia la fragmentación de la conciencia por lo que el poeta se aferra a los detalles cotidianos y, para ello, es preciso ubicarlos y relacionarlos con el punto geográfico. La referencia a los lugares concretos opera como un subterfugio para anclar la realidad.

C) Simultaneísmo polifónico

Paz adoptó, a partir de la lectura de la poesía angloamericana, un elemento que a partir de los cuarenta explota en sus poemas: la polifonía y la incorporación al discurso poético del habla coloquial.

En la poesía de Eliot quizás sea el elemento dramático su cualidad más evidente. Es muy revelador que a partir de 1945 Eliot dejó de escribir poesía y se dedicó al teatro, cuya característica principal es el elemento poético. Con ello, el anglo-norteamericano estableció implícitamente que poesía y teatro se reflejan como dos espejos simétricos.

La yuxtaposición de varios personajes, como vimos, está en relación con el "método calidoscópico" por medio del cual se intenta

atrapar el carácter mutable de la realidad.

Cuando no existe polifonía en sus poemas, Eliot acude al monólogo dramático. El elemento conversacional es pues insoslayable en la poética de Eliot. Esta forma dramática de su poesía como indica González Padilla:

es compleja porque no suele ir acompañada de acción externa, sino que más bien se adapta a la expresión de un conflicto interno de pensamiento que se revuelve sobre sí mismo o sobre un yo imaginario. (12)

En *The Waste Land* los ejemplos abundan. En "A Game of Chess", en especial el segundo cuadro, Eliot recrea realísticamente una conversación entre dos mujeres en una taberna londinense. La situación es eminentemente dramática. Lil la esposa de un soldado recién desmovilizado se lamenta de su estado físico después de haberse practicado un aborto. La amiga le reconviene, pero no en un sentido moralista sino más bien aconsejándole para que no pierda al marido:

He's been in the army four years, he wants a good time,
And if you don't give it him, there's other will, I said.
(13)

La conversación está enmarcada por el estribillo ambiguo: "Hurry up please its time", el cual vuelve una y otra vez como un perentorio y exasperante recordatorio de la sordidez de la charla.

Con este fragmento dramático Eliot vuelve a enfatizar el tema dominante del poema: la esterilidad que como estigma marca a todos los habitantes de la tierra baldía.

En "Conscriptos U.S.A." Paz adopta un simultaneísmo polifónico semejante, el cual se ve enriquecido por la inserción de la reflexión poética entre paréntesis. El primer movimiento del poema

se titula "Conversación en un bar":

-Sábado por la tarde sin permiso.
la soledad se puebla y todo quema.
(El viento del Oeste son dos vientos:
en la noche es un búfalo fantasma,
al alba es un ejército de pájaros.)
.....
-Éramos tres: un negro, un mexicano
y yo. Nos arrastramos por el campo,
pero al llegar al muro una linterna...

(-En la ciudad de piedra
la nieve es una cólera de plumas.) (14)

Paz va conformando un mosaico de voces que intercaladas tienen un gran poder sugestivo. La voz poética entre paréntesis efectúa deliberadamente un violento contraste con la aparentemente insustancial charla de los conscriptos. El carácter introspectivo de la reflexión poética enfatizada por la puntuación, simula un oasis en medio del árido tejido de anécdotas.

El elemento coloquial refuerza muchas veces la violencia del discurso poético, es como si el lenguaje despojara de sus máscaras a la realidad y ésta se mostrara más crudamente. En el mismo poema tenemos:

-Nos encerraron en la cárcel
Yo le menté la madre al cabo.
Al rato las mangueras de agua fría.
Nos quitamos la ropa tiritando.
Muy tarde ya, nos dieron sábanas. (15)

En "Himno entre ruinas" el elemento coloquial también aparece:

El canto mexicano estalla en un carajo,
estrella de colores que se apaga. (16)

El simultaneísmo es pues, un recurso complejo que Eliot y Paz comparten. La yuxtaposición de tiempos, lugares y voces es un modo de aprehensión de la realidad. En la forma de un calidoscopio se

conjugan en el poema una diversidad de experiencias que aparentemente inconexas dotan al discurso poético con una mayor riqueza de matices dramáticos y que establecen al interior del poema una sutil red de correspondencias.

Al utilizar el simultaneísmo temporal ambos poetas logan comunicar efectos irónicos de contraste y expresan su percepción del tiempo.

Con el simultaneísmo espacial, los lugares específicos que se mencionan en el poema contribuyen a aproximar aún más la experiencia poética; asimismo, actúa como una manera de recuperación de la memoria y un subterfugio para anclar al poema en la realidad.

El simultaneísmo polifónico enriquece el contenido dramático de la reflexión poética. Rompe con la monotonía de un discurso poético lineal y multiplica las perspectivas de la experiencia poética que sustenta al poema.

A continuación haré referencia al alusionismo que como otra modalidad del 'collage' utilizan nuestros poetas.

NOTAS

- 1) Octavio Paz, *Pasión crítica*, p. 21.
- 2) Cf. José Manuel Lozano Fuentes, *Historia del arte*, p. 599.
- 3) Octavio Paz, *Puertas al campo*, p. 35. Citado por Luis Alfonso Díez, "Poesía y pensamiento poético" en *Aproximaciones a Octavio Paz*, p. 99.
- 4) Octavio Paz, "¿No hay salida?" en *Libertad bajo palabra*, pp. 228-229.
- 5) T. S. Eliot, *The Waste Land* en *The Complete Poems and Plays*, p. 39.
- 6) Octavio Paz, "En la calzada" en *Libertad bajo palabra*, p. 106.
- 7) Stephen Coote, *T. S. Eliot: The Waste Land*, p. 23.
- 8) Octavio Paz, "Himno entre ruinas", p. 211.
- 9) *Idem*
- 10) T. S. Eliot, *The Waste Land* en op. cit., p. 37.
- 11) Octavio Paz, *Piedra de sol* en *Libertad bajo palabra*, p. 245.
- 12) Ma. Enriqueta González Padilla, *La poesía de T. S. Eliot*, p. 40.
- 13) T. S. Eliot, *The Waste Land* en op. cit., p. 41
- 14) Octavio Paz, "Conscriptos U.S.A." en *Libertad bajo palabra*, p. 68.
- 15) *Idem*
- 16) *Idem*, "Himno entre ruinas" en *Idem*, p. 212.

4. 5. 2 El alusionismo

Como ya he mencionado en otras ocasiones el alusionismo es uno de los recursos medulares del método poético de T. S. Eliot. Constituye también una constante en la literatura contemporánea.

A solo veintidós años de comenzado el siglo XX, el escenario literario inglés había dado la bienvenida a dos obras capitales que constituyen auténticos parteaguas en el terreno de la prosa y la poesía: *Ulysses* de James Joyce y *The Waste Land* de Eliot. Las obras iniciaron, en sus respectivos terrenos, una auténtica revolución. Había un aire de familia entre ellas. El primer recurso que saltó a la vista fue el alusionismo en su modalidad mítica. Basta leer el título de la novela de Joyce para comprender lo literal de la anterior afirmación.

Se recordará que Eliot fue uno de los primeros críticos de Joyce en comprender y valorar sus intenciones y formuló en lo que él denominó como "método mítico" una vía que otros poetas y narradores seguirían: utilizar al mito para establecer un paralelo entre la antigüedad y contemporaneidad; un método de composición que no tenía efectos narrativos o descriptivos, sino que detonaría una amplia gama de evocaciones y correspondencias al interior del texto (1).

He referido algunos ejemplos de este tipo de alusionismo mítico que a veces aparece fundido con su casi gemelo, el alusionismo literario: el profeta Ezequiel en el pasaje del desierto en "The Burial of the Dead" en *The Waste Land*; en el mismo poema en la sección tercera: "The Fire Sermon" aparece el profeta ciego Tiresias y, analicé sucintamente algunas imágenes alegóricas del poema penitencial "Ash Wednesday" en donde por medio de la imagen

alegórica Eliot evoca las figuras de Beatriz, la Virgen María y a la Iglesia.

Octavio Paz como sagaz poeta sincrético, abierto al mundo como una antena perpetuamente sintonizada al tiempo, encuentra en el mito una valiosísima herramienta poética para documentar la sensibilidad del hombre moderno y tejer una sutil concatenación de ecos temporales y emocionales al reconciliar al poeta mexicano con sus más hondas raíces. El mito para Octavio Paz es principalmente el retorno al origen a ese pasado arquetípico que menciona en Los hijos del limo:

No el pasado reciente, sino un pasado inmemorial que está más allá de todos los pasados, en el origen del origen. Como si fuese un manantial, este pasado de pasados fluye continuamente, desemboca en el presente y, confundido con él, es la única actualidad que de verdad cuenta. (2)

Mencioné también algunos ejemplos del alusionismo mítico en la obra de Paz. El mito opera como trasunto argumental de La hija de Rappaccini. Como se recordará, los protagonistas Juan y Beatriz son un nuevo Adán y una nueva Eva que se enfrentan a un nuevo conflicto y a una nueva prueba: el amor como elección i.e la soledad o la comunión.

La hija de Rappaccini recuerda punto por punto el relato del Génesis. El drama evoca un recinto edénico prelapsario donde el Dr. Rappaccini es un dios espurio en un "Paraiso" trastocado. Este personaje de fuertes resabios fáusticos concilia paradójicamente actuar como víctima y victimario al tejer y manipular los hilos de vida y muerte.

Asimismo, se recordará que Eliot al subrayar la importancia de Tiresias en sus notas a The Waste Land dice que: "todas las mujeres

son una mujer" (3). Octavio Paz parece haber tomado al pie de la letra la anterior afirmación.

Así lo demuestran algunos de los ejemplos en anteriores apartados: la transformación de la figura emblemática femenina en "Virgen" de Libertad bajo palabra; la misma mujer se transmuta por la magia de la imagen surrealista en Eva, Diana o la Virgen Apocalíptica. En La hija de Rappaccini, El Mensajero echa una enigmática carta del Tarot en donde se anticipa el destino trágico de Beatriz, la protagonista, quien concilia en su ser lo mismo a Ceres que a Proserpina.

Falta mencionar un ejemplo ya clásico del alusionismo mítico de Paz: la transmutación de una mujer en todas las mujeres y su reversión simétrica que como la imagen reflejada en un espejo se traduce en todas las mujeres que se funden en una sola en el poema monumental Piedra de sol:

.....muchacha reclinada
en los balcones verdes de la lluvia,
adolescente rostro innumerable,
he olvidado tu nombre, Melusina,
Laura, Isabel, Perséfone, María,
tienes todos los rostros y ninguno,
eres todas las horas y ninguna, (4)

Melusina, la ninfa acuática mitad mujer mitad serpiente que se casa con un mortal y que, al ser espiada por su marido, tuvo que huir metamorfoseada en su figura de ninfa; después rondaba, como alma en pena, los lugares en donde había vivido como humana.

La mujer es la eterna musa lo mismo de Petrarca que de Garcilaso y del mismo Paz. La figura virginal por excelencia en la evocación de María. Más tarde en el poema, María actúa como eje de una tríada inquietante en donde el poeta suplica a la mujer que cambie su naturaleza y le permita el acceso a "la otra orilla":

Eloisa, Perséfone, María,
muestra tu rostro al fin para que vea
mi cara verdadera, la del otro,
mi cara de nosotros siempre todos. (5)

La mujer, según Paz, concilia todos los contrarios. Lo mismo es musa, que diosa pagana, reina del valle de los muertos o Señora Celestial.

El alusionismo literario a veces forma un híbrido con el alusionismo de orden mítico. T. S. Eliot ilustra esta conjugación de alusionismos en el epigrafe de *The Waste Land*:

· Una vez vi con mis propios ojos a la Sibila de Cumas que pendía en una jaula y cuando los niños le preguntaban: "Sibila, ¿Qué quieres?" Ella respondía: "Quiero morir". (6)

Como indica González Padilla, la fuente de este epigrafe se encuentra en el *Satyricon* de Petronio, y corresponde a un pasaje en que un ebrio hace mofa de la tradición; relata cómo la Sibila de Cumas, a quien Apolo había concedido tanta vida como granos de arena tuviera en la mano, se olvidó de pedirle el don de la juventud, por lo que vieja y menguada apenas podía soportar la carga de la vida (7).

Con este epigrafe Eliot establece una de las claves para la comprensión cabal del mensaje último de *The Waste Land*: la muerte en vida de los habitantes de la tierra yerma.

Los epigrafes de los poemas de T. S. Eliot y de Octavio Paz ejemplifican fehacientemente el alusionismo literario, además de lograr eficientemente los siguientes propósitos:

a) La alusión en el epigrafe actúa como metáfora extensiva del poema.

b) La voz del autor del epigrafe se une al concierto polifónico del poema o a la voz poética principal.

c) En ocasiones, el epigrafe es un signo criptico del texto i.e. oculta la clave del poema. Otras veces prepara y/o confirma expectativas de lectura; cuando es éste el caso el epigrafe actúa como señal architextual.

El epigrafe de *The Waste Land* cumple punto por punto todas las variantes anteriores. Veamos ahora de qué manera utiliza Octavio Paz este tipo de alusionismo. Para elefector, seleccioné el epigrafe de *Pasado en claro* (1975), la autobiografía poética de Paz.

El tiempo, la belleza y el horror subyacen los vericuetos de la memoria y presiden *Pasado en claro*. Esta trinidad abstracta es la conjunción estelar que guía el sextante del viaje poético que Paz emprende al interior de sí mismo. Los tres elementos se alternan y dimensionan al poema.

Tiempo, horror y belleza aparecen por primera vez no en labios de Paz sino en el epigrafe de William Wordsworth, presencia intertextual con la que el poeta mexicano dialoga:

Fair seed-time has my soul; and I grew up
Fostered alike by beauty and by fear.
"The Prelude" (vv. 265-266) (8)

Wordsworth es otro de los grandes de la "tradición de la ruptura". Este poeta, junto con Coleridge -como mencioné en el Capítulo 1- inaugura la nueva poesía del XIX inglés. En 1798 los dos poetas publican las famosas *Lyrical Ballads*, el volumen poético en lengua inglesa más importante desde el Renacimiento hasta esa fecha. El célebre "Prefacio" de Wordsworth a la segunda edición contiene el núcleo de su credo poético. Los hallazgos en su obra en prosa y en verso constituyeron un hito en la tradición literaria inglesa.

Antes de Wordsworth el poeta tenía que ceñirse a un tema externo que lo circundase. Wordsworth fue el primero en indicar otro camino menos distante y más inmediato: la subjetividad del poeta. Explorar las vetas internas de sí mismo, emprender el viaje al interior, el buceo en las aguas del alma del poeta fue después de Wordsworth un tema igualmente válido.

Wordsworth proponía un diálogo de correspondencias entre la naturaleza y la circunstancia personal del poeta. La observación del mundo, en una actitud de contemplación místico-estética, favorecía la introspección necesaria para comprender los signos que el poeta poseía dentro de sí mismo. Harold Bloom lo sintetiza del siguiente modo:

The hiding places of every person's power, Wordsworth insisted, are in his own past, however painful that past might have been. To live life, and not death-in-life, Wordsworth gently but forcefully advises us to find the natural continuities between what we were and what we are. (9)

En esencia el contenido del epígrafe de Pasado en claro revela la percepción del tiempo de Paz. Parafraseando el mismo tenemos que el poeta recorrerá de nuevo el pasado en busca del tiempo perdido. El camino interior que nos lleva al encuentro de nuestro primer mundo por medio de la memoria, la cual actualizará ese pasado y lo convertirá en claridad, en conocimiento. Por lo anterior, el título del poema es más que revelador.

El epígrafe que Paz inserta parece el detonador de la meditación del tiempo en que se convierte el poema y que en síntesis consiste en lo siguiente. Somos en el presente el resultado de un pasado. La conciencia del 'ayer' y del 'allá' se transforma por la magia de la palabra poética en el 'aquí' y en el 'ahora'. Ambos

tiempos se conjugan y logran el "presente perpetuo" panceano y esbozan la proyección del 'mañana'.

La relatividad del tiempo que caracteriza la cosmovisión del siglo XX e invade a la ciencia, la filosofía y el arte se manifiestan en los empeños de Einstein, Bertrand Russell, Henri Bergson, T. S. Eliot y, por supuesto Octavio Paz.

El tiempo se convierte en fórmula científica y en disertación filosófica. Pero, afortunadamente nuestros dos poetas han logrado cristalizar al tiempo gracias al poder alquímico de la palabra que se transmuta en imagen y ritmo poéticos.

NOTAS

1) Cf. T. S. Eliot, *The Dial*, 23 de noviembre de 1923. (Comentario de Eliot al recién publicado *Ulysses* de Joyce) Citado por Derek Traversi, *T. S. Eliot: The Longer Poems*, pp. 11-12.

2) Octavio Paz, *Los hijos del limo*, p. 16.

3) Cf. T. S. Eliot, "Notes on *The Waste Land*" en *The Complete Poems and Plays*, p. 52.

4) Octavio Paz, *Piedra de sol*, p. 240.

5) *Ibid.*, pp. 252-253.

6) Traducción mía de la cita de pie de pág al epigrafe de *The Waste Land* en *The Oxford Anthology of English Literature*, Vol II, p. 1983.

7) Ma. Enriqueta González Padilla, *La poesía de T. S. Eliot*, p. 75.

8) William Wordsworth, *The Prelude*, [Epigrafe de Octavio Paz, *Pasado en claro en Poemas (1935-1975)*, p. 642.

9) Harold Bloom, "William Wordsworth" en *The Oxford Anthology of English Literature*, Vol II, p. 126.

CONCLUSIONES

Cristales que encapsulan el espíritu atormentado del siglo. Palabras poéticas en donde infierno y gloria, soledad y comunión, el agua y el fuego, cuerpo y espíritu, lo sórdido y lo sublime se dan cita. Cuerpos animados por la conciliación de lo uno y lo diverso en busca de una posible vía de salida a la pesadilla de la historia. Eso sería en síntesis las obras de Octavio Paz y de T. S. Eliot. En ellas se conjugan dos raras cualidades: el canto poético y la reflexión analítica.

La creación 'ex nihilo', surgida de la nada, es refutada sonoramente por las obras de nuestros poetas ya que éstas son el producto del constante diálogo artístico de las diversas tradiciones poéticas que han confluído en la formación cultural y la circunstancia personal de sus creadores. Por ello, Octavio Paz y T. S. Eliot son escritores tradicionalistas modernos.

La poesía metafísica inglesa del siglo XVII, el espíritu de Dante, la Biblia, los clásicos greco-latinos, la poesía mística así como la simbolista se dan cita y alientan en el inmenso 'collage' de la obra de Eliot. La obra de Paz conjunta armónicamente las tradiciones literarias francesa e inglesa, el surrealismo, el Oriente, lo mexicano. La obra de Paz es la amalgama con voluntad y conciencia crítica de los códigos poéticos operantes en la literatura occidental y una cabal comprensión del Oriente en un afán de conjunción, por lo que no le es ajena la vena barroca de la literatura española, el Romanticismo alemán e inglés, el 'yin' y el 'yang' orientales, todo conjuntado en otro impresionante 'collage'.

El mérito de Octavio Paz no reside sólo en la experimentación con nuevas y antiguas formas poéticas -lo que en algunos otros poetas y artistas no pasa de ser simple moda- sino la orquestación de los hallazgos en un todo armónico y coherente. El poeta mexicano se pregunta a nivel personal; sus respuestas tienen como las de Eliot el hábito de la universalidad. En *El arco y la lira* se aprecia esta vocación de trascendencia de la poesía:

La poesía revela este mundo; crea otro [...] Analogía: el poema es un caracol donde resuena la música del mundo y metros y rimas no son sino correspondencias, ecos de la armonía universal. Enseñanza, moral, ejemplo, revelación, danza, diálogo, monólogo: voz del pueblo, lengua de los escogidos, palabra del solitario (1)

Se nos antojaría hallar en las obras de Octavio Paz y de T. S. Eliot una decidida cosmovisión de los artistas renacentistas en el sentido de la exploración del mundo, en la creencia de un plano de correspondencias y la idea de la armonía en una danza cósmica.

Pero, no; con sus obras confirman que "el poeta no puede renunciar a su tiempo" (2). La búsqueda y hallazgos artísticos de Eliot y de Paz denuncian lo contrario; la pérdida de este mundo antaño coherente y armónico, visión que se trasluce en el desarrollo de la poesía que va del Renacimiento al Romanticismo. Es en el periodo revolucionario romántico donde se le dan al artista las armas de la rebeldía y se siembran las semillas de la redefinición del arte y del papel del artista en la sociedad. En ese mundo lejano y ajeno a nuestra mentalidad moderna, el artista encajaba naturalmente en el bien cimentado organismo social.

Las preocupaciones estéticas de T. S. Eliot y de Octavio Paz inciden en esta ruta: la redefinición de la poesía como vehículo artístico que interprete y documente la sensibilidad del hombre

moderno, actitud que no se circunscribe únicamente a la poesía sino que obliga a nuestros poetas a reflexionar sobre el arte en general.

El quehacer poético de nuestros autores interpreta la nueva sensibilidad sin dejar perder lo que la tradición pueda ofrecer de valioso, tarea que los emparenta literariamente en este nuevo Siglo de Oro y ejemplifica un posible paralelismo en la historia de las ideas del presente siglo en la conciliación de tradición y modernidad en sus obras.

Lo anterior sería a grandes rasgos el 'Logos', el universo teórico que sustenta el andamiaje poético. Los temas recurrentes que inciden en su decir adoptan una gran variedad. En el caso de T. S. Eliot sobre todo en la etapa que va de *Prufrock and Other Observations*, *The Waste Land* y *Ash Wednesday* son: el dolor, la privación, la desilusión y pesimismo que reflejan fielmente la época crítica y angustiosa que es este mundo moderno. En la obra de Paz los temas recurrentes que permean su obra son entre otros: 'Eros y Tánatos', la soledad y la comunión, el tiempo, la conjunción de contrarios.

No es sorprendente pues amilanarse ante sus obras, puesto que a la vastedad de los códigos intertextuales se suma la vastedad de sus perspectivas y temas. A diferencia de Paz, Eliot es un poeta parco; su obra poética es comparativamente breve. Eliot apunta hacia la impersonalidad en el arte; la poesía de Paz es hondamente personal; sin embargo, su experiencia poética íntima tiende hacia la universalización.

Las obras tanto en verso como prosa de Octavio Paz y de T. S. Eliot demuestran que la labor artística del poeta en el siglo XX se

ha vuelto eminentemente compleja. El poeta auténticamente moderno demuestra la conciencia de su tiempo y de que se ha efectuado un cambio en la sensibilidad. Para documentar al tiempo e interpretar la nueva sensibilidad sin dejar perder lo que la tradición pueda ofrecer de valioso es necesario efectuar la alianza entre crítica y poesía.

Las vertientes críticas de su pensamiento son la crítica al momento histórico y la crítica literaria en la que muestran una especial predilección por la poesía. En la obra de Paz se advierte una tercera modalidad, la crítica de las artes plásticas.

T. S. Eliot y Octavio Paz son poetas-críticos que cultivan con un alto grado de excelencia los terrenos de la reflexión analítica y el canto poético.

Eliot se ubica en línea directa con una rancia estirpe de poetas-críticos ingleses y norteamericanos como Ben Jonson, Dryden, Coleridge, Matthew Arnold, Edgar A. Poe. Con su obra contribuye a dar continuidad de esta línea en el ámbito literario anglo-norteamericano.

Existe una tradición más robusta del poeta-crítico en literatura inglesa que va desde el Renacimiento hasta nuestros días. El poeta-crítico iberoamericano es un fenómeno de relativo nuevo cuño en nuestro ámbito literario. Paz contribuye con su obra al robustecimiento de esta naciente tradición que va paulatinamente ganando terreno. Tanto a Paz como a Eliot se harían extensivas las palabras que Eliot utilizara para describir la obra de Arnold:

de vez en cuando, cada cien años, es deseable que aparezca un crítico que revise el pasado de nuestra literatura y establezca a los poetas y a los poemas en un nuevo orden (3)

Las prosas de Eliot y de Paz se caracterizan por un doble plano de lectura que opera simultáneamente como crítica y autocrítica lo que permite ir configurando el mapa de sus métodos poéticos. Crítica y poesía son el anvés y el revés de la palabra; se explican, iluminan y complementan mutuamente. Octavio Paz y T. S. Eliot son poetas y ensayistas que en su obra manejan los hilos de su texto y de su metatexto; sus obras dialogan consigo mismas y con los códigos poéticos que operan en la tradición literaria occidental.

Los métodos poéticos de nuestros poetas son esencialmente complejos al combinar en su discurso una variedad de recursos en los que se funden, en constante interrelación dinámica, los ejes de su pensamiento crítico: tradición y modernidad así como los ejes de su pensamiento poético: la soledad y la comunión.

Los cuatro elementos axiales se patentizan en sus obras de maneras sumamente concretas y constituyen la principal conjunción de sus obras. La relación intertextual entre la poética paceana y la de Eliot radica en que el mexicano incorpora a su método poético algunos recursos característicos del sistema expresivo del anglo-norteamericano: el alusionismo, el simultaneísmo, la incorporación del habla coloquial al discurso poético, el uso de la máscara poética y el correlato objetivo, sus imaginarias conjugan o enfrentan realidades separadas.

El método poético de Eliot es complejo, alusivo e irónico. Es ingenioso ya que reclama el concurso del talento recreativo del lector para su interpretación. Apela más a la lógica imaginativa de las ideas que a una lógica lineal y argumentativa. Los estados emotivos que recrea en el poema tienen el objetivo más que conmover nuestro sentido estético, sacudir la integridad moral del lector.

Eliot concreta a la tradición por medio del alusionismo mítico y literario, recursos que enlazados con el simultaneísmo posibilitan la inserción de la historia en el poema. Al yuxtaponer varias entidades diversas, lugares, tiempos y personajes, Eliot logra efectos irónicos de contraste.

Asimismo, es el suyo un método impersonal. El poeta no tiene una personalidad que expresar sino una emoción significativa que transmitir. La emoción tiene su explicación en el poema y no en la vida personal del poeta. La forma en que esta faceta de su método poético se manifiesta es la adopción de una máscara, una actitud heroica burlona de análisis y aprehensión de la realidad.

La máscara tiene a su vez dos formas de expresión: el correlato objetivo y la creación de un personaje ficticio o mítico que actúa como portavoz del poeta. Con ello, se crea la ilusión de distancia entre el creador y su creación.

Analizamos comparativamente la interpretación que Paz hace de los anteriores recursos y que incorpora a su ya de por sí rico método poético.

La poética de Paz es un camino binario conciliado. Su marcado gusto por la imagen antitética, paradójica, el 'oxymoron' son muestras del deseo de Paz por la consecución del absoluto por medio de la conciliación de los contrarios. Para el poeta mexicano el absoluto se logra por medio de la aprehensión de la realidad que posibilita la poesía al reunificar lo escindido.

Por esta razón la poesía es un medio de revelación y de conocimiento del hombre; en el ámbito poético se documenta lo mismo la soledad inherente del hombre como sus intentos de comunión.

La escisión y la ausencia de la Gracia de la vida del hombre provoca una sensación de extrañamiento y orfandad que se sintetiza en su sino solitario. Este estado tiene su contrapartida en la comunión. Octavio Paz define al amor, a la celebración erótica, como posible vía de salida a la pesadilla de la historia.

Eliot, en cambio, concibe al hombre como una criatura limitada y pecadora dependiente de la Gracia, cuyo destino último de redención o pérdida estriba en el retorno a lo sagrado y al espíritu original de las instituciones convencionales como la Iglesia.

El temperamento de Eliot es clásico, pugna por el retorno a la razón que actúa como freno a la efusión emotiva desbordada. Lo que el anglo-norteamericano pretendía con su poesía es la sensual aprehensión del pensamiento a la manera de sus admirados poetas metafísicos ingleses. Lo que distingue a la poesía de Paz es también el predominio del pensamiento que actúa como el trasunto de su poesía.

De la misma manera que Eliot se apartó del Imaginismo por la tendencia excesivamente preciocista y hasta cierto punto ornamental del movimiento, Paz readapta el surrealismo a su estro y, sin perder la libertad imaginativa y erótica que el movimiento tenía como consigna, somete los excesos bajo la persistente criba de la crítica. Incluso la técnica surrealista de liberación del sueño -a menudo inducido por la ingestión de drogas alucinógenas- se convierte en el tratamiento poético de Paz en vigilia, una duermevela en que la conciencia y el pensamiento no han desaparecido del todo.

La investigación se centró en el análisis comparativo de los poemas de Eliot y de Paz que reflejan el panorama de la

intertextualidad que se manifiestan en la reinterpretación que Paz hiciera del correlato objetivo, el empleo de la máscara poética, el alusionismo, el simultaneísmo y la imagen.

El correlato objetivo formulado y explotado ampliamente por T. S. Eliot es adoptado por Octavio Paz quien le infunde características muy peculiares en las que se destaca el uso de imágenes antitéticas y paradójicas típicas de su pensamiento binario de conciliación de contrarios.

El correlato objetivo es el vehículo de expresión de la emoción significativa poética. Basa su eficacia en el encadenamiento de eventos, situaciones u objetos sumamente concretos que al entrar en combinación en el poema adquiere un inusitado poder evocativo y comunica una entidad emocional compleja.

Como ejemplo del funcionamiento de este mecanismo poético analizamos al desierto y la ciudad que se convierten en entidades temáticas recurrentes en *The Waste Land* y en *Libertad bajo palabra*. La ciudad y el desierto son figuras de la soledad. La imaginería y los símbolos ancilares a estos correlatos como las calles, el cuarto, el muro comunican la angustia existencial característica del hombre y la disolución del tiempo moderno.

El correlato objetivo del desierto y la ciudad ilustró otro recurso al interior del poema, sobre todo del tipo de poema largo o monumental: el contrapunto. Por medio de este recurso, que guarda analogía con la música, Eliot y Paz logran establecer una red sutil de correspondencias y ecos por medio de imágenes sucesivas que repiten el tema principal, el cual avanza en una suerte de espiral a base de la concordancia armoniosa de ideas contrapuestas.

La máscara poética en el caso de Eliot es un recurso impersonal creador de distancia entre el poema y el poeta por medio de un personaje. El poema o los fragmentos del poema en donde los personajes participan se convierten en monólogos dramáticos.

El monólogo dramático no sigue una lógica convencional sino que equivale al flujo de la conciencia a la manera de Virginia Woolf o de James Joyce. Vimos que la máscara poética adopta dos modalidades en la poesía de Eliot: la creación de un personaje ficticio como Prufrock o Gerontion. Este último es un personaje simbólico que actúa también como correlato objetivo que representa a la decadente civilización occidental y a través del cual Eliot realiza la crítica a la modernidad. Eliot adopta también como máscara a una figura mítica, como Tiresias o el profeta Ezequiel, con lo que este recurso a su vez se enlaza con el simultaneísmo al yuxtaponer implícitamente dos tiempos y espacios con los que la figura mítica está relacionada.

Obedeciendo el carácter dramático de este recurso, Octavio Paz decide explotarlo eficientemente en su drama alegórico poético, La hija de Rappaccini. El Mensajero es el personaje-máscara que rebervera como ninguna otra figura los ecos de *The Waste Land*. En especial recuerda a Tiresias y a Madame Sosostriis. Este personaje actúa como proemio, colofón y coro a la manera de la tragedia clásica griega. Como buen tradicionalista Paz emplea la anticipación trágica al relatar el argumento por medio de cinco cartas cifradas del Tarot; de la misma manera los temas principales de *The Waste Land* son relatados por la cartomanciana Sosostriis.

La máscara es un símbolo recurrente en la poesía de Paz; con éste el poeta implica la necesidad de trascendencia y de aprehensión

de la realidad destruyendo aquello que nos impide entrar en comunión con nosotros mismos y los demás, ésto es desenmascarar al hombre y trascender las apariencias. La máscara, el muro y el espejo son motivos recurrentes que reflejan respectivamente: la escisión, el aislamiento, el constante juego de apariencias y realidad.

El alusionismo y el simultaneismo se convierte en manos de nuestros poetas en una forma poética de gran economía y sugerencia. Es una manera concreta y objetiva de plasmar a la tradición.

El mito se convierte en un medio de expresión de la nostalgia de un orden espiritual de un mundo antaño cohesivo y coherente. Al insertar al mito en el poema recuperan la memoria histórica y los ecos de una fabulación maravillosa que delata una verdad ya olvidada o perdida por los vericuetos del tiempo.

Con el alusionismo y el simultaneismo se comunica la complejidad y variedad de los estímulos poéticos del mundo moderno, en que la multiplicidad de tiempos históricos se van amalgamando en un presente que resume todos los tiempos. La escisión inherente a la naturaleza humana se manifiesta en la fractura del tiempo en tres entidades: el pasado que ya fue, el futuro que todavía no es y el presente efímero que lleva en su seno la semilla plena del ser.

En la obra poética de Paz existe, valga la redundancia, la permanente presencia del "presente perpetuo." En Pasado en claro, su meditación del tiempo personal, demuestra de qué manera el pasado se clarifica y vuelve a la vida por la magia de la palabra poética en este ahora y tiene el secreto de lo perdurable:

siempre es el mismo día, la misma noche siempre,
no han inventado el tiempo todavía,
no ha envejecido el sol,
esta nieve es idéntica a la yerba,

siempre y nunca es lo mismo,
nunca ha llovido y llueve siempre,
todo está siendo y nunca ha sido.

(4)

En *Four Quartets*, T. S. Eliot medita también sobre el tiempo en este poema, que equivale a su autobiografía espiritual, en la que se vislumbra la esperanza de gloria en la redención y en la identificación de la humildad como la auténtica sabiduría:

The only wisdom we can hope to acquire
Is the wisdom of humility: humility is endless (5)

Eliot apunta al presente como la entidad plena y unitaria que resume y reconcilia lo fracturado y que es en realidad el único tiempo trascendente:

Time present and time past
Are both perhaps present in time future,
And time future contained in time past.
If all time is eternally present
All time is unredeemable.
.....
What might have been and what has been
Point to one end, which is always present. (6)

Para Octavio Paz el presente simula un recinto edénico de percepción temporal epifánica parecido al tiempo de la infancia. Esta parece ser la clave del estro poético de Paz. En "La búsqueda del presente", el Discurso de Estocolmo en ocasión del Nobel, el poeta mexicano es bastante explícito al respecto:

La poesía está enamorada del instante y quiere revivirlo en un poema, lo aparta de la sucesión y lo convierte en presente fijo. (7)

Por esta razón el poeta mexicano intenta la "consagración del instante", plasmar el momento epifánico de revelación ontológica o de celebración erótica. Dicha epifanía o manifestación espiritual súbita es instantánea; sin embargo, es encapsulada por las palabras y tendrán visos de permanencia al recrearlos por medio de la lectura, en un presente perpetuo de comunión con la experiencia

poética encarcelada y liberada a un tiempo en el poema.

La percepción del tiempo de T. S. Eliot está en estrecha relación con su fe religiosa y con su formación filosófica. Para el anglo-norteamericano la filosofía de la historia es objeto de tratamiento poético.

Las imagerías de Octavio Paz y de T. S. Eliot tienen un ostensible parecido: el acercamiento o fusión de dos realidades disímbolas y aparentemente excluyentes entre sí; pero difieren en cuanto a las fuentes de donde este manejo imaginístico derivan.

La imagen de Eliot es el producto directo del 'elaborated conceit' de los poetas metafísicos ingleses, la imagen dantesca y la ironía de Laforque. La imagen se carga de alusionismo, busca la paradoja para ironizar y es oscura.

La imagen de Paz, en cambio, es transparente. Octavio Paz es un poeta solar la mayoría de sus imágenes están impregnadas de luz, de agua y fuego, del mediodía, de la plenitud, y de la naturaleza que habla en metáforas inauditas.

La imagen paceana conjunta una gran variedad de influjos. En primer lugar del surrealismo en la conjunción de dos realidades alejadas. También se muestra un gusto especial por la imagen gongorina, la alusión por elusión, y se aprecia un fuerte sustrato simbolista en el presentimiento de la correspondencia entre hombre-mundo-universo. El mundo es un macro-sistema signico que 'habla' un oscuro código y el poeta decodifica su lenguaje y lo traduce en correspondencias, sinestesias y analogías.

Con lo anterior llegamos a la conclusión de que la poesía de T. S. Eliot es una poesía más de la cultura y de la historia que de la naturaleza. Octavio Paz logra conjuntar ambas meditaciones sin

perder el vínculo de comunión con la naturaleza. La imagen de la primera etapa creativa de Eliot trasluce una visión desencantada y pesimista del mundo y de la vida. El mundo es una engañosa apariencia; la historia es la maestra del engaño y del dolor repetido; la mujer comparte la esterilidad del hombre en la tierra baldía, es la tentadora por antonomasia. Por ello, se refugia en su segunda etapa de *Ash Wednesday* en la poesía penitencial y en la tercera etapa de *Four Quartets* en la meditación religiosa y mística.

Octavio Paz si bien consciente del carácter inaprensible de la realidad celebra y canta el amor físico, a la naturaleza en un movimiento de introspección contemplativa que le otorga las claves para la comunión plena en la otredad. Sólo se trasciende a la soledad a través del re-conocimiento de uno en lo otro. El mundo lo ha hechizado como a Quevedo y, consciente de su finitud plantea al amor como prueba concreto de lo infinito e insondable. Según Paz, el absoluto y la eternidad no son entidades lejanas o entelequias inaprensibles sino que habitan dentro del hombre, en sus sentidos.

La poesía para Octavio Paz es una forma de conocimiento que rebasa al filosófico ya que nos permite el acceso al reverso de las cosas, a contemplarlas con una luz nueva. La poesía es un vehículo de exploración ontológica y erótica que permite la reunificación del ser y posibilita como la religión un cambio de la naturaleza del hombre y le devuelve la inocencia. La poesía permite el tránsito de la variedad a la unidad, de la soledad a la comunión, de esta orilla a la otra.

La poesía para T. S. Eliot es también una forma de conocimiento que opera al interior del hombre y conmueve su integridad moral. La

poesía es como una matemática inefable que traduce y provee ecuaciones que traducen la gama de la emoción humana. Por ello, las obras poéticas de T. S. Eliot y de Octavio Paz son de índole metafísica que nos revelan que si existen en el hombre las condiciones de la soledad, habitan en él los elementos de la comunión.

Octavio Paz encuentra la clave del infinito en el amor entre el hombre y la mujer, a la manera oriental el absoluto y la armonía se logran por medio de la conjunción de los principios rectores del universo, el 'yin' y el 'yang'. La naturaleza es el espejo que refleja tanto la soledad y la comunión. El cuerpo de la amada es el infinito, es también un mundo de signos con semántica propia. Por esta razón proclama insistentemente:

El mundo es infinito, empieza en las uñas de los dedos de tus pies y acaba en la punta de tus cabellos. Tú no tienes fin.(8)

Piedra de sol es una cumbre de la poética universal, es el poema erótico por antonomasia que conjunta la meditación del tiempo, la vena ontológica, la celebración del amor y la conciencia de la finitud humana, en el cuerpo de la mujer se funden los contrarios por excelencia, vida y muerte, es simultáneamente Eros y Tánatos:

vida y muerte
pactan en ti, señora de la noche
torre de claridad, reina del alba,
virgen lunar, madre del agua madre,
cuerpo del mundo, casa de la muerte,
caigo sin fin desde mi nacimiento,
caigo en mí mismo sin tocar mi fondo,
recógeme en tus ojos, junta el polvo
disperso y reconcilia mis cenizas,
ata mis huesos divididos, sopla
sobre mí ser, entiérrame en tu tierra,
tu silencio dé paz al pensamiento
contra sí mismo airado;

(9)

T. S. Eliot señala al Absoluto en la experiencia del amor a Dios, el Alfa y el Omega, el principio y el fin del hombre, la trascendencia del hombre finito que transformado por los dones de la Gracia y purificado por el dolor y el sufrimiento encuentra la clave de su vida:

Love is most nearly itself
When here and now cease to matter.
Old men ought to be explorers
Here and there does not matter
We must be still and still moving
Into another intensity
For a further union, a deeper communion
Through the dark cold and the empty desolation,
The wave cry, the wind cry, the vast waters
Of the petrel and the porpoise. In my end is my beginning.
(10)

NOTAS

- 1) Octavio Paz, *El arco y la lira*, p. 13.
- 2) Idem, "Poesía y mitología" en *Primeras letras*, p. 287.
- 3) Cf. T. S. Eliot, *The Use of Poetry and the Use of Criticism*, p. 109; citado por Ma. Enriqueta González Padilla *La poesía de T. S. Eliot*, p. 27.
- 4) Octavio Paz, *Pasado en claro* en *Poemas (1935-1975)*, p. 648.
- 5) T. S. Eliot, *Four Quartets* en *The Complete Poems and Plays*, p. 126.
- 6) *Ibid.*, p. 117.
- 7) Octavio Paz, "La búsqueda del presente" en *La Jornada*, Domingo 9 de diciembre de 1990, p. 30.
- 8) Idem, *La hija de Rappaccini* en *op. cit.*, p. 297.
- 9) Idem, *Piedra de sol* en *Libertad bajo palabra*, p. 253.
- 10) T. S. Eliot, *Four Quartets* en *op. cit.*, p. 129.

NOTA BIO-BIBLIOGRAFICA

T. S. Eliot

- 1888 26 de Septiembre.
Thomas Stearns Eliot nace en St. Louis Missouri. Descendiente de una distinguida familia de raíces bostonianas que a su vez tiene su origen en East Coker, Inglaterra. Sus tatarabuelos fueron puritanos ingleses de pura cepa que emigraron a Estados Unidos en el siglo XVII.
- 1898-1906 Años escolares primero en la Smith Academy y luego en la Milton Academy.
- 1906-1910 Estudios de Licenciatura, Generación 1909, y Maestría en Harvard. Ambos grados en Filosofía. Primeros poemas publicados en el Harvard Advocate
- 1910-1911 Estancia en Paris. Estudia literatura y filosofía en La Sorbona. Asiste a las conferencias de Henri Bergson en el Collège de France. Entre el auditorio se encontraba Antonio Machado. De Charles Maurras adopta su triple afirmación: católico, realista y clasicista.
- 1911-1914 Doctorado en Filosofía en Harvard. Inicia amistad con Bertrand Russell así como estudios orientales, filosofía, sánscrito y filología hindú.
- 1914 Viaja con una beca a Alemania, la cual fue interrumpida por la Primera Guerra Mundial. La guerra lo arroja de nuevo a Inglaterra, al Merton College en Oxford. Inicia amistad que durará toda su vida con Ezra Pound. Incursiona en el Imaginismo.
- 1915 Contrae matrimonio con Vivienne Haigh-Wood. Trabaja como maestro en Highgate School. Después en el Lloyd's Bank de Londres.
- 1915 (A partir de esta fecha iniciará una febril actividad literaria. Destaco los siguientes eventos que se mencionan en el presente estudio.)

- 1917 Prufrock and Other Observations en The Egoist
- 1922 The Waste Land aparece por primera vez en The Criterion. Ese mismo año aparece en Nueva York publicado por Boni Liveright. El poema gana el premio Dial de 2000 dólares.
- 1925 Se integra al cuerpo de editores de la Editorial Faber & Gwyer, después Faber & Faber.
- 1927 Noviembre. Cambio de nacionalidad de ciudadano norteamericano a súbdito británico. Junio 29. Se convierte al anglo-catolicismo.
- 1930 Ash Wednesday, Faber & Faber; The Fountain Press, Nueva York.
- 1932 Después de una ausencia de 17 años regresa a Estados Unidos. Conferencia Magistral Charles Eliot Norton en Harvard, origen de The Use of Poetry and the Use of Criticism.
- 1933 Separación de su esposa. Jamás se divorció de ella.
- 1935 "Burnt Norton" el primero de los Four Quartets aparece en los Collected Poems.
- 1935-1939 Murder in the Cathedral; The Family Reunion. Eliot presintiendo que la Segunda Guerra Mundial se avecinaba cierra The Criterion.
- 1940 "East Coker", segundo de los Cuartetos. Faber & Faber, Londres.
- 1941 "The Dry Salvages", tercer cuarteto, Faber & Faber, Londres. (Así se denomina a un grupo de rocas al noroeste de Cape Ann, Massachussets. Eliot veraneaba en su infancia en Gloucester, Mass, Nueva Inglaterra.)
- 1942 Con "Little Gidding" se completan los Four Quartets. Se dice que compuso este poema en la época más negra de la guerra, durante los bombardeos nazis en Inglaterra. Little Gidding es el nombre de un pueblecito de Huntingdonshire. Eliot se refugia en su capilla. Famosos personajes oraron allí y efectuaron penitencia.
- 1943 Four Quartets, Harcourt Brace, Nueva York. Faber & Faber, Londres al año siguiente.

- 1947 Enero 22. Su esposa muere en Northumberland House, un manicomio. (Me atrevo a transcribir lo siguiente en relación a este acontecimiento. Ver Nota en acreditación de fuentes)
"Friends who were close enough like John Hayward and Christopher Sykes, saw that Eliot's grief was abnormally great and showed unmistakable traces of remorse. It even seemed that he was being punished for a failure of memory -or was it for remembering too well? Through his tears he said to Hayward: 'I've not a single second of happiness to look back on, and that makes it worse.'" (1)
- 1948 Eliot gana el Premio Nobel de Literatura.
- 1957 Segundo matrimonio de Eliot. Se casa con Valerie Fletcher, su secretaria.
- 1958 The Elder Statesman (teatro). Última obra de Eliot. Después calla.
- 1965 4 de enero, Londres, Inglaterra. T. S. Eliot muere.
Ezra Pound pronunció en el servicio fúnebre lo siguiente: "His was the true Dantescan voice not honored enough, and deserving more than I ever gave him... Who is there now for me to share a joke with?... Let him rest in peace I can only repeat, but with the urgency of fifty years ago: READ HIM."

Las fuentes de esta nota bio-bibliográfica son las siguientes:
(Ver Bibliografía)

a) Cleanth Brooks et al. *American Literature. The Makers and the Making*, Book D. (1914 to the Present), p. 2099.

b) Ma. Enriqueta González Padilla, *La poesía de T. S. Eliot*, pp. 175-179.

c) T. S. Mathews, *Great Tom. Notes towards the Definition of T. S. Eliot*.

d) F. O. Matthiessen, *The Achievement of T. S. Eliot*.

e) José María Valverde, "Introducción" a *Poesías reunidas 1909-1962*, pp. 11-14.

f) G. Williamson, *A Reader's Guide to T. S. Eliot*, p. 207.

(1) T. S. Mathews, *op. cit.*, p. 138.

El biógrafo no acredita las palabras de John Hayward por lo que prevengo al lector. Podría tratarse de un efecto melodramático de Mathews.

(2) *Ibid.*, p. 178.

Remito al lector interesado en ello a la bibliografía crítica de Eliot por excelencia: Gallup, Donald. *T. S. Eliot, A Biography*. New York & London, 1969.

NOTA BIO-BIBLIOGRAFICA

Octavio Paz Lozano

- 1914 31 de marzo. Calle Venecia 14, Col. Juárez. México, D. F. Nace Octavio Paz Lozano.
- 1931 Ingresa a la Escuela Nacional Preparatoria de San Ildefonso. El Claustro incluía eminencias como Samuel Ramos y José Gorostiza. 2 de agosto en El Nacional Dominical publica por primera vez. El poema: "Cabellera".
- 1931-1934 Primeras publicaciones en Barandal 1931-1932 y en Cuadernos del Valle de México 1933-1934.
- 1933 Primer libro publicado. La 'plaquette' Luna silvestre
- 1937 Asiste al Segundo Congreso Internacional de Escritores en Defensa de la Cultura en España. Este acontecimiento constituye un auténtico parteaguas en su obra. Madrid, Valencia, Andalucía y París. Entabla amistad con poetas hispanoamericanos de primer orden e inicia trato con los surrealistas.
- 1938-1942 Funda y dirige Taller, revista que acoge a poetas mexicanos y a poetas españoles del Exilio.
- 1943 Colabora con El Hijo Pródigo. Publica su primer poética: el ensayo "Poesía de soledad y poesía de comunión."
- 1944-1945 Viaja a Estados Unidos con la Beca Guggenheim.
- 1945 París. Agregado Cultural de la Embajada Mexicana. Amistad con André Breton y Benjamín Peret.
- 1946-1968 Miembro del Servicio Diplomático Mexicano. Desempeña varios puestos en San Francisco, Nueva York, París, Tokyo, Ginebra y Nueva Delhi.

- 1946-1951 Vive en París.
- 1949 Publicación de Libertad bajo palabra.
- 1950 Publica El laberinto de la soledad.
- 1952 Primera visita a la India y Japón.
- 1953-1959 Intensa actividad literaria en México.
- 1956 Publica El arco y la lira.
- 1957 Piedra de sol.
- 1959 Vuelve a París.
- 1962-1968 Es nombrado Embajador de México en la India. Fértil producción literaria. Renuncia en 1968 como protesta a la masacre estudiantil en Tlatelolco.
- 1964 Contrae matrimonio con Marie José Tramini en la India.
- 1968-1970 Viaja a París y varias universidades de Estados Unidos. Cátedra Simón Bolívar en la Universidad de Cambridge. Conferencias en la Universidad de Texas en Austin, Universidad de Pittsburgh.
- 1971 A partir de esta fecha reside en México y realiza constantes viajes al extranjero.
- 1972 Cátedra Magistral Charles Eliot Norton en Harvard, origen de Los hijos del limo.
- 1975 Pasado en claro, autobiografía poética. Poemas (1935-1975).
- 1987 Arbol adentro.
- 1990 Octavio Paz es ganador del Premio Nobel. Primer mexicano en conquistar este honor.

Es imprescindible una biografía literaria autorizada de Octavio Paz. No existe, a mi juicio una nota bio-bibliográfica actualizada del poeta y ensayista mexicano.

Remito al lector interesado en ello. Consultar la siguiente bibliografía crítica de Octavio Paz.

Verani, Hugo J. Octavio Paz: Bibliografía crítica. México, UNAM, 1983.

Las fuentes de la nota bio-bibliográfica fueron:

a) Ivar Ivask Ed, "Biographical Sketch" en The Perpetual Present. The Poetry and Prose of Octavio Paz.

b) Margarita Murillo, Polaridad-Unidad, caminos hacia Octavio Paz, pp. 13-29.

c) Octavio Paz, "Estrofas para un jardín imaginado" en Vuelta, No. 153, agosto 1989.

d) Idem, Pasión crítica.

e) Enrico Mario Santi, "Introducción" a Primeras Letras.

f) Manuel Ulacia, "Poesía, pintura, música, etcétera. Conversación con Octavio Paz" en Revista Iberoamericana (Número especial dedicado a Alfonso Reyes y la Literatura Mexicana del siglo XX) Vol LV, Jul-dic 1989, nûms. 148-149.

BIBLIOGRAFIA

Bibliografía directa

BACHELARD, GASTON. La intuición del instante. (Traducción de Jorge Ferreiro) México, FCE, 1987. (Col. Breviarios No. 435.

BAUDELAIRE, CHARLES. Las flores del mal. (Traducción y prólogo de Angel Lázaro). Madrid, EDAF, 1963.

BROOKS, CLEANTH, et. al. American Literature. The Makers and the Making (Book D. 1914 to the Present). New York, St. Martin's Press, 1974.

BLOOM, HAROLD AND LIONEL TRILLING. "Romantic Prose and Poetry" y "Victorian Prose and Poetry" en The Oxford Anthology of English Literature, Vol. II (1800 to the Present). New York, Oxford University Press, 1973.

CERNUDA, LUIS. Pensamiento poético en la lirica inglesa. México, Imprenta Universitaria, UNAM, 1958.

COOTE, STEPHEN. T. S. Eliot: The Waste Land. Harmondsworth, Middlesex, Penguin, 1985.

CORTAZAR, JULIO. "Homenaje a una estrella de mar" Prólogo a Aproximaciones a Octavio Paz. Simposio de textos. (Angel Flores, Ed.) México, Joaquín Mortiz, 1974.

COX, C.B. AND ARNOLD P. HINCHCLIFFE Ed. T. S. Eliot. The Waste Land. Hong Kong, The Macmillan Press Ltd., 1978. (Casebook Series)

ELIOT, T. S. The Complete Poems and Plays 1909-1950. New York, Harcourt Brace & World Inc., 1971.

_____. Four Quartets, 2nd. impression. London, Faber & Faber, 1944.

_____. *Función de la poesía y función de la crítica.* (Prólogo y traducción de Gil de Biedma). Barcelona, Seix Barral, 1968.

_____. *Críticar al crítico y otros escritos.* (Traducción de Manuel Rivas Corral). Madrid, Alianza Editorial, 1967. (Col. Libro de Bolsillo No. 65)

_____. *Poemas.* (Nota previa de Ortiz de Montellano. Traducciones de Rodolfo Usigli, Juan Ramón Jiménez, Angel Flores, León Felipe, Octavio G. Barreda y B. Ortiz de Montellano). México, Ed. Taller, 1940.

_____. *Poesías reunidas 1909-1962.* (Traducción e introducción de José María Valverde). Madrid, Alianza, 1978.

_____. *Selected Essays, New edition, 14th impression.* New York, Harcourt Brace & World Inc., 1964.

_____. *Selected Prose.* Harmondsworth, Middlesex, Penguin in association with Faber & Faber, 1958.

_____. *The Use of Poetry and the Use of Criticism, 2nd ed.* London, Faber & Faber Ltd., 1964.

ERMATINGER, EMIL et. al. *Filosofía de la ciencia literaria.* México, FCE, 1983.

FLORES, ANGEL Ed. *Aproximaciones a Octavio Paz. Simposio de textos.* México, Joaquín Mortiz, 1974.

FRYE, NORTHROP. T. S. Eliot. Edinburgh, Oliver & Boyd, 1963.

GARCIA PONCE, JUAN. "La poesía de Octavio Paz" en *Aproximaciones a Octavio Paz. Simposio de textos.* (Angel Flores, Ed.) México, Joaquín Mortiz, 1974.

GONZALEZ PADILLA, MA. ENRIQUETA. *La poesía de T. S. Eliot. Tradición y Modernismo.* (Tesis doctoral). México, UNAM, 1965.

GORDON, LYNDALE. El joven T. S. Eliot. México, FCE, 1989. (Col. Breviarios no. 489)

HALL JR., VERNON. Breve historia de la crítica literaria. (Traducción de Federico Patán López). México, FCE, 1982. (Col. Breviarios No. 317)

KERMODE, FRANK. "T. S. Eliot: The Last Classic" en An Appetite for Poetry. Essays in Literary Interpretation. London, Collins, 1989.

KERMODE, FRANK AND JOHN HOLLANDER (General Eds.). The Oxford Anthology of English Literature. Vol. I y Vol. II. Nueva York, Oxford University Press, 1973.

MATHEWS, T. S. Great Tom. Notes towards the Definition of T. S. Eliot. New York, Harper & Row Publishers, 1974.

MATHIESSEN, F. O. The Achievement of T. S. Eliot. An Essay on the Nature of Poetry, 3rd. ed. Revised and enlarged by C. L. Barber 1st. reimp. New York, Oxford University Press, 1969.

MILLER JR., JAMES E. T. S. Eliot's Personal Waste Land. Exorcism of the Demons. Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press, 1977.

MURILLO GONZALEZ, MARGARITA. Polaridad-Unidad, caminos hacia Octavio Paz. México, UNAM, 1987.

PAZ, OCTAVIO. ¿Águila o sol?, 6a. reimp. México, FCE, 1987. (Col. Popular no. 123)

_____. El arco y la lira. El poema, la revelación poética, poesía e historia, 3a. ed., 6a. reimp. México, FCE, 1986. (Lengua y Estudios Literarios)

_____. Cuadrivio, 3a. ed. México, Joaquín Mortiz, 1972.

_____. La estación violenta, 3a. reimp. México, FCE, 1984. (Col. Letras Mexicanas No. 42)

_____. Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia. Colombia, Oveja Negra, 1974.

_____. El laberinto de la soledad, 2a. ed., 4a. reimp. México, FCE, 1976. (Col. Popular No. 107)

_____. Libertad bajo palabra, 2a. ed, 8a. reimp. México, FCE, 1988. (Col. Letras Mexicanas)

_____. México en la obra de Octavio Paz (Vol I, II y III). México, FCE, 1987.

_____. Poemas (1935-1975). Barcelona, Seix Barral, 1979.

_____. "Poesía en movimiento" Prólogo a Poesía en movimiento (Antología de poesía mexicana; Octavio Paz et. al selección y notas) Tomo I. México, Siglo XXI y SEP, 1985 (Col. Lecturas Mexicanas No. 4)

_____. Primeras letras 1931-1943 (Selección, Introducción y notas de Enrico Mario Santi) México, Vuelta, 1988.

_____. Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe, 3a. ed, 2a. reimp. México, FCE, 1988. (Lengua y Estudios Literarios)

_____. Tiempo nublado. México, Origen Planeta, 1983. (Col. Literatura Contemporánea No. 2)

PRESS, JOHN. A Map of Modern English Verse. London, Oxford University Press, 1969.

PHILLIPS, RACHEL. Las estaciones poéticas de Octavio Paz. (Traducción de Tomás Segovia) México, FCE, 1976. (Col Breviarios No. 257.

SANTI, ENRICO MARIO. "Introducción" a Primeras letras. México, Vuelta, 1988.

SCHARER-NUSSBERGER, MAYA. Octavio Paz: Trayectorias y visiones. México, FCE, 1989.

TRAVERSI, DEREK. T. S. Eliot. The Longer Poems. New York, Harcourt
Brace Jovanovich, 1976.

SOUTHAM, B. C. Ed. 'Prufrock', 'Gerontion', 'Ash Wednesday and Other
Shorter Poems by T. S. Eliot. A Selection of Critical Essays.
London, The Macmillan Press Ltd., 1978. (Casebook Series)

VALVERDE, JOSE MARIA. "Introducción" a Poesías reunidas 1909-1962 de
T. S. Eliot. Madrid, Alianza, 1978.

VERANI, HUGO J. Octavio Paz: Bibliografía crítica. México, UNAM,
1983.

WILLIAMSON, GEORGE. A Reader's Guide to T. S. Eliot. New York, The
Noonday Press Farrar, Strauss & Company, 1953.

XIRAU, RAMON. "La dialéctica de la soledad" en Tres poetas de la
soledad. México, Antigua Librería Robredo, 1955. (Col. México y lo
mexicano No. 19)

_____. Mito y poesía: Ensayos sobre literatura contemporánea
de lengua española. México, UNAM, 1973. (Col. Opúsculos No. 78,
Serie Fuentes y Documentos)

_____. "Octavio Paz y los caminos de la transparencia" en
Poesía y conocimiento. México, Joaquín Mortiz, 1978.

HEMEROGRAFIA

Revista Contemporáneos. (Tomo I No. 1, junio de 1928 a Tomo XI Nùms. 42-43, nov-dic de 1931. 43 Nùms) Ed. Facsimilar. México, FCE, 1981.

ELIOT, T. S. Poemas. Revista Taller Vol X, Mar-Abr, 1940. Ed. Facsimilar. México, FCE, 1982.

ESPMARK, KJELL. "Octavio Paz, poeta y ensayista" (Texto leído por Kjell Espmark, miembro de la Academia Sueca y del Comité Nobel, durante la ceremonia de entrega del galardón) en La Jornada, Martes 11 de diciembre de 1990. p. 31.

GODMAN, PETER. "La correspondencia inédita entre T. S. Eliot y E. R. Curtius" en La Jornada Semanal. Nueva Epoca, No. 43, 8 de abril de 1990.

PAZ, OCTAVIO. "La búsqueda del presente" (Texto íntegro del discurso pronunciado por el poeta ante la Real Academia Sueca en ocasión del Premio Nobel) en La Jornada, Domingo 9 de diciembre de 1990. pp. 29-31.

_____. "Estrofas para un jardín imaginado (Ejercicio de memoria)" en Vuelta, No. 153, agosto 1989. pp. 8-12.

ULACIA, MANUEL. "Poesía, pintura, música, etcétera. Conversación con Octavio Paz" en Revista Iberoamericana (Número especial dedicado a Alfonso Reyes y la Literatura Mexicana del siglo XX) Vol. LV, Julio-Diciembre 1989. Nùms 148-149. pp. 615-636.

BIBLIOGRAFIA INDIRECTA Y DE CONSULTA

- ANON (PSEUDONIMO). *On the Four Quartets* (Foreword by Roy Campbell) London, Vincent Stuart, 1953.
- AGUILAR MORA, JORGE. *La divina pareja. Historia y mito en Octavio Paz*, 2a. ed.
- BAJTIN, MIJAIL M. *Problemas de la poética de Dostoiensky* (Traducción de Tatiana Bubnova), 1a. reimp. México, FCE, 1988. (Col. Breviarios No. 417)
- BERGONZI, BERNARD Ed. T. S. Eliot. *Four Quartets. A Selection of Critical Essays*. London, The Macmillan Press Ltd, 1977. (Casebook Series)
- CAILLOIS, ROGER. *El mito y el hombre*. (Traducción Jorge Ferreiro) México, FCE, 1988. (Col. Breviarios No. 444)
- CERNUDA, LUIS. *La realidad y el deseo 1924-1956*, 4a. ed. aumentada, 3a. reimp. México, FCE, 1980. (Col. Tezontle)
- FLINT THRALL, WILLIAM AND ADDISON HIBBARD. *A Handbook to Literature*. (Revised and enlarged by C. Hugh Holman) New York, Odyssey Press, 1960.
- FORD, BORIS Ed. *The Pelican Guide to English Literature*, Vol. 5 From Blake to Byron, Vol. 7 The Modern Age. Harmondsworth, Middlesex, Penguin, 1975.
- GIL DE BIEDMA, JAIME. "Prólogo" a *Función de la poesía y función de la crítica*. Barcelona, Seix Barral, 1968.
- GIMFERRER, PERE. *Lecturas de Octavio Paz*. Barcelona, Anagrama, 1980. (Col. Argumentos No. 59)
- GRANT MICHAEL Ed. T. S. Eliot. *The Critical Heritage*. Vol. I. London, Routledge & Kegan Paul, 1982.

HEIDEGGER, MARTIN. *El ser y el tiempo* (Traducción de José Gaos), 2a. ed. revisada, 5a. reimp. México, FCE, 1988. (Col. Obras de Filosofía)

KENNER, HUGH Ed. T. S. Eliot. *A Collection of Critical Essays*. Englewood Cliffs, N. J., Prentice Hall Inc., 1962.

ROSENTAL, M. Y P. LUDIN. *Diccionario filosófico abreviado*, ed. corregida y aumentada, 6a. reimp. México, Quinto Sol, 1988.

ROYSTON, PIKE. *Diccionario de religiones* (Adaptación de Elsa Cecilia Frost), 3a. reimp. México, FCE, 1986.

REYES, ALFONSO. *El deslinde. Prolegómenos a la teoría literaria*, 3a. ed., 1a. reimp. México, FCE, 1988. (Col. Lengua y Estudios Literarios)

SHERIDAN, GUILLERMO. *Los contemporáneos ayer*. México, FCE, 1985. (Vida y pensamiento de México)

SILVER, PHILIP. Luis Cernuda. *El poeta en su leyenda*. (Traducción Salustiano Masó) Madrid, Alfaguara, 1972. (Estudios de Literatura Contemporánea No VI)

SMITH, GROVER. *The Waste Land*. London, George Allen & Unwin, 1983.

SUCRE, GUILLERMO. *La máscara, la transparencia. Ensayos sobre poesía hispanoamericana*, 2a. ed. corregida y aumentada. México, FCE, 1985. (Tierra Firme)

TATE, ALLEN Ed. T. S. Eliot. *The Man and his Work*. Harmondsworth, Middlesex, Penguin, 1971.

PANABIÈRE, LOUIS. *Itinerario de una disidencia*. Jorge Cuesta (1903-1942). (Traducción de Adolfo Castañón) México, FCE, 1983. (Col. Vida y pensamiento de México)

WILSON, JASON. *Octavio Paz: A Study of his Poetics*. Cambridge University Press, 1979.