

01086 15
2e,

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA
DE MEXICO



FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

ETICA Y ESTETICA EN LA POESIA DE LA
MODERNIDAD T.S. ELIOT Y OCTAVIO PAZ

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE:

DOCTOR EN LETRAS

P R E S E N T A

Pedro Francisco Enrique Serrano Carreto

262054



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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 esta 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.

PEDRO SERRANO - ETICA Y ESTETICA EN LA POESIA DE LA MODERNIDAD

SUMMARY

T.S. ELIOT Y OCTAVIO PAZ

This thesis tries to discover the hidden and linking lines that shape a modern poet. These lines are both ethical and aesthetical, and that relationship is what builds up the strength and quality of a writing. In Modernity this relationship takes on particular features. In order to prove this one has chosen two of the poets whose work is most representative of a poet's labour during the XXth Century. The choice has been also for two poets of different cultural traditions in order that those findings and coincidences do not answer to a more restrained environment and be them the result of a wider reality. This thesis then is divided in two chapters on T. S. Eliot's poetry and two chapters on Octavio Paz's one. It also contains two chapters on their criticism. This organization is the result of an intrinsic need: it is not a thesis on the work of these two poets in extenso, but the use of their work in order to prove some common features that are not only limited to them. So that, in the general body of the thesis the stress is put on a particularized study of each of them; that is, four chapters on T. S. Eliot and four chapters on Octavio Paz. Nevertheless it develops along each chapter a parallel design of their relationship and coincidences, in order to prove how these common features found in each poet appear also in the other, even if they take a different figuration. The conclusion gets together these two movements.

RODRIGO SERRANO

Título de la tesis:

ÉTICA Y ESTÉTICA EN LA POESÍA DE LA MODERNIDAD

T. S. ELIOT Y OCTAVIO PAZ

Grado y nombre del tutor o director de tesis:

DR. CARLOS PEREDA

Institución de adscripción del tutor o director de tesis:

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOSÓFICAS, UNAM

Resumen de la tesis: (Favor de escribir el resumen de su tesis a máquina, como máximo en 25 renglones a un espacio, sin salir de la extensión de este cuadro.)

Esta tesis trata de encontrar los trazos ocultos y vinculantes que hacen a un poeta moderno. Estos trazos son al mismo tiempo de naturaleza ética y estética, y su relación es lo que construye la fuerza y la calidad de una escritura. En la modernidad esta relación adopta características particulares. Para demostrar esto se ha escogido a dos de los poetas cuyo trabajo es más representativo de la labor de un poeta en el siglo XX. Se ha escogido también a poetas de distintas tradiciones culturales con el fin de que los hallazgos y coincidencias respondan verdaderamente a una realidad extensa y no sean resultado de tradiciones más acotadas. La tesis se divide en dos capítulos sobre la poesía de T. S. Eliot, dos capítulos sobre la poesía de Octavio Paz, y otros dos capítulos sobre la crítica de cada uno de ellos. Esta organización responde a una necesidad intrínseca: no es una tesis sobre la obra de estos dos poetas in extenso; sino la utilización de su obra para demostrar características comunes y no sólo limitadas a ellos. De tal manera, en el cuerpo general de la tesis se hace énfasis en el estudio particularizado de cada uno de ellos; es decir, cuatro capítulos sobre T. S. Eliot y cuatro sobre Octavio Paz. No obstante, a lo largo de cada uno de ellos se va desarrollando, paralelamente y en las notas, otro dibujo que los relaciona. Esto tiene como fin ir demostrando cómo esas características encontradas en uno de los poetas se van a repetir en el otro, aunque adopte una figura diferente. La conclusión retoma los dos.

LOS DATOS ASENTADOS EN ESTE DOCUMENTO CONCUERDAN FIELMENTE CON LOS REALES Y QUEDO ENTERADO QUE, EN CASO DE CUALQUIER DISCREPANCIA, QUEDARÁ SUSPENDIDO EL TRÁMITE DEL EXAMEN

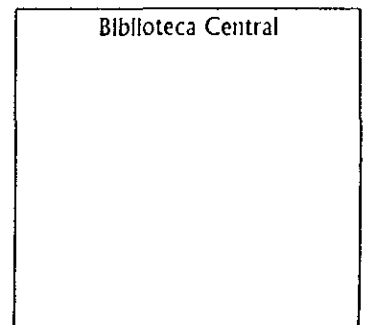
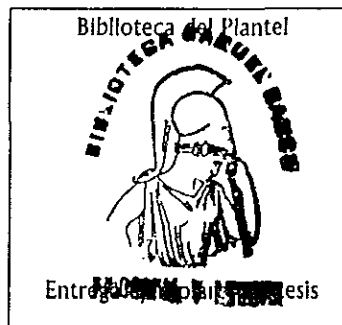
Fecha de solicitud: _____

P. L.

Firma del alumno

Acompaño los siguientes documentos:

- Nombramiento del Jurado del examen de grado
- Aprobación del trabajo escrito por cada miembro del Jurado
- Copia de la última revisión de estudios
- Comprobante de pago de derechos por registro del grado



INTRODUCCION

Quelque élémentaire qu'elle soit, aucune formule n'est applicable a la complexité labyrinthique des faits.

Roger Caillois, *L'homme et le sacré*

I PARA UN ENTENDIMIENTO DE LA POESIA MODERNA

El área de estudio de la "poesía moderna" es un peligroso y engañoso terreno por tres razones fundamentales: no se refiere a un movimiento literario en particular; no puede reducirse a una fecha específica dentro de la historia literaria de determinado país o lengua; y finalmente, no puede confinarse únicamente a la esfera de la literatura. En esta tesis, me he visto obligado a moverme constantemente en diferentes niveles críticos, de la estética a la biografía y de la ética a la retórica, para poder seguir, tan cerca como sea posible, los diferentes movimientos que se han desarrollado en los poetas aquí estudiados para desarrollar un patrón -de obra y de conducta- equivalente a aquello que llamamos "poesía moderna".

La "poesía moderna" tiene también el peligro de convertirse en una definición muy vaga, ya que no podemos encerrar en ella la diversidad de modos en que la poesía ha sido entendida a lo largo del siglo veinte, en todo el mundo y década tras década. No obstante, este término tiene un sentido específico para los efectos de esta tesis: el de estudiar dos poetas que no son estrictamente contemporáneos, que vienen de distintos orígenes culturales, y que escribieron en lenguas diferentes. En este sentido, Octavio Paz y T.S. Eliot son vistos aquí como casos paralelos de una realidad histórica más amplia, de modo que podamos tener una mejor comprensión de aquello que llamamos modernidad en poesía. De esta manera, "poesía moderna" se usa aquí como un *periodo*, lo que permite un entendimiento crítico más amplio que el de otros conceptos más tradicionales, tales como "movimiento" o "escuela", los cuales están confinados a rasgos literarios más literales pero que, paradójicamente, utilizan la literatura para ejemplificar otros fines no literarios, tales como naciones, lenguas y determinadas culturas particulares. Esta tesis entiende la poesía moderna como el periodo que comienza, en términos generales, al comienzo de este siglo, como reacción ante

el romanticismo y el simbolismo -si nos permitimos ver este último también como un periodo, que incluiría, por ejemplo, la poesía victoriana tardía, el formalismo ruso, el modernismo hispanoamericano y, por supuesto, el simbolismo francés.

La "poesía moderna", entonces, no debe ser vista como un sinónimo de toda la poesía del siglo veinte, ni siquiera de la escrita en el ámbito occidental (que aquí tiene un sentido más cultural que político), sino que se entiende por ella aquella poesía escrita en este siglo que logró una mayor autoridad. De acuerdo con esto, esta tesis presenta una investigación sobre los valores sociales e individuales específicos que, en los dos casos del poeta moderno aquí estudiados, les permitieron elaborar una identificación muy poderosa con algunos de los principales rasgos de la historia y la cultura del siglo veinte -y que, como consecuencia, y en oposición a su propio esfuerzo *personal* e historias particulares, también hizo posible que fueran identificados y reconocidos en sus propias culturas como figuras de autoridad, tanto en el nivel teórico como en el práctico.

Su autoridad, entonces, no es únicamente el resultado de sus valores y logros literarios, sino también de hechos individuales, históricos y sociales más generales. Los valores del poeta moderno estuvieron, en muchas ocasiones, en oposición directa con los valores principales de la sociedad moderna. No obstante, la *manera* en que estas oposiciones y contradicciones fueron defendidas y confrontadas, hizo de estos poetas paradigmas de la poesía del siglo veinte. Y gracias a esto, fueron capaces de entrar en un diálogo con otras áreas y disciplinas culturales de la modernidad, tales como la ciencia, la filosofía, la religión y las ciencias sociales.

Existen otros modos de escribir poesía, de un periodo particular, que pueden en su momento volverse interesantes, pero esto no significa que en el momento en que esta poesía fue escrita fuera vista de igual modo. Esta tesis entiende la "poesía moderna" como el equivalente de otras disciplinas consideradas significativas para el entendimiento de la modernidad, y también como la corriente con mayor autoridad y más influencia dentro del pensamiento poético de este siglo. La poesía moderna, entonces, no se restringe ni a

paradigmas lingüísticos ni a paradigmas rigurosamente contemporáneos, sino que es parte de una realidad cultural más amplia, que la afecta y que es afectada por ella. Esta tesis trata de centrarse en las implicaciones de esta realidad; tanto en la naturaleza de un tipo particular de poesía que la compartió plenamente, como en la manera en que ésta afectó a los individuos que la escribieron.

Del mismo modo en que hay ciertas figuras de la ciencia moderna que son representativas de ésta, hay también ciertos poetas que han llegado a ser las figuras representativas de la poesía moderna, como los Modernists en la literatura angloamericana; como Paul Valéry y André Gide en un sentido, y el movimiento surrealista en otro, en Francia; como Rilke o Paul Celan en Alemania, y los poetas rusos de la revolución temprana en la URSS; o como Vicente Huidobro y Octavio Paz en la literatura hispánica. A pesar de todas sus diferencias, estos poetas tienen una manera común de entender la naturaleza de la poesía, y de verse a sí mismos como poetas; si esta premisa es correcta, ellos debieran compartir un cierto número de rasgos, intereses y posturas y, lo que es más importante, una manera común de lidiar con ellos. Esta tesis está dedicada a trabajar en este último terreno, y a probar, en el caso de T.S. Eliot y de Octavio Paz, cómo compartieron tanto un modo paralelo de entender la poesía, como de verse a sí mismos como poetas dentro de sus propias sociedades. Esto fue el resultado de un esquema común de estrategias y movimientos retóricos que se muestran en ambos, incluso si están organizados de manera diferente; este grupo específico de estrategias es una parte importante de lo que aquí es entendido como modernidad; y es por eso que estos dos poetas son considerados modernos. Como poetas tuvieron que ejercer diferentes movimientos estratégicos, tanto en sus vidas como en sus obras, para lograr sus objetivos y vencer sus propios obstáculos. El lograr esto en su literatura y el experimentarlo en sus vidas fue su modernidad.

Esta tesis también trata de ver de qué manera un modo particular de entender la poesía llegó a convertirse en aquel con mayor autoridad en una época específica. Por motivos metodológicos, se entiende aquí modernidad como la manera más oficial o más influyente de entender la cultura durante la mayor parte

del siglo XX. Esta tesis propone también que, en el caso de la poesía, esta autoridad sólo podía ser lograda si su idea y sus implicaciones estaban en coincidencia crítica con las ideas y creencias dominantes de las sociedades a las que pertenecían, y que como resultado de esto le fue posible construir un discurso que entró en discusión con otros discursos modernos. En este sentido, Paz y Eliot, como poetas, estuvieron en el mismo nivel de discusión que sus propias sociedades, sin que sea significativo, por ahora, el valor que tales sociedades le dieran a la poesía.

Otro aspecto relevante para el sentido en que esta tesis entiende la "poesía moderna", es su relación con los diferentes "modernismos". Aunque obviamente está relacionada con ellos, no es a partir de ninguno de los diferentes movimientos literarios y artísticos que comparten el mismo título o etiqueta en el mundo occidental, y que no son equivalentes en lo absoluto entre sí, que adquiere su significado propio. El término "modernismo" puede aplicarse al movimiento hispánico del último tercio del siglo diecinueve; o al movimiento angloamericano de los años veinte; o al posterior movimiento de la poesía brasileña; o, si extendiéramos sus implicaciones, a diferentes periodos en la historia de la danza, la música y las artes visuales. De esta manera, las definiciones literarias de "modernismo" no son útiles para hablar de Paz y Eliot, ya que estas definiciones tienden a centrarse en rasgos muy específicos de determinadas historias culturales. Desde este punto de vista, Paz y Eliot no tendrían nada en común. Eliot nació en Saint-Louis Missouri y Octavio Paz en la ciudad de México; Eliot tenía 26 años cuando Paz nació, y ya era una figura importante cuando éste último publicó su primer poema; Eliot viene de la tradición protestante y Paz de la católica, Eliot era un conservador y Paz es un liberal; Eliot es estudiado como parte de la tradición anglosajona y Paz como parte de la hispánica. A partir de las definiciones críticas tradicionales no existe una base común para ningún tipo de comparación. Todos estos diferentes "modernismos" son definiciones que obstaculizan el posible rastreo de las coincidencias de estos dos poetas, propósito principal de esta tesis. Por consiguiente, ha sido necesario buscar otras

herramientas que hagan posible encontrar la complejidad y los diferentes niveles de esta realidad.

Es necesario también hacer hincapié en que este trabajo no ha sido realizado de acuerdo a la manera en que entendemos los estudios comparativos. La investigación no parte de las coincidencias y diferencias que a primera vista unen a ambos poetas, sino que se centra en la manera en que ambos se enfrentaron, en poesía y en crítica, con su educación, emociones y limitaciones particulares, para a partir de ahí descubrir si tienen algo en común que responda a lo que aquí se entiende por "modernidad", sin importar, en principio, aquellos datos que conforman la historia literaria tradicional e, incluso, la historia literaria comparativa, aunque cuando ha sido necesario o iluminativo se han utilizado estas herramientas. No obstante, y para fines de diálogo, a lo largo de los diferentes capítulos, se van señalando las coincidencias específicas y, en el caso de Paz, las influencias de Eliot.

T.S. Eliot y Octavio Paz son dos de las figuras más representativas e influyentes en sus respectivas sociedades, no únicamente como poetas sino también como figuras culturales; si aceptamos que ambas sociedades son parte de la modernidad, debemos suponer por lo tanto que ambos debieron tener muchas cosas en común. Independientemente de la realidad particular de cada uno, ambos desarrollaron como poetas modernos un patrón equivalente de desarrollo. Como ya se dijo, esto no quiere decir que sus estilos particulares de escritura y pensamiento fueran los únicos en que la poesía fue escrita en este siglo. Pero lo que sí es cierto es que la poesía que ellos *defendieron* se volvió la manera de escribir que adquirió mayor autoridad en este siglo. Escribo "defendieron" en itálicas, porque éste es uno de sus rasgos comunes: ellos *defendieron* lo que entendían por poesía, y consagraron sus vidas a la *defensa* de ella. Vida y poesía están siempre íntimamente ligadas, pero lo que los hace modernos es la forma particular que en ellos tomó este vínculo. Si se tiende a identificar a la poesía del siglo veinte en su conjunto como equivalente a "poesía moderna" es porque, en cierta manera, estos escritores impusieron sus propias ideas y creencias sobre las ideas de otros. Esta es la razón por la cual un término

como "vanguardia", con claras connotaciones militares, se hizo popular entre los movimientos artísticos de este siglo. Esta popularidad tiene implicaciones relevantes para la metodología de esta tesis.

La modernidad de Paz y Eliot no puede reducirse a una serie de datos externos fácilmente identificables, sino que tiene que surgir de la investigación particular de ambas obras. Lo que tienen en común no es un conjunto formal de rasgos (aunque haya algunos), sino una manera similar de enfrentarse con su obra, con sus vidas, con sus familias, con las mujeres, con la política, con el poder, con otros escritores, con la sociedad y con ellos mismos. Y este enfrentamiento se dio tanto en sus vidas como en sus escritos. Fueron poetas dentro de sus sociedades, y los valores de estas sociedades los forzaron a adoptar posturas equivalentes como poetas, como entes sociales, como hombres, como individuos. Su lucha fue paralela, sus movimientos estratégicos, tanto en sus obras como en sus vidas, fueron paralelos, y sus logros como poetas, ya fuera en su poesía o en sus vidas, también fueron paralelos. Esta tesis trata de reconstruir en un movimiento doble aquellos rasgos que los hacen representativos de la *modernidad* en poesía. El hecho de que ambos recibieran el premio Nobel, el cual no es un reconocimiento de sus propias sociedades sino de otra distinta, y que tiene un particular prestigio de "universalidad", no hace sino enfatizar este argumento.

II.

T.S. ELIOT Y OCTAVIO PAZ COMO CASOS DEL POETA MODERNO

Puede haber tres maneras principales de relacionar a los dos poetas aquí estudiados. Una es la influencia que T.S. Eliot, como poeta de una generación previa y de una cultura diferente, tuvo sobre Octavio Paz -pero esto produciría una lectura tradicional basada en datos cronológicos. Otra es la búsqueda de las coincidencias y los paralelismos entre los dos -pero esto nos llevaría a hacer una lectura formalista de sus obras. Hay, sin embargo, una tercera manera de verlos,

que comprende a ambas, y que no se mueve ni en un paradigma vertical ni en uno horizontal: la lectura de ellos como "estudios de caso", es decir, como representantes de un origen cultural común más general, que aquí es llamado *periodo* histórico y literario, y como productores reales de un mismo tipo de poesía. A través de los diferentes capítulos que esta tesis desarrolla se dan lecturas en los tres niveles ya mencionados.

Tanto la influencia de T.S. Eliot en la obra de Octavio Paz, como la narración de su introducción en la literatura mexicana y el paralelismo con el poeta mexicano Ramón López Velarde, se desarrollan en el capítulo seis, a la mitad de la tesis, para no interferir con la lectura de ambos como "casos" separados, y también para que sirva como puente histórico entre ambos poetas. De manera similar, las analogías y coincidencias entre Octavio Paz y T.S.Eliot, las cuales son parte del desarrollo intrínseco del proyecto de esta tesis, no están estudiadas en el cuerpo principal del texto, pues esto contaminaría la lectura de los poetas como casos paralelos; sin embargo, habrá referencias continuas de ellos en aquellos casos en que estos paralelismos y coincidencias puedan ser iluminativos dentro de una lectura específica; finalmente, en la conclusión aparece un resumen de ellos.

Como estudios de casos particulares de la poesía moderna, esta tesis se centra en una serie de momentos cruciales en Eliot y Paz, y más que buscar descubrir en una primera instancia aquello que ambos tienen en común se centra en la manera en que se desarrollan sus historias individuales. Por esa razón este tipo de investigación no puede estar limitada a un área particular de trabajo, sino que debe investigar las maneras en las que tanto Eliot como Paz se desarrollaron como poetas; no debe centrarse únicamente en sus obras, sino también trabajar el vínculo que esas obras tuvieron con sus propias vidas; y de manera similar, no puede ocuparse únicamente de sus poemas sino también de la manera en que, a través del cuerpo crítico de su trabajo, ambos poetas lograron proteger sus poemas y establecerse a sí mismos como poetas. De este modo, esta tesis se mueve en tres niveles que se relacionan entre sí y que se afectan mutuamente: sus poemas, sus ensayos y, en diálogo y lucha contra ellos, sus propias vidas.

Existen dos razones por las que esta tesis no ataca el cuerpo completo de sus obras. La primera es que se convertiría en una tarea infinita y demasiado particularizada. Pero la más importante es que los poemas y ensayos aquí estudiados son prueba suficiente para sostener las hipótesis de esta tesis, ya que su conjunto construye un mapa representativo que proyecta, a partir de pequeñas piezas de escritura, el material necesario para dejar en claro sus argumentaciones.

Otro punto que debe ser mencionado es que los poemas que aquí se estudian no han sido seleccionados a partir de motivaciones puramente estéticas. Del mismo modo que los propios escritores, sus poemas son leídos como "casos", y no deben ser vistos como los más representativos ni como los mejores de toda su obra poética. Una razón equivalente se aplica a los fragmentos de crítica seleccionados. Al ponerse en relación con su poesía, la crítica de un poeta hace posible construir una lectura retórica de su desarrollo. Así como se da por un hecho que la poesía tiene una naturaleza estética, relacionada con la belleza, también, en oposición simétrica, se considera que la crítica tiene una naturaleza moral, relacionada con la verdad. Esta ecuación doble tiene tres implicaciones principales: en primer lugar, tiende a considerar a la crítica no como un género literario sino como una metaliteratura; en segundo lugar, tiende a leer a la poesía como una cosa en sí misma, independiente de vidas y pulsiones; y en tercer lugar, las ve a ambas como entidades pulcramente autónomas. El objetivo de esta tesis es exponer el significado de esta "autonomía". La separación y la existencia en un mismo individuo de una mente crítica y una sensibilidad poética resultó esencial para la construcción de la poesía moderna, pero también, para su defensa. Como en el caso de los poemas, los ensayos aquí estudiados iluminan un área específica de la construcción retórica de ambos poetas. En cuanto a Paz, en el capítulo siete se estudian sus primeras afirmaciones y defensas poéticas, como definiciones de lo que será su carrera poética, y en el capítulo seis se trabaja, como proyección de sí mismo, uno de sus libros más influyentes: *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. En el caso de Eliot, en el capítulo tres se hace una lectura de su crítica temprana como la poderosa construcción de un yo

poético, y en el capítulo cuatro se da una lectura de uno de sus libros más controvertidos, *After Strange Gods*, como ejemplo de la defensa debilitada del yo poético cuando éste abandona el íntimo vínculo entre emoción y pensamiento que se da tanto en poesía como en crítica.

No obstante, esto no quiere decir que sea la misma mente la que trabaja en los poemas y en la crítica. En grandes rasgos, la poesía tiende a organizarse a partir de pulsiones emocionales, mientras que la crítica es el desarrollo de presupuestos racionales. En este sentido, un poeta que trabaja en una u otra tiende a activar mecanismos lingüísticos diferentes. Sin embargo, esto no es tan sencillo como parece. En el caso de los poetas aquí estudiados, yo diría que Octavio Paz es una mente crítica que escribe una poesía muy fuerte, mientras que T.S.Eliot es una mente poética que escribe una crítica fuerte, de ahí su principal diferencia. Sus mentes trabajan de manera diferente, y la poesía y la crítica resultantes son por consiguiente diferentes. Pero los movimientos retóricos en juego muchas veces son equivalentes ya que sus necesidades poéticas, críticas, sociales e individuales fueron parecidas.

Una de las principales características del poeta moderno radica, por una parte, en su defensa de la impersonalidad dentro del reino del poema (Octavio Paz diría que "la vida íntima es la vida íntima"), y por otra parte, en la autonomía del poema en relación con su propia vida. Es importante mencionar aquí, aunque parezca una obviedad, que esta tesis se ocupa de escritores hombres, y no trabaja la escritura de mujeres dentro de la modernidad. Debe haber muchas cosas en común entre mujeres y hombres en tanto que escritores modernos, pero también debe haber muchas diferencias. En este sentido, la modernidad no representaría exactamente el mismo grupo de valores, necesidades y movimientos retóricos para hombres y mujeres; sin embargo, el entendimiento de estas diferencias quizás permitiría una mejor lectura de sus similitudes y de sus mutuos desacuerdos. En el caso particular del poeta hombre la impersonalidad, y su vehemente defensa, tiene una naturaleza doble: por un lado, proteger sus poemas, ya que el hecho de que no se asuman como representaciones personales les da más autoridad; y por el otro, proteger el propio yo, que gracias a

la impersonalidad del poema se vuelve menos vulnerable. El individuo puede entonces, gracias a esto y simultáneamente, superar la angustia de ser leído, y exponerse radicalmente en sus poemas.

La crítica moderna se convierte entonces en un vínculo completamente oculto entre los poemas y la vida del poeta moderno, y es crucial para el entendimiento de ambas, ya que al ser considerada como un análisis racional, cuidadoso e independiente sobre un tema determinado y una búsqueda por la verdad, es también impersonal. Sin embargo esta impersonalidad de la crítica no tiene que ser defendida; ya que su escritura no provoca en el poeta el mismo tipo de angustia que la escritura de poesía. Expone, por lo tanto, algunos flancos que la poesía había cubierto con muchísimo cuidado y pulcritud. En el caso de Eliot y de Paz, su escritura contribuyó de manera muy importante a la defensa de sus poemas y a la defensa de sus propios yo: Si la poesía moderna pretende ser universal, la crítica moderna debe tener una enorme autoridad. Estética y verdad, separadas y por separado. Pero lo que en realidad hay entre ellas es un continuo intercambio, en un nivel subliminal, de valores particulares y complementarios.

Esta tesis trata de revertir esta idea doble y este reconocimiento subliminal. Trata de probar que la poesía tiene implicaciones morales, que la crítica también tiene valores estéticos; y que ambas cosas cuentan en el momento de su apreciación. Hay aquí una propuesta implícita, que rápidamente voy a poner sobre la mesa: si consideramos que la crítica conlleva sentidos emocionales encubiertos, y que esos sentidos emocionales son parte de su constitución interna, es decir que son parte sustancial del modo en que va a ser leída, estamos afirmando también que la crítica es parte de la literatura. Esta no es una proposición nueva, y tampoco significa que la crítica vaya a ser lo mismo que la poesía; poesía y crítica, como géneros literarios, tienen usos particulares muy diferentes. Pero si consideramos que la crítica es parte de la literatura, y reconocemos en ella algunos de los rasgos que reconocemos en otros géneros literarios modernos, este reconocimiento desestabiliza la ecuación de seguridad hecha por el poeta moderno: si la poesía tiene implicaciones morales, y la crítica valores estéticos, las bases cuidadosamente establecidas del yo poético moderno, que le permiten

distanciarse, impersonalmente, tanto de su poesía como su crítica se revierten. Lo que descubrimos entonces es que sus percepciones críticas y sus emociones están entremezcladas, y que ambas trabajan en sus poemas y en sus ensayos. Tanto si están controladas y expresadas, como pasa en *Sor Juana de Paz* y en *The Sacred Wood* de Eliot, como si se convierten en una exposición o un revolcadero de sus propios yo, lo que en realidad está en juego es su propia personalidad y paradójicamente, más en los ensayos críticos que en los poemas. Sin embargo, una lectura puramente estética o ética no nos permitiría avanzar más hacia un entendimiento de esto.

III.

RETORICA CRITICA Y CREATIVA

Cuando decimos que un poema o un ensayo es estéticamente débil o moralmente equivocado, o bien no nos estamos pudiendo separar del nivel del texto o bien estamos juzgando al individuo. Esto presenta de entrada dos problemas: el primero es cómo conectar estética y ética en una obra literaria; y el segundo es cuál es el vínculo que esta conexión –tanto si se consigue como si no- tiene con el escritor. Ya que tanto en el caso en que el poema o el ensayo estén mal hechos o sean éticamente equivocados, como en el caso en que estén logrados, el resultado es consecuencia de determinados movimientos estratégicos -es decir retóricos- ejecutados por el poeta. Si el texto es bueno, es porque hay una construcción cuidadosamente estructurada en todas sus partes; y si no es así, es porque las herramientas del escritor no se utilizaron de manera correcta. Sin embargo, si no hay una estética directa ni una ética directa que puedan sernos de utilidad para comprender esto, debido a que ambas disciplinas tienden a circunscribirse a un solo aspecto del problema, debemos buscar otro tipo de argumentación y un punto de vista diferente, que nos permitan tanto conectarlos en el nivel de la lectura como entender sus conexiones intrínsecas; también tenemos que ver cómo estos dos niveles se entretajan para producir una pieza

literaria; finalmente tenemos que ver de qué manera y hasta qué punto son independientes.

Hay un argumento central que aún no ha sido dicho y que está implícito en la proposición anterior: esta tesis quiere probar que un poema o un ensayo, como piezas literarias, dependen tanto de sus articulaciones estéticas como de las morales, y que sus logros o fracasos son experimentados y expresados *a través* de ellos. La consiguiente proposición de esta tesis es que cualquiera de estas dos posibilidades es el resultado de una conciencia retórica por parte del poeta o, por el contrario, de su ceguera frente a estos mecanismos retóricos *que de todos modos están ahí*, sólo que mal utilizados. Dependiendo de esto, desde el punto de vista retórico, nosotros como lectores nos enfrentamos a un poema o ensayo que está logrado o que no está logrado; o dicho de otra manera: tenemos ante nosotros un buen o un mal poema, un buen o un mal ensayo. El argumento final de esta secuencia es que esta efectividad retórica, o la ausencia de ella, presenta consecuencias morales y estéticas: en los poemas, en los ensayos, y finalmente en la vida privada. La retórica sirve, entonces, para relacionar, desde una perspectiva diferente, ética y estética.

La retórica también tiene consecuencias para el lector. Y esta relación cumple un papel importante en el desarrollo de esta tesis, convirtiéndose de hecho en su sustento metodológico y en su eje vertebral. La retórica puede ayudarnos a entender las implicaciones morales y estéticas de la poesía y la crítica, y también puede ser útil en nuestro entendimiento de la relación entre las obras literarias y los escritores que las producen. Esto es debido a que la retórica es por un lado el sistema constructivo interno de una obra literaria, y por el otro es también un método crítico que nos ayuda a entender (o a desmontar) los espacios y ausencias retóricos que presenta una obra particular. Por lo tanto, en el primer caso la retórica nos permite entender por qué un poema es bueno, ya que gracias a ella podemos reconocer los movimientos figurativos que lo organizan; y en el segundo caso la retórica muestra tanto los fracasos que aparecen en el nivel figurativo como la ausencia de una conciencia retórica dentro de un discurso literario. En el primer caso, la retórica trabaja principalmente en las implicaciones

estéticas de las obras literarias, aunque sin perder de vista sus implicaciones morales. En el segundo caso, una lectura retórica puede ayudarnos a llenar los vacíos estéticos y morales que se presentan, para tener así una mejor comprensión de su significado; en este último caso la retórica se convierte en una herramienta para una lectura ética, y sólo en un segundo término explica los fracasos estéticos.

Esto no significa sin embargo que la retórica se emplee aquí como un sinónimo o sucedáneo de la estética y la ética. Lo que en realidad pasa es que la retórica toma el lugar de una ausencia (entendiendo ética y retórica como aseveraciones positivas) para traer a la superficie aquellos aspectos que una lectura estética o moral, precisamente por su positividad, tienden a mantener en la oscuridad. Al mismo tiempo establece un vínculo entre ambas, es decir, las pone en comunicación. En este sentido, la retórica nunca va a estar *ahí*, como una entidad; ésta es quizás una de las razones tanto del deslizamiento como de la variedad de significados opuestos que la retórica ha ido teniendo a lo largo de la historia. La retórica es, por una parte, un conjunto de reglas o "figuras" para el entendimiento del discurso. Pero por otra es la manera actual en que un discurso particular se organiza. En este último sentido, la retórica no responde directamente a las figuras del lenguaje, es decir, no es la aplicación automática de ellas. Es necesaria una investigación sostenida de la naturaleza de la retórica, tanto en sus implicaciones morales y estéticas, como en la relación que se da entre estos sentidos al mismo tiempo diferentes y entreverados: la retórica como la organización y el estudio de las figuras literarias, la retórica como la construcción de un discurso poderoso, y la retórica como un método de lectura.

Uno de los principales argumentos desarrollados a lo largo de esta tesis es que la retórica es el estudio del lado emocional del lenguaje, en oposición a la lógica y a la lingüística, las cuales se refieren a la organización racional de éste. Las figuras literarias son "herramientas" que nos ayudan a entender una serie de cosas: cómo se desarrolla un discurso en sus diferentes niveles referenciales o intrínsecos; cuáles son las voces implicadas en él y cómo se interrelacionan entre sí; cuáles son los sentidos explícitos e implícitos que están siendo discutidos o

defendidos en él; y finalmente de qué manera la organización de un discurso tiene implicaciones directas para su sentido y para su poder de convencimiento. Pero las figuras literarias, o figuras del lenguaje no son "definiciones", en el sentido en que los adjetivos son adjetivos y los enunciados son enunciados. La diferencia entre una sinécdoque y una metonimia, una vez que estamos fuera de los ejemplos tradicionales de las definiciones retóricas, es muy relativa, y el movimiento significativo entre una a otra, dentro de un poema, puede también ser continuo, e incluso intercambiable. Este último punto, es importante mencionarlo, tiene consecuencias sobre lo que podría llamarse "una ética de la lectura". Las figuras del discurso nos ayudan a entender cómo se mueve un poema, y el hecho de localizarlas dentro de éste es muy iluminativo, ya que nos permite ver, más que las razones particulares de un poeta al utilizar esta o aquella figura, la relación entre una emoción particular y la manera en que ésta llega a adquirir forma en una expresión lingüística. Debe hacerse hincapié en que esas figuras están en actividad no sólo dentro del poema, sino en nuestra propia lectura de él. A lo largo de la tesis, habrá algunas páginas dedicadas al sentido de un número de figuras utilizadas en un cierto momento, como la ironía, la sinécdoque, el oximoron, la metáfora, la prosopopeya, y el apóstrofe, y a la implicación que tienen en los dos poetas aquí estudiados.

En este sentido, para esta tesis la literatura es una estructura retórica extrema, es decir, es una manera de entender, y de reunir, diferentes elementos y voces diferentes sin la intención de acceder a una conclusión final (es decir a un *juicio*), sino a una discusión abierta de ellos. La literatura es entonces, como experiencia retórica, una experiencia moral y estética especialmente poderosa. Si logra su cometido, es decir, si se convierte en una *experiencia* emocional en la que la lucha entre creencias, ideas, miedos y deseos llega a encontrar finalmente expresión lingüística, esto significaría que sus movimientos retóricos han sido cuidadosamente seguidos hasta el final, y no derrotados por otros motivos externos. Si esto no se logra, es debido a que se desvió de sus tensiones intrínsecas para convertirse en otra cosa. Pasaría de ser una experiencia a convertirse en una tesis sobre esa experiencia. Es decir, dejaría de ser una

experiencia moral para volverse una opinión ideológica sobre ella; y finalmente, dejaría de ser una experiencia estética, para volverse una reconstrucción sentimental de ella. Esto significa, entonces, que la literatura puede también ser considerada como una manera de comprender, y que la retórica, como método de desideologización de discursos y posiciones opuestos, podría acercar discursos diferentes e incluso inconmensurables. Como escritura y como lectura, la retórica es quizás la única salida de los absolutismos y fundamentalismos, ya que no se propone a sí misma como una figura final detrás de la figuración, sino como un puente provisional que pone en relación temas inconmensurables. No se propone a sí misma como verdad, sino que se presenta en discusión. Si esos puentes provisionales pretenden volverse fijos, es decir si los argumentos retóricos tratan de establecerse como verdades, la retórica se vuelve ideológica, y su poder se vuelve peligroso. Ésta fue la principal tragedia del pensamiento moderno.

IV

LA RETORICA Y EL POETA MODERNO

En el caso del poeta moderno, como se verá en Eliot y en Paz, sus errores fueron primero que nada resultado de sus fracasos retóricos. O, dicho de otra manera, los fracasos morales y estéticos fueron el resultado de una manipulación ideológica de la retórica. El problema es que esos fracasos retóricos tienen sin embargo consecuencias morales y estéticas, no únicamente en el nivel de sus poemas y ensayos, sino también en sus vidas privadas. Y, como representantes de la modernidad, los fracasos ideológicos de estos poetas también fueron compartidos por sus sociedades. Esta es la principal implicación social y política de esta tesis. En ella se intenta mostrar cómo y por qué pasa esto.

Siempre que una estructura retórica es sacada de su movimiento figurativo es fijada como una idea poderosa. Y ese fue el problema principal de los discursos y las narrativas modernas. El poeta moderno no desprecia las estrategias retóricas, pero llega a creer que las figuras son reales, y por lo tanto las propone

como un tipo de verdad. Las figuras son útiles para el entendimiento de las cosas, porque ellas establecen vínculos y producen sentidos, pero esos vínculos son figurativos, es decir son removibles. En el caso de un discurso retórico bien construido, su deconstrucción retórica nos llevaría de regreso a los desacuerdos originales, y sería de mucha utilidad para contrarrestar la poderosa obra negra de una escritura o una lectura autoritarias. Y en el caso de un discurso fallido, su deconstrucción retórica establecería los eslabones perdidos que hicieron de él un discurso débil desde el punto de vista estético, o una argumentación éticamente errónea.

Como se ha dicho, tanto Eliot como Paz enfrentaron una serie de problemas específicos antes de convertirse en poetas modernos. Y tendieron a lidiar con ellos de una manera similar. Las contradicciones entre individualidad, personalidad y la construcción del yo tuvieron un lugar muy importante en su poesía y en su crítica, cosa que produjo un esquema repetitivo de movimientos retóricos en ambos para superar, en el nivel literario, la angustia producida por estas contradicciones. Sin embargo, siempre regresaron al punto original, el cual es la experiencia del yo como un vacío o una entidad disuelta. La oposición entre el otro como idea y la presencia de un otro real iba a forzar un continuo traslape de movimientos antagónicos: la representación del otro como sustituto del yo y la imposibilidad de hacer que ese sustituto coincidiera con la presencia de ese otro provoca el continuo regreso de la angustia derivada de la identificación yo/vacío. El encuentro con unas mujeres que actuaban ya como yo otros e independientes en la vida real, y que pedían participar en las argumentaciones de la modernidad, y que en un primer movimiento fueron reconocidas por estos poetas hombres, provocó una intensificación en la angustia del yo en el momento en que ya no fue posible reducir a estas mujeres a figuras. El significado del poeta en la sociedad moderna y los diferentes valores en juego dentro del pensamiento moderno, tales como el progreso, la tradición, la revolución y el cambio, provocaron en el poeta una contradictoria defensa de su quehacer y una inseguridad como ser social; esto dio como resultado una comprensión metafísica de la poesía. Una lectura retórica

de estos hechos nos permitirá ver, tanto en sus obras como en sus vidas, los movimientos ocultos que produjeron y sus consecuencias.

Es necesario finalmente hacer aquí una breve reflexión sobre el romanticismo y el simbolismo, tanto como presencias poderosas dentro de la imaginación del poeta moderno, como elementos importantes para su deconstrucción. Esta tesis considera que el poeta moderno es, en el nivel literario, una extensión, pero también una revisión del poeta romántico y del poeta simbolista. En este sentido, los principales temas románticos: la personalidad, la ironía, la emoción, la conciencia extrema del yo, la naturaleza frente a la humanidad, que poéticamente se encontraban en un callejón sin salida a la llegada de este siglo bajo el nombre de simbolismo, fueron cuestionados radicalmente por el poeta moderno. Estos tópicos fueron atacados, pero también fueron regenerados en una nueva manera para poder llenar los problemas particulares que enfrentaba el poeta moderno. Fueron objeto de una especial manipulación para así permitirle a éste abrirse un espacio propio. Sin embargo estas manipulaciones, tales como la "impersonalidad" de T. S. Eliot o la "otredad" de Octavio Paz se convertirían en esquemas ideológicos, y, en otro nivel, en defensas psicológicas, que les ayudaron a abrir y sostener un lugar propio tanto para su obra como para sus vidas; por otra parte, el hecho de que el poeta moderno no fuera capaz de deconstruir esas manipulaciones (es decir de ironizarlas, como se verá más adelante) le impidió dejar atrás esas estructuras defensivas y alcanzar un entendimiento más amplio de sus propias vidas y, consecuentemente, encontrar una manera distinta de entender la poesía. En este sentido, al final, quedaron atrapados por las mismas estructuras que les permitieron en un principio sobrevivir.

Ciertos elementos de la deconstrucción van a ser utilizados aquí como un tropo de la crítica tradicional para llegar a un reconocimiento conceptual de la fracturada personalidad moderna, y a la posibilidad de una reconstrucción retórica de ella. Hay, finalmente, tres preguntas que quedan abiertas inevitablemente: ¿El poeta moderno representa en sí mismo una lucha entre el humanismo y el absolutismo en la modernidad?, ¿la imposibilidad de encontrar una vía para el

diálogo con las mujeres modernas juega una parte importante en su incapacidad para superar esta oposición? y, finalmente, ¿la posmodernidad significa la posibilidad de llegar a través del desmantelamiento de esta oposición y de estas posiciones rígidas, mediante el entendimiento del otro como un yo diferente, y mediante la reconstrucción de un diálogo, de una conversación o incluso de una discusión que esquivara los peligros y los hechizos del autoritarismo y las autoridades?. Los resultados de la hermenéutica acerca de una ética de lectura, de una ética de entendimiento, y finalmente de una ética de comunicación, sugieren que una respuesta afirmativa a estas preguntas es posible.

CAPITULO UNO

THE LYF SO SHORT, THE CRAFT SO LONGE TO LERNE: LA POESIA TEMPRANA DE ELIOT

But why can you be tormented? – his companion was surprised at his use of the word.
Because I'm made so – I think of everything'
'Ah, one must never do that' she smiled. 'One must think of as few things as possible'.

Henry James, *The Ambassadors*

A work that aspires, however humbly, to the condition of art should carry its justification in every line...
Confronted by the same enigmatic spectacle the artist descends within himself, and in that lonely region of stress and strife, if he be deserving and fortunate, he finds the *terms* of his appeal.

Joseph Conrad, *The Nigger of the Narcissus*

LA CONSTRUCCION FIGURATIVA DEL POETA (LOS POEMAS DE PARIS Y LOS AMIGOS DE LONDRES)

El primer movimiento de la carrera literaria de Eliot se terminó con la publicación de *The Waste Land* en 1922. En ese poema desarrolla simultáneamente los dos terrenos en los que había trabajado durante los años previos, la poesía y la crítica, y que habían alcanzado una materialización distinta en *Prufrock and Other Observations*, como poemas, y en *The Sacred Wood*, como ensayos. En *The Waste Land* Eliot intenta finalmente un discurso constituyente en el cual la búsqueda de una verdad poética por una parte, y de una conciencia crítica por la otra, puedan por fin trabajar juntas.¹ Este intento representó un esfuerzo extremo

¹ Esta oposición entre "verdad poética" y "conciencia crítica" es una de las principales características del poeta moderno, como es aquí entendido, y expresa tres de los factores más importantes que, como poeta y como individuo, enfrentará: el rechazo de los esquemas románticos, que resultan incapaces de contener las necesidades del yo moderno; el intento por recuperar un lugar para el poeta dentro de la sociedad moderna; y el esfuerzo por reconocer y reconstruir su yo individual. La conciencia crítica fue el reconocimiento de una realidad racional, y la verdad poética fue la expresión de una emocional. La oposición entre estas dos energías intelectuales definirá la manera en que un poeta se desarrolla. La de Eliot fue una inteligencia emocional que encontró su racionalización en las construcciones fragmentarias de los

para lograr la reconstrucción de su propio yo a través de medios estéticos. Después del fracaso, en ese sentido, de este poema, Eliot buscaría otros caminos.

El poeta moderno se ve a sí mismo como un extraño y una figura inútil, sin ningún lugar dentro de los estratos de la sociedad moderna.² Esta representación de sí mismo corresponde a una equivalente, aunque opuesta, por parte de la sociedad moderna, que tiende a considerar al poeta como un extraño sin ninguna función en un medio en el que las consideraciones económicas son las más relevantes. No obstante, esta animosidad y malentendido recíprocos no obstaculizan en el poeta moderno la creencia de ser el depositario de la verdad subjetiva y de la voz perdida de su sociedad. En este sentido, el poeta moderno es en más de una manera una continuación de la imaginación romántica, aunque carezca de aquellas creencias que sostenían a los poetas románticos en su lucha y debate con sus respectivas sociedades.³

La diferencia principal entre el poeta romántico y el moderno radica en la revisión que éste último hace del entendimiento del yo poético: para el poeta

sentimientos. Paz, en cambio, es una conciencia claustrofóbica que logra elaborar sus sentimientos rompiendo el yo. Aunque ambos comparten estas tres características principales, difieren en el camino que utilizan para construir esos yo poéticos.

² Cf. *L'albatros* de Baudelaire: "Ses ailes de géant l'empêchent de marcher". Esta imagen será representada y contrarrestada en Eliot y en Paz por la ciudad como el lugar de los no-otros y, simétricamente por el desierto como el lugar del yo *desolado*.

³ "As a result of their divorce", dice Edward Lobb de los poetas románticos, "feeling and thought enter each other's realms rather awkwardly; they corrupt rather than complete" (E. Lobb, *T. S. Eliot and the Romantic Critical Tradition*. Londres, Boston, and Henley, Routledge & Kegan Paul, 1981, p.40). Lobb explica el desacuerdo de Eliot con los románticos como resultado de esta corrupción: "It is more difficult to explain Eliot's lack of sympathy for the Romantics, whose professed aim was to restore the place of feeling in poetry. Restore it they did; but they could not reunite it with thought." Aquí radica la importancia central de la crítica para los poetas modernos, como puede verse en Eliot de principio a fin, y también en Paz quien, por ejemplo, culmina su último libro de poemas con textos sobre el amor, y subsecuentemente, escribe un largo ensayo sobre el mismo tema. Esto explica también la violenta reacción temprana de Eliot en contra de Matthew Arnold, quien abandonó la escritura poética para convertirse en crítico. En su lectura de *Portrait of a Lady*, Piers Gray (*T. S. Eliot's Intellectual and Poetic Development*. Brighton, The Harvester Press, 1982) explica los vínculos entre este poema y *The Buried Life* de Arnold: "The Buried Life revolves around the same preoccupations as those found in Eliot's verse" dice, y algunas líneas antes: "The attempt to suggest the depths of the soul, or psyche, is subject in Arnold's poetry to the very limitations of language he accepts" (Gray, P. 30). Si Arnold tiene que abandonar la poesía y sus limitaciones románticas para buscar en la crítica una mayor concisión, Eliot y Paz, a lo largo de sus vidas, van a tratar de expresarse en ambos niveles. Sin que se ahonde en esta cuestión, vale la pena preguntarse si la ausencia o la debilidad de la narrativa en los poetas modernos no será resultado de una total incompatibilidad retórica. Es decir, si para el pensamiento romántico la poesía y la crítica representan dos opuestos incompatibles, para el pensamiento poético moderno la estructura de la narrativa destruye los apoyos retóricos que autorizan su propio desarrollo.

romántico el individuo es quien encarna el yo poético, mientras que para el poeta moderno la voz es la que representa al poeta⁴. El poeta moderno en su defensa de la voz poética, tuvo que dejar de lado cualquier identificación posible con su propia vida y realidad personal para preservar el poder argumentativo de la poesía; construyó una voz impersonal como metonimia de su yo poético e hizo que esta voz representara su personalidad, para recobrar una posición dentro del debate moderno.⁵ Esto se debe a varias razones: primero, una voz no puede ser encasillada en cualquier racionalidad social posible;⁶ tampoco puede ser atacada por argumentos económicos o sociales; tercero, no puede ser dañada en un encuentro intersubjetivo; y finalmente, la voz es, aún en los discursos racionales, directamente relacionados con la verdad, una representación imaginaria del yo, al mismo tiempo menos dañina y más real que el propio cuerpo.

El poeta moderno utiliza la voz, y especialmente la voz poética, como una figura de autoridad; por medio de ésta logra asumir en sí mismo no únicamente la representación estética, sino también la representación moral de su sociedad, y es capaz de entrar en el debate de la modernidad, enfrentando los otros discursos relevantes que la conforman. Esta traslación sinécdoquica del cuerpo a la voz (y la defensa metonímica del yo involucrado en ella) es lo que constituye la base de su modernidad, y su vínculo con el romanticismo: el profeta romántico desaparece pero la voz moderna e impersonalizada preserva la profecía.⁷

⁴ El último libro de Octavio Paz sobre poesía, *La otra voz* (Barcelona, Seix Barral 1990), va a desarrollar esta idea, hasta hacer de la voz un absoluto. Hay, sin embargo, un movimiento diferente en Eliot quien intentó continuamente borrar la voz, y casi lo logró en *The Hollow Men*. Paz trabajará ampliando sus posibilidades hasta hacer de ella una entidad universal. No obstante ambos, hasta sus últimos poemas, lucharían en contra de cualquier afirmación posible del individuo histórico.

⁵ La defensa de la voz poética del poeta moderno se logró por medio del discurso crítico. El deslizamiento de su personalidad a la impersonalidad de su voz poética esta hecha a partir del borramiento de la naturaleza asumida de los géneros literarios: la crítica, es decir, un discurso supuestamente racional, viene a ser una defensa personal de la impersonalidad de la poesía. Racionalidad, personalidad, objetividad, y subjetividad están todas mezcladas.

⁶ Es "la otredad de la poesía" del discurso crítico de Octavio Paz: está ahí, y no lo está; es también "the Shadow in the mouth" en el *Saint Narcissus* de Eliot

⁷ "It would be difficult", dice F.R. Leavis sobre *The Waste Land* a principios de los años treinta "to imagine a complete transcendence of the individual self, a more complete projection of awareness" ("*The Waste Land*", in Kenner, Hugh, ed., *T.S. Eliot. A Collection of Critical Essays*. Englewood Cliffs, Prentice Hall, 1962, p.91). Y termina su ensayo: "*The Waste Land* remains a great positive achievement, and one of the first importance for English poetry. In it a mind *fully alive in the age* compels a poetic triumph out of the peculiar difficulties facing a poet in the age. And in solving his own problem as a poet Mr. Eliot did more than solve the problem for himself." (*Ibid.*, p.103. Mis

Eliot comenzó a concebirse realmente como poeta cuando abandona Estados Unidos por primera vez en 1910 para irse a París⁸ Antes de ese momento era imposible que él pudiera pensar e imaginar eso, debido a que no tenía los elementos para construir una figura lo suficientemente fuerte con la que coincidiera, y también porque, sin haber antes logrado esto, cualquier intento hubiera resultado un desastre, o un ridículo: Eliot no podía ser un poeta romántico, porque las demandas sociales y personales no se lo permitían en el cambio de siglo, pero tampoco había empezado a desarrollar los tropos y *topoi* imaginarios y retóricos que más adelante le permitirían articular un lugar propio.

No es, por supuesto, que apenas llegó a París se hubiera dado cuenta que era un poeta. Pero sí que allá encontró elementos distintos que le permitieron articularse como tal, y también empezar a escribir poemas de una manera lo suficientemente consistente como para identificarse con esa imagen. Fue una decisión y al mismo tiempo un descubrimiento. En el momento en que Eliot decidió -en contra de la voluntad de su madre- dejar los Estados Unidos, empezó a construir, así fuera inconscientemente, la teleología de su yo poético, es decir, la elaboración de las bases y motivos (una *narrativa*) que le harían posible aceptar su función (una *representación*) como poeta.

Esta es una manera muy elaborada de iniciar una carrera, pero un poeta, por lo menos el moderno, dividido entre el prestigio intrínseco de la poesía y su rechazo como actividad dentro de su sociedad, es el resultado de estas elaboraciones y luchas. Llegar a ser un poeta era mucho más difícil que llegar a ser un filósofo, o un empresario, o un ingeniero, pero también significaba mucho menos. Es por eso mismo que este reconocimiento, que halló su representación externa en aquellos poemas escritos durante su estancia en París, sufrió un

itálicas). Y Maud Ellmann, en 1987: "...it is important that [Eliot] privileges 'speech', not words *per se*. For his political motive is to purify the speech community, and to keep the members of the social group in earshot of each other." (Maud Ellmann, *The Poetics of Impersonality. T.S. Eliot & Ezra Pound*. Brighton, The Harvester Press, 1987, p.5). La afirmación de la voz poética abre el espacio para la escritura del poema, pero en ese movimiento vulnera la personalidad del propio poeta.

⁸ Esto no significa que fuera entonces cuando comenzó a escribir poesía. Lo que en realidad pasa es que en ese momento una serie de imágenes fragmentadas, de Laforgue a París y de su vida en Harvard a su educación protestante, cristaliza en una figura imaginativa: aquella del poeta que Eliot quería ser. Paz haría lo mismo, primero al identificarse con los poetas españoles que conoció en

posterior receso de cuatro años, a partir de que regresó a Estados Unidos hasta que en 1915 decidió abandonar sus estudios y comenzar una "carrera literaria" en Londres, una decisión que Eliot sabía que no agradaría a sus padres, cuyas expectativas eran que él hiciera una carrera respetable como profesor de filosofía en los Estados Unidos.⁹

Los poemas aquí estudiados representan la elaboración al mismo tiempo afirmativa y angustiante de un yo poético; también iban a articular una teoría poética que los protegería tanto a sí mismos como al propio poeta; finalmente, esos poemas, y la crítica que los apoya y los defiende, van a encontrar un lugar común y culminante en *The Waste Land*. Este último poema es, en ese sentido, tanto la cristalización poética de un viaje ciego, como el manifiesto de una conciencia crítica.

Primero el viaje a París, y más adelante la decisión de establecerse en Londres fueron cruciales para la construcción del yo poético de Eliot. Tal decisión está en contra de una serie de intereses y creencias que iban a estar presentes, aunque ocultas, durante toda su vida: su familia, su carrera académica, y su país, tres objetos de fuerte identificación en contra de los cuales luchó continuamente. Durante su primer año en Europa, Eliot terminó de escribir *The Love Song of J. Alfred Prufrock* y *Portrait of a Lady*.¹⁰ La posterior decisión de regresar de París a los Estados Unidos respondía a estas tres razones principales: retomó a su carrera filosófica, a los Estados Unidos, y a un ambiente familiar. Es significativo que aunque trató de escribir poemas durante aquellos años, la mayoría de estos fueran fallidos: había perdido el frágil equilibrio encontrado en París que le había

España durante la guerra civil, después gracias a los vínculos que desarrolló en los años cuarenta en Francia con los poetas surrealistas.

⁹ Dos días después de que Eliot se casara con Vivien Haigh-Wood Ezra Pound le escribió al padre de Eliot, en su nombre, una explicación de esta decisión: "Your son asked me to write this letter, I think he expects me to send you some sort of apologia for the literary life in general, and for *Londres* literary life in particular. I can only cite my own case as a proof that it is possible to exist by letters, not only by popular fiction but by unpopular writing..." (T.S. Eliot *The Letters of*. Ed. by Valéry Eliot, vol. I. *Londres*, Faber and Faber, 1988, p.99. Hereafter *Letters*). Véase también la interpretación de Peter Ackroyd de esta decisión: "For a young man of such strong familial loyalties, acutely aware of his parents' ambitions for him, it was tantamount to an act of betrayal. The significance of which never faded from his memory." (Peter Ackroyd, *T.S. Eliot. Londres*, Hamish Hamilton, 1984, p.65.).

¹⁰ Para un recuento biográfico de esos años, véase la biografía de Ackroyd, pp.44-45. Véase también Bernard Bergonzi, *T.S. Eliot*. New York, Macmillan, 1972, p.10.

permitido reconocerse a sí mismo como poeta, y que le hacía capaz de escribir poesía. Había perdido su voz poética.¹¹ Tuvo que esperar hasta 1914 para empezar a escribir poemas nuevamente. Como Ackroyd señala en su biografía sobre Eliot, y como es evidente en la carta de Pound a su padre, necesitaba la ayuda de sus nuevos amigos en Inglaterra para sentir la confianza suficiente como para enfrentar a su familia y quedarse en Europa; el último paso en este rompimiento con su propio pasado fue la repentina decisión de casarse con una mujer inglesa.

II.

EL DESMANTELAMIENTO NARRATIVO DE LA REALIDAD (*THE LOVE SONG OF J. ALFRED PRUFROCK*)

The Love Song of J. Alfred Prufrock fue la *carte de présentation* de Eliot como poeta.¹² Su construcción fracturada, sus modulaciones, su lenguaje, sus imágenes, fueron como un concentrado de todo lo que había estado en el aire durante los primeros años de este siglo en el arte moderno. Como Octavio Paz dice, fue influido no únicamente por Laforgue y Baudelaire, sino también por Apollinaire.¹³ Eliot había asimilado durante su último año en Harvard, antes de ir a

¹¹ "The fruit of this 'upheaval' is to be found in the poems which he wrote on his return to Harvard and which have remained unpublished. They are confused poems, often clumsily written, in which the desire to make a statement is stronger than the ability to formulate that statement in a melodic or convincing way." (Peter Ackroyd, p.51.) Estos poemas han sido publicados recientemente, en una edición extremadamente erudita, por Christopher Ricks (T. S. Eliot, *Inventions of the March Hare. Poems 1909-1917*. New York, Harcourt Brace, 1996. La razón principal de esta "incapacidad" es el resultado de haber perdido el espacio imaginario que había construido en París. Eliot regresó a Europa una segunda vez, en realidad, para recuperarlo. Su yo verdadero, entonces, no estaba en los Estados Unidos sino en oposición directa con lo que este país representaba para él. La escritura, muchos años después. De *After Strange Gods*, va a representar el esfuerzo por contravenir y contrarrestar estos impulsos del yo frente a su sociedad.

¹² Fue después de leer este poema que Pound escribió que Eliot era un poeta que "had modernised himself". (Bernard Bergonzi, 1972, p.30).

¹³ *Los hijos del limo*, p.120. O, como Bergonzi ha dicho: "Eliot had succeeded, seemingly without effort, in assimilating into English poetry the achievements of French Symbolism, which was something that the talented minor poets of the eighteen-nineties had wanted to do but failed to accomplish. In these poems one finds a genuine literary equivalent to the refashioning of form and sensibility achieved in painting and music by the European Avant-Garde of 1910-1912." (Bernard Bergonzi, 1972, p.11).

París, la fuerte influencia del simbolismo francés, su rudeza, su ironía, su audacia y al mismo tiempo sus maneras sutiles y toscas; primero a través de la lectura de *The Symbolist Movement in Literature* de Arthur Symons pero después directamente en los poemas mismos.¹⁴ Esta es la razón por la que había ido a París: quería estar en el lugar en que tal poesía había sido escrita, y quería ser parte de ella. En París encontró también otras cosas: la fuerte influencia filosófica de Bergson, una amistad—con Jean Verdenal—que careció de toda la presión y rigidez de la sociedad de Boston, el cubismo y el simultaneísmo, en boga en aquellos años, y finalmente, la posibilidad de escribir un poema que le ayudó a escapar de las limitaciones de la poesía anglosajona, y a descubrir y a inventar un lugar para su propia voz poética.

En una lectura de la conciencia poética como *lugar para ser*, este poema señala un punto de partida más preciso. Pero cualquier punto de partida es también un punto sin regreso. Por el mero acto de crear esa primera atmósfera opresiva de *Prufrock*, Eliot estaba representando y encontrando su propia forma emocional, y su *pathos* personal. Este poema representó no únicamente la elaboración de un poema sino la construcción de una voz poética. En ese momento todavía no podía sostener esta voz, y esa fue la razón por la que (además de los problemas económicos) decidió dejar París para seguir sus estudios. Los años en Boston representan un refugio y una recuperación para regresar después, en Londres, exactamente al mismo punto personal. Como dijo muchos años después, en 1947 “the poet can never be a successful man”.¹⁵ El éxito social, cómodo y fácil, hubiera sido permanecer en Nueva Inglaterra. Boston puede ser visto como una tregua temporal y estratégica.

Si *Portrait of a Lady* es el enfrentamiento entre una narración y una escena, puede decirse que *Prufrock* no es una *mise en scène* sino una *mise en marche*, aunque una muy extraña, ya que es un vagabundeo en los reinos fantasmales del hombre común y de la ciudad común. Como punto de partida, no lleva a ningún

¹⁴ “In December 1908 Eliot discovered in the library of the Harvard Union, Arthur Symon’s *The Symbolist Movement in Literature*. This book Eliot subsequently described as ‘one of those which have affected the course of my life’.” (Bernard Bergonzi, 1972, p.7).

¹⁵ Citado en Peter Ackroyd, p.285.

lugar en particular:¹⁶ es una búsqueda de nada, y en la nada, un vagabundo por cualquier gran ciudad. En este sentido, la ciudad es una metáfora invertida del poema mismo, es una textura en la que no hay objetivo ni meta, sino sólo el "ir y venir" de los pasos de un personaje débil a través de calles angostas y sucias, escaleras derruidas, tardes y habitaciones opresivas, y las costumbres y los hábitos repetitivos alrededor del té, la conversación: un mero deambular sin rumbo.¹⁷

Es también un poema en el cual, dentro de esta nada o infierno, Eliot construye un lugar para su propia voz, único lugar, en realidad, en que su voz puede afirmarse, a expensas de su propio yo. Usa esta figura menor, y esta atmósfera borrada, para desarrollar lo que más tarde llamará su "impersonalidad". Pero esta impersonalidad es también la proyección de sus emociones. En este sentido, éste es un poema altamente personal, y en este sentido, también, Prufrock, como personaje carente de sí mismo, es una representación, un

¹⁶ p.36 A.D: Moody ve el poema como una secuencia en la que hay un desarrollo (A.D. Moody, Thomas Stearns Eliot . Cambridge, Cambridge University Press, 1979, p.36.) Creo que no pasa eso. Es más, el poema ni siquiera abandona el epígrafe con que inicia, sino que es su propia expansión. Como Hugh Kenner dice, "one function of the epigraphs is to blur the beginnings of the poems; they open not with the éclat of some syntactic gesture... but with an awakened dubiety about the scope of quotation." (Hugh Kenner, *The Invisible Poet*. Londres, W.H. Allen, 1960. p.43). En el caso de Eliot, el epígrafe absorbe todo el poema pero paradójicamente, en su total solipsismo permite al poeta afirmarse.

¹⁷ "Prufrock feels the need to speak as a proof of his identity and as a rock to give him anchorage: yet speech would also mean his end..." (Maud Ellmann, 1987, p.80) Una de las diferencias entre Eliot y Paz en sus defensas de la voz poética radica en la falta de personajes en casi todos los poemas sobre la ciudad de este último. Por ejemplo, Eliot construye una ciudad en la que, alrededor de un "Prufrock"(roca de prueba), organiza la disposición de los otros elementos. Sin embargo, ambos van a narrar un tipo semejante de ciudad, llena de voces y disruptiva con respecto a la voz poética. Véase por ejemplo *Crepusculos de la ciudad* de Octavio Paz:

"Todo lo que me nombra o me evoca
yace, ciudad, en ti, signo vacío
en tu pecho de piedra sepultado." (Octavio Paz, *Obra poética*. Barcelona, Seix Barral, 1990)

Si Eliot organiza esta voz como un efecto contrario desestabilizante de todos esos otros "ruidos", Paz prefiere centrar todo en su propia memoria y presencia. Por ejemplo, Eliot construye una ciudad en la que, alrededor de un "Prufrock", organiza el escenario. Tanto en *Nocturno de San Ildefonso* como en *Hablo de la ciudad*, la ciudad se organiza en torno a su propio yo. (Obra poética, pp. 629 y 684.) Paz tiende hacia la abstracción mientras Eliot se concentra en lo fáctico. Como Leonard Unger dice: "The vividness and clarity of atmosphere, the actuality of the scene, are so persuasive and engaging that the technical ambiguity is left unnoticed." (Leonard Unger, "Actual Times and Actual Places." En Jewel Spears Brooker, ed *The placing of T.S. Eliot*. Londres., University of Missouri Press, 1991, pp. 98-99.)

apóstrofe del yo de Eliot.¹⁸ Es la expresión retórica de un camino muy tortuoso de decadencia y derrota -muy raro en un joven de veintitantos años- pero cuya resolución va a consistir en una elaboración precisa de las emociones y miedos de un poeta moderno tanto hacia la escritura de poesía como hacia las presiones de la vida.

Este logro nos dice mucho acerca de la conciencia retórica de Eliot; él sabía que la relación entre un sentimiento personal y un texto no es una relación directa, sino un tropo y una traslación: la manera en la que lo que uno siente puede ser leído, y creído, es siempre indirecta: el "objetivo correlativo" de una experiencia personal, en lenguaje, no puede ser reducido a ninguna *ratio*, sino que explota en una figura del lenguaje.¹⁹ Eliot logró esto "impersonalizando" sus propios sentimientos, o, mejor dicho, elaborando un lugar inexistente y un personaje vacío para poder representarlos. Esta elaboración es lo que le daría su propia voz poética.²⁰

Este elaborado esquema estaba en contra de lo que se entendía por poesía a la llegada de este siglo. Se esperaba que los sentimientos del poeta se encontraran expuestos en el poema, de manera que el lector fuera capaz de descubrir no sólo su propia experiencia poética sino también de leer los sentimientos y los dolores del poeta. En una sociedad moderna, que no creía en lo absoluto en "el uso de la poesía", y que no la consideraba apropiada como forma de ganarse la vida, tal lectura personalizada hubiera impedido que Eliot tuviera, como ente social y como hombre, ninguna defensa de su yo. Eliot no rechazó la poética romántica, pero se dio cuenta de la saturación y creciente entropía que se

¹⁸ Prufrock nunca puede ser fijado como un individuo particular, sino como una resonancia de las defensas de Eliot. A.D. Moody considera que "There should be no need now to insist that Prufrock is not Eliot. Within the poem, the poet is simply an intelligence contemplating and analysing its object." (A.D. Moody, p. 30.) Creo que más bien es el poeta quien es una inteligencia incapaz de corporizarse. Y allí radica la exitosa estrategia del poema, y su angustiante poder.

¹⁹ ('Hamlet', SE, p.145). Esto es lo que quiere decir en su ensayo sobre "Hamlet" y la incapacidad del personaje para entenderse a sí mismo. Eliot tuvo a *Prufrock* detrás de sí como prueba de su propia anagnórisis.

²⁰ Como Christopher Ricks dice: "Being alert to one's own idiom is being clear about the relation of one's mind to one's temperament: such is the nexus of rhetoric and prejudicial possibility." (Christopher Ricks, *T.S. Eliot and Prejudice*. Londres, Faber and Faber, 1988) Esta conciencia y angustia estuvo presente también en Paz desde sus primeros escritos, y aunque en él tomó un curso diferente, fue esto, también en él, lo que le dio su voz poética.

daba a raíz de la identificación entre personalidad y poesía, así que se alejó de tal identificación para alcanzar sus metas de una manera más efectiva; para lograr la reconstrucción moderna de la imaginación romántica, tanto en él mismo como en el poema, tuvo que alejarse del topos imaginario del poema romántico, y encontrar un nuevo orden en un espacio que él llamaría "impersonal" y "objetivo". Con este poema Eliot logró expresar sus propias necesidades emocionales, y a través de él le fue posible desarrollar la construcción imaginaria de su yo poético.²¹

The Love Song of J. Alfred Prufrock es un planto iniciático, un luto, ya que la búsqueda se inicia precisamente en el punto en que ésta no tiene posibilidad de éxito; es un rechazo al yo personal del poeta y una afirmación, en cambio, de su voz poética; esta oposición interna entre la voz y el yo es también la fuerza motora de su logro: la ausencia de representación como única posibilidad para la representación del yo. Si podemos decir que *Portrait of a Lady* es la construcción de una atmósfera necrofílica—la tumba de Julieta—que ayuda al poeta, a pesar de lo lastimado, a escapar de la informe amenaza anterior y presente, *Prufrock*, en cambio, es un viaje que empieza en los reinos de la muerte y nunca sale de allí.²² Como en el Hades, no hay posibilidad de escapar de la atmósfera de *Prufrock*, sólo el desarrollo continuo de una repetición infernal en un espacio del cual ningún *cuerpo* regresa. Es la "ciudad real" de los *no-bodies* (sin cuerpo) que Eliot va a poner en acción más tarde en *The Waste Land* y a desarrollarla hasta sus últimas consecuencias en *The Hollow Men*. Este es el sentido del epígrafe, las palabras de esa "persona que nunca más va a regresar al mundo": el epígrafe es una declaración situada antes de que la voz poética empiece su propia narrativa: un lugar fuera del lugar, una sombra que mediante su amenazante fuerza lanzará un encantamiento sobre el poema, y que hace de él su propia alegoría, que hace de él la narración de su epígrafe:

²¹ Es interesante comparar el desarrollo temprano de Eliot y el desarrollo de Paz, considerado por él mismo como tardío. .

²² Como Martin Scofield dice: "Eliot's places are made real not so much by external actions but by the inner drama of consciousness which takes place within their settings —or within which they themselves are located". (Martin Scofield, *T.S. Eliot: The Poems*. Cambridge, Cambridge University Press, 1988, p.54.)

*S'io credessi che mia risposta fosse
a persona che mai tornasse al mondo,
questa fiamma staria senza più scosse.
Ma per ciò che giammai di questo fondo
non torno vivo alcun, s'odo il vero
senza tema d'infamia ti respondo.*²³

Aquí está la promesa de una respuesta, pero tanto la respuesta dada como aquél que la da están ya en un lugar del cual no hay regreso. Aún antes de su comienzo el poema ya está hablando de un *fait accompli*, y por lo tanto la invitación hecha en la primera línea ("Let us go, you and I") es desde el principio irreal, y no tiene ni destinatario ni destino: esta "ciudad irreal" en la cual el poema se muestra a sí mismo es un espacio fantasmagórico; no obstante, es también una trampa inescapable que fuerza al poeta a enfrentar ese "insidious intent... To lead you to an overwhelming question." Es una reversión del infierno de Dante, pues en *Prufrock* el que habita la ciudad es el propio narrador, y es él quien pide a su compañero que no caiga en la trampa de "hacer una pregunta abrumadora" sino que vague inconscientemente en ella.²⁴

Oh, do not ask, 'What is it'.
Let us go and make our visit. (CPP, p. 13)

Y es una "pregunta abrumadora" precisamente porque no tiene respuesta. El poema se ha mostrado a sí mismo no como una necesidad sino como un hecho revertido: El infierno es la *respuesta* real, el resultado de haber pagado una visita -el poeta, no el compañero, o el lector- al mundo de las presencias. El infierno es la realidad de lo que uno llama realidad. Es la atmósfera opresiva del mundo real,

²³ *The Complete Poems and Plays*, Londres, Faber and Faber, 1969, p.13. En adelante CPP.

²⁴ F.R. Leavis, en su ensayo sobre *The Waste Land*, habla acerca de "the co-presence in the mind of a number of different orientations, fundamental attitudes, orders of experience." (Hugh Kenner, 1962, p.99). Leavis entendió el movimiento de *The Waste Land*, pero las palabras que elige para su descripción muestran la lectura que él quería del mundo moderno: "orientado", "fundamental", y

con sus calles y sus hoteles y sus restaurantes baratos y sus mujeres y sus reuniones y sus tardes densas y pútridas: todo aquello que, para la voz poética conscientemente moderna, no significa únicamente el lugar neutro que habita su yo, el lugar enmudecido e insignificante en donde el tiempo (real) se emplea, sino el lugar opresivo en el cual, si este yo se atreviera a salir, se encontraría a sí mismo desnudo y crudamente expuesto, incapaz de encajar en él. Significa, en este encuentro entre su propio estado desnudo y lo contundente de una realidad irreal, un lugar que no tiene sentido y un tiempo que se realiza en la nada. No obstante, para la voz poéticamente consciente, este infierno conduce, inevitablemente, a una necesidad abrumadora de darle expresión.²⁵ El poema entonces es entregado como una pregunta que se cancela a sí misma, una retirada que es también un paseo en un mundo sin sentido, una "afectación" que se desvanece en su propia realización, justo cuando trata de dar cuenta de sí. En ese sentido, la voz poética que logra expresarse a través del poema también muestra la inadecuación del yo del poeta.

Por esta razón es el propio poema, y no ninguna realidad o temporalidad externa, lo que es "observado" en él, como un "espaciamiento" continuo de las impresiones de la voz poética. Esto, cabe decir, no implica que yo esté construyendo una lectura formal del poema, sino que lo veo como proyección emocional del vacío real del yo del poeta, como su "objetivo correlativo". El poema mismo es el "patient etherised upon a table": un ser al mismo tiempo anestesiado y evaporado. Pero si el espacio es etéreo el tiempo es eterno; en él no hay conexión entre una acción y otra, y por lo tanto no tiene secuencias o con-secuencias.²⁶ Se

"ordenado", frente las "diferentes" "actitudes" "de la experiencia" que el poema representa en realidad.

²⁵ El desarrollo de esta experiencia emocional a través de medios retóricos tiene consecuencias estéticas, pero también morales. Si el poema no hubiera seguido su deconstrucción retórica de tiempo y espacio para llegar a un no-lugar en un no-tiempo, no sería capaz de lograr la poderosa atmósfera en la cual sumerge al lector. Pero también, si el poeta no hubiera seguido de cerca la lucha retórica de sus propias emociones la figuración del poema nunca se habría logrado. Lo mismo pasa en Entrada en materia de Octavio Paz, que va a ser estudiado más adelante. El poema de Paz no fue escrito a la misma edad que Eliot escribió Prufrock, sino cuando Paz ya era un poeta "maduro"; no obstante, el sentido de la ciudad va a ser similar para ambos.

²⁶ La estructura fragmentada del yo es, en Eliot, compartida por los otros que están relacionados con ella. Como Martin Scofield dice: "The mind of Prufrock is unable to cohere into a single train of thought" y "When Prufrock thinks of people he thinks of parts of them." (Martin Scofield, 1988, p.49.) Scofield vincula esto con la incomodidad del poeta moderno en la sociedad moderna: "It is a

abre a sí mismo al vacío. El *angst* del poema surge de ser éste una construcción cuya característica principal es la falta de estructura. El poder del refrán incluido en la primera mitad del poema, por ejemplo, radica en que tanto su espaciamiento como su repetición se dan fuera del tiempo:

In the room the women come and go
Talking of Michael-Angelo (CPP, pp. 13, 14)

Dentro de este hojaldre de estructuras no fijas, el poema es un oscilamiento continuo de voces, ecos y rumores en cuartos y escaleras que se evaporan continuamente. Nunca hay ningún personaje real ni palpable, solamente la atmósfera, un lugar y un ritmo eternos y a la vez etéreos.²⁷ Pero hay otro elemento que contribuye a esta atmósfera opresiva, pues aquello que se está evaporando y desintegrando dentro de la manifestación actual del poema es la continuidad de lo real, el pasado y el futuro. El poema será siempre un instante inconmensurable que se traga todo lo que hay antes y después de éste, y lo que entra en él se vuelve su propio fantasma fragmentado; no el mar sino el fondo del mar o sus paredes, no la neblina sino su imagen de gato. El peso de esta atmósfera –en realidad, la carga de la voz del poeta moderno– es tan grande que no permite que aparezca ninguna presencia, ni siquiera la propia; únicamente voces: las de las

symptom of the desire to escape from the constricting round of social life into a richer and more vivid world of the imagination." (*Ibid.*, p.50). Scofield continúa este argumento relacionándolo con el humor de Eliot, "a characteristic element of Eliot's wit", el cual no está sólo presente en *Prufrock*, o en poemas más obviamente humorísticos, sino también en la manera en que desarrolla algunos de sus ensayos, y eso es parte de su "conciencia retórica". Aunque Paz enfrenta el mismo dilema, el humor no es, sino hasta sus últimos poemas, y de una manera muy castigada a lo largo de su periodo surrealista, una parte predominante de su estilo. Esto se debe, quizás, a su tendencia a elaborar, a partir de su enfrentamiento con la realidad, elaboraciones abstractas. El humor significa un regreso a los hechos, y una crítica de ellos, y la referencia continua de Eliot a datos sensoriales probables, como olores y cuerpos, aún si los rechaza, da prueba de ello. Esto no significa que no aparezcan en Paz, sino que siempre son totalmente rechazados o totalmente sublimados. Eliot, en cambio, aún si tiene una primera tendencia a hacer esto, siempre trata de actuar sobre esos hechos reales.

²⁷ Este énfasis en la atmósfera es fácil verlo: la neblina amarilla no es diferente, en su opresividad e irrealidad semiótica, a los "chambers of the sea" del final del poema. Paz enfrenta el mismo tipo de amenaza hacia el yo, pero en lugar de invadirla de todas las atmósferas, la condena al ostracismo en sí misma, y va a ser en este ambiente claustrofóbico en donde el yo desaparece

mujeres, las de las sirenas, las del narrador hablando de sí mismo o dividiéndose desde el principio en la desdibujada prosopopeya del "you and I".

La ausencia de cualquier tipo de presencia consistente en estas desesperadas y demandantes preguntas es, al final, totalmente palpable y real: van a ser mencionadas de manera inequívoca como las "human voices" del último verso, pero son pronunciadas desde ese "bottom" de donde "non tornò vivo alcun". Aunque vayan a ser su propia representación, no van a ningún lado ni obtienen ninguna respuesta real. Todo lo que es narrado en el poema, todos los actos comunes de vestirse, bajar las escaleras, fortalecerse, tocar, se vuelve completamente inalcanzable. El mundo real no puede ser tocado -aunque vivamos en él. Es por eso que, cuando el narrador dice: "For I have known them already, known them all", tanto la pregunta metafísica sobre si se va a perturbar el universo, como las otras más físicas sobre el significado de comerse un durazno o hacerse la raya del pelo resultan exactamente iguales: son expresadas en el vacío real de un mundo irreal. Aquí radica la tragedia y la fuerza del poema: su falta de energía es, paradójicamente, su propia energía, y su renuncia su fuerza motora. El yo del poeta tiene que asentarse en el umbral aniquilante de su propia voz; está escrito por una voz que no tiene alrededor ninguna realidad; pero esta voz es real en la medida en que es imposible, para el poeta, escapar a su hechizo. Finalmente. Va a ser esta voz la única figura del discurso que logra sobrevivir entre la presencia y la inexistencia. Esta angustiante oposición entre presencia y escape, proyectada por las figuras fragmentadas y el ambiente borrado, está construida por un continuo desplazamiento de tropos, y culmina magistralmente en la imagen siguiente:

I should have been a pair of ragged claws
scuttling across the floors of silent seas. (CPP, p.15)

Lo que hay aquí es una sinécdoque de una entidad silenciada (las ragged claws de un crustáceo indefinible) que se convierte en apóstrofe del yo – en realidad ni siquiera del propio yo, sino de la voz que expresa su deseo de "haber sido". Por

otra parte también se da una prosopopeya de un mar humanizado, en el cual se mueve esta no entidad que no vive en ningún tiempo real: lo que hay es únicamente el deseo del deseo, y la angustia ante su falta de profundidad. Solamente una imagen como ésta de unas "ragged claws" descorporizadas (que contrarresta la audacia de la bruma del gato al principio del poema), corriendo desesperadamente por el fondo del mar, podría ser lo suficientemente poderosa como para reconstruir la escena del yo poético: éste nunca había tenido lugar, pero ha logrado ser expresado.²⁸

Es por esta razón que todas las otras preguntas también desaparecen en el acto de su expresión. ¿Cuál es el sentido de tener "the strength to force the moment to its crisis" si esta crisis va a suceder después de que sus consecuencias (o su falta de consecuencia) se hayan ya dado? *Prufrock* demuestra que todo, para el poeta moderno, es innecesario y inane; da cuenta de que ningún acto (y menos que ninguno el acto poético) tiene un significado real o un sentido, pero paradójicamente, en ese acto de escribir, que como dije es imposible de conseguir, el poeta encuentra su propia realización: El logro de *Prufrock* es la narración del origen de Eliot como fracaso del yo.²⁹

El narrador en el poema puede decir que no es un profeta -aunque ofrezca su cabeza como un Bautista- y que tampoco es un Hamlet, ya que en los *hechos*

²⁸ Como David Ward dice, el final de *Prufrock* "has the beauty of a dream world; its sinister and destructive character is only revealed when a soul caught by sea-nymphs is awakened from its nympholeptic longing to the discovery of its divisive human condition." (David Ward, *T.S. Eliot, Between Two Worlds*. Londres and Boston, Routledge and Kegan Paul, 1973, p.21.) Ward basa gran parte de su lectura de *Prufrock* en una comparación con la tesis de Eliot sobre Bradley. Pero, como él mismo dice, él fue poeta más que filósofo. La consecuencia principal es que el poema no encaja completamente en los "puntos de vista" filosóficos de Eliot. En realidad borra aquellos puntos, y complica sus afirmaciones filosóficas. (Cf. David Ward, pp. 19-21.)

²⁹ En su lectura de *Prufrock*, Martin Scofield define el final del poema como un exitosamente "thwarted and self-mocked romanticism." (Martin Scofield, 1988, p.62.) John Paul Riquelme también hace un énfasis en la negación del yo en Eliot, una "ausencia y negatividad" como la principal diferencia frente al romanticismo, y con estas bases rechaza a Moody, Bedient y Hay. (John Paul Riquelme, *Harmony and Dissonances*. Baltimore and Londres, The John Hopkins University Press, 1991, p.307.) Sin embargo, esta negatividad y ausencia son el resultado de movimientos intelectuales tanto como emocionales. El yo romántico no está allí, pero el problema del yo continúa presente. También, el yo personal, el cual existe y, como Riquelme y Scofield dicen: "is dismembered", está activo en este desmembramiento de y dentro del poema. La "dissolution of the self" (John Paul Riquelme, p.308) es un movimiento que afecta tanto a la poesía como a la vida. No se trata de afirmar la preeminencia de la vida personal sobre la obra. Es un cuestionamiento de las razones por las que es excluida como "impersonalidad". Y las consecuencias de su reinclusión

es un bufón: el desplazado que aparentemente no tiene importancia para nadie pero que provee de sentido: una Casandra revertida a quien, como en el caso de la profetisa griega, nadie escucha. Por eso da exactamente lo mismo preguntar si uno se atrevería a perturbar el universo o a comer un durazno. Para el poeta moderno, nada de lo que él hace tiene sentido en lo real; pero a pesar de eso todo movimiento tiene una reverberación perturbadora en una representación irreal en la cual ninguna historia será dicha. Y todo esto pasa dentro de sí mismo. La voz es su única realización en este mundo.

El poema lleva esta contradicción a su extremo. Hay aparentemente un destino, éste dice: "I have heard the mermaids singing". Sin embargo no es un destino irreal sino equivocado, porque las sirenas en realidad no le están cantando al poeta sino que cantan entre sí: son un eco de sí mismas, paralelo a aquél de las mujeres en la habitación.³⁰ Y la última ironía del poema es que, al caer en el error de seguir el canto de las sirenas, lo que aparece es la realidad tal cual, no el destino, ante la imposibilidad de entender a las mujeres.

Después de este enfrentamiento con aquellas "human voices" y con la imposibilidad de asir sus cuerpos,³¹ el poeta hace de esta conciencia un lugar y un tiempo sin sentido: es el infierno el lugar (o no lugar) desde donde esta voz masculina es expresada, la boca abierta con la cola dentro de ella de la figura del Oroburus, la serpiente circular del tiempo del infierno. El poeta pudo haber seguido flotando "...in the chambers of the sea/ By sea-girls wreathed with seaweed red and brown," y entonces habría estado a salvo siempre y cuando permaneciera allí, callado en su ninfolesia romántica,³² e inconsciente de los cambios de la

³⁰ De hecho, el título original de Prufrock fue "Prufrock among the Women" (Cf. Peter Ackroyd, p.44). "If one were to wish to state a theme which unites the whole of Eliot's major work, it is this theme of a divided sensibility seeking for unity; and each of the poems... can be seen as moments in this search." (David Ward, p.12.)

³¹ Estas "human voices" se corporalizan a sí mismas en sirenas que cantan entre ellas.

³² Cf. David Ward, p.16. Ward cita *Rousseau and Romanticism* de Irving Babbitt en donde el filósofo habla de la ninfolesia religiosa de Dante como "one of the central phenomena of romanticism". Esta ninfolesia va a aparecer más claramente en los poemas de Paz, y puede explicar parte de su fuerte unión al romanticismo. Eliot usa a Baudelaire como defensa frente el romanticismo, y por lo tanto hace su propia genealogía escapando de éste; Paz, en cambio, hace una autogenealogía diferente; él regresa también a Baudelaire, pero lo vincula con Nerval, y con el romanticismo alemán, especialmente Novalis. Eliot nunca hubiese aceptado estos orígenes, ya que temía demasiado a esta exaltación de locura, quizás porque estaba, de hecho, mucho más cerca de ella que Paz, al menos en sus poemas.

modernidad; no obstante, la conciencia tanto de la insatisfacción de su propio yo, como de la existencia de las mujeres en el mundo y sus vínculos con ellas, tenía que ser escrita. Ese es el lado moral de esta aventura estética. En ella, la voz fue salvada a expensas de la pulverización del individuo desgarrado. Y también representa el reconocimiento de las mujeres y la sociedad.

III

EL ENFRENTAMIENTO ENTRE VOZ Y PERSONAJE (*PORTRAIT OF A LADY*)

Portrait of a Lady es, entre los primeros poemas de Eliot, el más cercano al drama, si entendemos a éste como el despliegue de voces en una escena y, mediante esta escena, la constitución de personajes. Si en *Prufrock* el desmantelamiento de la realidad es el punto de partida de la construcción del poema, *Portrait* en cambio empieza en un escenario reconocible, y termina con el cierre de un portazo de tal escenario tras la salida de uno de los personaje. Esto puede ser leído de diferentes maneras. Para el propósito de esta tesis, la acción última de abandonar la escena representa la acción inicial del poeta moderno como exiliado del romanticismo -y de las estructuras románticas superficiales que sostuvieron las necesidades emocionales de la sociedad moderna. Es un reconocimiento tanto poético como cultural, y conduce al vacío del infierno en *Prufrock*.³³ *Portrait of a Lady* es en realidad un poema anterior a *Prufrock* y, en ese sentido significa dentro de la construcción poética de Eliot la salida de la confrontación directa con el romanticismo, hacia la total inmersión en la modernidad.

Portrait of a Lady es un drama en el sentido en que el poema se desarrolla a través de la confrontación inevitable y actual entre un hombre joven y una mujer mayor; en tanto que drama, es el poema mismo -y no la mujer, como el personaje

³³ En otro nivel, quizás porque los personajes están mucho más focalizados, es un poema más intenso. Como Martin Scofield dice: "Portrait of a Lady' examines the Prufrockian type (in the narrator), but in a completely different way: with an additional point of view, a narrative rather than a 'stream of consciousness' mode, a quieter tone, a more dramatic sense of conflict, and perhaps in the end with greater penetration." (Martin Scofield, 1988, p.63.)

masculino cree- el que "makes the scene arrange itself".³⁴ Pero al mismo tiempo también es la narración hecha por la voz masculina de un diálogo que nunca se dio, debido a que en la escena (es decir en el presente de las presencias) el personaje del hombre ni ha sido capaz, ni ha estado preparado para confrontar al personaje femenino; el poema, en un tercer nivel, mediante la voz poética va a dar cuenta tanto del silenciamiento de la mujer a través de la narración masculina, como de su propia derrota como personaje en la actual confrontación. El poema, en su totalidad, cuenta la historia de la destrucción de la personalidad y la persistencia del yo poético por medio de la voz, e ilumina los orígenes de "Prufrock", tanto como personaje distorsionado como defensa retórica de la voz del poeta.³⁵ *Portrait of a Lady* es el relato de una imposibilidad en la comunicación, y se mueve paralela y simultáneamente en dos niveles diferentes, dos direcciones temporales y dos géneros literarios.

Cuando Peter Ackroyd trata de explicar la naturaleza de la poesía de Eliot, regresa siempre al terreno del teatro: "When the poet seems most himself, he is an actor watching his own performance. Because of this dramatic virtuosity, it would be unhelpful and indeed impossible to locate the true voice of Thomas Stearns Eliot except as a principle of literary organisation".³⁶ Pero el lado narrativo de *Portrait of a Lady* hace que este poema trabaje de modo misterioso. El espacio teatral es aquél en el cual las voces y los personajes se producen y motivan unas a otras en el encuentro, pero en *Portrait*, en tanto que poema, actúan de manera diferente: siempre están al punto de desaparecer, de regresar a ese "principio de organización literaria", la voz poética que ocupa el lugar del yo en el escritor

³⁴ El sentido de la palabra griega *gramma* viene de "un peso pequeño" el cual después se convertirá en una "letra" (*lettera* en latín), y *drama*, en cambio, viene del mero acto de hacer; la relación entre estas dos palabras entonces es de fertilización: cualquier drama es un *gramma* que "toma lugar", y que encarna en personajes o voces. Si recordamos, también, que la palabra *escena* viene de la acción de establecer una morada temporal, la escena es al mismo tiempo un poblado y un punto de partida; podemos ver ahora que una escena es precisamente el lugar en el que el drama, como la lucha de diálogos, se lleva a cabo: una morada temporal, y también el lugar del movimiento y del habla.

³⁵ Como Martin Scofield dice: "The portrait is of a lady, but we gradually become aware that it is the man, too, who is being revealed." Eliot fue un muy buen creador de personajes dramáticos. Wyndham Lewis, en un recuerdo de su primer encuentro con Eliot dijo: "I liked him, though I may say not at all connecting him with texts Ezra Pound had shown me about some fictional character dreadfully troubled with old age." ("Early London Environment", en Hugh Kenner, 1962, p.29.)

³⁶ Peter Ackroyd, p.80.

moderno. La complejidad de *Portrait of a Lady* se basa en este traslapamiento de recursos y géneros literarios, y explota la diferencia y la oposición indirecta entre la voz de un narrador ausente y la voz de los personajes presentes, su naturaleza y *tempo* contradictorios, y su relación con el autor.³⁷

Un retrato poético tal como el llevado a cabo en *Portrait of a Lady* no es únicamente una descripción desde el punto de vista del narrador de cierta historia. También es el desarrollo de una escena, y el peso de este narrador está balanceado y sacado de balance por el personaje femenino. Esta contradicción, se inicia desde el primer verso, ya que la voz posteriorizada que narra la escena, pone inmediatamente la responsabilidad de la producción de ésta en la voz de la mujer:

You have the scene arrange itself. (*CPP*, p.18.)

Este verso es complicado pues funciona en dos niveles: por un lado, el personaje masculino que narra la historia se lo dice al desplazado personaje femenino que la va a encarnar. Por el otro es la voz organizadora del poema (el principio de organización de Ackroyd) poniendo el "tú" en este personaje narrador. En un retrato poético el poeta está fuera del texto, más cerca de la manera en que un pintor se queda fuera de la pintura que de la que lo hace un dramaturgo. La

³⁷ Como Tzvetan Todorov dice: "The true narrator, the subject of the speech-act of the text in which a character says "I", is only the more disguised thereby. A narrative in the first person does not make the image of its narrator explicit, but on the contrary renders it still more implicit. And every effort at such explicitation can lead only to a nearly perfect dissimulation of the subject of the speech-act; this discourse that acknowledges itself to be discourse merely conceals its property as discourse."

"But it would be just as mistaken to detach this narrator altogether from the 'implied author' and to regard him simply as one character among the rest. The comparison of narrative with drama may be illuminating here. In the case of drama, each character is (and is only) a source of words. But the difference between the two literary forms is deeper: in a narrative in which the narrator says "I", one character, among all the others, has a role apart; in the drama, all are on the same level. And this narrator-character is drawn differently from the others: if we can read both the remarks of the characters and their description by the narrator, the narrator does not speak, as do the protagonists of the narrative, he recounts. Hence, far from combining in himself the hero and the narrator, the person who "recounts" the book has a unique position: as different from the character he would have been if he were called "he", as from the narrator (implied author) who is a potential "I." (Tzvetan Todorov, *Times Literary Supplement*, June, 1988, p.40.). Precisamente, la conflagración de estos dos discursos el narrativo y el dramático- en un todo poético, es lo que da fuerza a este poema.

diferencia aquí es que, con un narrador externo ya introducido en el texto, este narrador es forzado a participar en el desarrollo de la escena, como lo hace el coro en el teatro griego. Es un excluido que entra subrepticamente y sale de la misma manera, en exacta oposición al personaje de la mujer, la cual es un participante que (como un director de escena desde el punto de vista del personaje masculino) ya la ha preparado, antes de que éste apareciera, y se queda sola allí, encerrada en su tumba, cuando se retira. No obstante, este acomodo sucede después de que la voz del narrador ha empezado su crónica, y se da dentro de su silencioso retrato. Es un "retrato muerto" ya que en él el personaje de la mujer ha sido silenciado como narradora: ella únicamente aparece para explicar la derrota del hombre en el enfrentamiento de los personajes y la persistencia de su voz. La mujer de *Portrait* es tanto la mujer silenciada por la voz del poeta como la activa que lo derrotó en el encuentro de personajes. Es por eso que ella es imposible de alcanzar. Eliot está y a la vez está no dentro de su retrato, de la misma manera en que Velásquez se está pintando a él mismo mientras pinta la escena real de Las Meninas.³⁸ Dentro de esta perspectiva podemos entender mejor cómo trabaja el poema tanto como una narrativa como un drama. El autor de la narración y el autor del drama, aunque sean el mismo, trabajan de maneras opuestas. Aunque ninguno de ellos está antes o después del otro, nunca coinciden.³⁹ Este retrato poético trabaja siempre como una distorsión de sí mismo: es en sí mismo una tergiversación de sí y su resultado, buscado y logrado, es su propia representación fallida. La derrota del poema, la derrota del hombre en el encuentro, la derrota de

³⁸ En Las Meninas, la acción del pintor es diferente al de la familia real, pero al mismo tiempo él es parte de la escena *real* que está sucediendo y está siendo representada. Funciona como narrador y como un personaje especial. Como Todorov dice del narrador, la relación representada en la pintura entre estas dos entidades es una relación retórica: es metonímica, ya que la escena es una producción del pintor, y es irónica, ya que su participación en la escena cambia el supuesto sentido e intencionalidad de la pintura. En realidad él no está en la escena, sino en el espejo que cubre toda la escena que está pintando. Esta es la manera en que Eliot funciona dentro de *Portrait of a Lady*.

³⁹ Lo que pasa es equivalente a lo que pasa con esos bolígrafos que tienen dos imágenes diferentes que aparecen y desaparecen una detrás de otra cada vez que uno trata de voltearlos. También es equivalente a la cinta de Moebius, que está compuesto solamente por un lado y una cara. Podemos imaginar el giro progresivo de la cinta como un tropo retórico. A partir de esto, ¿cómo describir entonces los hologramas?

la mujer en el recuento, y la derrota final que se narra y representa es el triunfo del poema, es decir, es el triunfo de la voz del poeta que en su escritura se afirma.

La lucha entre voz y personaje puede ejemplificarse mediante el mito doble de Narciso y Eco, el cual continuamente amenaza a la poesía moderna en su relación con el romanticismo. La historia de Eco explica su suicidio como resultado de la imposibilidad de que su voz, en el momento en que ella intenta que el otro – Narciso- la reconozca, sea identificada como un yo. Al ser incapaz de tener una voz personal, fue condenada a repetir siempre las voces de otros. En *Portrait of a Lady*, Eco es la figura detrás del personaje de la mujer, lo suficientemente poderosa, como presencia, para destruir la confianza del hombre joven, y sin embargo incapaz de construir un discurso propio que pudiera igualarse al de él. La crítica de su “atmósfera” hecha por el personaje masculino retrata la imposibilidad en ella de llegar a ser más que un reflejo de previos, y en este sentido falsificados, discursos y autorreconocimientos.

El mito de Narciso narra la imposibilidad opuesta, y en *Portrait of a Lady*, la derrota del personaje masculino. Narciso escucha a Eco, quien está reproduciendo su voz, y se enamora no de ella sino de su voz.⁴⁰ Cuando se da cuenta de que ella no es una reproducción de su yo la rechaza; finalmente termina enamorado de su propia imagen, reflejada en el agua, y se ahoga en su irrealidad. En *Portrait*, el personaje masculino, que tiene una voz propia, es destruido por su incapacidad para resistir la diferencia que establece la presencia de la mujer que no posee una voz individual. La calle, cuya imagen a lo largo del poema había sido una fuente de poder del autoreconocimiento, se convierte en un espacio exterior

⁴⁰ Paul de Man ha hecho en “Pygmalion (Self)” (*Allegories of Reading, New Haven and Londres*, Yale University Press, 1979, pp.160-187) una interesante lectura sobre el movimiento de las figuraciones narcisistas de Rousseau. Para un relato del mito en relación con Eliot véase el capítulo de Maud Ellmann “The Spider and the Weevil: Self and Writing in Eliot’s early poetry”. Ellmann dice que “Narcissus rejects Echo because repetition undermines subjectivity, when his own voice returns to him as other: but he escapes the temporal difference in the voice to be trapped into the spatial repetition of the gaze.” (Maud Ellmann, 1987, p.63.) En su descripción Ellmann no considera el otro lado del drama que Eliot estaba representando. El drama de Narciso es que no sabe que se ama a sí mismo. Se enamora de la voz de Eco creyendo que es otra voz, y se tira al estanque creyendo que ese reflejado es otro individuo. No reconocer al otro no sólo lo cancela a aquél, sino que termina siendo un suicidio. Esto es lo que Eliot presenta en su retrato. Narciso va a estar también presente en Paz, tanto en su poesía como en su crítica. Aunque los desarrollos retóricos son diferentes, algunas imágenes, como el espejo y la vacuidad, van a aparecer en ambos.

que lo cancela. Debajo de la superficie del agua, o al aire libre, espera la figura de *Prufrock*.

Si vemos *Portrait of a Lady* como el encuentro del hombre y la mujer, el mutuo reflejo de ambos mitos es muy poderoso en cuanto a producción de sentido: después del encuentro, se vuelve imposible, tanto para la voz como para el personaje, escapar cada uno hacia sí mismo, en un movimiento solipsístico. El cuerpo de ella es enterrado en su tumba, y la voz de él es desposeída de presencia. El encuentro, y el reconocimiento de ese encuentro, han producido una herida en la relación entre el yo, la voz, y el personaje. Una voz pura no puede existir porque no hay ningún cuerpo que pueda articularla; por otra parte un personaje puro también sería insignificante, en lo masivo de su reificación convencional.⁴¹

No obstante, *Portrait* no es la historia o la muestra de lo que pasó o está pasando entre aquel hombre joven y aquella mujer de edad madura, sino de dos relaciones paralelamente indirectas en unos tiempos opuestos que se cruzan: de un lado la voz del narrador y la presencia de la mujer, y del otro el eco de la voz de la mujer y el propio poeta. La estrategia del poema se establece a partir de voces y presencias que se traslapan en un desvío continuo que sin embargo siempre afecta al otro, indirectamente, impersonalmente, pero que nunca sucede allí. Es el desarrollo de cosas mudas que se están proyectando "to be said and left unsaid" en tiempos diferentes pero siempre amenazándose unas a otras. Al final, es la historia de una derrota mutua.⁴²

⁴¹ En el nivel de la poesía, representa una lucha entre los impulsos poéticos y las convenciones gramaticales: presionar hasta la total desaparición de la personalidad, en poesía, conduciría a la destrucción de sentido y a la imposibilidad de entendimiento; la poesía totalmente impersonal se despojaría de todas las convenciones y articulaciones gramaticales, y desaparecería en el reino ininteligible de los impulsos poéticos solipsistas. Resultaría al final la desaparición del yo poético, como consecuencia de la desaparición de la bisagra retórica —o de la *persona*. El yo se mueve entre la voz y la personalidad, y las hace coherentes: una transparencia sin una máscara no puede ser vista, y una máscara que no oculta nada es pura convención. Quizás este último párrafo puede ayudarnos a enfocar los diferentes movimientos que Paz y Eliot hicieron para salvar sus yos poéticos. El problema, y la representación imaginaria de éste, fueron casi lo mismo, pero mientras que Paz se movió hacia la abstracción, sin nunca perder completamente el contacto con las cosas, Eliot se movió a una referencialidad casi total, sin desaparecer sin embargo en su despedazante materialidad.

⁴² En su poesía, Paz tiende a no permitir la representación de este conflicto de voces y personajes, pero la nombra. No es el otro el que está hecho para aparecer y por lo tanto a exponer al yo del

El poema está dividido en tres secciones, las cuales siempre repiten el mismo esquema, con la voz del narrador abriendo y cerrando, fuera del escenario, esta "escena de seducción". Si una voz siempre está buscando su propia representación, su lugar de exclamación, también es cierto que en este poema la voz inicia siempre sus intervenciones anulando su propio lugar, o, más precisamente, mostrando la ausencia de lugar que -no como voz sino como personaje real- dejó la presencia amenazante de la mujer. La voz pospuesta es entonces transformada, siempre a partir de su relación con el personaje del hombre joven, en una mera cita posdatada; su origen está, como todos los orígenes posibles en el poema, borrado. De hecho, su vínculo con el personaje del hombre joven es solamente un espejismo. Esto también es resultado de que, como veremos más tarde, el personaje masculino no posee, durante la representación, ninguna voz. El es allí una presencia pura, y un empecinamiento mudo. Por otra parte, la función literaria aparente de la voz es preparar tanto la secuencia como la escena, pero esto también es un espejismo. El lugar de expresión de la voz está distorsionado de antemano por las adherencias y rastros dejados por la escenificación de un encantamiento. Esta voz va a salir de cada acto más cargada, y cada vez, también, más silenciada.⁴³

Si comparamos la manera en que el personaje masculino abandona la escena en cada acto del poema, podemos darnos cuenta de que lo que ahí existe es una incomodidad expresada de una manera muy sutil a través de una exagerada conciencia de la temporalidad. Si de la primera escena salió ágil y

poeta. Pero aparece de cualquier manera, y hace lo mismo. En este sentido Paz puede ser más extremo. En *Piedra de sol*, por ejemplo, cuando el otro "piensa", el "Yo" narrador no desaparece, como en Eliot, sino que es total y violentamente destruido.

⁴³ Como Piers Gray dice: "If we wish to suggest that the real controlling voice is that which reports the speech we are no more confident, for that voice is the poet's voice *sans persona*." (Piers Gray, p.15). Esto también es un punto interesante de comparación con Octavio Paz. En sus poemas, Paz no elabora un escenario en el cual los personajes se desarrollan unos a los otros (su único drama *La hija de Rappaccini*, no se caracteriza precisamente por sus personificaciones teatrales). Pero esto no significa que el otro no esté presente, y que el conflicto no esté allí. Lo que pasa es que toma una dirección diferente. Es llamado, y rechazado, por el yo poético, y aunque Paz no permite que el otro tenga un yo propio dentro del poema, de todas maneras su presencia va a hacer de la voz del poeta del poeta "una voz *sans persona*":

el mareo y el vómito que me tiran hacia abajo cada vez que desde la torre de mis ojos me contemplo... todo, en fin, lo que me enseña que no soy sino una ausencia que se despeña, me revelaba -¿cómo decirlo?- tu presencia." (*Carta a dos desconocidas, Obra poética*, p.191.)

confiado, en el segundo "acto" el regreso de esta voz narrativa desde la tumba de Julieta hasta el mundo abierto se ha vuelto ya débil, como si la repetición de la escena hubiera cargado la voz con todas sus cosas no dichas y sus cosas que no pasan. Solamente es capaz de preguntarse (o, en otro nivel, de plantear la pregunta al personaje) si sus ideas fueron "correctas o equívocas". Al final del tercer "capítulo" la voz ha llegado a un punto de total derrota. No solamente las ideas no son ciertas, sino tampoco los sentimientos, y no únicamente su certeza, sino su mero derecho a existir, tanto en el personaje masculino como en su voz narrativa. Pero eso no es todo. Es imposible rastrear cualquiera de las voces/personajes sin ser desviado por sus transformaciones figurativas. *Portrait* es un poema narrativo ya que hay una voz que nos cuenta una historia compuesta por dos personajes, pero también es un poema dramático ya que estos personajes narrados se transforman a sí mismos en figuras actantes; juntos hacen que la voz narrativa se convierta en una mera voz fuera de escena, un recurso literario que nos ayuda a saber lo que piensa el hombre joven. Esta voz expulsada es la que constituye —y escribe— la poesía de la modernidad.

Por otra parte, desde el punto de vista del escenario todo está al revés: no es la voz poética la que da vida a un conjunto de personajes (como es sugerido cuando hablamos de un poema narrativo), sino que lo que permite que el poeta tenga una voz es la construcción de un poema sobre una presencia —la presencia de la dama como representación del romanticismo. Aquí podemos ver el origen de esta modernidad: sólo enfrentando elípticamente su propio origen la modernidad construye su espacio de expresión. La dama es de hecho quien controla la situación; ella es la encarnación simbólica de las dos amenazas principales que pueden acallar al poeta moderno: el romanticismo, como su propio origen, y la mujer, como otro presente. El esfuerzo de la voz narrativa para ayudar al personaje del hombre joven a salir de la tumba es reducido a cada momento por la fuerza que la presencia de la mujer ejerce sobre sus movimientos, obligando a la voz a rendirse ante el poder amenazante de la escena. El último verso del poema representa la derrota de la voz del poeta por el personaje de la mujer, y en este sentido nos introduce de lleno en los angustiosos territorios fantasmas de

Prufrock. También es posible afirmar que la figura espectral de la mujer trabaja exactamente de manera opuesta a la voz: entre más se le silencia más confunde a la voz, ya que ha sido convertido en un espíritu indirecto e intocable: un eco.

Al final, la voz narrativa –frente a la voz poética que la ironiza, y frente a la voz dramática que la amenaza- está simplemente murmurando su propio destino. No es la expresión de un yo independiente e indivisible sino el resultado del silenciamiento de la mujer; es lo que queda de la presencia de ésta, del mismo modo que la impersonalidad es lo que queda del énfasis romántico en la personalidad. En el poema, lo que perdura, no es ni siquiera la voluntad de la mujer, sino la marca nunca confrontada de su presencia: la voz fracturada del abrumado joven ha sido destruida y hechizada por este no-yo con no-voz que sin embargo lo anula. La *lingua* metonímica de la mujer, con su presencia activa y audaz, ha ido destruyendo paulatinamente la confianza de la *lingua* metafórica del joven poeta.⁴⁴ En este sentido, podemos decir que el personaje de la mujer en el poema es una metonimia del deseo y del miedo del poeta a la presencia y a la impersonalidad, y al mismo tiempo es una metáfora de la compleja relación, también en él, entre presencia y voz. La construcción del poema está basada en este tropo; y su éxito final radica en el hecho de que es la reversión retórica (es decir la ironización) de la derrota de la voz narrativa.

Esta voz que narra su silencio, y esta presencia femenina que intenta afirmarse a sí misma a través de su voz (los niveles narrativos y dramáticos del poema), expresan la conciencia y la angustia de Eliot, como poeta y como hombre, hacia el “cuerpo con una voz” de las mujeres del siglo veinte, como otros confrontantes. Este cuerpo con una voz es también, lo hemos visto, una representación de la figura romántica. Eliot no teme al canto de las sirenas de *Prufrock* porque estaba preparado para escucharlo, sin embargo no pasa lo mismo con la presencia y las palabras reales de Circe. De manera opuesta a lo que le

⁴⁴ La diferenciación de Jacques Lacan entre metonimia y metáfora puede ayudarnos aquí, con reservas, a relacionar el miedo de este poema con la reacción en el poeta moderno en contra de la presencia de la mujer: “If the symptom is a metaphor, it is no metaphor to say so, nor to say that man’s desire (or wish) is a metonymy. For the symptom is a metaphor, whether or not one is prepared to admit it, just as desire is a metonymy, even if men chaff at it.” (Jacques Lacan, *Escritos*. Londres, Tavistock Publications, 1970, p.56.)

pasó a Prufrock cuando oyó el mensaje de las sirenas, de lo que este poema habla es de la imposibilidad de someter la presencia "real" de una mujer a la imagen del propio yo del poeta: "Till human voices wake us, And we drown" -pero *Prufrock* no tiene presencia. La angustia que permea *Portrait of a Lady* no es la angustia ante la voz de la mujer, sino el deseo ansioso por su desleal cuerpo, su desconfiada voz, y la consecuente imposibilidad de comunicación.

La imposibilidad de superar este vacío en el poeta moderno es el resultado de la compleja relación con la personalidad y la presencia. Es imposible vencer la presión sobre la originalidad de su voz, ya que esta última está desde un principio amenazada por la existencia paradójica de otras voces (previa y presente, literaria y social), y de este modo su yo es visto, más que como una identidad en sí misma, como un mero claustro de ecos privados de cualquier tipo de presencia. Y en este sentido, la construcción del personaje de la mujer en *Portrait of a Lady*, es una representación imaginaria de los propios miedos del poeta, como heredero del romanticismo. La mujer *representa* el romanticismo, del mismo modo en que el hombre *habla* la modernidad. Y ambos son elaboraciones diferentes del yo poético.⁴⁵ El miedo de la voz del poeta enfrentada a la amenaza de la presencia, y el miedo del yo del poeta hacia la amenaza de voces previas refleja la incapacidad en Eliot para acceder a cualquier suelo firme. Explica también tanto el continuo desplazamiento de posiciones dentro de su propio discurso como el rigor de sus búsquedas morales, que siempre tratan de llegar al entendimiento y el orden pero al mismo tiempo siempre deshacen la posibilidad de alcanzarlos gracias a un escepticismo corrosivo.⁴⁶

⁴⁵ David Ward compara ambos discursos y observa las repeticiones como un motivo de la "excessive sensitivity" de ella, y como "the syntactical pattern of her speech"; y "the jaubty brevity of lines and crude wit of rhyme" en él. Estos discursos pueden también ser vistos, como representantes de los estilos modernista y romántico: un Chopin que ella adora confiadamente, y un Stravinski que aún no ha sido escuchado.

⁴⁶ Como David Ward dice: "The contest between the two is for possession, the poignancy of the lady's failure to gain possession of the young man's friendship is matched by his anxiety to keep self-possession." (David Ward, p.27). Como Paul de Man dice al final de su ensayo sobre "Semiotics and Rhetoric": "Any question about the rhetorical mode of a literary text is always a rhetorical question which does not even know whether it is really questioning. The resulting pathos is an anxiety (or bliss, depending on one's momentary mood or individual temperament) of ignorance, not an anxiety of reference (...) Literature as well as criticism—the difference between them being delusive—is condemned (or privileged) to be forever the most rigorous and,

Podemos ver ahora por qué *Portrait of a Lady* es un poema de marcados contrastes y desplazamientos, y por qué al mismo tiempo lo marcado de cada contraste siempre es desviado por la interferencia de otros contrastes, por las desviaciones retóricas de su presencia dentro del poema. *Portrait* es una lucha en diferentes campos, todos ellos interfiriendo entre sí. Es un poema que vacila entre drama y narrativa, entre voz y personaje, entre hombre y mujer, entre juventud y vejez,⁴⁷ entre romanticismo y modernismo, entre ritmos suaves y agudos y rimas suaves y agudas, entre ironía y simpatía, entre amor y miedo, entre verdad y falsedad. Es imposible resolver su complejidad, a menos que insertemos artificialmente en ella el último verso de *Conversation Gallante* ("Oh, no, it's I who am inane"), el cual pondría un alto a este oscilamiento de sentidos.

Al final *Portrait of a Lady* es un poema acerca de la supuesta sinceridad y veracidad de la voz frente a la falsedad e inverosimilitud supuesta de los personajes, de la veracidad de escribir frente a la mentira de actuar. Podemos imaginar al joven poeta, o a la joven voz, o al hombre joven (cada uno en niveles diferentes de lectura), saliendo siempre tropezadamente, mudos, del lugar de la mujer, de su escena de seducción. Como Eliot dijo algunos años después en su artículo sobre *Drama*, el cual podemos ver como una reflexión posterior de la complejidad del poema:

the intervention of performers introduces a complication of economic conditions which is in itself likely to be injurious.⁴⁸

consequently, the most unreliable language in terms of which man names and transforms himself." (Paul de Man, 1979, p.19)

⁴⁷ Para un relato paralelo de este tema véase *The Tea Shop* de Ezra Pound: "She also will turn middle-aged" (Ezra Pound, *Selected Poems*, Londres, Faber and Faber, 1977, p.54.) Es interesante que Octavio Paz no se ha enfocado particularmente en este tema. Como Eliot, regresa a la niñez y a la adolescencia, y en su poesía tardía se concentra en la edad madura. Nuevamente, para él, el problema del tiempo fue puesto en términos más abstractos y más absolutos.

⁴⁸ *The Sacred Wood*, p.62.

IV

LA EXPOSICION DEL YO

THE DEATH OF SAINT NARCISSUS

The Death of Saint Narcissus es el más personal de los primeros poemas de Eliot. Al haber luchado toda su vida contra la amenaza de un yo exageradamente amenazado, y al haber tratado de huir de esta amenaza, Eliot elaboró una organización retórica muy compleja para ocultar y proteger ese yo y al mismo tiempo abrir un lugar para su expresión poética. Hemos visto en *Prufrock* y en *Portrait* de qué manera este yo estaba lidiando con esta oposición, y de qué modo la tensión de ambos poemas radica en esta economía del poeta moderno en contra de sus propios tiempo y sociedad, o en el yo masculino en contra de las mujeres modernas, como otros diferentes que empiezan a buscar expresión. El próximo paso de esta cuidadosa instrumentación de elementos para lograr la expresión de tales experiencias personales a través de poemas tenía que ser uno que enfrentara la oposición directa entre el yo y la voz. Por una parte existe la adoración del yo *poético*, y por otra su *conciencia crítica*, consciente del divorcio irredimible entre este yo y la comunidad de la cual se suponía que había surgido.

Indirecta e inconscientemente, Eliot regresó a Harvard en 1912 para prepararse con vistas a su siguiente movimiento poético. Las herramientas filosóficas que adquirió allí le permitieron poner en juego estas dos entidades (el yo y su sombra proyectante-protectora, o desde dos puntos de vista diferentes, el poeta y el crítico, y cuerpo y voz). Es conocida la curiosa historia del poema, pero merece ser vuelta a contar. Fue escrito en 1915 y enviado a Pound junto con el material que iba a ser publicado por *Poetry* en 1916.⁴⁹ Pero después de ires y venires de los poemas entre Londres y Chicago, *The Death of Saint Narcissus* quedó finalmente inédito. En contra de los deseos de Pound, Eliot excluyó el poema de esa selección. Después de muchos años de ocultamiento, apareció entre un grupo de poemas juveniles en *Poems Written in Early Youth* —“heaved off”

⁴⁹ Cf. Maud Ellmann, 1987, p.64.

como Maud Ellman correctamente lo describió.⁵⁰ "*Juvenalia*" era un nombre apropiado para la mayoría de los poemas allí reunidos, pero no para un poema que había sido escrito muchos años después de sus primeros poemas "maduros". Más tarde, en 1971, fue publicado de nuevo en versiones ligeramente distintas, junto con el manuscrito de los borradores originales de *The Waste Land*, *The Death of Saint Narcissus* cierra los *Completed Poems and Plays* de Eliot, como una declaración final escrita con anterioridad, y que abarca tanto sus inicios como sus finales; es la otra cara del infierno de *Prufrock* y del paraíso de *A Dedication to my Wife*: el más misterioso epitafio que pudo tener, y darse, uno de los poetas más íntegros e inseguros de la modernidad.

El título de *The Death of Saint Narcissus* es astutamente contradictorio: mezcla, bajo un supuesto tema hagiográfico, dos de las más poderosas imágenes (es decir metáforas), escenas (es decir símbolos) e historias (es decir: alegorías) de la cultura occidental: el mito de Narciso por una parte, y el martirio de San Sebastián, por la otra. En el poema estos dos mitos están entrelazados de muchas maneras diferentes para crear una imagen combinada que resulta mucho más poderosa. Y esta mescolanza actúa también en niveles diferentes: puede ser vista como una combinación de dos íconos míticos, de dos tradiciones diferentes (cristiana y griega), de dos "motivos" diferentes. Por una parte San Sebastián es el epítome de un martirio cristiano, ejemplo de un placer extático insoportable que obtiene su sentido y su sublimación a través de Dios: una autonegación tan extrema que termina como recuperación mediante el dolor y el placer; lo que parece ser una narración de humildad y *amour au prochain* ejemplificada como autocancelación y autosacrificio termina siendo tropada en una escena llena de pathos y en un paradójico homenaje al yo.⁵¹

⁵⁰ *Ibid.* Este poema iba a exponer demasiado a Eliot. Su encubrimiento no fue el resultado de una posición crítica sino una especie de retractación. Fue equivalente a la corrección de Paz de *Entrada en materia*, un poema que va a ser estudiado más adelante, el cual fue corregido de tal manera en una segunda edición, que desaparecieron todas sus partes comprometedoras.

⁵¹ Martin Scofield no lo relaciona con San Sebastián, sino con un San Narciso: "The Greek myth of Narcissus is combined with the story of St Narcissus (a Bishop of Jerusalem in the second century) to present a composite figure who moves from the self-absorption in God, by way of various metamorphoses." (Martin Scofield, 1988, p.43). Creo que el vínculo con San Narciso es solamente un disfraz, ya que no hay datos referenciales en el poema que puedan relacionarlos, mientras que San Sebastián, como una referencia iconográfica poderosa, está presente a través de todo el

Es interesante observar que San Sebastián, que es un motivo muy frecuente en pintura, casi nunca aparece, como tal, en la literatura. La razón es que lo que narra no es lo mismo que lo que representa. Como pintura, puede explotar los complejos sentidos de su representación sin negar su ejemplaridad religiosa (es decir su literalidad), pero como narración tendría que producir una explicación literal de este sufrimiento, una explicación clara –pues la complejidad que la imagen permite sería, puesta por escrito, opuesta a su literalidad religiosa: es decir una herejía.

Pero ésta no es la única razón. San Sebastián es un motivo pictórico estrictamente opuesto al mito de Narciso, ya que un martirio nunca puede ser una acción solipsística: siempre será una escena *poblada*; pide la presencia de espectadores y actores, por lo menos de aquellos que lo atacaron y de aquellos que vieron el martirio. Esta segunda presencia no necesita estar justificada, está ahí, y se actualiza siempre en los espectadores de sus distintas representaciones. Sin embargo sí socava su significación literal: una representación necesita un testigo, una persona que la vea y testifique. No puede ser narrada –aunque en sí misma genera una narrativa indirecta o simbólica. Es la única manera en que es posible relacionar, *in situ*, tanto al testigo externo como al actor presente. Lo que tenemos de hecho en las representaciones de la muerte de San Sebastián es un tipo de sublimación de Narciso, como vamos a ver más adelante: está siendo visto por otros en el preciso momento de su éxtasis. Por otra parte, el mito de Narciso produciría un motivo pictórico muy simple, ya que la suya es una escena muda y solitaria, una escena solipsista en la cual el único testigo es Narciso mismo.⁵² Ver esta escena significaría disminuir su poder, porque su sentido no está basado en el hecho de su muerte, como representación, sino en su lectura posterior. Cualquier testigo de tal escena automáticamente disminuiría su sentido: al amor narcisista no le importan los otros. Lo que hacemos es leer sus consecuencias. Un

poema. No leer esto está disminuyendo la ingeniosa habilidad del poema, y por lo tanto se vuelve, como Scofield lo ve "not one of his major poems". (Martin Scofield, 1988, p.44.)

⁵² En el mito original la muerte de Narciso está directamente relacionada con su expulsión por los Betonios al haber rechazado de el amor de éstos. Pero de todos modos, si su muerte es resultado de su rechazo a una mujer o a toda una sociedad, es llevada a cabo siempre en silencio y siempre en la más absoluta soledad. Su historia sólo puede ser contada posteriormente.

motivo pictórico trabaja en dirección diferente que uno literario; pero no solamente por las diferencias técnicas evidentes, sino también porque hechos diferentes generan impulsos imaginativos diferentes. El sentido de Narciso es una escena completamente imaginaria, y como tal, necesita ser reconstruida –es decir, narrada. Una pintura de ésta corre el riesgo de ser demasiado literal (véanse si no las representaciones de Narciso en la pintura victoriana). Y lo que pasa con San Sebastián es exactamente lo opuesto. Una historia que cuente su martirio dentro de la tradición cristiana sería incapaz de mostrar lo que la impresionante imagen de su muerte narra. Eliot sabiamente eludió esto cuando incluyó a Narciso dentro de su imaginativa narración del martirio de San Sebastián.

El poder retórico del poema radica en que esta mezcla de Narciso y San Sebastián produce la ironización mutua de ambos mitos; mientras que San Sebastián representa la narrativa de la afirmación del yo, que necesita ser negado para aparecer, Narciso narra la historia de una derrota que, precisamente por no poder ser representada, necesita ser re-latada. Y el poema es la esforzada conflagración de estos dos movimientos figurativos: una alegoría y una representación del poeta moderno, que necesita ocultar la presencia de su yo para preservar su voz, y a la vez representar esta voz en una imagen metaforizada, ya derrotada pero aún capaz de hablar. En este sentido, San Sebastián muestra a través de su presencia el amor de Narciso a sí mismo, pero Narciso le otorga su “green, dry and stained mouth” de Narciso para poder contar su propia historia. El poeta moderno es ambos a la vez. Esto se vuelve claro en la última estrofa del poema, la cual trabaja como una alegoría mítica del poeta moderno:

So he [*Saint Sebastian*] became a dancer to God.
 Because his flesh was in love with the burning arrows
 He danced on the hot sand
 until the arrows came.
 As he [*San Sebastian-Narcissus*] embraced them his white skin surrendered
 itself to the redness of blood, and satisfied him.
 Now he [*Narcissus*] is green, dry and stained
 With the shadow in his mouth. (*CPP*, p. 609)

El poema empieza de manera similar a *Prufrock* y a *Portrait of a Lady*. Como en estos dos poemas, también aquí hay una voz dentro/fuera de escena que pronuncia las palabras del poema. Pero si en *Prufrock* ésta trabajó como una invitación a un viaje a través de un infierno desdibujado, y en *Portrait* fue una agencia diferente sin llegar a ser una entidad diferente, en *The Death of Saint Narcissus* esta voz va a tomar una forma diferente. La primera estrofa provoca que la escena se borre: declara que lo que va a ser visto no tiene nada que ver con la verdadera "shadow sprawling over the sand at day break", o "leaping behind the fire against the red rock" del espectador –aunque "shadow", "fire", "sand" y "rock", van a aparecer después, transmutadas en la representación o "espectáculo" que la voz impersonal narra: "I will show you something different".

Después de este inicio el poema narra el autoconocimiento progresivo de este Santo Narciso, desde el momento en que advierte el roce de sus piernas, hasta la exacerbación final de la conciencia y sensibilidad de sí mismo:

He walked once between the sea and the high cliffs
 When the wind made him aware of his limbs smoothly passing each other
 And of his arms crossed over his breast.

...

By the river
 His eyes were aware of the pointed corners of his eyes
 And his hands aware of the pointed tips of his fingers.

Struck by such knowledge
 He could not live men's ways, but became a dancer before God (*Ibid.*)

. Esta autoconciencia, como en el mito de Narciso, lo separó de su gente, pero aquí la diferencia radica en la sublimación de esa autoadmiración hacia Dios, que le permite no ser autodestruido en este primer movimiento. Pero "before" es una palabra muy ambigua, pues significa al mismo tiempo "antes" y "frente a" Por eso, al final del poema Eliot cambia este "dancer before God" por un "dancer to God".

Sin embargo, esta autoconciencia y amor propio lo lanzan a un solipsismo y ostracismo progresivo, que están representados en el poema a través de la intervención (e intrusión) transgénérica del mito de Dafne:

First he was sure that he had been a tree,
Twisting its branches among each other
And tangling its roots among each other. (*Ibid.*)

La segunda parte del poema es la reversión, o mejor dicho la diversión, de la primera. Primero, el yo solipsista se abre a un autorreconocimiento dado a través de unas de las imágenes más fuertes en Eliot, altamente sexualizadas e intensamente personales, en las que se muestra claramente la relación narcisista, a través de la masturbación, entre el yo y el falo:

Then he knew he had been a fish
With slippery white belly held tight in his own fingers,
Writhing in his own clutch, his ancient beauty
Caught fast in the pink tips of his new beauty (*CPP*, p.605)⁵³

Esta convulsiva y amenazante imagen del yo nunca deja de agrandarse y reducirse en una lucha metafórica y sinecdóquica de significación.⁵⁴ Si esta estrofa puede ser vista como la representación de un yo narcisista hipocondriaco, la siguiente desarrollará el fenómeno contrario, de megalomanía, tal como Jean

⁵³ Para un estudio de la masturbación como el origen mítico del poder poético en Octavio Paz véase Segovia, Francisco, "Revelaciones de la higuera: El tiempo en Paz", *Los Universitarios*, n. 27, Septiembre 1991, p. 7. Sin embargo, los movimientos de Paz para salir del solipsismo son diferentes. Eliot disuelve los límites, mientras que Paz se mueve rompiendo y luchando; sin embargo la referencia a la niñez como origen mítico es compartida por ambos:

Encerrado en cuatro muros (al norte, el cristal del no saber, paisaje por inventar; al sur, la memoria cuarteada; al este, el espejo; al oeste la cal y el canto del silencio) escribía mensajes sin respuesta, destruidos apenas firmados. Adolescencia feroz: el hombre que quiere ser, y que ya no cabe en ese cuerpo demasiado estrecho, estrangula al niño que somos. (*La Higuera, Obra poética*, p. 217.)

⁵⁴ Sería interesante, en esta línea de pensamiento, relacionar el poder representativo de San Sebastian con el símbolo fálico, y el poder narrativo de Narciso con las circunvoluciones femeninas.

Laplanche define la oposición y la equivalencia de estas dos imágenes en el narcisismo psicótico.⁵⁵ La estrofa anterior narra el encogimiento del yo del poeta "a las dimensiones de un órgano sufriente", y la siguiente "lo agranda a los confines del universo"; esto representa la desintegración del yo del poeta en dos entidades diferentes, al mismo tiempo víctima y violador, hombre y mujer, joven y viejo, inocente y borracho, y que sufre en sí mismo tanto la violencia como la culpabilidad a través de la amplificación de la angustia sexualizada que aquí sobrepone la *agencia* ("his own whiteness", "his own smoothness") y el *individuo*⁵⁶ en una forma revertida. Si en la estrofa previa era la nueva belleza de la autosatisfacción sexual la que había capturado en sus yemas rosas su belleza anterior, aquí es el viejo borracho el que ha capturado a la joven niña, como una reversión de la imagen previa:

Then he had been a young girl
 Caught in the woods by a drunken old man
 Knowing at the end the state of his own whiteness
 The horror of his own smoothness,
 And he felt drunken and old. (*CPP*, p. 605)

Si la primera parte del poema cuenta la historia del aprendizaje y conciencia gradual del yo de Narciso, la segunda parte no es una narración sino una imagen doble brutal y poderosa del conocimiento de esta angustia, explícitamente

⁵⁵ "It is first of all, in an initial phase, within the sphere of the ego and within it alone that the attempt to 'bind' the libidinal energy released by the end of the world occurs, and this in two apparently different forms: megalomania and hypochondria. But whether the limits of the ego be enlarged to the confines of the cosmos or, on the contrary, shrunk to the dimensions of a suffering organ; whether the libido be more or less controlled or, on the contrary, free floating, placing the subject in imminent danger of being overcome with anxiety, the psychological battle, at its beginning, is always manifest as a desperate attempt to reinvest a certain territory" (Jean Laplanche, *Life And Death In Psychoanalysis*, Tavistock Publications, Londres, 1984, p. 69). Esta acción de reinvertir un territorio cierto es central para los dos poetas. Después de que en ambos se da una obvia vacilación entre la hipocondría y la megalomanía, Eliot reafirma el territorio del yo de una manera hipocondriaca, pues su poesía siempre tiende a "shrunk to the dimensions of a suffering organ", mientras que Paz lo hace de una manera megalómana, pues siempre trata de hacer que estén "the limits of the ego enlarged to the confines of the cosmos." No obstante, una tendencia no excluye la presencia de la otra dentro del mismo individuo.

⁵⁶ Jean Laplanche, p. 51.

sexualizada y cruda, llena de violencia y culpabilidad y miedos, pero equivalente a los diversos casos de iluminación visionario, como en las hagiografías de San Francisco y San Pablo. Puede ser visto como el particular "camino de santidad" de Eliot, a través de una visión interna que va a transformarlo de ser un "dancer before God", que "could not live men's ways" y que "tread[s] on faces" consciente únicamente se sí mismo debido a la condición no representable de su propia presencia, en un reconciliado "dancer to god".

En este sacrificio último Eliot finalmente puede compartir, como imagen de sí mismo, su propio autorreconocimiento: en la estrofa concluyente logra transmutarse, por medio de esta apertura de Narciso, en la representación masculina-femenina de San Sebastián que, en la exterioridad, lo deja fijo como un ícono. Y Narciso puede ser, mediante este sacrificio, "a dancer to God", es decir, tanto un bailarín hacia Dios como un bailarín en el entendimiento de Dios, ya que la soledad y el rechazo de la muerte de Narciso es ahora un destino compartido, y aunque no hay mención en el poema de un Otro, "because his flesh was in love with the burning arrows", el personaje doble puede salir de su solipsismo y, al volverse "santo", comunicarlo. En este último movimiento Eliot fue capaz de unir estas dos clases de amor aparentemente desconectadas en una figura en la cual se ayudan entre sí para su mutua sublimación y sentido compartido: la posibilidad de que el amor del yo por sí mismo pueda ser narrado como su propio sacrificio. O, en otra alegoría, la posibilidad de expresión, a través de la nueva voz moderna, del yo romántico, que había llegado a su saturación como presencia y a su transformación en simple ruido como voz.

No obstante, debido a que la voz moderna utiliza esta presencia para afirmarse, no logra quedar a salvo del poder de la corriente subterránea de ese enorme San Narciso cuya muerte trata de narrar; en un último tropo de sentidos, esta voz *encarna* "in his mouth" para sobrevivir y contar su propia tragedia: la de ser "a shadow" que ha tenido que negar su propio yo para preservarse, a pesar de lo agotada que pudiera estar:

Now he is green, dry and stained
with the Shadow in his mouth.

La complejidad de este poema radica en el hecho de que se ubica exactamente entre los dos primeros grandes poemas de Eliot, en busca de una voz poética, y los dos que le siguen, *Gerontion* y *The Waste Land*. La contradicción entre teoría y práctica toma en estos últimos poemas un camino diferente: ya no es una voz poética en busca de su poética, sino una poética en busca de su representación, y esta va a ser una historia diferente. La importancia de un poema como *Saint Narcissus* es que, como poema bisagra, no sólo relaciona estas posibilidades previas y los hechos posteriores, sino que también expone demasiado los impulsos personales y poéticos de Eliot, aquellos que le ayudaron a llegar a donde llegó, por un camino que no conocía, o mejor dicho, que temía recorrer. Y los poemas bisagras, como los umbrales, siempre tienden a desaparecer.

V

UNDER A WINDY KNOB

GERONTION

Gerontion es un poema que enfrenta directamente el problemático reconocimiento del yo y el otro. El primer verso del poema define con precisión un lugar, una edad y una situación externa –un individuo *ahí*: “Here I am, an old man in a dry month”(SPP, p.37). Incluso toma en cuenta la presencia de un otro, un niño, que funciona como yuxtaposición del viejo. No obstante, esta voluntad de afirmación ya está borrada por el epígrafe:

Thou hast nor youth nor age
 But as if it were an after dinner sleep
 Dreaming of both (CPP, p.37)

Esto, desde el inicio, mella a voz poética que trata de afirmarse a sí misma a través del poema, y conecta directamente con el verso que cierra la primera estrofa:

I an old man,
A dull head among windy spaces.⁵⁷

Estos versos responden al epígrafe y desfondan todo el esfuerzo hacia una definición, todo lo envejecida y embotada que se quiera, intentada en los primeros versos. Lo que está en medio -el judío que se acuciilla (o defeca) en el alféizar de la ventana, la cabra que tose en la noche precisamente en el campo de arriba, la mujer que permanece en la cocina, el niño que lee para el viejo- todos ellos, después de tales esfuerzos para afirmarlos y dejarlos fijos, se vuelve, a pesar de todas sus claras definiciones y costumbres, tan vacío como esta "cabeza embotada"; ellos están enmarcados, si es posible decir esto, por esos "windy spaces". Pero incluso esos "windy spaces" no están claramente retratados como rodeando algo; no están separados de la cabeza embotada. La elipsis del verbo en el verso que repite el principio del poema ("I an old man") es importante en dos sentidos: en primer lugar, porque la falta de verbo marca la falta de una temporalidad y de una acción, y en segundo porque el verbo elidido es precisamente el que define la subjetividad. La desaparición del verbo "to be" refleja el conflicto con que se lidia en este poema: la disolución de los límites del yo. Y el último verso se disuelve en su supuesto intento por afirmar y poner una rúbrica a los datos que a través de toda la estrofa Eliot ha desarrollado. "Dull" es un adjetivo de indefinición, y "among" es una preposición que puede ser explicada no como algo que divide o separa, sino como algo que mezcla y combina. Ambas palabras provocan que se borren los límites entre el interior y el exterior, entre la mente y el

⁵⁷ En el manuscrito también otro epígrafe, tomado de Dante, que hace explícito el ambiente que rodea a esta "dull head": "Come'l mio corpo stea / nel mondo su, nulla scienza porto (*Inferno*, XXXIII; Berg Collection sobre Pound). Es de nuevo el infierno de Prufrock. Por su parte, Octavio Paz no presenta esta clase de construcciones figurativas. Y ésta es una de las principales diferencias entre los dos poetas. Como la cita anterior de Paz lo muestra, "la memoria cuarteada"

mundo. La primera parte de este verso, "a dull head" es una sinécdoque que disuelve la consistencia individual. El viejo que ha hecho un enorme esfuerzo por definirse mediante las afirmaciones y negaciones de sus propios hechos, y también mediante la presentación de un grupo de personajes y ambientes, es vaciado de aquello que le da sentido: su propio cuerpo. Finalmente, esta mente embotada es resumida en un "wind" que no define ningún espacio pero que en cambio disuelve aquellos espacios que se supone que define. No es de extrañar, entonces, que los "signs are taken for wonders"; de esta manera los versos que forman la siguiente estrofa trabajan como una explicación de esta imagen:

The word within a word, unable to speak a word,
Swaddled with darkness (*Ibid.*)⁵⁸

La siguiente estrofa repite el mismo movimiento de afirmación que, nuevamente, se disuelve en vacuidad (o vacío). Como en la anterior, una serie de versos trata de describir un tiempo, un clima, un lugar, y un grupo de personajes. Si la primera estrofa fue la descripción de esos otros que tenían que ver con la voz narrativa, ésta trata acerca de aquellos otros que están tangencialmente relacionados con ella, y son también disueltos. La experiencia de interiores y exteriores está desarrollada en diferentes niveles. Si tratamos de hacer una topografía de los lugares del poema, éstos van de la mente del *viejo*, después a su corporalidad, después a su cuarto, después a la casa, después a los alrededores. Todo esto está cuidadosamente trazado, pero va a ser impregnado por un viento que socava toda la separación y los límites, que va desde el exterior hasta la mente de la voz narrativa. La oposición entre "wind" y "knob", en la metáfora que cierra la estrofa,

es, como movimiento del yo poético para su autoafirmación, radicalmente opuesta a esta "dull head among the windy spaces".

⁵⁸ Ha habido una serie de interpretaciones del último enunciado de esta estrofa ("In the juvenescence of the year / Came Christ the tiger"). En "'The Hollow Men': Between the Idea and the Reality" (*Yeats Eliot Review*, Vol. 10, n. 1, Winter Spring- 1989, p. 143), Venus Freeman ve el poema como una "spiritual emptiness in the middle of Eliot's path towards conversion." Para Geoffrey B. Williams, "such things raise a question and set a process in motion by which the quester is devoured by the question" (*The Reason in a Storm. A study of the Use of Ambiguity in the Writings of T.S. Eliot*. Lanham, New York and Londres, University Press of America, 1989, p.143). Véase también Knapp Hay, 1990, p.92: "The Blind Gerontion thinks of Christ... as a destroyer."

trabaja como una pista para todo el poema: la relación entre materialidad y vacuidad es revertida en esta metáfora, por la misma estrategia retórica que hace que todo el poema trabaje como una reversión de la consistencia. *Gerontion* hace una cuidadosa topografía que se vacía por medio de una yuxtaposición catacrética de materialidad e inmaterialidad: un puño (knob) de gente de viento -Mr. Silverio, Hakagawa, Madame de Tornquist, Fräulen von Kulp todos los habitantes de esta enigmática casa- viajan en compartimentos vacíos (la casa real) pero ellos mismos son esos compartimentos: los huéspedes son los "no fantasmas" de la voz poética; y los "vacant shuttles" se aplican no únicamente a la casa, sino también a la mente. Todas las observaciones, todos los personajes, todos los detalles, están allí para enfatizar más la vacuidad a que se refiere el poema:

Vacant shuttles
Weave the wind

An old man

A draughty house
A windy knob⁵⁹

El principio de la estrofa siguiente marca un punto de inflexión en el poema: "After such knowledge, what forgiveness?", y la reflexión siguiente sobre la Historia es una metáfora de la topografía anterior. Como la casa, la Historia tiene pasajes, corredores susurros. Y al igual que la casa, tampoco ésta ofrece ningún refugio. Si las estrofas anteriores fueron el desmantelamiento del espacio y la materialidad, la gente y la acción y la inacción, haciendo todo no creíble, ésta es el desmantelamiento de cualquier confiabilidad en el tiempo y la historia. La duda corroe aquí todo como el viento lo hizo en la anterior. La corriente de aire que

⁵⁹ Como David Ward dice "Each character is an image of alien restlessness and impermanence. Each is a private world, a gesture, an action, a part in an inconceivable complex drama... caught in the memory of an 'I' who remembers and imagines, and expresses the impossibility of actual communication through the habit of his memory and his own personality.... they are 'vacant shuttles', but they 'wave the wind'." (David Ward, pp. 61-61.)

rodeó la casa es la sequía que dejó la historia. La "dull mind" que es el único sobreviviente "think now" (o pide a otro que piense) en la Historia. Como la casa, la historia es vaciada de cualquier sentido por la vacía inmovilidad intrínseca de esta voz. La historia siempre "cae": como un tropo de prosopopeya, en este poema la Historia cae antes, o después, pero nunca en el lugar correcto.⁶⁰ También, es un apóstrofe de la otra gente que ha aparecido en el poema, y como tal también cae:

She gives when our attention is distracted
 And what she gives, gives with such supple confusions
 That the giving famishes the craving. Gives too late
 What's not believed in, or if still believed,
 In memory only, reconsidered passion. Gives too soon
 Into weak hands, what's thought can be dispensed with
 Till the refusal propagates a fear (CPP, p. 38).

El verbo "think", que al principio fue ambivalente en su sentido, tiene una dirección más clara con la desaparición del "now" que estuvo conectado con él en sus primeras apariciones: hay otro (un otro) al cual estas palabras están dirigidas: no "think now", pero una pregunta más enfática: "think". El desarrollo de la Historia como una prosopopeya y después, como el apóstrofe de la historia de estos yos y de estos otros, se refiere a la totalidad de la estrofa: la Historia es una personificación de la historia privada de dos:

⁶⁰ Es interesante comparar el uso de Eliot de la historia en este poema, que toma parte del borramiento de los límites del yo, con la visión de Paz de ella, la cual es también problemática, pero que es vista más como una confrontación que como un borramiento. Como Jason Wilson dice: "Paz characterized these values (ie. Moral criticism) as the clash within himself between poetry and history, often employing these terms as shorthand notions for complicated processes. For example, the nightmare of history is everything that happens that threatens individual freedom. History becomes a repressive process that dehumanizes... History suggests the degradation of life, the tyranny of successive time, rationality, ideologies, nationalism, religions, science, and alienating city life." (Jason Wilson, *Octavio Paz*. Boston, Twayne, 1986, pp.2-3.) Para ambos poetas

Think

Neither fear nor courage saves us. Unnatural vices
 Are fathered by our heroism. Virtues
 Are forced upon us by our imprudent crimes.
 These tears are shaken from the wrath-bearing tree.

El final de esta estrofa concentra el movimiento mezclado de todo el poema. Si la materialidad es disuelta por una inmaterialidad retóricamente materializada (como la niebla hecha gato de *Prufrock*), el movimiento que va de la ira a las lágrimas a su transformación en versos y palabras, postula una reversión que sostiene la estrofa siguiente: la declaración de una voluntad, pero también el conocimiento de que esta voluntad no puede lograr nada sin tomar en consideración aquellas reflexiones previas. El poema ha postulado tanto un espacio vacante como la incapacidad de la voluntad para olvidar todo lo que ha habido en su desarrollo (es decir: en su historia), y todo eso participa de ese vacío. Necesita ir más lejos, a la posición en que este yo enfrenta al otro, y tiene que declarar, no solamente su vacío, sino también una responsabilidad con respecto a ese vacío:

Think at last

We have not reached conclusion

El lugar vacío en el cual "I stiffen in a rented house", aquellos versos que han sido forzados por la angustia y por el reconocimiento de la angustia (o, en otro nivel, "shaken from the wrath-bearing tree") dejan ver un deseo de comunicación, por más falta de energía o esperanza que pueda ser esta comunicación: "I have not made this show purposelessly", sino, también, "it is not by any concitation / Of the backward devils". Este deseo es uno de los esfuerzos dentro del movimiento total del poema (como el esfuerzo al principio de éste por ofrecer un lugar y una edad al

individuo), aunque –y éste es su movimiento contrario- en el fondo existe la aceptación que será imposible realizarlo.⁶¹

Después de abrir ese espacio vacío que es el resultado de la ira, viene la confesión y explicación de toda la emoción de la que trata el poema, la del deseo desinflado:

I that was near your heart was removed therefrom
 To lose beauty in terror, terror in inquisition.
 I have lost my passion...

...

I have lost my sight, smell, hearing, taste and touch.⁶²

Como los “vacant shuttles” de la estrofa anterior, las preguntas que tejen estos versos tejen también el poema con el deseo disminuido que lo produjo, y también lo conectan con los problemas emocionales que han sido el material de la poesía previa de Eliot:

...why should I need to keep it [my passion]
 since what is kept must be adulterated?

...

How should I use them [my senses] for your closer contact?

⁶¹ Como Elizabeth Drew dice: “The fragmentary experiences of feeling and thinking which are those of life and reading take a different kind of vitality and value, that of a poem. It is a process in which obscure, confused and dispersed features and members take on a unique and living form and are held together in a single field of force.” (Elizabeth Drew, *T.S.Eliot. The Design of his Poetry*. Londres, Eyre and Spottiswoode, 1950, p.41.)

⁶² Y antecede a *Keaps last tape* de Beckett. Este problema está también detrás de aquellos poemas que fueron el material crudo de *The Hollow Men*. Eliot y Paz comparten esta extrema cancelación de todas las cualidades corporales del yo. De hecho, la cancelación es la posibilidad de que el poema exista. Como Elizabeth Drew dice: este “field of force” es “a process by which the flesh is made word, impersonalized in the passionate preoccupation of ‘turning blood into ink’, and materialized again into a new concentration of outline and energy; given a new body.” (Elizabeth Drew, p.41) No obstante, este cuerpo poético va a ser muy delgado en la poesía moderna, y el caso extremo de ello en Eliot está representado por *The Hollow Men*, pero ya está activo en *Gerontion*. En el caso de Paz la cancelación trabaja dentro del yo, en su ambiente claustrofóbico:

Esto muestra tanto la incapacidad de la voz poética para mantener cualquier integridad del yo, como, al mismo tiempo, su esfuerzo para reconstruir, al menos como poema, el espacio en el cual pudiera ser escuchada. No se puede ignorar el otro lado del problema, es decir, el individuo que a través del poema trata de resolver, o por lo menos de organizar en el nivel de la poesía, su propio conflicto emocional. Como Eliot diría varios años después en otro poema, "History is now and England".

Después de esta concentración y desarrollo de los impulsos del poema, que se han movido del individuo a la historia, y de ésta a una historia compartida e íntima, el último movimiento de *Gerontion* hace extrema esta identificación, y lleva ahí la misma yuxtaposición y transposición de materialidad e inmaterialidad, aunque concentrándolas todas en la mente; si la Historia, y la historia privada de dos, han sido neutralizada, la voz poética enfrenta entonces la inmaterialidad del individuo. La última estrofa trabaja en una elaboración alucinatoria de la vaciedad. Como Paz en *Espejo*, Eliot utiliza aquí "mirrors" como una metáfora del vacío intrínseco del yo.⁶³ Como la Historia, la cual tiene "many cunning passages, contrived corridors / And issues", como la casa llena de corredores, puertas de habitaciones y puños que no abren a ningún espacio habitable, la mente se mueve "In a wilderness of mirrors" llenos de deliberaciones, delirio, membrana y prolongación; es, en realidad, el lugar en el que toda esta gente y sus historias se desvanecen:

Tenants of the house,
Thoughts of a dry brain in a dry season.

"De una máscara a otra / hay siempre un yo penúltimo que pide. / Y me hundo en mí mismo y no me toco. (*Espejo, Obra poética*, p.66.) En Eliot esto sucede en un ambiente deshabitado.

⁶³ Pero si en Paz los espejos trabajan como repeticiones del yo claustrofóbico, en Eliot tienden a reproducir su inmaterialidad. La "wilderness of mirrors" es en Eliot una fuerza externa que remarca un yo disolvente derrotado por las presiones de los otros; en Paz es experimentada en una soledad absoluta: (*Espejo, Obra poética*, Barcelona, Seix Barral, 1990, p.65.)

Y también es el reconocimiento de esta derrota como la extensión de una mente que ha sido vaciada de historia, de cuerpo, de yo:

And an old man driven by the Trades
To a sleepy corner.

VI

UNA NOTA SOBRE UNA TIERRA BALDIA

En los capítulos sobre Octavio Paz, me concentro en algunos poemas menores que ejemplifican mejor la construcción retórica de su yo poético, sin lidiar con poemas como *Piedra de sol*, *Blanco* o *Pasado en claro*, que me forzarían a entrar en otras áreas que, aunque importantes, no están directamente relacionadas con el argumento principal de esta tesis. No obstante, en el caso de Eliot no es posible dejar de lado sus poemas principales, ya que estos concentran muchos de los temas centrales de esta investigación, y son vistos como la escritura de dos propuestas poéticas diferentes. Es imposible, por eso, escapar a la aparente oposición entre *The Waste Land* y *Four Quartets*, y hay que entrar en ella para seguir el elusivo camino del poeta.

La crítica sobre Eliot tiende a estar dividida entre aquellos interesados en el poeta de vanguardia que escribió *The Waste Land* y aquellos que lo ven como el autor "clásico" de *Four Quartets*. La polémica tiene una larga historia, y comienza con Donald Davie, quien en 1956 consideró que *The Dry Salvages* era "un mal poema", hasta estudios recientes, como el de Tony Sharpe, quien en 1991 dice que en *Four Quartets* hay "too much responsibility toward meaning and too less towards poetic experience".⁶⁴ Por otra parte, algunos de los partidarios de *Four Quartets* no tienen una opinión favorable de *The Waste Land*; un ejemplo es Eloise Knapp Hay, que en 1990 escribió que "*The Waste Land* mingles the

⁶⁴ Donald Davie, "T.S. Eliot: The End of an Era". *Twentieth Century Review*, N. 159, April, 1956. Tony Sharpe, *T.S.Eliot*. Londres, Macmillan, 1991.

languages of many Indo-European traditions, but the speaker in tongues at the end of the poem (contrasting markedly with the apostolic "tongues" at the end of *Four Quartets*) is non-Christian and insane."⁶⁵ La mayoría de los críticos que enfrentan este dilema no pueden escapar esta oposición. Louis Menand considera la crítica tardía de Eliot como no "thoroughly literary": "they are the works of a man who has decided that literature as an activity in itself –literature considered as literature- is no longer enough."⁶⁶ Steven Helmling, por ejemplo, dice: "I myself am one of those who is not satisfied with Eliot's way of responding to that situation; I mean that I think of "The Hollow Men", *Ash Wednesday* and *Four Quartets* as variously disappointing in the wake of the brilliant accomplishments of the younger and obscurer "outsider" who authored *The Waste Land*.⁶⁷ Harold Bloom: "*The Waste Land*, rather than *Four Quartets* or the verse dramas, is Eliot's major achievement."⁶⁸ Otra opinión reciente que también señala, aunque indirectamente, esta idea aparece en un artículo de Martin Scofield sobre la relación entre Eliot y Shakespeare: "Eliot may be justified in his claim that it was right and inevitable that Shakespeare in his last plays should proceed into regions into which the audience cannot follow him and Eliot may have been tempted to claim similar rights for himself."⁶⁹ Estos son sólo algunos ejemplos entre una enorme cantidad de opiniones similares. Por un lado, gran parte de la crítica positiva de *Four Quartets* es en realidad panegéricos sobre el poema, como si los críticos no pudieran, al final, argumentar en contra de la formidable fuerza de *The Waste Land*. Eliot

⁶⁵ Eloise Knapp Hay, "Conversation and Expatriation: T.S. Eliot's Dual Allegiance." *Mosaic*, Vol. 23, N. 2, Spring, 1990, p. 93. Personalmente, me parece que buscar la sanidad de Eliot en sus manifestaciones cristianas es seguir uno de los caminos que Eliot mismo, para protegerse, propuso. Pero no es para nada entender ni la naturaleza de su poesía, ni la de su sofisticado y escurridizo cristianismo.

⁶⁶ Louis Menand, *Discovering Modernism. T.S. Eliot and his Context*. New York and Oxford, Oxford University Press, 1987, p.159. Me pregunto cuáles son las implicaciones de "literature considered as literature."

⁶⁷ Steven Helmling, "T.S.Eliot and Ralph Ellison: Insiders, Outsiders and Cultural Authority." *The Southern Review*, Vol. 25, N. 4, Oct. 1989, p. 843: "Eliot's paradigm (is): uneasy early success and the cost of aspiring on the basis of that success, to a kind of cultural authority in many ways at odds with the subversive motives of the creative work." Que la tensión entre estas dos posiciones sea real, es parte las conclusiones de esta tesis, no solamente en Eliot, sino en Paz también; sin embargo, creo que sus logros estuvieron basados precisamente en cómo lograron, a través de los poemas, escapar de ella.

⁶⁸ 68 Harold Bloom, "Reflexions on T.S. Eliot." *Raritan*. Vol. 8, n. 2, Fall, 1988, p. 77.

mismo parece al principio apoyar esta opinión. En su edición de los manuscritos de *The Waste Land*, Valerie Eliot cita, como epígrafe las siguientes palabras de él:

Various critics have done to me the honour to interpret the poem in terms of criticism of the contemporary world, have considered it, indeed, as an important bit of social criticism. To me it was only the relief of a personal and wholly insignificant grouse against life; it is just a piece of rhythmical grumbling.⁷⁰

Sin embargo, vale la pena observar que Eliot no estaba rechazando las interpretaciones más académicas de otros críticos, sino afirmando una lectura personal de su poema, y abriendo el camino para otro tipo de crítica. Así, todas las citas y apropiaciones de varias tradiciones literarias utilizadas en *The Waste Land* son para enfatizar el "rhythmical grumbling" de "a little life with dried tubers", no en sentido inverso. No es un poema "enfermo", es un poema que logró expresar lo que se propuso expresar. Y es un poema fuerte de una manera en la cual *Four Quartets* no hubiera podido ser escrito Pero esta falta en este último poema ha venido a ser una fuente de apologías problemáticas por parte de algunos críticos que no obstante disfrutaban el poema. Incluso Hugh Kenner tuvo dificultades para defenderlo: "The language after *Ash Wednesday* is characteristically open, even tranquil, its aim a ritual translucency, its lapses into facility and small talk. Some withdrawal from individual speech has occurred, which resembles a loss of vigour, though the vigour is rather dispersed than evaporated."⁷¹

Aunque Sharpe toma partido dentro de la polémica, un partido de hecho influido por la pregunta que hizo ("The major question is whether the *Four Quartets* really is his crowning achievement or whether *The Waste Land* actually represents

⁶⁹ Martin Scofield, "Poetry Sea-Changes: T.S. Eliot and The Tempest." *Shakespeare Survey*, n. 43, 1990, pp.121-129.

⁷⁰ "Quoted by the late Professor Theodore Spencer during a lecture at Harvard University, and recorded by the late Henry Ware Eliot, Jr., the poet's brother." T.S. Eliot, *The Waste Land. A Facsimile and Transcript of the Original Drafts Including the Annotations of Ezra Pound*. Ed. by Valerie Eliot, Londres, Faber and Faber, 1971, p.1.

⁷¹ Hugh Kenner, 1960, p.225.

his best poem"⁷²) sin embargo sugiere una salida de las reducciones ideológicas de esa oposición: "In writing *Four Quartets* Eliot was attempting a very different kind of poem from *The Waste Land*: a poetry which was less continuously intense and more discursive; indeed, a poetry whose very mode was to prove the relation between intensity and discursiveness."⁷³ Toca el mismo punto que Kenner quiere desarrollar, el cual es de hecho la principal diferencia entre ambos poemas, y de esta manera lleva un poco más lejos este argumento. Pero allí se detuvo. En realidad prefiere el primer poema.

Una lectura de las diferencias retóricas entre los dos poemas nos permitiría no considerar uno u otro como el mejor, sino verlos como confrontaciones diferentes a un dilema paralelo, y entender entonces la razón por la cual respondieron a diferentes necesidades. Ambos, en este sentido, logran su objetivo, y son fruto de diferentes búsquedas, a pesar de que trabajan con el mismo material. En un ensayo más reciente Hugh Kenner dice que con *Burnt Norton* Eliot: "has done something the exigencies of subduing *The Waste Land* had not permitted: had calmly fitted its elements into controlled five-part whole, quite as if he knew what he was about, and the five parts corresponded neatly to the five parts of *The Waste Land*, giving that poem, in retrospect, a form... Having written 'Burnt Norton', Eliot could feel at last he'd written the earlier poem, not simply abandoned it."⁷⁴ Como Scott A Christianson dice: "The point is that *Burnt Norton* has a unique status among Eliot's poetry of *The Waste Land* period as it initiates the idea of *Four Quartets*."⁷⁵ En este sentido, esta tesis ve *Four Quartets* y *The Waste Land* como diferentes posturas frente al mismo problema. No considera que ninguno sea mejor que el otro, ni los ve "enfermos" o "cristianos", "radicales" o "clásicos". Sin embargo, sí considera que el último poema logra para la vida de

⁷² Tony Sharpe, p. 176.

⁷³ *Ibidem*.

⁷⁴ Hugh Kenner, *A Sinking Island: The Modern English Writers*. New York, Alfred A. Knopf, 1987, pp. 192-193. Citado por Scott R. Christianson, "De-foliating the Garden: Deconstructing *Burnt Norton*." *Yeats Eliot Review*, p.75. Este argumento sobre *Burnt Norton*, y de hecho sobre todos los *Four Quartets* como la recuperación de Eliot de sus principales argumentos poéticos, es desarrollado más a fondo en esta tesis.

⁷⁵ Scott A. Christianson, p. 79. Para una opinión similar sobre los *Quartets* véase también L.R. Leavis, "T.S. Eliot and the Poetry of the future." *English Studies*, Vol. 69, N. 6. Véase la sección de

Eliot —más que para su poesía— algo que estaba buscando también en el poema anterior. Pero esto no significa que *The Waste Land*, como poema, no lograra sus objetivos. Estos eran diferentes, y esa es la razón principal por la que los poemas son diferentes. Como Gregory S. Jay dice de *East Coker*:

To question this metaphysical and ahistorical model for the recollection of Identity through writing, as the later Eliot did, produces a different poetics and an acceptance of the differences time makes.⁷⁶

Resolver todas las diferencias retóricas y coincidencias entre *The Waste Land* y *Four Quartets* es ciertamente una investigación importante, pero excedería el propósito de esta tesis, y también dejaría afuera su principal tema: el desarrollo retórico del poeta moderno. La razón por la que me concentro más adelante en *Four Quartets* se debe al hecho de que éste muestra muy claramente la larga narrativa de los movimientos estratégicos de Eliot tanto en su poesía como en su vida.⁷⁷ De esta manera la última parte de esta sección es una descripción, dentro de *The Waste Land*, de un tema en particular, que servirá como vínculo entre *Gerontion* y *The Hollow Men*, para enfocar algunos aspectos que darán soporte al desarrollo del argumento de esta tesis.⁷⁸

Si *Gerontion* finaliza con “Tenants of the house, / Thoughts of a dry brain in a dry season”, *The Waste Land* es la expansión retórica de esta sequía individual proyectada al mundo como totalidad. Como la mayoría de los poemas de Eliot, *The Waste Land* trabaja, como lo dice explícitamente, en torno a la oposición entre un deseo poderoso y una memoria inconsistente. En este sentido, y de manera no

este capítulo sobre *Four Quartets* para una mayor discusión sobre este tópico dentro de este último poema.

⁷⁶ Jay, Gregory S., *T.S. Eliot and the Poetics of Literary History*. Baton Rouge and Londres, Louisiana State University Press, 1983, pp. 70-71.

⁷⁷ Véase Christianson, p. 75. Véase también McNelly Kearns: “That ‘truth outside of ourselves’ is the overwhelming question Prufrock evades; it is hidden within the voice of the thunder in *The Waste Land*, and it is indicated, if only indicated, by the ‘unimaginably zero summer’ about which the collective speaker in ‘Little Gidding’ inquires. Toward it the process surrender and gain moves, even when it cannot attain or comprehend its goal.” (McNelly Kearns, 1987, pp. 9-10).

⁷⁸ Esta misma estrategia va a ser desarrollada en la poesía de Paz, en donde me concentro en su último libro de poemas, para mostrar cómo se movió de la poética moderna a una postura diferente, a la que llamó “poesía del ahora”.

cronológica, *Gerontion* es un poema que proyecta *The Hollow Men*, y *The Waste Land* es un poema que proyecta *Ash Wednesday*. Estos cuatro trabajan en torno al mismo núcleo oposicional: la posibilidad de la memoria y la sustentabilidad del deseo, aunque cada uno proyecta su solución hacia fines diferentes. No obstante, ninguno de ellos trabajó en realidad sobre el núcleo del problema, que es la posibilidad del deseo y la sustentabilidad de la memoria. Esto va a ser enfrentado más adelante en la poesía y vida de Eliot.⁷⁹

Si leemos el facsímil de *The Waste Land* podemos darnos cuenta que toda la serie de versos que preceden el inicio del poema en su edición final son únicamente un esfuerzo por acercarse más a la materia real del poema, un primer balbuceo sobre su tema. En otro nivel, también preceden la escena y el lenguaje de la taberna, aunque de manera mucho más ruda. En este sentido, los primeros siete versos de la edición final no son solamente el principio de un desarrollo, sino la entrada de lleno a su verdadero dilema poético. Si *Gerontion* fue envuelto en una estación seca, el inicio de *The Waste Land* muestra el esfuerzo de la larva por salir. Los dos enunciados que forman la primera estrofa desarrollan una calidad (larvosa) de la apariencia de la vida. La vida está llegando, sí, pero está desde el principio frustrada por los ritmos y conexiones rotos de los versos: lo que está haciendo no es digno de ninguna alabanza.⁸⁰

El segundo enunciado es el reconocimiento de los logros de *Gerontion*, pero desde el primer verso se subvierte ese estado, y en este sentido significa el reconocimiento del regreso del deseo: "Summer surprised us". Hay una oposición entre los adjetivos que marcan ambos enunciados, "dead", "dull", frente a "warm" y "forgetful". Y los verbos también son desplazados: "breeding", "mixing", "stirring", los cuales son todos verbos de movimiento y vida, tienen aquí un sentido negativo y temeroso, opuesto a "keeping", "covering" y "feeding". Si en *Gerontion* había un reconocimiento de derrota en la figura de sequía y vacuidad, aquí ésta es vista

⁷⁹ En el caso de Paz este desarrollo es continuamente intentado por *Piedra de sol*, *Blanco* y *Pasado en claro*

⁸⁰ Como James Longenbach dice: "While 'Gerontion' shows how one interpreter fails to understand that wholeness, *The Waste Land* reveals Eliot's own attempt to approach the whole truth (*Modernist Poetics of History*. Princeton, Princeton University Press, 1987, p.199). Es en este abrumador intento en donde la fuerza poética de *The Waste Land* radica.

como una situación positiva: "a little life". Aunque no puede sostenerse por sí misma, la voz está aún viva, y, por lo tanto, va a hacer un nuevo intento para la reconstitución del cuerpo. Al mismo tiempo hay una enorme cantidad de miedo, debido al reconocimiento de la imposible realidad de este deseo. Los dos versos tienen sentidos revertidos: estar muerto significaba estar vivo (a pesar de lo "pequeña" que fuera esta vida), mientras que renacer no es nacer nuevamente, sino, como Lázaro, regresar vivo, a la tierra, una tierra, que no produce vida real:

What are the roots that clutch, what branches grow
 Out of this stony rubbish?
 ... 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.

Lo único que puede verse es, nuevamente, como en *Gerontion*, un lugar vacío, aunque ahora lleno de miedo: "I will show you fear in a handful of dust". El resultado de esto es lo que habita el siguiente poema de Eliot. Como en el caso de los poemas largos de Octavio Paz, no se ha hecho una investigación exhaustiva sobre *The Waste Land*, no porque se considere irrelevante, por supuesto, sino porque su estudio ocuparía una dimensión mayor de la que el objetivo de esta tesis busca. Por supuesto que los elementos investigados en los poemas anteriores y posteriores aquí estudiados también aparecen en este poema, pero su investigación sólo redundaría en las búsquedas que aquí se hacen. Sin embargo, en los momentos que se ha considerado pertinente, se hace referencia determinados pasajes del poema.

CAPITULO DOS LA VUELTA DE TUERCA: LA POESIA TARDIA DE T.S. ELIOT

If you examine the works of any great innovator in chronological order, you may expect to find that the author has been driven on, step by step, in his innovations, by an inner necessity, and that the novelty of form has been forced upon him by his material rather than deliberately sought.

After Strange Gods

The experience of a poem is the experience of an early moment and of a lifetime. It is very much like our intenser experiences of other human beings. There is a first, or an early moment which is unique, of shock and surprise, even of terror (*Ego dominus tuus*); a moment which can never be forgotten, but which is never repeated integrally; and yet which would become destitute of significance if it did not survive in a larger whole of experience; which survives inside a deeper and a calmer feeling.

Dante

I

UN POETA VIVO

Las palabras "hostilidad" y "hospitalidad" tienen un origen común, que es la palabra latina *hostis*; su tardía diferenciación refleja un conflicto emocional. El sentido que subyace a estas palabras gemelas es el reconocimiento de la presencia del otro, y su diferenciación es el resultado de la reacción del yo hacia esa presencia, la cual está trabajando como una influencia desde el momento de su reconocimiento.¹ Esta reacción es el resultado de un movimiento complejo e intrincado, un lugar ciego en el lado emocional de cualquier relación que hace a un "huésped" "hostil". Este conflicto subyace a la poesía de Eliot, y los poemas mismos son diferentes intentos por conquistarlo y resolverlo; tratan de disolver el rechazo del otro, de rechazarlo totalmente, o de incorporarlo en una sublimación del yo.²

¹ Cf. René Scherer, *Zeus hospitalier. Éloge de la hospitalité*. Paris, Armand Colin, 1993.

² Esto va a pasar también en Paz, pero las reacciones, tanto poéticas como personales, van a ser diferentes. Esto puede ser explicado de la siguiente manera. Tanto Paz como Eliot se centraron, como experiencia original, en un primer reconocimiento del yo, y también de sus poderes poéticos. Eliot tiende a ubicarlo en un jardín y Paz en una higuera. Pero este reconocimiento abrió el espacio también para el otro; sin embargo la reacción hacia el otro es (no hay reconocimiento del yo que no

No existe un yo sin interactuar con un otro, y esta coexistencia puede solamente ser hostil u hospitalaria, pero nunca indiferente, puesto que la diferencia es lo que señala la existencia del yo y del otro. La poesía de Eliot siempre está lidiando con este fenómeno, ya sea que acentúe la hostilidad (como el personaje de Grishkin y la mayoría de las mujeres en sus poemas), o que ansíe la hospitalidad –lo que es también una autohospitalidad (como la de *Hyacinth Girl*), o que rechace todo conflicto y contacto, como en *The Hollow Men*. En este sentido este capítulo presenta sus poemas como la expresión lingüística de una experiencia humana, la cual es tanto personal como social.

En la poesía de Eliot existe un movimiento continuo hacia adelante y hacia atrás a partir de la experiencia. El núcleo poético de la mayoría de sus poemas muestra que el todo de sus experiencias vitales (en el sentido en que la medicina entiende “signos vitales”) está involucrado en su poesía. La insondable angustia de tomar una taza de té en *Prufrock* es, como experiencia que fuerza o proyecta una construcción poética, equivalente a recorrer los angostos corredores hacia el jardín de rosas del Paraíso en *Burnt Norton*. El corazón de su poesía siempre está tomando en consideración un momento, una escena, una memoria, un olor, y después elaborando un viaje puntilloso y doloroso en torno a esa experiencia, o en torno a una serie de ellas. Y la “ex-periencia” siempre es el reconocimiento de la otredad. La particular manera que Eliot tiene de lidiar con la experiencia, y la manera en que ésta trabaja a lo largo de sus poemas es el tema principal de esta lectura.³

En sus poemas, Eliot trató de recuperar no la experiencia emocional que provocó el impulso de escribir un poema, sino el proceso psicológico y retórico que complicó e incluso frustró ese impulso. Sus poemas, o la construcción final de un poema que emergió de borradores poéticos fragmentados, fueron preguntas

no lo ubique en relación con una otredad, sea ésta un medio o una entidad diferente). Pero reaccionaron de manera diferente. Eliot estuvo poseído por esa otredad, y su yo fue disuelto por su presencia, mientras que Paz va a ser reducido a un yo imaginativamente recluso e incomunicado. Esto va a tener consecuencias a lo largo de toda su obra.

³ La diferencia entre un poeta como él, y alguien como el poeta chileno Pablo Neruda es que mientras que el segundo escribe con el mismo impulso un poema sobre sus calcetines y un poema sobre las piedras masivas incas de Machu Pichu, haciendo de ambos declaraciones poéticas

retrospectivas sobre la primera experiencia. Es entonces importante no separar el proceso poético de Eliot de su experiencia vital.⁴

Resulta muy difícil dividir la carrera poética de Eliot en periodos claros, ya que los fragmentos poéticos de un tiempo en particular reaparecen en poemas escritos varios años después, como es el caso de los versos de *The Death of Saint Narcissus* re TRABAJADOS en *The Waste Land*, y la continua reconsideración de algunos de los tópicos anteriores, como el jardín de rosas, que aparece tanto en *La Figlia Che Piange* como en *A Dedication to my Wife*. Sin embargo, hay algunos cambios retóricos, ideológicos y estilísticos en el desarrollo de Eliot. No solamente la forma poética va a ser diferente en cualquiera de esos periodos, sino también los objetivos y las preocupaciones de Eliot mientras los escribe. La experiencia poética, o más bien la experiencia de escribir un poema, no es perfectamente cerrada, y ésta toca lados diferentes de la vida, las habilidades, y preocupaciones del poeta, o incluso su patología. En este capítulo voy a trabajar en las estructuras poéticas que manifiestan o, en otros casos fuerzan, esas diferencias. La principal diferencia entre *The Waste Land* y *Four Quartets*, por ejemplo, no es que el primero sea un poema modernista y el segundo un rechazo del modernismo. Hay un sentido profundo detrás de esas diferencias obvias, y ese sentido es una nueva organización de todos los impulsos que estuvieron en juego hacia un poema en el propio Eliot; de ahí su intento, al escribir esos poemas, por lograr esa reconciliación de pensamiento y sentimiento de maneras distintas. La experiencia y el conflicto emocional que estuvieron detrás de la mayoría de sus poemas no cambia, pero si la estrategia poética para lidiar con ellos.

En este capítulo me concentraré en algunos puntos específicos que considero cruciales para el entendimiento del enfrentamiento de Eliot con este conflicto entre hostilidad y hospitalidad, y las diferentes estrategias que empleó, dentro de los poemas, para resolverlo. Considero, entonces, que el primer

poderosas, sin complicar su relación con ellos, Eliot aísla y complica cualquier experiencia hasta casi su disolución.

⁴ Como Steven Helmling dice: "Always implicit in his work is some project, some *directio voluntatis*, some struggle towards (or always from) vague states whose attraction and repulsion for him are powerfully ambivalent." (Steven Helmling, "The Success and Failure of T.S. Eliot." *Sewanee Review*, Vol. 96, n.1, invierno, 1988, p.55.)

movimiento de Eliot, después de desarrollar sus estrategias poéticas ya estudiadas, va de *Gerontion* a *The Waste Land*. El segundo parte de los desechos de este poema y va de la débil cristalización en vacío de *The Hollow Men* a una sublimación final en *Ash Wednesday*. Finalmente el tercero, como un nuevo trazamiento de todo el viaje, es finalmente intentado en *Four Quartets*. *A Dedication to my Wife* puede ser leído tanto como la culminación de éste o como la solución programática a muchos de los conflictos lidiados en los anteriores.⁵

La frase *magischer Realismus* (realismo mágico) fue utilizada por primera vez para describir el trabajo de los pintores alemanes cercanos a los arquitectos del nuevo objetivismo. Sus obras, dice J.A. Cuddon: "was marked by the use of still, sharply defined, smoothly painted images of figures and objects depicted in a somewhat surrealist manner. The themes and subjects were often imaginary, somewhat outlandish and fantastic and with certain dream-like quality."⁶ Esta definición puede ser utilizada, olvidándonos del contexto hispanoamericano, para ver el contraste retórico en la poesía de Eliot entre los objetos minuciosamente descritos y las atmósferas desestabilizantes. Por ejemplo, todo el movimiento narrativo en *Prufrock* trabaja de esta manera, hasta la no disolución exasperante de "I should have been a pair of ragged claws / Scuttling across the floors of silent seas." Estos dos versos producen una relación entre la catacresis y la metonimia que postula un ambiente en el cual el objeto no puede existir. La fuerza de esta

⁵ Podemos también organizar los poemas en un esquema biográfico: el primer periodo corresponde al momento en que Eliot estaba tratando de aislar el conflicto emocional y, a través del conflicto mismo, llegar a una sublimación de él. Eliot fracasó, si no en los poemas en la experiencia personal, y hubo entonces la necesidad de moverse hacia una organización diferente de las cosas. El segundo periodo está marcado por la voluntad de hacer una clara distinción entre lo que estaba pasando en su vida personal y su intento por encontrar una salvación religiosa, para liberarse de la carga de las "tentaciones" de este mundo; los poemas, más claramente en *Ash Wednesday* que en cualquier otro, son la lucha entre la experiencia emocional que produce un impulso poético, y el esfuerzo de encontrar, a través del ascetismo, las escaleras para escaparse y alcanzar un nivel diferente. Finalmente, en el último periodo, trata de reconciliar esos dos niveles. Paz, en su caso, va a hacer lo mismo. Por ejemplo, tanto Paz como Eliot, como Hoover ha visto (véase capítulo 7) iban a encontrar en el pensamiento indio una salida de las limitaciones del yo moderno, aunque Eliot iba a utilizar el Hinduismo y Paz el Budismo. Ambos van a coincidir en la búsqueda de un tiempo fijo, como Eliot en *Burnt Norton* o Paz en *La cara y el viento* (*Obra poética*, p.729), y los escritos de San Juan de la Cruz van a ser importantes para ambos. Hay muchas coincidencias en sus vidas y sus escritos, pero también hay muchas diferencias. Y la manera en que se movieron de un punto a otro, a pesar de los paralelismos entre sus carreras y sus vidas, es lo que los define como poetas. Los paralelismos son la razón por la cual ambos son poetas modernos; las diferencias los caminos particulares de cada uno.

relación es resultado del hecho de que a partir de esta ecuación es imposible producir ninguna *ratio*. Ambas entidades, el objeto y la situación en que este objeto está inscrito, se desestabilizan una a la otra. Y es por esto que, en *Prufrock*, la acción clara de tomar té y pan tostado es igual a perturbar el universo, y por lo tanto paralizada.⁷ Este conflicto (el cual es paralelo al de Paz aunque toma una consolidación distinta), entre sueño y realidad, mundo interno y externo, es el problema emocional de T.S. Eliot. En esta etapa, no ofrece soluciones, aunque la historia de su poesía es el esfuerzo por resolver, de diferentes maneras, esta distorsión.

Desde el punto de vista de las figuras retóricas, el poder poético de Eliot trabaja siempre como la destrucción de las relaciones metonímicas a través de sus metástasis (cambio sin advertencia) en catacresis (sentido fluctuante y chocante). La metonimia, como tropo de contigüidad, es una figura de compatibilidad e involucramiento cercano entre diferentes entidades; es una figura que neutraliza la alienación y permite la familiaridad. En este sentido, la metonimia es una figura de hospitalidad. Por otro lado, la catacresis es el tropo opuesto de la contigüidad; rompe cualquier tipo de familiaridad y produce el desconocimiento y la alienación. Es, entonces, una figura de hostilidad.⁸ La abyección es entonces el

⁶ J.A. Cuddon, *A Dictionary of Literary Terms*. Oxford, Blackwell, tercera edición, 1991, p. 919.

⁷ Como Grover Smith dice: "a theme of hesitation and inertia, of action thwarted or inhibited, runs through Eliot's poetry; and in his poetic ménage such figures as Prufrock, Gerontion and The Hollow Men seem to be caught between incompatible inner and outer worlds of dream and actuality." (Grover Smith, "T.S. Eliot and the Fascination of Hamlet", in Jewel Brooker, ed., *The Placing of T.S. Eliot*. Londres, University of Missouri Press, 1991, pp. 43-44.) En su ensayo revisado sobre *The Waste Land*, Maud Ellmann identifica el problema emocional y retórico de Eliot como un problema de abyección, aunque ella se centra en el nivel de la influencia y en la inestabilidad de cualquier texto escrito. "The abject emerges when exclusions fail, in the sickening collapse of limits. According to Julia Kristeva, the abject is that which 'disturbs identity, system, order': it is the 'in-between, the ambiguous, the composite'." (Maud Ellmann, 1990, p.181). El concepto de abyección es crucial para entender el movimiento continuo entre catacresis y metonimia, es decir entre hospitalidad y hostilidad.

⁸ "(Catachresis is) The misapplication of a word, especially in a mixed metaphor" (Cuddon, p.122). Cuddon tiene un ejemplo que puede iluminar la manera en que los poemas de Eliot fuerzan universos diferentes a chocar: "Puttenham, in *The Arte of English Poesie* (1589), described catachresis as a figure of 'plain abuse, as he that bade his man go into his library to fetch his bow and arrows'. Eliot hace este sencillo abuso plausible y, lo que es más, habitable. Maud Ellmann hace una aproximación interesante, mediante una etimología distinta, al problema similar que estoy tratando de enfocar con el par de hospitalidad y hostilidad. Ella encuentra el mismo movimiento en la palabra alemana 'Heimlich': "Freud demonstrates in an ingenious etymology that the German word 'Heimlich' literally means 'homely' or familiar, but that it has developed 'in the direction of ambivalence' until it has converged with its antithesis, 'Unheimlich' meaning 'unhomely' or uncanny

resultado de una metástasis, el espacio en que el yo no puede configurarse y, como defensa, tropea una metonimia en una catacresis; en el nivel de las palabras, éste es el punto crucial en que *Heimlich* se vuelve *Unheimlich* y la hospitalidad hostilidad. Pero esta defensa no resuelve el problema. Por el contrario, produce "el enemigo dentro", ya que la conciencia de la existencia del otro aún está amenazando al yo, como en *Portrait of a Lady*, y su total rechazo disuelve la fuerza del yo, como en *The Hollow Men*. Esto tiene implicaciones tanto en la poesía como en la vida de Eliot: en su vida, socava todas las experiencias positivas (por ejemplo el jardín de rosas) y hace que sea imposible asegurar un lugar y una continuidad para ellas; su poesía es un intento repetido de superar este conflicto.⁹

Estas experiencias son todo el tiempo subvertidas, no por un otro, sino por la imposibilidad de regular la influencia de ese otro una vez que el yo se ha abierto a su reconocimiento. Es posible resumir esto de la siguiente manera: el yo reconoce la presencia del otro (o de la otredad) y en un primer movimiento de deseo se abre a él, es decir, lo hace familiar. No obstante, esta overtura no puede ser regulada y el yo siente inmediatamente tal familiaridad como una amenaza para su propia integridad. Esto puede explicar las recurrentes menciones misóginas en la poesía de Eliot, como el "feline smell" de Grishkin en *Whispers of Immortality*. Pero el daño ya está hecho, y el yo no puede hacer nada más que lidiar con este reconocimiento.¹⁰

(SE, XVII, pp.222-6). De esta manera la mera palabra ha crecido misteriosa por sí misma. Esta ambigüedad entre lo extraño y lo familiar puede también ser detectada en las misteriosas imágenes de Eliot." (Maud Ellmann, 1990, pp.188-189.)

⁹ Steven Helming ve este conflicto como la continua sospecha puritana ante el éxito: "In each of his chosen vocations Eliot characteristically operates as the critic of what he aspires to, obliquely but powerfully correcting, first, the way it is otherwise, by other people, being done, then (after making his own mark) the way he himself had earlier done it—and over all of these projects hovers a sense of futility, irony and vanity, as if the ends proposed may be unrealizable, or trivial, or (in any case) quite probable beyond Eliot's own poor powers." (Steven Helming, p. 59.) T.H.B.M Harmsen lo ve "as the modern poet's dilemma...between a need for the expression of deeply personal experience of life and human passion, and an equally deep distrust that made the artist withdraw from experience in order to be free to order his feelings or to have them ordered by an authority above him and outside of him, in search of coherent values" ("T.S. Eliot's Poetic Testament; The Personality of the Impersonality Seeker." *English Studies*, Vol. 69, N. 1-6, 1988, p. 512.)

¹⁰ Octavio Paz tuvo que enfrentar un dilema similar. Sin embargo, él no sufrió de abyección, sino de un extremo solipsismo y una especie de ostracismo autoinfligido que era imposible disolver, y tenía que romperse. En su caso hubo un movimiento cíclico desde la sublimación del otro a la anulación

II

THE HOLLOW MEN COMO SUS PROPIAS LAPIDAS

The Hollow Men es el poema que marca el segundo movimiento de Eliot enfrentando el conflicto del yo, después de la última lucha de *The Waste Land* por la recuperación del yo a través de su identificación como una entidad fracturada. Como otros de sus poemas, éste también fue hecho a partir de poemas anteriores antes publicados en lugares distintos.¹¹ El único poema que queda de esos borradores y poemas en *The Complete Poems and Plays* de Eliot es *Eyes that last I saw in tears-Song*, aparecido más tarde en el facsímil de *The Waste Land*.¹² La secuencia como un todo habla de la imposibilidad de mantener una emoción y, del mismo modo como más adelante en *Burnt Norton*, trabaja la imposibilidad de recuperar y regresar a esa experiencia emocional.¹³

La principal diferencia entre *The Hollow Men* y la secuencia que lo originó radica en la falta extrema en este último poema de cualquier esperanza a través de un "análisis del romanticismo"; mientras que la secuencia anterior narra la lucha por la recuperación tanto del yo como del otro, *The Hollow Men* es un poema escrito después de que esa lucha ha sido perdida y ambas categorías han

del yo, y al contrario nuevamente, pero no, como en Eliot, la calidad disolvente de la presión del otro. En Paz esta presión no es disolvente sino encapsulante y alienante.

¹¹ Para un recuento de esta secuencia, véase C.K. Stead, *The New Poetics, Yeats to Eliot*. 1964; rpt. Nueva York, Harper and Row, 1966, pp. 166 ff. Véase también Ronald Bush, *T.S. Eliot: A Study in Character and Style*. Oxford University Press, 1984, pp. 87-95. Bush también considera este poema como un nuevo movimiento en la práctica poética de Eliot.

¹² T.S. Eliot, *The Waste Land. A Facsimile and Transcript of the Original Drafts Including the Annotations of Ezra Pound*. Ed. by Valerie Eliot, Londres, Faber and Faber, 1971, p.99.

¹³ "The poem presents that moment in the 'attraction towards God' when the soul becomes aware that by itself it may not have the capacity to sustain a spiritual attachment to a loved one who is no longer present. (... I suspect, for Eliot the wife from whom he had become emotionally estranged.) Eliot makes use of modernist concision to suggest the instant when an awareness of something outside the self becomes fused with a moment of self-recognition. From the opening lines ('Eyes that last I saw in tears/ Through division'), it is impossible to tell whether the eyes and the tears are the speaker's or the beloved's, and thus impossible to determine whether the 'division' is a division between the speaker and his beloved or a figure of the speaker's internal division." (Ronald Bush, p. 88.) Estas imposibilidades fueron estudiadas, en el nivel retórico, en *Gerontion* y, como Bush implica, aparecen solamente en los poemas anteriores a *The Hollow Men*. *The Hollow Men*, sin embargo, empieza donde *Gerontion* termina. A partir de *Prufrock*, Eliot se ubicó en una vejez imaginativa. *Gerontion* por lo menos tuvo una edad; la hoquedad de estos hombres no tiene ninguna.

desaparecido. En este sentido éste es el más extremo rechazo del yo en Eliot. Como Hugh Kenner reconoce, éste es su primer poema hablado en la primera persona del plural.¹⁴ Los epígrafes del poema hablan de dos personas, uno un personaje literario, el otro uno histórico; sin embargo, ellos son en realidad sus epitafios, no un recuento de sus vidas:

Mistah Kurtz –he dead.

A penny for the Old Guy

El poema puede ser visto como la parábola de la desintegración de la individualidad. Los individuos nombrados en los epígrafes están muertos, y el poema, empezando por aquí, no habla acerca de estancias individuales en el reino de los muertos, sino de una colectividad que no está muerta, ni viva, y la cual, como viaje, tiene "únicamente un rastro" de ella:

Shape without form, shade without colour,
Paralysed force, gesture without motion.

Kenner está en lo correcto cuando ve a estos hombres huecos como "Gerontions rubbed down and adjusted to one another",¹⁵ Aunque yo diría que no son ni siquiera "Gerontions"; estos hombres han perdido todo excepto sus nombres. *Gerontion* cuenta la historia del vaciamiento del yo bajo la presión de los otros (todavía es una casa, una mente, a pesar de lo vacía, a pesar de lo llena de ecos y vientos); *The Hollow Men* es un poema que empieza después del disolvimiento de aquellas categorías, dejando solamente sus marcas. Bernard Bergonzi describe el poema en una metáfora similar a la de Kenner: dice que el poema "has

¹⁴ "For the first time an Eliot poem articulates itself in the first person plural, a collective voice..." Hugh Kenner, 1960, p. 159. Kenner también considera *The Hollow Men* como un momento crucial en la poesía de Eliot.

¹⁵ *Ibid.* p. 159.

the teasing fascination of an almost erased inscription".¹⁶ La coincidencia de estos dos críticos es importante: "erased inscriptions", "rubbed down". Junto con los epígrafes epitáficos, nos dan la pista de la organización retórica del poema.¹⁷

Estos hombres huecos son cuerpos muertos a través de los cuales el poeta trata de hablar. El se ha vaciado de su individualidad, del nombre, del personaje, y ha pluralizado su voz para borrar cualquier rastro de singularidad; las imágenes figurativas que aluden de nuevo a *The Waste Land*¹⁸ consolidan la profunda realidad de este poema como una tumba colectiva. No es el cementerio individualizado de Edgar Lee Master, sino un depósito desde el cual esta voz indistinta es pronunciada. Eliot los hace reconocer y afirmar su realidad hueca mediante metáforas de sequía y amarillez (paja y hierba seca) y oscuridad: "sótano seco". No obstante, ellos no son siquiera gente seca o esqueletos, sino "voces secas" que habitan algunos hombres de paja, y se mueven en dos diferentes aunque mezclados espacios: uno está abierto y desierto, el otro es claustrofóbico y urbano. La primera estrofa, con su calidad aparentemente muda, termina cargada de dolor: "rats' feet over broken glass". Las imágenes compuestas

¹⁶"*The Hollow Men* is a 'minimalist' poem, which scarcely wants to use words at all and which gropes for signification in semiaudible hypnotic mumble. Or, to change the metaphor, it has the teasing fascination of an almost erased inscription." (Bernard Bergonzi, 1972, p. 105).

¹⁷ Esta extrema cancelación del yo, lograda por Eliot mediante su transformación en una voz colectiva, nunca fue intentada por Octavio Paz, quien siempre la trabajó como una voz individual. No obstante, es posible decir que un poema como Blanco representó la experiencia paralela dentro de la escritura de Paz. Es de hecho su poema más ascético, y en lugar de la religión y el borramiento de la experiencia, utiliza el erotismo y una abstracción total de signos y significación para llegar a metas similares, una significación erótica por medio de un ascetismo de signos:

el comienzo			
	el cimiento		
la simiente		latente	
la palabra en la punta de la lengua			
inaudita	inaudible		
		impar	
grávida			nula
		sin edad	
la enterrada con los ojos abiertos			
inocente		promiscua	
		la palabra	
sin nombre		sin habla (<i>Obra poética</i> , p. 485.)	

¹⁸ "wind in dry grass", "rats' feet over broken glass", "dry cellar" son paralelas, tanto semántica como fonéticamente, a "The rattle of the bones", "A rat crept softly through the vegetation", y "bones cast in a little dry garret, / Rattled by the rat's foot only" (*The Waste Land*, II. 186, 187, 195-5).

recuerdan tanto un solitario espantapájaros al aire abierto como una tumba vacía incluso de aire, en un lenguaje casi silencioso:

Our dried voices, when
 We whisper together
 Are quiet and meaningless
 As wind in dry grass
 Or rats' feet over broken glass
 In our dry cellar

El poema no habla desde el "reino de la otra muerte", sino desde este mundo. Los hombres huecos no son gente muerta sino zombis, y su muda desesperación surge de la imposibilidad tanto de morir como de vivir. Estos "stuffed men" son de hecho restos/rastros de hombre, pero no son ni hombres ni su transmutación mediante la muerte en otra cosa, ya sea espiritual o material:

Those who have crossed
 With direct eyes, to death's other kingdom
 Remember us - if at all - not as lost
 Violent souls, but only
 As *The Hollow Men*
 The stuffed Men.

The Hollow Men es el poema más estéril de Eliot. Si lo comparamos hacia atrás con *The Waste Land*, *Gerontion*, y *The Death of Saint Narcissus*, o hacia delante con *Ash Wednesday* y *Four Quartets*, nada hay aquí de los recursos poéticos anteriores y posteriores (sin importar lo diferentes). Por eso este poema es excepcional, por eso es el más extremo que Eliot escribió. Las críticas metáforas citadas pueden ser explicadas mediante las estrategias retóricas del propio poema, que son el resultado de una tensión entre unos movimientos casi totalmente gastados, totalmente mecánicos, y una fuerte emoción.

Pero para lograr esto, es decir para hablar desde esa situación, Eliot tuvo que hacer un enorme esfuerzo. Como ya se dijo, *The Hollow Men* fue la elaboración de poemas anteriores. La diferencia principal entre los poemas que originaron *The Hollow Men* y el poema final es que los anteriores fueron intentos para recobrar el yo llamando a un otro nostálgico. Fueron escritos desde la misma posición que *The Hollow Men*, pero miraban hacia atrás. Trataron de reconstruir una imagen y una percepción, y al final, recuperar la sensibilidad, para liberarse a sí mismas (y al poeta) de esa oquedad. Este último poema no es nostálgico sino de renuncia: el reconocimiento de un estado emocional mucho más doloroso que la nostalgia que lo cubriría. Por eso utiliza un número muy limitado de palabras e imágenes, en distintas organizaciones, para construir un personaje muy profundo en su absoluta oquedad; en él, Eliot revertió las estrategias nostálgicas para la salvación insertándolas dentro de la estructura que las provocó. Este cambio de dirección significa un reconocimiento de la imposibilidad de superar ese estado por medio de estrategias nostálgicas (Kenner las llama "románticas") y el total reconocimiento de esto es "The hope only / Of empty men." No obstante, es importante hacer hincapié en que ésta no es una situación vacía; como dice Ricks: "*The Hollow Men*, possessing and possessed by hollowness, not vacuum or void, are at once filled and hollow."¹⁹ Ellos son llenados con esas estrategias nostálgicas, aunque esas estrategias son en realidad inefectivas: "We are the hollow men." Inefectivas, pero allí: "We are the stuffed men". Ellos quedan en el poema como un rastro, tomando una forma, teniendo una sombra y un gesto,

¹⁹ Christopher Ricks, p. 221. Como él dice: "In 'The Hollow Men' it is not that a vacuum has been filled, rather that a hollowness has been admitted. If there is no incitement to prejudice, it is because there are no incitements to anything except the palely apalled. The poem is affecting as a triumph of affectedness, a movement away from wrong feeling into a feeling of feelingness, of paralysed force, gesture without motion." (*Ibid.*, p. 216.) Esto está muy cercano a la lectura del mismo poema por Hugh Kenner, quien dice que "Social, moral, historical and poetic vacuity are revolved before us in this remarkable poem which, in fewer words than *The Waste Land* has lines, articulates, one is convinced, everything remaining the *The Waste Land* for one reason or another omitted to say, and by rhythmic means enacts the failure of rhythm; and in activity protracts, for just as many lines as are required for full articulation, a poetic action" (Hugh Kenner, 1960, p. 166). Sin tratar de introducir aquí toda la idea de crítica de Derrida, podemos ver su "original trace" trabajando en *The Hollow Men* como una figura de apóstrofe que llama la atención de aquellas construcciones críticas.

completamente inútiles.²⁰ En este sentido *The Hollow Men* es una fuerte defensa contra la nostalgia.

Esta persistencia de los rastros estratégicos de la nostalgia es lo que provoca las metáforas relacionadas de Kenner y Bush, y allí radica también la fuerza del poema. Utiliza la nostalgia para hacer hincapié en el paralelismo entre lo hueco y el relleno: el carácter hueco del relleno nostálgico. La oposición entre materia y vacío, simbolizada por el espantapájaros, es el principal impulso retórico del poema. El núcleo de la primera estrofa, en este sentido, es el siguiente verso:

Headpiece filled with straw. Alas!

El poema adquiere su sentido de la continua afirmación de figuras que comparten una completa falta de sentido acumulado por descripciones significativas: el "wind in dry grass" no es, por definición, "insignificante", y los "rats' feet over broken glass" no son tampoco directamente "silenciosos". El sentido del poema surge de estas sutiles incongruencias oximorónicas: un relleno hueco, una cabeza con una voz. Y obtiene su principal fuerza del movimiento figurativo inmensamente delicado y sutil de un viento silencioso e insignificante en la hierba seca: casi no se mueve, esta hierba, esta paja, pero tienen un aliento, un viento, un susurro. La estrofa se mueve en su totalidad a través de pocas palabras que la organizan como un caleidoscopio figurativo muy lento. Hay una línea semántica que teje "stuff", "straw" y "grass", atravesada por una figurada que vincula "voice", "grass" y "cellar". Aunque "dry" funciona en estos tres ejemplos de maneras distintas, propaga su complicado sentido a toda la estrofa: la paja es seca como los hombres rellenos de nostalgia también están secos.

²⁰La diferencia entre lo vacío y lo hueco es lo que separa este poema de *Gerontion*. Este también responde a algunos de los secos paisajes poéticos de *The Waste Land*:

...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.

Si los espantapájaros son uno de los ejes del poema, el otro es los "ojos". La comparación, aunque dispareja, no es insignificante. Los hombres huecos pueden ser vistos, pero ellos no pueden ver (ellos tienen voces susurrantes, como "wind in dry grass"); de ahí que lo que parece una metáfora sea en realidad una descripción:

Sightless, unless
The eyes reappear

Pero esto es sólo una esperanza. Los ojos, entonces, funcionan tanto como una imagen de verdadera salvación (no dentro del alcance de los hombres huecos, sino de los santos): "Those who have crossed / With direct eyes, to death's other kingdom / remember us";²¹ y como el rechazo de la nostalgia: "Eyes I dare not meet un dreams" (ie: Death's dream kingdom). Este rechazo está concentrado en la segunda parte del poema (la cual también es la única en que el poema utiliza la primera persona del singular), como un ruego contra la nostalgia:

Let me be no nearer
In death's dream kingdom

ya que el "death's dream kingdom" es el habitado por los hombres huecos, en oposición al "death's other kingdom", es decir "real"; entonces la primera persona trabaja como el titubeo entre permanecer en un reino nostálgico como un individuo dañado o aceptar su condición disuelta en una colectividad hueca rechazando un individualismo falso.²² "Let me be no nearer", ya que como hombre hueco aquellos

²¹ Cf. La sección V de *The Dry Salvages*: "But to apprehend / The point of intersection of the timeless / With time, is an occupation for the saint--." Véase también "Eyes that I last saw in tears". La pérdida de los ojos significa la inmersión en la vacuidad. Su recuperación significaría estar vivo nuevamente, pero esto sólo es posible para los santos.

²² Podemos ver el desarrollo, momento crucial y culminación de esta idea en los siguientes versos de *The Elder Statesman*: "I've been freed from the self that pretends to be someone; / And in becoming no one, I begin to live" (CPP, p.582). Pero para llegar al último enunciado Eliot tuvo que pasar por un camino en donde no había éxtasis. Estos versos también explican el primer epígrafe de *Burnt Norton*: "Although the logos is shared most men live as though their thinking were a private possession".

ojos que él nostálgicamente añora son solamente "Sunlight on a broken column", o, como lo dice en la tercera sección: "Lips that would kiss / Form prayers to broken stone."²³ Todo intento de sensualidad (ojos como luz de sol y labios que besar) son despiadadamente enfrentados con una petrificada (y también rota) imagen: Eliot opone piedra a ternura como una manera de neutralizar la nostalgia. La oposición está mucho más desarrollada en la tercera sección, donde "the supplications of a dead man's hand" "trembling with tenderness" "form prayers to a broken stone". Sin embargo, el resultado de esta oposición no es la afirmación de la piedra, sino la aparición de otra categoría, más suave, pero también más hueca, como el carácter real de la emoción nostálgica:

Let me also wear
Such deliberate disguises
Rat's coat, crow skin, crossed staves
In a field
Behaving as the wind behaves
No near—

Todo el poema representa la lucha contra el amor nostálgico, y su triunfo es la afirmación de lo que la nostalgia trata de borrar:

The eyes are not here
There are no eyes here
In this valley of dying stars
In this hollow valley
In this last of meeting places.²⁴

²³ Obsérvese la construcción: es la mano, no el hombre, el principal sujeto de la imagen.

²⁴ Compárese esto con las etapas de Bianco, que utiliza las mismas imágenes y la misma clase de topos:

Paramera abrasada
del amarillo al encarnado
la tierra es un lenguaje calcinado.
Hay púas invisibles,

El carácter hueco de estos hombres se ha movido metonímicamente hacia todo el valle, no como una acción de la voluntad, sino como consecuencia pasiva del movimiento automático, "Behaving as the wind behaves", y así la nostalgia queda atrás.

Mucho se ha escrito acerca del poder invocador de la transmutada canción de cuna, por lo que me detengo en ella únicamente para hacer algunas observaciones que la vinculen con todo el poema: su carácter repetitivo, que refleja la naturaleza repetitiva del poema; la transformación de un mundo de hadas en una "tierra de cactus"; y la transformación de una rima de canción de cuna en una canción cantada por hombres de paja; todo esto representa, como la deconstrucción de la nostalgia hecha por el poema, una mayor deconstrucción que se aplica incluso a los recuerdos de infancia y, nuevamente, a la nostalgia:

Here we go round the prickly pear
 Prickly pear prickly pear
 Here we go round the prickly pear
 At five o'clock in the morning. (CPP, p. 85)

Una vez que esto se ha logrado, la última parte del poema funciona como la explicación de esa transformación. "The Shadow" es el topos en el cual lo relleno se vuelve hueco. No es una situación transicional, sino un no lugar. Es la negación de movimiento y la afirmación solamente de la persistencia de rastros vacíos y esfuerzos arruinados; y marca, finalmente, la inconsistencia entre los principios y los fines. Eliot tuvo que pasar por tal estado para estar en capacidad de encontrar una escritura que recuperara el sentido y que relacionara todo, y que sólo va a lograr en *Four Quartets*—en *Marina*, por ejemplo, para recuperar una relación

hay espinas en los ojos. (Obra poética, p. 489.)

Sin embargo, la intención de Paz se mueve a un lugar diferente que el de Eliot, el cual no contemplaría el erotismo sino como caso repulsivo.

metonímica con el mundo, tuvo que hacer a un lado su aversión por la sensualidad.

Como dije, este poema está casi vacío de los recursos poéticos normales que Eliot solía desplegar. No hay personajes reconocibles ni cómicos, y las referencias y citas son limitadas excepto si pensamos en la canción de cuna, y en las referencias indirectas a Conrad y a Guy Fawkes.²⁵ La fuerza entonces está basada en un lenguaje muy constreñido, casi inaudible, con rimas muy secas y un ritmo sostenido por la brevedad de los versos. El mundo es rechazado en este poema de la misma manera que el yo es rechazado, dejando solamente un desierto interno y externo, una tierra hueca para gente hueca que no puede hacer nada más que "evitar el discurso" y el ver; de ahí que termine con dos estrofas breves, una que no logra ni siquiera acabar sus enunciados, la otra que solamente puede repetir tres veces el mismo, como el reconocimiento inludible del estado derrotado, paralelo al final de *Portrait of a Lady*, aunque aquí su sentido —o más bien ausencia de sentido— se extiende no únicamente al individuo, como pasó en ese poema, sino a todo el mundo, provocando el aniquilamiento no sólo individual sino el colectivo.

This is the way the world ends
Not with a bang but a whimper.

III

ASH WEDNESDAY: EL MUNDO Y LAS ESCALERAS

The Hollow Men y *Ash Wednesday* no están solamente relacionados por el lugar inmediato que ocupan en *The Complete Poems and Plays*, sino por la manera en

²⁵ Hay, como Bush lo observa, una fuerte influencia de Dante, pero ésta trabaja en un nivel alegórico. Como Kenner dice: "it is an unaccustomed formality of syntax that sustains the nerveless rhythms, no line strong to encompass more than a few words, each line beginning and ending, with the energy of bare survival, just at the points of grammatical articulation." (Hugh Kenner, p. 158.) Esto está muy cercano a la lectura de Bergonzi del poema: "The Hollow Men is a "minimalist" poem, which scarcely wants to use words at all and which gropes for significance in a semiaudible hypnotic mumble... (It) looks like a virtual surrender to the silence which has haunted so many modern writers." (Bernard Bergonzi, 1972, p.105.) Es un abandono total, pero uno muy poderoso.

que Eliot lidia con el problema entre el yo y el otro dentro de ellos. Como Christopher Ricks dice:

the latter poem so sets itself to redeem the earlier one, not by rescinding it but by seeking the benign form of the energies which were there so malignily cauterizing as to leave the hollow men unable to muster even the perilous energies of malignancy. The accents of *Ash Wednesday* are from the beginning at once poignantly like and unlike the accents with which "The Hollow Men" begins. For at this stage of spiritual discipline the alternative to negative hollowness is something which is strangely close to the affectless, nor in a negative but a very positive sense: something with neither stiffens toward conclusion (as *Gerontion* does) nor goes limp, "leaning together" (as the hollow men do).²⁶

Este poema lidia con el mismo problema de una manera relacionada, pero no debemos olvidar que la mayoría de los poemas de Eliot también lidian con él.²⁷ En lo que estos dos poemas coinciden es en que ambos son intentos por excluir el mundo externo y eliminar cualquier posible intento del yo por afirmarse. La diferencia principal es que, mientras que *The Hollow Men* niega cualquier posibilidad de existencia para el individuo, y considera la salvación como remota y casi inalcanzable, *Ash Wednesday*, se mueve de maneras diferentes, y hace dos cosas diferentes: regresa a aquellas experiencias sensitivas que fueron desechadas en *The Hollow Men*, y postula una salvación positiva. En el centro de estos dos extremos se encuentra "el valle hueco", y *Ash Wednesday* regresa a los primeros poemas. Atraviesa el desierto y llega al otro lado; es la *Subida al monte Carmelo* de Eliot y por eso mismo tiene que detenerse en todas las etapas de su Vía Crucis: el mundo sensual rechazado en *The Hollow Men*, la "tierra muerta" que estos hombres huecos habitan, el "reino crepuscular" que apenas esperan. Desde

²⁶ Ricks, pp. 222-223.

²⁷ Como David Ward dice: "If one were to wish to state a theme which unites the whole of Eliot's major work, it is this theme of a divided sensibility seeking for unity; and each of the poems, and in a rather different manner the plays, can be seen as moments in this search" (David Ward, p. 12.)

otro punto de vista, este poema puede ser visto como Harold Bloom lo considera: "a rather strict reenactment of the Wordsworthian drama of experiential loss and compensatory imaginative gain."²⁸

Regresar a la vida personal de Eliot, y recuperar la idea de que el poema estaba respondiendo no a *The Hollow Men* sino a aquellos poemas que fueron cancelados para permitir que tan absoluto vaciamiento del yo fuera escrito (y alcanzar una posición que, a pesar de lo "hueco", estaba por lo menos reafirmando en su vacío y su total rechazo del yo y el otro), es necesario para entender su sentido comp parte del proyecto vital de su poesía. En este sentido, vale la pena señalar que en su primera edición estaba dedicado "To my Wife," lo cual le da un sentido distinto al que tiene dentro de la obra completa.²⁹ Las fechas son significativas. La segunda sección del poema fue publicada en 1927, la primera en 1928, la tercera en 1929 y el poema completo en marzo de 1930. En el ínterin Eliot escribió la mayoría de sus *Ariel Poems*, y en el otoño del mismo año publicó *Marina*. Había ingresado a la Iglesia de Inglaterra en 1927 y en 1928 le dijo a su esposa que había hecho votos de castidad. Poco después de la publicación

²⁸ Harold Bloom, 1988, pp. 70-87, p.72. Esto ayuda a explicar la mención de Nancy Gish sobre el equilibrio del poema: "Ironically, though *Ash-Wednesday* portrays the choice of eternal life, its most intense passages evoke loss. Its failure to satisfy many readers, especially those who decried Eliot's move to the church, is not only, I think, because it posits a doctrine of renunciation of temporal human life but because what is intensively evoked is the loss. The gain is asserted, argued for, prayed for, and chosen; the loss is more deeply felt. In the two dreams, both the nature of the choice and the contrasting moods are revealed." (Nancy K. Gish, *Time in the Poetry of T.S. Eliot*. Londres y Basingstoke, Macmillan, 1981, p. 73.) No es, creo, "una ironía", en el sentido que Gish usa la palabra. *The Hollow Men* es un poema que adquiere su fuerza precisamente a partir de la ausencia de casi cualquier referencia. Está escrito desde el lugar imaginativo que el final de la segunda sección de *Ash Wednesday* evoca: "Under a juniper-tree the bones sang, scattered and shining / We are glad to be scattered, we did little good to each other." *The Hollow Men* es un poema que surge del brillo apagado de las palabras fragmentadas e irredimibles. *Ash Wednesday*, por el contrario, regresa a esa pérdida "intensively evoked" para redimir al individuo. Como Steven Helmling dice, este poema está "stiffened with a self-possession and a stoic resolve to endure that indicates some recovery from the frank dismay of *The Hollow Men*. (*Ash Wednesday* is the one poem in which we hear an Eliot-voice 'cheering himself up.')" (Steven Helmling, pp. 71-72.) En este sentido, más que *The Hollow Men*, *Ash Wednesday* responde a los tres poemas que originaron ese poema. Vale la pena recordar un comentario temprano hecho sobre el poema por Allen Tate, quien dijo que: "Irony is the particular and objective instance of humility.... it is the arrangement of experience, either premeditated by art or accidentally appearing in the affairs of men, which permits for the expectator an insight superior to that of the actor." (Allen Tate, "Irony and Humility", *Hound and Horn* 4, January / March 1930, pp. 290-7. Republicado por Clarke, pp. 22-27.)

²⁹ Véase Ronald Bush, p.132: "Eliot originally dedicated *Ash Wednesday* "To my Wife", and it is difficult not to suspect the he offered the poem that she might understand what he previously had not been able to put into words."

del poema completo planeó su viaje a los Estados Unidos, se fue solo, se encontró con Emily Hale, con quien iba a estar relacionado durante los siguientes quince años, se divorció a distancia por medio de sus abogados y escribió dos libros de crítica paralelos y al mismo tiempo completamente opuestos: *After Strange Gods* y *The Use of Poetry and the Use of Criticism*. La dedicatoria puede leerse como un último intento de comunicación; la huella de su desaparición como su silenciado epitafio. Es posible entonces ver este poema como una salida del valle hueco hacia un yo reconciliado con la divinidad y, a través de ese movimiento, como una última esperanza de reconciliar todos los huesos dispersos de su vida. Resultó imposible, y los siguientes movimientos tanto en su vida como en su obra son el distanciamiento de ese pasado, el reconocimiento de su derrota, y la inmersión en un largo periodo oscuro. Eliot no iba a hacer ningún movimiento poético nuevo hasta que escribió los breves poemas que forman *Landscapes* y que preceden a *Burnt Norton*.

La primera sección del poema va de la primera persona del singular a la primera persona del plural, por lo tanto abarca en ella no únicamente un proyecto individual sino colectivo. O, mejor dicho, se mueve de una condición personal a una compartida. Sin embargo, este cambio también es un cambio de posición. Si dividimos la primera sección en dos movimientos, el primero es el desarrollo de la situación actual del individuo: hacia donde va, y hacia donde no va. Después se mueve a la segunda, en la que las consecuencias de esta decisión afectan no solamente al individuo sino a aquellos otros que están cerca de él. Es importante decir que este movimiento no fue hecho, como en *The Waste Land*, como una lucha del yo con el mundo, ni como un vacío colectivo en el cual "los hombres" son indiferenciados (los hombres huecos ni siquiera tienen sexo) y estériles, parte de un mundo que está tan hueco como ellos (es decir: el movimiento sinecdóquico de una tierra muerta o baldía a los hombres hueco). Este movimiento en realidad representa la recuperación del individuo y un diálogo con el otro. Viene del valle hueco de la indiferenciación: "I no longer strive to strive towards such things", pero se mueve, en esta vida, hacia la posibilidad de una esperanza; esta esperanza viene de ese valle hueco y acepta que tan remota "hope only" del

poema anterior, la cual está en ambos poemas como una religiosa, puede ser otorgada no únicamente a él, sino al otro incluido en el poema: "And pray to God to have mercy upon us". Es por eso que el poema está situado en una fecha religiosa específica. El Miércoles de Ceniza marca dos cosas: por una parte, el final del carnaval, y por la otra un periodo estéril de cuarenta días al final del cual la renovación y la salvación cristiana del mundo empieza: desde el principio: postula un final para el periodo estéril de los hombres huecos.

Como descripción de este estado, la primera sección nombra y crea un lugar particular que permite la liberación del individuo de la condición indiferenciada de los hombres huecos. Recobra la individualidad, pero ahora el yo que aquí reaparece está liberado de las cargas del yo anterior:

Because I do not hope to turn
 Desiring this man's gift an that man's scope
 I no longer strive to strive towards such things

La recuperación y el cambio del yo esta basado en dos premisas: la primera "no longer strive to strive toward such things" –nótese aquí el involucramiento de la actitud de esfuerzo, la cual no significa que el "I" no va a esforzarse más (como en los hombres huecos), sino que va a esforzarse en diferente dirección. Y la segunda, la ambivalencia de la última "esperanza". Podemos ver el desarrollo de los primeros tres versos como la reconstrucción de los movimientos que iban de los poemas que originaron *The Hollow Men* hasta la escritura de *Ash Wednesday*, y como manifestación de sus consecuencias:

Because I do not hope to turn again
 Because I do not hope
 Because I do not hope to turn

Primero, ya que "Because I do not hope to turn again" está en directa oposición a los deseos nostálgicos de aquellos poemas, el poeta puede embarcarse en éste.

Segundo, el verso que sigue, que ya canceló el regreso, explica el por qué de la existencia del poema: "Because I do not hope". Finalmente, y como consecuencia de ello, el tercer verso, "Because I do not hope to turn" y los subsiguientes, abren las puertas a la recuperación del yo. El poema entonces se mueve como una explicación de la fuerza combinatoria de estos tres enunciados casi repetitivos pero en realidad totalmente independientes. Es importante observar que tal reconocimiento no conduce al vacío, sino al regocijo. No es un lugar estéril, es una "renunciación" y por lo tanto la apertura de un espacio no solamente para que la voz viva, sino para que el yo pueda "to construct something / upon which to rejoice".³⁰ Si reparamos en las referencias sensoriales de esta sección nos daremos cuentas de su sentido:

Because I cannot drink
 There, where trees flower, and the spring flow, because there is nothing
 again
 ...
 I rejoice that things are as they are and
 I renounce the blessed face
 And renounce the voice

Como dice Harold Bloom: "This is an ironic movement that says "I rejoice" but means "I despair". No obstante, esta ironización no es solamente "an emotion masking ambivalently as its opposite".³¹ La ambivalencia de la ironización se ha extendido a ambas posiciones, permitiendo al poeta alejarse de su origen romántico (como Bloom e incluso Kenner afirman), más allá del silencio moderno de los hombres huecos y mezclando ambas en un movimiento constructivo que

³⁰ Compárense estos versos con los poemas de Octavio Paz en una época en que padecía una situación paralela, alrededor de 1949 y 1950, y que están compilados en *La estación violenta*. Ese libro fue escrito en un estado similar, y estaba buscando una especie similar de salvación. Véase *¿No hay salida?*: "Todo está lejos, no hay un regreso, los muertos no están muertos, los vivos no están vivos" y *Mutra*: "Y hundo la mano y cojo el grano incandescente y lo planto en mi ser: ha de crecer un día" (*Obra poética*, pp. 250 y 248). También es interesante notar que tanto Paz como Eliot estuvieron entrando ambos en sus cuarenta años cuando enfrentaron esta etapa de sus vidas y de su desarrollo poético.

permitirá el regreso del individuo en un nuevo desarrollo que por fin pueda incluir al otro, y compartir, o intentar compartir, tanto desesperación como regocijo. Ante la aceptación de la total ausencia de ese regocijo, precisamente es esa desesperación la que *The Hollow Men* rigurosamente cancela. En cambio *Ash Wednesday* los une nuevamente, cambiando su organización: en lugar de "I despair because I cannot rejoice", "I rejoice because I have acknowledged my despair"³²

Es por eso que el poema puede ahora moverse a su estrofa siguiente, la cual incluye al otro, y abre un espacio para la esperanza:

And pray to God to have mercy upon us

...

Let these words answer

For what is done, not to be done again

May the judgement not to be too heavy upon us.

Esta primera sección termina en un espacio que es similar a aquél en que los hombres huecos "lean together", pero la diferencia es que en lugar del ir eterna y mecánicamente "round the prickly pear", el reconocimiento de ese ambiente y esa falta de fuerza es también la invocación de un espacio habitable que tiene que ser padecido y cruzado a través de la cuaresma. El miércoles de ceniza es un día de humildad, "when the Christian universe examines its own unworthiness", como dice Hugh Kenner, pero también un viaje penitencial que tiene un inicio, precisamente en tal día, y un fin, en la resurrección.³³

³¹ Harold Bloom, 1988, p.72

³² La "reaction formation" freudiana invocada por Bloom es muy extrema para ser cierta, ya que cuando tales cosas pasan, como por ejemplo cuando el enojo se superpone a la tristeza, además de ser inconsciente, es un enojo real y total que está allí; en el caso de este poema es un movimiento de la voluntad, una *kenosis*, como Bloom reconoce, que abre el espacio para un diálogo muy delicado entre las dos emociones opuestas. Lo que esta parte del poema propone no es (o no solamente) un impulso contra una angustia, ni la mera aceptación de esa angustia, sino una nueva construcción que reúna dos emociones que antes se neutralizaban entre sí y que derivaron en la parálisis emocional expresada en *The Hollow Men*.

³³ Hugh Kenner, 1960, p.229. No estoy haciendo aquí una apología cristiana del poema, sino una lectura de cómo una imagen cristiana ayuda a organizar un movimiento poético y personal para salir del valle hueco de la modernidad. Como Kenner dice, es aquí, en este poema, cuando el

El final de esta primera sección es muy denotativo, principalmente si lo comparamos con *The Hollow Men*. La relación entre materia y ambiente, que se construyó alrededor de "straw", cambia aquí completamente. El ambiente es estrecho y claustrofóbico, en oposición a los amplios y abiertos espacios en que los hombres huecos estaban condenados a bailar, amplios y abiertos, sí, pero huecos:

Because these wings are no longer wings to fly
 But merely vans to beat the air
 The air which is now thoroughly small and dry
 Smaller and dryer than the will

Recuerda el "dry cellar" del poema anterior, pero lo logra enfrentar. Aquí en lugar de ratas, son *vans*. La sequía no está sinecdóquicamente extendida de la voz al mundo, sino reducida a un pequeño cuarto y reclusa allí. El mundo aún está afuera, no ha desaparecido, pero se acepta que el yo y el otro no pueden vivir allí, sino únicamente en este aire "which is now thoroughly small and dry / smaller and dryer than the will"; en este último verso la diferenciación entre aire y voluntad, a pesar de lo delgada, es suficiente para sostener la existencia del yo. Y si el yo existe, entonces el otro también: no solamente el yo es reducido a este pequeño cuarto; sino que reconoce la existencia y la presencia del otro. Todo el final de esta sección está dedicado tanto al yo como al otro, y allí una voz individual, no un coro, habla por ambos, y pide la salvación colectiva:

Pray for us sinners now and at the hour of our death.
 Pray for us now and at the hour of our death.

lenguaje de Eliot cambió. "The language after *Ash Wednesday* is characteristically open, even tranquil, its aim a ritual translucency, its lapses into facility and small talk. Some withdrawal from individual speech has occurred, which resembles a loss of vigour, though the vigour is rather dispersed than evaporated." (Hugh Kenner, 1960, p. 225.) *The Hollow Men* fue la última expresión del poeta moderno; y no es un final solipsístico, sino el final de la lucha entre solipsismo y relación. Es, como se dijo antes, su lápida retórica.

La segunda sección es también un regreso a *The Hollow Men*, y a su paisaje, pero su estado de ánimo es totalmente diferente, como si la tumba y la lápida hubieran desaparecido, permitiendo al yo aparecer nuevamente, incluso en la fragmentada condición de huesos sinecdóquicos. El ambiente es el mismo, pero el cuerpo ha sido desenterrado, y tiene un valor. La construcción retórica del hueco ha desaparecido y ahora está firmemente rodeada por el cráneo (the hollow round of my skull). Depende de Dios decidir si la metáfora fragmentada de lo que queda allí puede vivir, aunque los huesos hablen y brillen. El yo entonces puede reconocerse en ellos: "I who am here dismembered" está, retórica y emocionalmente, muy lejos de lo hueco de *The Hollow Men*; la aceptación del desierto y la sequía no son extensiones de lo hueco, que ha sido reducido a un vacío contenido por *mi* cráneo, y por lo tanto metonímicamente relacionado con la mente, y que hacen, ambos, que la reconstrucción del yo sea posible:

...And I who am here dissembled
 Proffer my deeds to oblivion, and my love
 To the posterity of the desert and the fruit of the gourd.

Como Eliot dice en los siguientes versos, esta acción y aceptación salvan al yo, incluso en su condición fragmentada:

It is this which recovers
 My guts the strings of my eyes and the indigestible portions
 Which the leopards reject.

La renunciación del mundo es también una aceptación del desierto y de la condición fragmentada del yo; la cual, como no responde a los deseos anteriores, puede entonces ser redimida, en esa condición, y solamente a través de ella:

And the bones sang chirping.³⁴

La sección termina con una extensión del movimiento metafórico. Los leopardos desaparecen y únicamente quedan los huesos. El cuerpo ha sido desmembrado, pero en una expansión retórica de integridad éste ha sido substituido por el desierto, el cual es una metáfora de un yo que, no teniendo un cuerpo individual, da sentido y permite que los huesos hablen:

Under a juniper tree the bones sang, scattered and shinning
 We are glad to be scattered, we did little good to each other,
 Under a tree in the cool of the day, with the blessing of sand,

Forgetting themselves and each other, united
 In the quiet of the desert.³⁵

Es por eso que este yo se identifica tanto con un desierto unitario como con los huesos fragmentados, "neither division nor unity / Matters". La metonimia entre el

³⁴ Para un estudio de los huesos como imagen recurrente en Eliot, véase Grover Smith, "The Provenance of the Rattling Bones in *The Waste Land*": "Scarcely an image in his poetry but varies implication in new styles. His transformational art, by which even from a common place familiar quotation he could force new meaning often inconsistent with the meaning of its source, also prevented exact repetitions when the source he was echoing was a word of his own." (*Yeats Eliot Review*, Vol. 11, N. 4, p. 73.) Los desviamientos retóricos de Eliot, es decir, la prevención de las repeticiones exactas, sin embargo, tienen un sentido más profundo, y una implicación más extensa que esto.

³⁵ Compárese esto con *El cántaro roto* de Octavio Paz, donde desarrolló un movimiento similar, primero para alcanzar el desmembramiento: "he aquí a la piedra rota, al hombre roto, a la luz rota." (*Obra poética*, p.257.) Después para la reconciliación:

Dime, sequía, piedra pulida por el tiempo sin dientes, por el hombre sin dientes, polvo molido
 por dientes que son siglos que son hambres,
 dime, cántaro roto caído en el polvo, dime,
 ¿la luz nace frotando hueso contra hueso, hombre contra hombre, hambre contra hambre,
 hasta que surja al fin la chispa, el grito, la palabra,
 hasta que brote al fin el agua y crezca el árbol de anchas hojas de turquesa? (*Ibid*, p. 258.)

En este poema "el cántaro roto" funciona como metáfora del yo. Los "huesos" también es una imagen importante en la poesía de Paz.

mundo y el yo que en *The Hollow Men* estuvo basada en la sequía, aquí es revertida y, organiza las figuras de manera distinta, reconciliada al final:

This is the land. We have our inheritance.

La tercera sección es desde este punto de vista muy clara. Los tres cambios de la escalera muestran el desarrollo de Eliot desde la oposición entre desesperación y regocijo a la reconciliación de pensamiento y sentimiento. Las escaleras, como un topos de movimiento trascendente, mezclando en él tanto el miedo, como el deseo y la voluntad, juegan un gran papel en la poesía de Eliot, desde *Prufrock* y *Portrait of a Lady* hasta *Ash Wednesday*. Las escaleras, imaginativamente, son al mismo tiempo un continuo y un conjunto de diferentes etapas. Hay transiciones pero es el mismo artefacto. De esta manera permite una serie doble de movimientos. Por una parte, el individuo que sube escalón tras escalón, y que en cada paso deja escalones y cosas atrás y encuentra nuevas cosas y nuevos escalones. Pero como un continuo también permite que aquellas otras cosas se muevan con libertad por todas las escaleras. Las escaleras son al mismo tiempo amenazantes y liberadoras. Ellas son una promesa y una amenaza. Como camino están prometiendo la liberación en un futuro que va más allá de ellas, y como amenaza, ellas son "what they are", en un presente que es su más extrema realidad. En esta sección funcionan de ambas maneras. En la primera está el yo peleando con aquellas palabras que están encerradas en la metáfora de las escaleras: "hope and despair". Hay una separación entre el yo que se mueve hacia arriba a través de las escaleras y, de manera bastante literal, la representación de las escaleras como tales:

the devil of the stairs who wears
The deceitful face of hope and of despair.

El poeta divide su propio yo en dos entidades: el "I" que esta subiendo las escaleras y viendo aterrado hacia abajo, y "the same shape" de ese "I" que

permanece al pie de las escaleras, "twisted at the banister", peleando contra el demonio de las escaleras. En realidad, la escalera no es otra cosa que una proyección del propio yo. La segunda parte de esta escalera es equivalente a *The Hollow Men* en la porosidad de las imágenes que la componen:

Damp, jagged, like an old man's mouth drivelling, beyond repair,
Or the toothed gullet of an aged shark.

Estos versos provocan en un movimiento de desenvolvimiento, al conectar sus metáforas a través de los sustantivos y al mismo tiempo complicarlas mediante los adjetivos. La escalera está oscura, como lo está una boca y una garganta. Esto es claro, pero entonces hay una constelación de sentidos, algunos conectados, algunos desconectados, que crean la imagen: húmeda, mellada, vieja, irreparable, anciana, dentada; añádasele a eso la figura compuesta de un hombre viejo y un tiburón anciano. Una cosa que es interesante en esta figura es la oposición entre el hombre viejo, que esta diciendo sandeces ("sound and fury") a través de una boca "beyond repair", desconectada en un nivel tanto intelectual como mecánico, y la figura del tiburón, viejo como el anciano, pero aún dentado, aún amenazante. Es como si la escalera se moviera en dos niveles: uno humano, en el cual la amenaza es el deterioro de la vejez, y uno no humano, igual de amenazante y todavía vivo; el movimiento retórico entre escalera-anciano-boca desdentada y boca dentada-tiburón-voz-poeta atraviesa todas estas imágenes.

La tercera escalera muestra, desde una posición segura, el inicio imaginativo de *Ash Wednesday*, es un movimiento que regresa fuera de la escalera, al aire abierto de las metáforas románticas originales de Eliot, pero a través de "a slotted window" (de modo que la escalera no puede estar oscura y húmeda, ni amenazada por el engañoso demonio). El ambiente imaginativo que ha empujado al yo hacia arriba también ha permitido una contemplación segura del mundo exterior. Aunque no su salida, todavía. El poeta no está fuera de las escaleras sino dentro de ellas. No obstante ya no está en su parte oscura, sino en su parte superior, siendo capaz de contemplar el mundo, a pesar de su

incapacidad para compartirlo.³⁶ El ambiente figurativo, entonces, se ha movido de una cámara oscura y en cierto modo en un submundo en el cual el yo y el otro no se pueden mover, a un lugar más claro, a una torre, a las escaleras de una torre, en la cual el yo está aún aprisionado, pero que sin embargo ha logrado dos propósitos ya propuestos al final de la sección anterior. Si allí el aire fue delgado, como también lo fue al pie de las escaleras ("Under the vapour of the fetid air"), ahora se le permite ver el mundo exterior, y no es un desierto sino un paisaje en el cual "a hawthorn blossoms"; allí la imagen recurrente del origen nostálgico de Eliot aparece nuevamente:

The broadbacked figure drest in blue and green
 Enchanted the maytime with an antique flute.
 Blown hair is sweet, brown hair over the mouth blown,
 Lilac and brown hair.

La secuencia de esta escalera termina reafirmando los primeros versos de *Ash Wednesday*. La escalera como apóstrofe del yo y como su entorno es la figura que explica la imposibilidad: el mundo real está afuera y el yo, aunque es capaz de verlo, "cannot hope to turn again": "distraction... stops and steps of the mind over the thir stair". Entonces esta imagen se mueve del exterior en el cual primero fue representada hacia el esfuerzo físico de subir las escaleras y, finalmente, hacia la fuerza que mueve este cuerpo hacia arriba. El yo, a través de su escalera, ha superado la oscura noche y puede enfrentar, como parte de él y también como una exterioridad que no puede asir, los motivos reales y crudos de la esperanza y la desesperación, de la desesperación y el goce:

...strength beyond hope and despair
 Climbling the third stair.³⁷

³⁶ Para una solución imaginativa diferente del doble deseo y rechazo del mundo, véase *Marina* más adelante.

³⁷ "The high and low dreams are the dreams of timeless perfection and temporal fulfilment, and the poem turns on the choice of one over the other." (Nancy K. Gish, p. 73.) El movimiento figurativo hecho en esta lectura de la primera sección a la tercera aparentemente excluye la segunda. Como

El yo ha recuperado fuerza: compárese este último verso con el final de la sección I, donde "these wings are no longer wings to fly / but merely vans to beat" un aire en el cual es "thoroughly small and dry"; y compárese la oración final de la sección I: "Pray for us sinners now and at the hour of our death" con su mucho más afirmativo equivalente de la sección tres: "Lord, I am not worthy / but speak the word".. Como Harold Bloom dice: "In the transitions between sections III and IV, Eliot appears to surmount the temptations of solipcism, so as to ask and answer the question: 'Am I capable of loving another?' The unnamed other or 'silent sister' is...pointing beyond the self's passion of the self".³⁸

La mujer mítica del paraíso romántico de Eliot es, más que una persona particular de su pasado, una imagen compuesta, es decir una entidad emocional construida a partir de diferentes circunstancias y referida a diferentes realidades. Para un poeta que no puede reunir los fragmentos de su yo y de su vida, ni los de sus sentimientos y pensamientos, estos fragmentos pueden también traslaparse entre sí, configurar diferentes realidades dependiendo de su posición, y recurrir a partir de sus necesidades circunstanciales, a figuras mezcladas. Históricamente éste fue el periodo de la vida de Eliot en el cual realizó un último esfuerzo para salvar su matrimonio, pero también el periodo en el cual reinició la comunicación con Emily Hale; su novia o amiga de juventud en Boston. Ambos hechos pueden estar activos en el poema, no solamente como polos positivo y negativo, sino compartiendo algunas de las mismas características. Eliot en ese momento, supongo, estaba siendo afectado por dos impulsos emocionales diferentes, y ambos debieron formar muy bien parte de la "silent sister veiled" de la sección IV. Las dos primeras estrofas pueden entonces ser vistas como una búsqueda de la

se dijo en la lectura de esa sección, ésta retrata y revierte el paisaje figurativo de *The Hollow Men*, ya que allí el mundo es nuevamente representado como un desierto, sin embargo en él los hombres huecos han sido desmembrados y comidos por los leopardos hasta dejar únicamente los huesos. Esto permite que los huesos estén reconciliados con el mundo (representado como un desierto en ambos poemas) y, los huesos, "chirping" (lo que no está muy lejos de "cheering") cantaron. Esta sección, como una reconsideración de *The Hollow Men*, es el principio del poema, figurativamente, pero también cronológicamente, ya que fue escrito y publicado antes de la sección I y III.

³⁸ Harold Bloom, 1988, p.73. In *Mutra*, Octavio Paz dice: "el hombre sólo es hombre entre los hombres". (Obra poética, p.248.)

identidad de esa mujer, y las dos siguientes significan la recuperación del paraíso. El yo ya no se encuentra en la estrechez de las escaleras, sino que ahora busca la recuperación del mundo. La hermana velada no responde su pregunta, sin embargo:

the fountain sprang up and the bird sang down
 Redeem the time, redeem the dream
 The token of the word unheard, unspoken.

Ahora el aire seco y los susurros silenciosos de los hombres huecos son también redimidos: "Till the wind shake a thousand whispers from the yew",³⁹ y se abre a la ambivalencia del último verso de esta sección: "And after this our exile". Esto permite dos lecturas: "nuestro exilio comienza en este punto" o "esto pasa después de nuestro exilio", durante "los años que transcurren en medio": el valle hueco y la oscura noche. Quizás el hecho de que la mujer no responda significa que la señal no ha sido descifrada y que el sueño ha sido soñado pero no leído. Esta sección construye un movimiento vibrante y silencioso, encerrado en su propio paraíso, pero no lo suficientemente fuerte como para elaborar un cambio; como si el poeta hubiera sido detenido en la ventana de la sección anterior, y pedido a esta imagen que responda y lo salve. Esta sección es la más oscura de todas, oscura también para el yo, una tentación quizás, como la cuarta tentación en *Murder in the Cathedral*, inesperada y, por ese motivo, más peligrosa. En este sentido, el significado del último verso es una profecía de los siguientes años de Eliot. En el momento que fue escrito, sin embargo, era aún un sueño no leído, una guardada profecía:

Till the wind shake a thousand whispers from the yew
 And after this our exile⁴⁰

³⁹ Cf. los versos citados anteriores de Paz, que son increíblemente cercanos a este: "¿hasta que surja al fin la chispa, el grito, la palabra, hasta que brote al fin el agua y crezca el árbol de anchas hojas de turquesa?" (*Ibid.*, p.258.)

⁴⁰ Harold Bloom está en lo correcto al considerar el verso "While jewelled unicorns draw the gilded hearse" como "gaudy" (Harold Bloom, 1988, p.74.)

La situación parentética de la cuarta sección es recuperada por la quinta, como un reconocimiento de su carácter indescifrable, y también como un reconocimiento de su realidad: "If the lost word is lost...still is the unspoken word...the Word within the world and for the world". Es, en una construcción diferente, equivalente al contacto entre el individuo dentro de las escaleras y el mundo visto a través de la ventana. La secuencia está muy cercana al dilema que impulsó a Eliot al valle hueco, excepto que aquí el yo se reconoce como un "I", y afirma su propia responsabilidad frente a los otros que están cerca de él:

O my people, what I have done to thee.

Hay una separación aquí entre aquellos que caminan a través de la oscura noche y aquellos que viven en un mundo oscuro, "those who walk in darkness / Both in the day time and in the night time", en donde hay "No place for those who avoid the face / No time to rejoice for those who walk among noise and deny the voice". No obstante, Eliot pide a la hermana velada, que aquí se ha transformado en la figura religiosa de María, que salve incluso a aquellos que están en la oscuridad, fuera de "gracia".⁴¹ La sección V es muy claramente una revisión de la oración de Jesús: "Forgive them Lord for they Know not what they do": el poeta se lamenta ya que se considera responsable de lo que le ha pasado a su gente. Esta parte puede referirse a la separación entre Eliot y su esposa, quien nunca entendió el cambio religioso de Eliot. Es como una recaída en el valle hueco, en donde el yo individual inesperadamente encontrado allí, también se considera virtuoso y por encima de los demás. Su separación es un regreso al solipsismo, aquí disfrazado como virtud. Como Christopher Ricks dice: "an artist may sin, and this sin may be a matter of failing to detect something".⁴²

⁴¹ Octavio Paz también considera la "gracia" como un momento particular dado a nosotros por otra entidad; su concepción del tiempo está muy cercana a la de Eliot, aunque nunca se somete a sí mismo a ninguna religión particular: "¿Quién otorga esa gracia? Es difícil responder pero no lo es decir que la gracia nunca es un don inmerecido. La gracia no es una dádiva anterior a la virtud: es su coronación. El camino hacia la beatitud es largo y árido." Eliot dixit. (Octavio Paz, "Excursiones e incursiones", Obras completas. Vol. II, México, Fondo de Cultura Económica, 1994, p.17).

⁴² Christopher Ricks, p. 9.

La última sección del poema recupera todos los movimientos actuados en el poema. El yo (aquí esta hablando solamente para sí mismo) se sitúa en dos lugares: entre su gente, a pesar de lo pecadores que sean, y "between the rocks": "In the last desert between the last blue rocks", como la sección anterior decía; y "between blue rocks", como esta sección afirma de manera más contundente; el otro ahora está más allá, en el mar. Esta sección cubre todo el paisaje entre la ventana en las escaleras en la sección III, y la playa mencionada en la sección anterior. Como Harold Bloom dice: "the 'unbroken wings' still flying seawards are a beautiful metalepsis of the wings of section I, which were 'merely vans to beat the air'".⁴³ De la misma manera que the vans han sido recobradas como alas, la ventana en forma de higo se ha vuelto más amplia y el yo puede estar figurativamente tanto allí como en el exterior:

From the wide window towards the granite shore
The white sails still fly seaward, seaward flying,
Unbroken wings.

No es únicamente, como Gish lo ve, que "Although the poem moves towards a choice and justification of the 'high dream', it gives not only equal space but perhaps more intensity to the 'low dream'". Es cierto, y puede aplicarse a la mayoría de sus poemas, que "The rich feeling and poignancy of the poem arise from the narrator's yearning after what is not only lost but now know never to have been";⁴⁴ no obstante, este poema en particular se esfuerza por recuperarlo en una nueva forma: los "años nuevos" tienen aquí un sentido más completo. La construcción no ha dejado de lado toda la experiencia anterior; ha tratado de organizar su totalidad y recupera el "blind eye" de *The Hollow Men* para que el yo recobre tanto a sus poderes sensoriales, como a su gente:

⁴³ Harold Bloom, 1988, p.74. Bloom señala la relación de Eliot con sus "precursores", pero nota también la manera en la que Eliot logró escapar de lo hueco que incluso en la quinta sección ha regresado: "A characteristic pattern of the Romantic crisis is extended as the precursors return from the dead, but in Eliot's own colors, the 'lost lilac' of Whitman and the 'lost sea voices' of Tennyson joining Eliot's 'lost heart' in the labour of rejoicing, having indeed constructed something upon which to rejoice." (*Ibid.*).

And the blind eye creates
 The empty forms between the ivory gates
 And smell renews the salt savour and the sandy earth.

Es importante observar que, ahora, no es el mundo el que está allí gratuitamente ofrecido al yo, sino el yo mismo, después de la purgación, el que puede renovar el mundo, como Parsifal lo hizo. Y la vida puede entonces continuar: "This is the time of tension between dying and birth". El tejo es ahora una metalepsis del yo, pidiendo entonces a los otros tejos (aquellos "slender yews" de la sección anterior) que conversen, en ambos sentidos, con él:

But when the voices shaken from the yew-tree drift away (as the wings do)
 Let the other yew be shaken and reply.

El poema regresa a la primera sección: "Teach us to care and not to care./ Teach us to sit still", pero se vuelve más preciso; no viene de la cerrada atmósfera de las alas como vans desesperanzadas sino de un mundo más abierto y ahora aceptado, visto y oído, lleno de imágenes y sonidos: "...to sit still/ Even among these rocks,/ Our peace in His will".⁴⁵

De la misma manera que el paisaje ha cambiado su sentido, la hermana velada ha cambiado también el suyo. Ahora no es un enigma, sino una alegoría de la naturaleza, y como tal revierte todas las cosas que antes causaron la separación:

Sister, mother
 And spirit of the river, spirit of the sea,
 Suffer me not to be separated.

⁴⁴ Cf. Nancy K. Gish, p.70.

⁴⁵ Obsérvese que no dice "between", sino "among".

La reconciliación con esta figura es una reconciliación múltiple: entre el yo y el mundo, el yo y el otro, el yo y los otros, el yo y los otros que están dentro de otro, el yo y los otros que están dentro del yo. El último verso de este poema iba a tener su explicación muchos años después, cuando en *Four Quartets* Eliot dice: "humility is endless":

And let my cry come unto Thee

Este último verso explica por qué el poema no ha resuelto el dilema del yo: aunque su grito ha viajado de la torre al mar, y en su voz sinecdóquica ha podido recuperar ese yo, éste está todavía en la torre. La religión ha salvado al yo, pero no ha resuelto su relación con el mundo.

IV

MARINA: EL MUNDO PROTEGIDO

Marina es un poema que puede ser leído como una secuencia de *Ash Wednesday* o como su respuesta. *Ash Wednesday* fue publicado en marzo de 1930 y el otro en septiembre del mismo año: "Between one June and another September", refleja el mismo combate representado por *Ash Wednesday* entre la parte V y la parte VI. Y nuevamente ataca a "Those who... Are become insubstantial". Pero la queja, ahora, no está dirigida a la pluralidad, "O my people", sino enfocada en un individuo en particular, que concentra en él tanto esa pluralidad como una hermandad con las otras representaciones particulares de las mujeres en el poema anterior:

"O my daughter".

El poema comienza con un epígrafe que recobra el llamado de un paisaje, el llamado del mundo: "Quis hic locus, quae / regio quae mundi plaga". Las rocas

azules del poema anterior se vuelven grises (recuérdese la transición de la "grey rock" de Saint Narcissus con la "red rock" de *The Waste Land*), y el espacio imaginativo que las alas cubren desde la ventana hasta la orilla del mar está aquí cruzado nuevamente. Enfrente, están nuevamente aquellos que "affirm before the world... Spitting from the mouth the withered apple-seed"; el mundo entonces tiene dos realidades encimadas, viviendo juntas y al mismo tiempo incapaces de unirse: el mundo como lugar de Dios y el mundo como lugar que rechaza a Dios, el mundo como el paraíso y el mundo como el lugar de aquellos expulsados del paraíso. La "withered apple-seed" funciona en el poema anterior de la misma manera que aquí lo hace la letanía del pecado, es decir, como aquellas semillas desechables, la "muerte". Si *Ash Wednesday* puede ser leído como un poema de recuperación (de recuperación del yo, de su fuerza, de la voz, del otro), *Marina* es su epifanía:

I made this, I have forgotten
And remember.

Es cierto, como muchos críticos han visto, que el poema es ambiguo en sus referencias, tanto al Pericles de Shakespeare como a Hércules devorando a sus hijos; sin embargo, como un todo, *Marina* es un poema de recuperación.⁴⁶

Este poema representa el mismo conflicto que Eliot enfrentó en *Ash Wednesday*, aunque está escrito desde una posición diferente. Ese conflicto, representado allí "among the rocks" que yacen en el mundo como un escenario de pecados y el mundo como el lugar de la encarnación de Dios, ocupa en *Marina* una posición diferente. Pasado un tiempo, pasado el tiempo de la purgación, ha hecho "this unknowing, half conscious, unknow, my own". La voz y el yo del poeta están ambos frente al mar. No tenemos manera de saber cuanto significó esta

⁴⁶ Como Christopher Ricks observa, en este poema: "Eliot exercised a ... resistance to the wrong kind of religious supremacy when he incarnated within a poem of this time a sense of those satisfactions that are other than religion's. "Marina" is invested with a joy that has not "divested itself of the love of created beings; and supremely of the supreme created being, one's child. The blockish sins are not "reduced" to anything, to a wind or a breath, but are secluded by a wind and a breath." (Christopher Ricks, p.237.) "A wind and a breath" son metonimias de la voz.

representación de una hija para Eliot en la vida real, pero en el poema trabaja como posibilidad real de compensación:

This form, this face, this life
 Living to live in a world of time beyond me; let me
 Resign my life for this life, my speech for that unspoken,
 The awakened, lips parted, the hope, the new ships.⁴⁷

Marina primero se opone a estos dos mundos, poniendo frente a frente el "scent of pine and woodthrush singing through the fog", y el mundo opuesto, en realidad la opinión negativa del mismo mundo, hecho de imágenes que podrían perfectamente estar incluidas en el primero, pero que para Eliot, aquí, eran nauseabundas el canto de un pájaro, los dientes de un perro, the "ecstasy of animals", "contentment". Los versos "What images return / O my daughter" se refieren en este momento a ambas posibilidades, dando así sentido a la ambigüedad entre Pericles y Hércules, y a la tensión entre destrucción y recuperación.⁴⁸

Sin embargo, rápidamente *Marina* se sitúa en la posición que busca: aquellos que, en sus quehaceres están "meaning death", se vuelven progresivamente "insubstantial", "reduced", y "dissolved". Estas tres acciones, aunque entremezcladas, son causadas por diferentes medios: la insubstanciación es inherente a ellos, la reducción es el resultado de la presión de las cosas y creaciones positivas del mundo, y finalmente la disolución es un don de la gracia.⁴⁹

⁴⁷ También está reñacionado, como herencia, con su propia escritura: "The poem is the work of a man whose childlessness is necessarily near the heart of his relation to his artistic creation" (Christopher Ricks, 237). Este fracaso está también presente en Paz, quien también regresa en sus últimos poemas a sus memorias de infancia.

⁴⁸ La importancia que *A Dedication to my Wife*, último poema que veremos al final de este capítulo, tiene dentro del cuerpo poético de Eliot radica precisamente en el hecho de que es el único poema en el cual Eliot pudo reconciliar todos los aspectos del mundo sensual. *The Hollow Men* fue el extremo rechazo de éste, *Marina* una tregua temporal y *A Dedication* una reconciliación final con todos los aspectos de éste.

⁴⁹ Ricks correctamente discute la lectura extrema de David Ward de este poema como la eliminación del mundo erróneo: "Far from its being destroyed, as Ward thinks (David Ward, pp. 91, 171), poise is what *Marina* possesses; poised between early and late Eliot, it is the greatest of the between-poems, being the one where the energies of aminority are at once acknowledged to be

El siguiente verso evoca la risa protegida de los niños en *Four Quartets*, y en este sentido refleja el movimiento retórico de todo el poema posterior, pero el hecho de que tan largo poema tuviera que ser escrito, y el hecho también, de no menos importancia, de que este poema no resolviera el conflicto personal de Eliot, son datos suficientes como para considerar este poema transicional o, como dice Ricks, "in between".⁵⁰ Los tres siguientes versos son, en cierto modo, el programa de la reconstrucción retórica aplicada en *Four Quartets*:

What is this face, less clear and clearer
 The pulse in the arm, less strong and stronger—
 Given or lent? More distant than the stars and nearer than the eye.

Esta ambigüedad entre interior y exterior, entre este mundo y el otro, entre lo que pasa aquí y lo que pasa en las estrellas, es otra cara de aquello que produjo la "abyección" de Eliot en *Gerontion* y la oposición entre paja y oquedad en *The Hollow Men*. Esto va a estar presente también en *Four Quartets*.⁵¹ En contra de su poesía anterior, *Marina* representa un misticismo positivo de corte franciscano. En lugar del seco y hueco valle, lo que aquí hay ahora es un lugar de reconciliación con el mundo:

Whispers and small laughter between leaves and hurrying feet
 Under sleep, where all the waters meet.

substantial and believed to be so transcendable that they can "become insubstantial." (Christopher Ricks, p. 234.)

⁵⁰ Si el mar es una imagen de reconciliación, su rotundo regreso en *The Three Salvages* significa que el problema no estaba totalmente resuelto.

⁵¹ La salida de este conflicto, el cual Eliot va a enfrentar definitivamente a lo largo de los cuatro *Quartets*, está concentrada en la sección III de *Little Gidding*, que hace un largo recorrido desde *Gerontion* a la escena inmediata anterior en este poema, los tercetos dantescos:

This is the use of memory:
 For liberation—not less of love but expanding
 of love beyond desire, and so liberation
 Form the future as well as the past.

Como Eliot dice algunos versos después en ese mismo poema, "Sin is Behovely, but / All manner of thing shall be well".

La identificación del barco y la hija permite que se expandan el despertar y las metáforas positivas de recuperación de la vida. El bote conecta con el pasado:

Bowsprit cracked with ice and paint cracked with heat.
 I made this, I have forgotten
 And remember.
 The rigging weak and the canvas rotten
 Between one June and one September.
 Made this unknowing, half concious, unknown, my own.
 The garboard strake leaks, the seams need caulking

y la hija con un futuro:

This form, this face, this life
 Living to live in a world of time beyond me; let me
 Rising my life for this life, my speech for that unspoken,
 The awakened, lips parted, the hope, the new ships.

El final del poema es una recuperación de sus primeros versos, pero de una manera totalmente positiva. Ricks dice que Eliot ha puesto en equilibrio el lado oscuro de su mundo. La afirmación de este mundo, tanto en la imagen del bote como en la imagen de una hija, viene a rescatar al poeta:

What seas what shores what granite islands toward my timbers
 And the woodthrush calling through the fog
 My daughter.

El camino está abierto, mediante la encarnación, para que *Four Quartets* pueda ser escrito.⁵²

V

DE *FOUR QUARTETS* A *DEDICATION TO MY WIFE*

En esta lectura de *Four Quartets* no voy a trabajar el poema en su totalidad, sino algunas partes que ilustran el movimiento estratégico de Eliot fuera de la modernidad.⁵³

⁵² "The human mind is perpetually driven between two desires, between two dreams each of which may be either a vision or a nightmare of the material world, and the vision and nightmare of the immaterial' (*Revelations*, editado por John Baillie and Hugh Martin (1937), pp. 2-31. Eliot, finding incarnation indispensable (and not only as the Incarnation), was moved to speak of 'the culture of a people as an incarnation of its religion', because this world could 'avoid the two alternative errors: that of regarding religion and culture as two separate things between which there is a *relation*, and that of *identifying* religion and culture.'" (Christopher Ricks, p. 236.).

⁵³ En una nota sobre Eliot ya citada, Hugh Kenner dijo que "Some withdrawal from individual speech has occurred, which resembles a loss of vigour, though the vigour is rather dispersed than evaporated." (Hugh Kenner, 1960, p. 225). Las palabras de Kenner, aún si no expresan una crítica directa, expresan una inquietud: ¿qué significa, poéticamente, que un vigor sea "disperso"? y ¿por qué éste "resembles a loss of vigour"? La diferencia entre *Four Quartets* y *The Waste Land* es que responden a estrategias retóricas totalmente diferentes. Sin embargo, la búsqueda filosófica y emocional sigue siendo la misma. Compárese "Hermeneutics and Memory: Destroying T.S. Eliot's *The Waste Land*" de William V. Spanos (*Genre*, 11, Invierno, 1978, pp. 523-73) y *T.S. Eliot and Hermeneutics. Absence and Interpretation in The Waste Land* de Harriet Davidson (Baton Rouge, Louisiana State University, 1985). Ambos alcanzan conclusiones paralelas en sus ensayos. Pero Spanos escribiendo sobre *Four Quartets*, y Davidson sobre *The Waste Land*. Este movimiento de la modernidad es equivalente al movimiento intentado por Paz en *Arbol adentro*, su último libro de poemas, que va a ser estudiado en el último capítulo. Esto no significa que Octavio Paz reprodujera los movimientos estratégicos de Eliot, sino que, comenzando desde una posición similar, recorrió un camino poético personal que en ocasiones coincidió y en muchas otras no, y que, al final, aún si las estrategias fueron diferentes, ambos alcanzaron nuevamente un objetivo similar. Los dos poetas lograron escapar de los dilemas de la modernidad y encontraron, en una etapa similar de sus carreras aunque no a la misma edad, una postura poética paralela. Enfocarse en las coincidencias directas dentro de sus poemas y poéticas conduciría nuevamente al reconocimiento de la relevancia de la tradición india. Esto ha sido totalmente estudiado, en Eliot por Cleo McNelly en su espléndido *T.S. Eliot and Indic Traditions*. (Cambridge. Cambridge University Press, 1987) y más tarde en "T.S. Eliot, Buddhism, and the Point of No Return." (En Brooker, Jewel Spears, ed., *The Placing of T.S. Eliot*. Londres, University of Missouri Press, 1991, pp. 128-135.) y en Paz, tangencialmente, por Javier González en *El Cuerpo y la letra. La cosmología poética de Octavio Paz* (Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1990). Judith Myers Hoover, en su tesis "Hindu and Buddhist Mysticism; the Still Point in the Turning Worlds of T.S. Eliot and Octavio Paz" (Urbana-Champaign, University of Illinois, 1976) ha desarrollado una lectura lo suficientemente razonable de la influencia paralela de la tradición india en ambos poetas. Esta tesis no pretende trabajar este paralelismo, pero vale la pena señalarlo como una más de las estrategias que produjeron y nombraron esas tradiciones. Tanto para Eliot como para Paz la filosofía india iba a ser

El movimiento poético iniciado en *Prufrock* fue desarrollado hasta sus últimas consecuencias en *The Waste Land*, y tuvo *The Hollow Men* como su lápida; este último poema es el reconocimiento de la incapacidad del yo para lidiar con el otro de una manera que a la vez se opone y reconoce al Romanticismo. En este sentido *The Hollow Men* significa el final de Eliot como poeta moderno. *Ash Wednesday* es un poema que se mueve en una dirección diferente y busca otra clase de discurso que pueda tanto salvar al yo como incluir al otro, como Octavio Paz trató de hacerlo en Blanco, aunque las circunstancias personales fueron, en esa época de sus vidas, muy diferentes.⁵⁴ Esto, en relación con su propio matrimonio, resultó un fracaso. Podemos especular mucho sobre la vida personal de Eliot durante esos años, pero hasta que sus cartas a Emily Hale sean reveladas, es muy poco lo que podemos saber acerca de ella. El conflicto "puesto en equilibrio" ("poised" como dice Ricks) dentro de *Marina* regresa en forma más brutal durante los años siguientes, como *After Strange Gods* lo prueba. Eliot se "enferma", y esa enfermedad no fue curada hasta que escribió su segundo gran largo poema, el cual fue, creo, un retrazamiento de toda su escritura anterior, una lucha con todos sus propios conflictos personales y poéticos, y esos fueron

clave en diferentes etapas de sus carreras, pero también a tener dentro de ellas implicaciones distintas. Una que yo llamaría coincidente, e incluso central, tanto para *The Waste Land* como para *Arbol adentro*, es la resolución final de los dos tiempos que habitaron su poesía y su vida, que ya habían aparecido en etapas anteriores de los dos poetas, y que está íntimamente relacionado con un origen poético mítico –y en otro nivel también histórico y biográfico. Eliot identificó este encuentro de dos tiempos con la imagen de la encarnación dentro del cristianismo, mientras que Paz lidió con ella como "el otro tiempo". Cleo McNelly Kearns (1991, p.128) dice que: "Buddhism was for (Eliot), both before and after his conversion to Christian faith, a source of profound contact with truths he deeply believed and sources of poetry he earnestly sought. With its radical critique of human nature, of the concept of deity, and of the illusions of transcendentalist escape, it represented for him both theologically and imaginatively that dimension of otherness and challenge without which thought, sensibility and religion would fall into dereliction and decay". Esta opinión, con sus obvias variaciones y puntuaciones es también válida para Paz.

⁵⁴ Cuando Paz escribió Blanco ya estaba casado con su segunda esposa, mientras que Eliot escribió *Ash Wednesday* estaba en el momento de estar separados. "Eliot personal Waste Land, and his later criticism of the poetic method used for its expression, betray the personal need behind what would be his aim in *Ash Wednesday*: the description of experience, reshaped in a new form by 'mature reflection'" (Harmsen, p.512). Eliot dejó de escribir poesía por un largo tiempo, y después de *Ash Wednesday* se concentró en escribir para el teatro. Sospecho que exactamente la misma razón estaba detrás de Sweeney Agonistes, después de terminar *The Waste Land*. Sin embargo, el primer intento vino a frustrarse y escribió otro poderoso, aunque exhausto, poema. No tuvo esa fuerza después de *Marina* y esa falta de ella abrió un espacio para un nuevo intento teatral, ahora más exitoso. Este no es lugar para analizar sus obras de teatro, sus poemas de gatos y sus

resueltos por medio, precisamente, de un nuevo lenguaje. De ahí que este lenguaje no esté más "disperso", como Kenner piensa, y no sea, como Bloom dice, un poema menor.⁵⁵

En este poema Eliot regresa a sus memorias tempranas como la hyacinth girl, y principalmente al conflicto entre esta realidad y el otro, para recobrar lo que el ve como "encarnación".⁵⁶ Toda la poesía de Eliot gira en torno de este tema, solamente que le dio nombres diferentes y lo enfrentó de modos distintos. La posibilidad de encarnación y su fracaso no tanto para aparecer como para durar, o, en otro nivel, la posibilidad de que fuera una falsificación, fue central en la mayoría de su poesía. Este problema está detrás de *Portrait of a Lady* y también es la causa de la parálisis de *Prufrock*; pero también se encuentra detrás de poemas como *Rhapsody on a Windy Night*, *Cousin Nancy*, *Conversation Galante*, y de otra manera en los poemas de *Sweeney* y en los *Landscapes*. La "encarnación" no solo significa el encuentro de Dios con este mundo, sino también el sentido positivo de este mundo, como *Marina* luchó para hacerlo realidad. Esto puede ser visto desde un punto de vista religioso, que para Eliot era central, pero también desde otras perspectivas. Esa fue la principal lucha de Eliot a lo largo de su vida, y es el sentido profundo de su anhelo para una "reconciliación entre pensamiento y sentimiento". El lado positivo de esto es representado en la poesía de Eliot mediante imágenes benignas o amables; el problema era su falta de duración, y la sospecha de que fueran engaños; por lo tanto eran rechazadas. La Encarnación cristiana, como una construcción específica y regulada, significó un camino de regreso que, al circundar esos peligros, permitió la recuperación y el mantenimiento de sus emociones (o, como Bloom los ve, de sus memorias infantiles). La encarnación está activa siempre, en *Ash Wednesday* como una lucha, en *Marina* como un logro momentáneo, en *Four Quartets* como la anagnórisis real que permitió la escritura del poema, y finalmente en *A Declaration to my Wife* como su conciliación final, tanto en su vida como en su poesía.

Landscapes, todos ellos anteriores *The Waste Land*, ayudaron a Eliot a encontrar el lenguaje que necesitaba para sus nuevos propósitos en poesía.

⁵⁵ Véanse páginas anteriores sobre *The Waste Land*. Para otros puntos de vista sobre este aspecto, véase C.K. Stead, 1986, p.194, y Martin Scofield, 1988, p.240.

⁵⁶ Véase Christopher Ricks, p. 236.

Este último poema no significa que Eliot fuera finalmente capaz de librarse de la religión (otros de sus escritos prueban lo contrario) sino que ya no necesitó recurrir a ella como un medio para estar en verdadera relación con este mundo, y para recuperar una seguridad. La religión ya había encontrado un acomodo en su vida (todo lo contrario, por ejemplo, de *Murder in the Cathedral*, obra que representa un esfuerzo sobrehumano para afinar espacios de religiosidad no falseados; de ahí que ya no fuera necesario remarcar su presencia, para forzarla dentro del poema como una prueba, tanto para el mundo como para sí mismo, de que este mundo y el otro estaban conectados. Para un lector más laico, este poema muestra que este mundo tiene un sentido verdadero por sí mismo, que es el lugar de la *encarnación*, independientemente de las connotaciones religiosas de esta palabra.⁵⁷ Es claro que el lado explícitamente religioso del poema es su perfil

⁵⁷ William F. Lynch, S. J., citado por Bernard Bergonzi, dice que en Eliot "the Christian imagination is finally limited to the element of fire, to the day of Pentecost, to the descent of the Holy Ghost upon the disciples. The revelation of eternity and time is that of an intersection... It seems not unseemly to suppose that Eliot's imagination (and is this not a theology?) is alive with points of intersection and of descent. He seems to place our faith, our hope, and our love, not in the flux of time but in the points of time. I am sure his mind is interested in the line and time of Christ, whose spirit is his total flux. But I am not sure about his imagination. Is it or is it not an imagination which is saved from time's nausea or terror by point of intersection? (William F. Lynch, *Christ and Apollo*. Nueva York, Sheed & Ward, 1963, pp. 170-71. Citado por Bergonzi, p.168) Es verdad que Eliot encontró esas "intersecciones" como un escape, y esto pasó desde sus primeros poemas, pero al mismo tiempo sospechaba profundamente de aquellas que verdaderamente tuvo, primero porque no sabía si eran intersecciones reales o meras ilusiones; pero segundo, y esta es quizás la razón principal, porque no pudieron ser introducidas en la vida real, en "time's flux" como Lynch dice. Eso hizo que el tiempo para Eliot, fuera casi siempre "irredimible", aunque nunca cejó de buscar un camino para su "redención". El objetivo de *Four Quartets*, precisamente (y en este sentido no importa si es o no un poema cristiano), es reconciliar ambos tiempos. Por supuesto, éstos no parten de la reconciliación, sino de una crisis perenne en su poesía y vida. Pero el poema no termina donde empieza. El tiempo que el poema propone se está moviendo en circunvoluciones: regresa muchas veces a imágenes anteriores pero en ese movimiento cambia el sentido de ellas. No es, como pasó en *Piedra de sol* de Paz, un regreso al mismo, exactamente el mismo, origen. Esto, que se ve con toda claridad en su último poema, estaba detrás del esfuerzo escritural de *Four Quartets*. Como dice Bergonzi, Eliot es "a critic who is also a theologian" y su principal esfuerzo dentro del poema es que, "Christian salvation occurs in time, in the every flux of human life, not by attempting to escape from it" (Bergonzi, p. 169). Lynch percibe muy claramente el dilema de Eliot, ("Eliot is attracted above all by the image and the goal of immobility") pero en su crítica no se da cuenta del imperceptible movimiento que *Four Quartets* tanto representa como logra, precisamente como crítica de la inmovilidad. La proposición que hace es exactamente la que está detrás de la lucha de este poema: "No, what we must do is go along with the time ridden faces. For they are at least on the right track and dealing with the right fact. We are constitutionally committed to the structures of temporality, and the major reason for most of the pain therein for the boredom and the terror, is that at the moment we are historically committed to but one level of it. Jumping out of our human facts will not help at all, and will produce nothing but further strains. The only answer, as in every case, would seem to be to deepen the fact and its possible levels, to enter more deeply

más débil, como por ejemplo las escenas de las bombas y los aviones que representan el Espíritu Santo, o la recargada lírica de la parte IV de *East Coker*. Pero el poema tiene otras cosas que son más iluminativas para esta lectura, y en las que vale la pena concentrarse.

VI

ALGUNOS PUNTOS DE INTERSECCIÓN

Four Quartets gira en torno a espècíficos “puntos de intersección”, momentos en la vida del poeta que son significativos —o al contrario, que lo vacían de sentido. Algunas veces se desarrollan una dentro de la otra, como pasa en el poema temprano de Eliot *Conversation Galante*, o provocaron la fragmentación del yo, como en *The Waste Land*, incapaz de configurar nada que no fuera su propia fragmentación drásticamente enfrentada. En este sentido, *Four Quartets* es una revisión de muchas de las figuras simbólicas principales de Eliot, tanto de vacío como de plenitud, y lo que intenta es encontrar una nueva relación entre ellas (ya que los fragmentos, aún si no construyen alguna organización bien articulada, están sin embargo relacionados, y organizan algo: algo explosivo y poderoso, como *The Waste Land*, o algo débil y casi inaudible, como *The Hollow Men*).

Pero incluso allí tenemos dos organizaciones diferentes de las oposiciones. En *Four Quartets* —y por eso este poema es paralelo a *The Waste Land*— lo que Eliot intenta es equivalente al hecho poético logrado antes, solamente que la estrategia tiene que ser diferente, y como diferente es la textura poética, la organización de la fuerza y el movimiento, los pasos y equilibrios. Es paralelo a ese poema ya que, como aquél, *Four Quartets* intenta curar el conflicto poético y personal, para superarlo y resolverlo. Obviamente, no lo va a intentar de la misma manera que en *The Waste Land* (que si había sido poéticamente muy efectivo, y en este sentido irreplicable, también es cierto que no pudo sacar a Eliot de sus conflictos personales). Esa es la razón de este nuevo intento, primero con un solo

into it.” (*Ibid.*) Si Eliot no hubiera hecho eso, no hubiera sido capaz de realizar su último movimiento

poema (*Burnt Norton*) que en cierto modo repite la estructura de *The Waste Land*, aunque es muy diferente en sus movimientos, en la organización de los versos, en la inclusión de otros poetas, etc. Este poema resulto insuficiente (quizás de la misma manera que los poemas anteriores a la escritura de *The Hollow Men* fueron insuficientes en su intento), y Eliot se lanzó nuevamente en una nueva organización que incluyera a *Burnt Norton*, basado principalmente en este primer poema, pero después moviéndose de acuerdo a las necesidades intrínsecas de la escritura de los poemas siguientes.⁵⁸

En este sentido, la organización de *Four Quartets* puede ser vista en realidad no como un círculo, sino como una rueda que se está moviendo y al mismo tiempo dejando en el espacio la huella de su movimiento. No es exactamente que cada *Cuarteto* trate sobre un tema específico, aunque esto puede ser concedido en algunos de ellos, como *The Dry Salvages*, en donde hay una preponderancia del elemento agua. El tema común del poema es una investigación sobre la experiencia trascendente. Los cuatro poemas cubren, de maneras diferentes, la posibilidad de tal experiencia. Para un rápido resumen yo diría que en *Burnt Norton* se presenta la oposición y lucha dentro de las experiencias personales del sentido trascendente frente a su cancelación. En *East Coker* es la experiencia de la historia, el tiempo y el lugar con relación a un individuo y una sociedad lo que se da. *The Dry Salvages* trata sobre la realidad estéril de la experiencia humana; y *Little Gidding* construye la recuperación del todo y la aceptación de la posibilidad de solución. Como es imposible ver el poema en cada detalle (ese sería el tema de toda una tesis), voy a concentrarme en unas pocas secuencias que también vinculan *Four Quartets* con los poemas anteriores.

Ya he dicho que el poema está escrito como una rueda. Esto puede ser visto tanto como una *forma* geométrica del mundo, en la que lo que está arriba

poético, es decir, precisamente aquél que viene *después* de *Four Quartets*.

⁵⁸ Como Gregory S. Jay dice: "Certainly through *The Waste Land*, Eliot continues a romantic quest for a victory over belatedness. This rivalry presupposes a logocentric poetic history wherein poets struggle for the single position of self-fathering Divinity... To question this metaphysical and ahistorical model for the recollection of Identity through writing, as the later Eliot did, produces a different poetics and an acceptance of the differences time makes." (Gregory S. Jay, *T. S. Eliot and the Poetics of Literary History*. Baton Rouge y Londres, Louisiana State University Press, 1983, pp. 70-71.)

refleja lo que está abajo (por ejemplo el lodo y las estrellas) o como un *movimiento*, en el cual lo que estaba arriba está ahora abajo (el estanque en *Burnt Norton*, que en un momento está lleno y en otro momento vacío). Pero la idea de la rueda moviéndose significa que estas dos organizaciones están vinculadas, y, en este sentido, que los cuatro poemas están relacionados como la explicación de los placeres y sufrimientos humanos. Eliot sospechaba mucho de la posibilidad del goce, pero en este poema pone bajo sospecha muchas cosas más. Esa es otra razón de esta imagen de la rueda: no está basada en el tiempo cristiano como una línea continua, y no reproduce la circularidad del tiempo mítico; y no es ni siquiera el tiempo espiral que va al mismo tiempo hacia atrás y hacia arriba, especie de compromiso entre el tiempo cristiano y el tiempo mítico. La rueda que se mueve significa que hay una repetición, pero que cada repetición difiere de la anterior. En este sentido los cuatro poemas son como los cuatro diferentes movimientos rotativos de una rueda en movimiento, y cada parte de ellos es también, por eso, una repetición, en una escala menor de todo el movimiento.⁵⁹

Veamos, una por una, las cuatro organizaciones paralelas que los *Cuartetos* desarrollan.

⁵⁹ Steve Ellis ve esta organización como la oposición y relación entre "'centriped' and 'centrifugal' forces". Ellis quiere meter a fuerzas *Four Quartets* dentro del clasicismo, y entonces se inventa "a 'dynamic classicism' as different of 'traditional classicism' which is timeless" y estático. (Steve Ellis, *The English Eliot: Dream. Language and Lanscape in The Waste Land*. Londres, Routledge, 1991, p.56.) Malabarismos se pueden hacer muchos, pero no tiene sentido hablar de "clasicismo" cuando se quiere decir otra cosa. En su lectura hermenéutica de *The Waste Land*, William V. Spanos dice que "Memory –that is, the agency of redeeming the uncertain immediacy of human finiteness or temporality – is, of course, what *Four Quartets* is all about. It is the essential theme of the poem....It also generates its form." (William V. Spanos, pp. 523-73.). Esta definición resulta más interesante, más provocativa y, por supuesto, infinitamente más rica.

VII

BURNT NORTON. LA ILUSION DEL OTRO

To look down in the drained pool.
 Dry the pool, dry concrete, brown edged,
 And the pool was filled with water out of sunlight,
 And the lotos rose, quietly, quietly,
 The surface glittered out of heart of light,
 And they were behind us, reflected in the pool.
 Then a cloud passed, and the pool was empty.

Four Quartets desarrolla unos cuantos temas, y los recorre varias veces para regresar siempre a las mismas preocupaciones de una manera cada vez más fuerte. Los círculos en movimiento de la rueda tocan la religión, la poesía, la danza, la guerra, el tiempo, la eternidad, las ciudades, el campo, lugares bien determinados y espacios vacíos, en diferentes formas y desde diferentes perspectivas (la secuencia en cada uno de los *Cuartetos* de las reflexiones sobre poesía es un claro ejemplo). Se podría hacer una lectura de su movimiento "circulante" a través del estudio de cada uno de estos temas. Sin embargo los ejemplos aquí seleccionados son útiles, además, para entender el movimiento de la rueda como una construcción retórica, y también la dirección de su impulso. Cada *Cuarteto* apunta, incluso de manera inconsciente, al siguiente, y la conclusión final va a ser una conclusión que abarca a los cuatro. El tema fundamental, como en los poemas anteriores estudiados aquí, es la confiabilidad de la experiencia. Eliot hizo diferentes esfuerzos en direcciones diferentes para resolverlo. Pero no fue sino hasta que el último *Cuarteto* fue escrito, que alcanzó el objetivo total del poema. Este objetivo está presente en todas las etapas y temas, decisiones e indecisiones, encuentros y desencuentros de los cuatro poemas. En *Burnt Norton*, por ejemplo, en su primera parte se interroga sobre la validez y confiabilidad de la experiencia pasada:

...shall we follow

The deception of the thrush? Into our first world.⁶⁰

Burnt Norton se mueve en torno a esta pregunta, y el lugar desde donde está escrito se declara en el primer verso de la sección III:

Here is a place of disaffection

El poema lucha, de la misma manera que las escaleras de *Ash Wednesday*, entre regresar a un mundo emocional que ha desaparecido, o aceptar la “desafección” en que el poeta está ahora. El problema es que una cosa no disuelve a la otra. En los versos elegidos, después de moverse en torno a varias memorias, el poeta concentra todas éstas:

To look down into the drained pool

El estanque es visto como es, sin sublimaciones o expectativas, en una descripción al mismo tiempo distante y, de manera revertida, profundamente cargada con la emoción del vacío:

Dry the pool, dry concrete, brown edge

El movimiento entre vacío de sentido hasta la sequía resultante va en este verso de la totalidad al detalle: primero el estanque como un todo, después el concreto que le da una forma, y después la orilla de esa forma; pero también se mueve de abajo hacia arriba. Únicamente entonces el poeta se permite a sí mismo seguir “the thrush” de las memorias tempranas, y entonces el estanque cambia.

⁶⁰ “There can be no final return to the Garden through timeless magical doors but only through the discipline of prayer and humility practised in time”, dice Steve Ellis, como si la escritura no tuviera ningún lugar activo en estas transformaciones y fuera sólo resultante de tanto rezo y humildad. (Steve Ellis, 1991, p. 55.).

Este cambio agudamente contrastado es algo que aparece constantemente en *Four Quartets*; es la ratio que hace que este poema se mueva: una comunicación de realidades y entidades diferente. En este caso es el sol el que va a cambiar la naturaleza del estanque. El movimiento de la secuencia es cuidadoso y delicado. El estanque está vacío, el sol lo toca; comienza a ser llenado, nuevamente de abajo hacia arriba:

And the pool was filled with water out of the sun
 And the lotos rose, quietly, quietly,
 The surface glittered out of heart of light.⁶¹

La presencia del loto (incluyendo su referencia hindú) agrega más substancia a este movimiento de llenado del poema. Entonces todo lo que ha sido dudado antes en el poema reaparece: "And they were behind us, reflected in the pool". Como otras secuencias de totalidad en la poesía de Eliot, ese momento no puede sostenerse por sí mismo. El poema lo fuerza a desaparecer, regresando súbitamente al vacío insignificante de lo real:

Then a cloud passed, and the pool was empty

⁶¹ Para una comprensión de todas las complicadas conexiones que el poema logra, compárese este "heart of light" que está produciendo agua y loto, con el "heart's heat" de las secuencias estudiadas más adelante en *Little Gidding*. Es el mismo, pero funciona de manera distinta. En el último Cuarteto está en realidad logrando una redención, mientras que en éste lo que hay es únicamente una imagen titilante de la posibilidad de ser redimido, y, al mismo tiempo, funciona como ejemplo de las desilusiones que estos emocionantes movimientos pueden traer. Véase también su relación con el final de la sección IV de *Burnt Norton*, en donde introduce otro elemento para "asegurar" la persistencia de la luz en el mundo

...After the kingfisher's wing
 Has answered light to light, and is silent, the light is still
 At the still point of the turning world.

Como David Ward dice: " (*Little Gidding's* experience) is not, however, the same experience as the experience in the rose garden of '*Burnt Norton*'. The rose garden is a vision conjured by ghosts in a private world of the imagination and leaves behind the pain of desire. Here there is no visionary ecstasy: the natural world becomes the alphabet of communication... and the emotion which the experience leaves behind is of peace and acceptance, not pain at loss and lingering desire. '*Burnt*

Lo que es interesante notar aquí es que aquellos movimientos no son producidos por el yo del poeta, sino que le son concedidos. Todas sus memorias se han ido con él:

Along the empty alley, into the box circle,
To look down into the drained pool

Han sido "accepted and accepting", pero han quedado atrás. Si no fuera por el sol nada hubiera pasado; y si no fuera por la nube el momento especial hubiera tenido duración. Por lo tanto es imposible permanecer allí, en el punto fijo de la encarnación; es necesario moverse hacia adelante:

Go, go, go, said the bird: human kind
Cannot bear very much reality

El vínculo metonímico entre el mundo sensual y el yo del poeta no puede ser sostenido. Es importante subrayar el hecho de que no fue el poeta solo el único que estuvo allí. El "we" que recorre toda la secuencia incluye por lo menos a otra persona. Como Lyndall Gordon argumenta en *Eliot's New Life*, esta otra persona, en la experiencia real que originó el poema, es Emily Hale.⁶² Pero el sentido de este "we" está sostenido también por todas las otras cosas que recorren el sendero con el, y que siguen estando detrás, reflejadas en el estanque, mientras ellos están ahí. El distanciamiento que logra el yo del poeta con respecto a estos datos íntimos es sostenida por este hecho.

Then a cloud passed, and the pool was empty

Norton resolves discord briefly only to move into the discord of desire again, but this has a far finer and more lasting attunement of feeling." (David Ward, p. 269.)

⁶² Lyndall Gordon, 1988, pp. 45-48. En su segundo libro sobre Eliot Gordon rastrea todas las pistas disponibles de la relación entre Eliot y Emily Hale; pero este poema describe lo que pasó entre los dos. Emily Hale llega, y como el estanque, se vacía de sentido. Eliot dejó de verla durante la

Y con ella todas las memorias que habían estado sostenidas por el espejo del estanque también desaparecerían.

VIII

EAST COKER. LA HISTORIA COMUN

In that open field

If you do not come too close, if you do not come too close,
 On a summer midnight, you can hear the music
 Of the weak pipe and the little drum
 And see them dancing around a bonfire
 The association of man and woman
 In daunsinge, signifying matrimonie –
 A dignified and comodious sacrament.
 Two and two, necessarye coniunction,
 Holding eche other by the hand or the arm
 Whiche betockeneth concorde. Round and round the fire
 Leaping through the flames, or joined in circles,
 Rustically solemn or in rustic laughter
 Lifting heavy feet in clumsy shoes,
 Earth feet, loam feet, lifted in country mirth
 Mirth of those long since under earth
 Nourishing the corn. Keeping time,
 Keeping the rhythm in their dancing
 As in their living in the living seasons
 The time of the seasons and the constellations
 The time of milking and the time of harvest
 The time of the coupling of man and woman
 And that of beasts. Feet rising and falling.
 Eating and drinking. Dung and death.

Al final del poema anterior el poeta se encuentra nuevamente solo, y ha dejado atrás tanto a esa otra como a las memorias que lo relacionaban con ella. Se atrevió a seguir "the deception of the thrush" y a aceptar el vacío del estanque seco, sin ningún falso reflejo que lo engañara. Puede entonces moverse al siguiente *Cuarteto*, y pasar de su historia individual a su historia colectiva. En este sentido, *East Coker* es la representación de otro drama. Si *Burnt Norton* puso en

Segunda Guerra, aunque mantuvo un contacto formal con ella hasta que se casó por segunda vez en 1957, cuando cortó definitivamente toda comunicación.

escena su encuentro con su propio pasado personal, el segundo *Cuarteto* hace lo mismo con el individuo y su posición en una cadena histórica, lingüística y biológica. El pasaje citado de este *Cuarteto* trabaja esto en varios niveles. El poema toma su nombre del pueblo inglés del cual la familia de Eliot emigró a los Estados Unidos. La escena anterior de este poema, habla acerca de un individuo que camina por el campo en dirección a un pueblo. Esa sección está poblada de referencias contemporáneas. Pero al tiempo que el poema se está moviendo hacia el pueblo otra visión de otro tiempo viene a la escena:

In that open field
If you do not come too close

“Si no te acercaras lo suficiente” no la verías en toda su realidad. Pero el poema se aproxima a la escena. Está actuada en otra lengua, la de Sir Thomas Elyot, uno de los ancestros de Eliot, y en este sentido los vínculos involucrados no son solamente aquellos del pasado y el presente de Eliot sino que también los de la propia lengua inglesa. La mezcla de estos dos tiempos y lenguas está generando sentido de la misma manera en que la oposición de un estanque a la vez vacío y lleno trabajaba conjuntamente en el primer *Cuarteto*. En éste se invita a la voz de un antepasado para así organizar el vínculo entre el individuo que está escribiendo y un pasado más extenso, en el sentido braudeliano, que es recuperado a través de esta otra voz,. De la misma manera, el lenguaje isabelino citado aquí muestra este vínculo en otro nivel de referencias.

La relación con las estrategias de la sección anterior no se detiene aquí. Toda la construcción retórica de *Four Quartets* reúne realidades opuestas para hacerlas interactuar. Esto sucede también en esta escena. Varios críticos han dicho que al final de esta estrofa Eliot rechazó los “merry makers” que aparecen bailando en ella.⁶³ Creo que el poema trabaja de una manera más compleja. El

⁶³ “His journey towards perfection takes its initiating impulse from a rejection of the earthly life and its oblivious pleasures. *East Coker* is the village in Somerset from which Andrew Eliot (the poet's more direct ancestor) set out. His voyage pushes on from merry-makers who dance in their communal ring from time immemorial. Eliot's condemnation of them to “dung and death” repeats his early condemnations.” (Lyndall Gordon, 1988, p. 103).

rechazo a la animalidad de los cuerpos había sido ya resuelto en *Marina*. En el *Cuarteto* anterior Eliot se había alejado de sus tempranas memorias de felicidad diciendo que "Human Kind cannot bear so much reality", y esta declaración sucede *después* del movimiento hacia "the deception of the thrush". En este segundo *Cuarteto*, sin embargo, está organizado *antes* de que el movimiento comience. Acercarse significa confrontarlo. Y significa además, lo que se afirma más adelante en el poema, lo que se *afirma* en este suelo:

Not lost, but requiring, pointing to the agony
Of death and birth

El sentido de la estrofa no comienza con "dung and death", sino como la recreación de una escena de comunidad y felicidad. El poema se mueve en círculos que están hechos tanto de palabras como de ritmo. Se va acercando más y más a esa escena, *primero escuchando, después enfocándose en la gente en torno a la fogata, en una genérica "asociación de hombre y mujer:*

...if you do not come too close,
On a summer midnight, you can hear the music
Of the weak pipe and the little drum
And see them dancing around a bonfire
The association of man and woman

. De lo colectivo no va al individuo, sino a las parejas "signifying matrimonie", y después a "the hand or the arm/ whiche betokeneth concorde". Después se mueve directamente de los zapatos a la tierra, earth feet, vinculando esta lectura de la sociedad humana a una metalepsis con el mundo natural. Esto ayuda a que Eliot haga la conexión entre aquellos que están vivos

... keeping time
 Keeping the rhythm in their dancing
 As in their living in the living seasons”

con aquellos que están

... long since under earth
 Nourishing the corn

Pero la conexión es misteriosa, ya que para el individuo que llega al pueblo isabelino desde un campo moderno, aquellos vistos bailando están en realidad muertos desde hace largo tiempo. Entonces Eliot amplifica el vínculo figurativo, por medio de la palabra “season”: es decir, las “living seasons” de aquellos que a través de las generaciones están “keeping time” (y es importante no olvidar aquí la serie de amalgamamientos entre el inglés antiguo y el moderno, entre un pueblo que es al mismo tiempo antiguo y contemporáneo, entre un individuo que regresa a su origen histórico y la escena que está creando). Eliot vincula este “time” con aquel tiempo más impersonal de las estaciones de la naturaleza, y esto produce una rápida serie de “times” que se vuelven el mismo, y unen la naturaleza a la humanidad:

The time of the seasons and the constellations
 The time of milking and the time of harvest
 The time of the coupling of man and woman
 And that of beasts

Ese “*earth-feet*” explica el vínculo metafórico entre aquello que está vivo, se mueve, tiene ritmo, y lo que está quieto, muerto, parte de otra realidad. El sentido de esta secuencia, en esta lectura, no es “a rejection of earthly life”; ni es, como en *Marina*, una exclusión de aquello que Eliot rechaza para poder hacer este mundo aceptable. En realidad se trata de reunir esas dos realidades que conforman la

vida humana sin ningún tipo de opinión previa ni prejuicios.⁶⁴ Vincular aquellos que están vivos con aquellos que estuvieron vivos, aquellos que ya están muertos y aquellos que van a morir. El último verso de esta estrofa, entonces, no debe ser leído como un rechazo del mundo, sino como un vínculo alegórico entre las dos condiciones que articulan nuestra vida:

Eating and drinking. Dung and death⁶⁵

La búsqueda de un pasado histórico termina aquí: en una situación que reúne lo que está vivo con lo que está muerto. Eliot se ha atrevido a acercarse lo suficiente a una realidad que contempla ambos aspectos de la misma situación. "Mirth" aquí funciona como el vínculo entre el silencio de un submundo y el calor del medio mundo. El final de esta sección se mueve, de este "heat and silence", hacia otro, y hacia lo que va a ser el tema principal del siguiente *Cuarteto*: el individuo enfrentado su propia realidad y a su historia personal (en este sentido la "americanidad" de *The Dry Salvages* no es más que una parte necesaria de este movimiento):

Down points, and another day
 Prepares for heat and silence. Out at sea the down wind
 Wrinkles and slides. I am here
 Or there, or elsewhere. In my beginning⁶⁶

⁶⁴ Compárese con el movimiento paralelo de Paz en *Pequeña variación*, otro poema de *Arbol adentro*:

Entre el después y el antes,
 paréntesis de piedra,
 seré por un instante sin regreso
 el primer hombre y seré el último.
 Y al decirlo, el instante
 --intangible, impalpable—
 bajo mis pies se abre
 y sobre mí se cierra, tiempo puro. (*Obra poética*, p. 719.)

⁶⁵ Nótese que la primera parte, la cual es activa, está escrita en gerundio, mientras que la segunda, la cual es la alimentación de aquellos que están vivos, está sustantivada. Una lectura de la primera parte de esta sección de *East Coker* hace esto más claro. En ella no es el individuo, sino la casa la que representa el movimiento cíclico y reciclado de materia y vida. Esto va a tener una explicación

IX

THE DRY SALVAGES. LA CONFRONTACION CON EL YO

Time the destroyer is time the preserver,
 Like the river with its cargo of negroes, crows and chicken coops,
 The bitter apple and the bite in the apple.
 And the ragged rock in the restless waters,
 Waves wash over it, fogs conceal it;
 On halcyon day it is merely a monument,
 In navigable wheather it is always a seamarck
 To lay a course by; but in the sombre season
 Or the sudden fury, is what it always was.

The Dry Salvages elabora el vaciamiento verdadero del yo de Eliot. Ha trabajado ya, en el primer *Cuarteto*, al otro individual y en el segundo a aquellos otros que fabricaron su pasado; esto le permite, sin más lastres que sí mismo, entrar a un escenario muy querido para él; el poema confronta una de sus más importantes memorias.⁶⁷ Y es en este espacio intocado de la memoria individual donde Eliot va a trabajar ahora. La secuencia elegida es un claro ejemplo de este movimiento para confrontarse consigo mismo, sin otros, sin historia. Eliot vincula este lugar a su pervivencia en el tiempo:

más extensa en el último verso de *The Dry Salvages*, el cual es también el punto de partida del último *Cuarteto*: "The life of significant soil."

⁶⁸ *East Coker* continúa refiriéndose a esta escena al final de las secciones II y V: "The houses are all gone under the sea. // The dancers are all gone under the hill", y el yo del poeta está, una vez más, solo. En la última sección de este movimiento, que anuncia el vacío de *The Dry Salvages*, el más oscuro y melancólico de los cuatro *Cuartetos*, anuncia también su salida: "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 beggining." El poema regresa a su niñez, y a uno de los lugares más queridos por Eliot; primero lo vacía, como vamos a ver inmediatamente, y esto permite el siguiente y último *Cuarteto*.

⁶⁷ Hay muchas menciones de la relación de Eliot con el mar, y del tiempo que pasó, durante su niñez y adolescencia, en el área marcada metafóricamente aquí por *The Dry Salvages*. Esta zona de la costa de Nueva Inglaterra, donde Eliot pasaba los veranos, es para él, en varios sentidos, un espacio paradisiaco. El poema trabaja ese paraíso, lo desmonta, lo vuelve a recomponer.

...the trailing
 Consequence of further days and hours,
 While emotion takes to itself the emotionless
 Years of living among the brakeage
 Of what was believed as the most reliable –
 And therefore the fittest for renunciation

Pero esto no es suficiente: “but the agony abides”, y entonces escribe lo que va a ser el punto extremo de su vaciamiento. Esas tres rocas de nombre *The Dry Salvages* fueron en su juventud, antes de salir de los Estados Unidos y de comenzar su búsqueda poética, muy significativas para él, y aquí se van a convertir en una metáfora de su propio yo. Como la inmersión de las aguas del río dentro de las aguas del mar en la sección I, el vínculo entre el río y el tiempo es también complicado, y refleja las complicaciones enfocadas previamente en este capítulo. De la misma manera que el río está adentro de nosotros” y “el mar está todo alrededor de nosotros”

Time the destroyer is time the preserver

...

The bitter apple and the bite in the apple

Y todo lo que viene con el río, ese “strong brown god”, termina en el mar, el cual tiene “many gods and many voices”. Todo el viaje de *East Coker* termina en el mar, el cual es “the land’s edge”, y allí comienza precisamente este poema. El río es ahora, en la historia individual, equivalente al pueblo original de la historia colectiva de los Eliot. Si el río funciona como linealidad y dirección (“de perdidos al río” es un refrán que explicita este sentido), el mar revuelve todo lo que viene con el río, todo lo que está implicado en

its cargo of dead negroes, cows and chicken coops

Si relacionamos este verso con aquel que dice "the river is within us", podemos entender la dirección del movimiento imaginativo de Eliot. El tercer *Cuarteto* es aquél que logra una desposesión activa, y es también donde se realiza por fin un movimiento hacia la acción individual.⁶⁸ Como lo hizo con la escena de "dung and death", Eliot elige de nuevo un lugar significativo que concentra el sentido del poema. Aquí comienza con el río, en Saint'Louis Missouri, donde nació, viaja con él hacia la costa, el lugar de sus iniciaciones adolescentes y con él, es decir consigo mismo, se adentra en el mar hacia el encuentro con su propia existencia individual, hacia *The Dry Salvages*, repitiendo alegóricamente el viaje a Europa de treinta años antes. Por eso, cuando enfrenta esas tres peñas marítimas, las retrata como un apóstrofe de sí mismo y las deja vacías:

And the ragged rock in the restless waters,
 Waves wash over it, fogs conceal it;
 On halcyon day it is merely a monument,
 In navigable wheather it is always a seamark
 To lay a course by; but in the sombre season
 Or the sudden fury, is what it always was.

La "peña desgarrada" del yo (recuérdese: "I should have been a pair of ragged claws" de *Prufrock*) está, como aquellas "in the restless waters", "the sea all about", y sus "waves wash over it" -sólo que en lugar de ser la metonimia de la ausencia de cuerpo de sus orígenes como poeta se vuelve una estructura sólida y cerrada. El yo puede presentarse, como el poema mismo y como el poeta moderno reconocido y valorado, como su propio monumento (véase, por ejemplo, la imagen del mar estudiada en Paz en el capítulo 9, donde no es una piedra, sino el mismo mar el que con sus olas se construye "el monumento en que se desmorona"); puede ser -siempre- "a seamark/ To lay a course by", pero su naturaleza real, que no está explicada, solamente aparece "in the sombre season /

⁶⁸ Véase la inacción conseguida en la sección III de *East Coker*: "And cold the sense and lost the motive of action", equivalente a *The Hollow Men*, y el vaciamiento del sentido y del estanque en la parte I de *Burnt Norton*, la cual es lograda no por el individuo, sino por una nube.

or the sudden fury". El reconocimiento explícito y sin concesiones de la naturaleza oscura del yo abre la vía para el desarrollo del poema hacia la aceptación tanto de la verdadera naturaleza del poeta como de las propias acciones de ese yo. De ahí la entrada de Arjuna y Krishna en el primer verso de la siguiente sección:

I sometimes wonder if that is what Krishna meant.

Eliot había explicado esto algunos versos antes:

Now, we come to discover that the moments of agony

...

... are likewise permanent

With such permanence as time has

Y en cierto sentido toda la primera parte de la sección II señala hacia esta "ragged rock" con la cual Eliot identifica su destino. La roca como una metáfora del yo ha sido tanto buscada como anticipada desde el principio del primer *Cuarteto*. Es, por fin, una idea permanente, que no se disuelve a sí misma ni se transforma en otra cosa.⁶⁹ Es posible ver su sentido figurativo si lo comparamos con el ejemplo tomado de *Burnt Norton*, en donde la oposición entre el estanque lleno y vacío también refleja un yo consistente y uno vacío, y esta construido a partir del agua y de la manera en que el agua toma una forma –pero por eso mismo, ahí, el yo no puede escapar de ese movimiento exterior ni puede pelear contra él. Mientras que aquí "The river is within us, the sea is all about us" lleva a la construcción del yo a una posible solución, incluso a pesar de que este reconocimiento lo deje completamente solo, en la metáfora de la "ragged rock" en medio del mar. En el primer ejemplo la organización de los elementos involucrados forzó una separación del yo: el estanque, vacío o lleno, era solamente un reflejo de él, pero su propio significado y acción dependían de la acción externa, como en *Portrait of a lady*. El yo ahí es dependiente de los otros. La roca, por el contrario, aunque es

⁶⁹ Compárese esto con el relleno de los hombres huecos.

por supuesto afectada por el mar de los otros y del mundo en sí que la rodea con sus olas y brumas, es capaz de reconocerse y resistir como "what it always was". Esto, claro está, no ha sido logrado fácilmente. Necesitó de todo el proceso puesto en juego en los *Cuartetos* anteriores, y de su continuidad sin concesiones; necesitó también de su "childhood memory", y más que nada necesitó de toda la primera parte de esta sección para reunir la suficiente fuerza:

There is no end of it, the voiceless wailing,
 No end to the withering of withered flowers,
 To the movement of pain that is painless and motionless,
 To the drift of the sea and the drifting wreckage...⁷⁰

Todo esto puede ser finalmente articulado, y se consigue por fin una forma fuerte, inamovible y clara para la identificación del yo gracias a su identificación con el peñasco desnudo en medio del mar. Esta última identificación del yo como una entidad estéril permite el último movimiento del poema, el cual es, nuevamente gracias a la combinación de opuestos, la creación de una nueva imagen y una nueva realidad. En *East Coker* Eliot había dicho que no es un momento lo que cuenta, y que "Love is more near itself / When here and there cease to matter"; también había adelantado el movimiento que va de *The Dry Salvages* a *Little Gidding* cuando dice al final de ese *Cuarteto* que, una vez aceptando que

Here and there does not matter
 We must be still and still moving
 ...
 Through the dark cold and the empty desolation,
 The wave cry,
 The wind cry, The vast waters...

⁷⁰ Véase Steve Ellis, 1991, p.36: "Arnold's severe, rather prosaic 'Dover Beach' with its picture of the sea as the permanent but indifferent ebb-and-flow of a Godless world, is the model in 'The Dry Salvages', in which a similar conception of a world inhabited solely by chthonic powers is faced and overcome." La diferencia, que Ellis no puede ver, es que Eliot no está hablando de un mundo sin Dios, sino de un mundo activo, en donde la fuerza de Dios no cambia las acciones humanas, sino, como más adelante dice, les da sentido. Vale la pena observar que este tema de los poderes de la naturaleza es uno de los principales temas de la poesía de Octavio Paz, y creo que está directamente relacionado con la angustia hacia una extrema confrontación y devastación del yo.

De ahí que la roca y también el reconocimiento de las posibilidades y los límites del yo logran aparecer, hecho que permite, posteriormente, que el mundo sensible reaparezca, aunque sea meramente como señal y suposición del *otro* tiempo, el verdadero:

The hint half guessed, the gift half understood, is Incarnation.

Todo el poema se ha estado moviendo en esta dirección. Preparar una encarnación que florece en una roca desnuda es permitir, finalmente, una identificación extrema que revierte todo, equivalente a la manera en que, en *The Waste Land*, el sentido de la primavera había sido transformado radicalmente de positivo a negativo; aquí el desvío y la distorsión van en dirección opuesta. Lo que el último *Cuarteto* de Eliot va a lograr es el tránsito desde el rechazo total hasta una nueva reconciliación.⁷¹

X

LITTLE GIDDING

Midwinterspring is its own season
 Sempiternal though sodden towards sundown,
 Suspended in time, between pole and tropic.
 When the short day is brightest, with frost and fire,
 The brief sun flames the ice, on pond and ditches,
 In windless cold that is the heart's heat,
 Reflecting in a watery mirror
 A glare that is blindness in the early afternoon.

⁷¹ Es interesante comparar este cuarteto con *Deprecación* de Octavio Paz, la tercera y última parte de su movimiento equivalente en *Arbol adentro*:

pido ser breve centelleo,
 repentina fijeza de un reflejo
 sobre el oleaje de esa hora:
 memoria y olvido,

al fin,

And glow more intense than blaze of branch, or brazier,
 Stirs the dumb spirit: no wind, but pentecostal fire
 In the dark time of the year. Between melting and freezing
 The soul's sap quivers. There is no earth smell
 Or smell of living thing. This is the spring time
 But not in time's covenant. Now the hedgerow
 Is blanched for an hour with transitory blossom
 Of snow, a bloom more sudden
 Than that of summer, neither budding nor fading,
 Where is the summer, the unimaginable
 Zero summer?

El invierno en el cual la escena elegida de *Little Gidding* está establecida es análoga a la desnudez de la roca desnuda. También refleja la estrategia retórica resuelta en *Burnt Norton*, y desarrolla nuevamente la oposición tierra-agua:

The brief sun flames the ice, on pond and ditches.

El desarrollo de un verano invernal, de un "unimaginable/ Zero summer" como un figurativo "spring time/ But not in time's covenant" es una *translatio* imaginativa de la encarnación del poema anterior, la cual puede solamente aparecer en una presencia contradictoria ("The hint half guessed, the gift half understood"). Al final de *The Dry Salvages*, esto significó y permitió también la recuperación de la experiencia temprana previamente rechazada:

... the moment in and out of time,
 The distraction fit, lost in a shaft of sunlight,
 The wild thyme unseen, or the winter lightning
 Or the waterfall, or music heard so deeply.⁷²

una misma claridad instantánea. (Obra poética, p. 728.)

⁷² En el poema de Paz anteriormente citado dice:

Pero para una reconstrucción y una reconciliación total ese poema no había sido suficiente; había que regresar de nuevo. En *Little Gidding*, el último movimiento de eso opera magna, el sol va a ser de nuevo el elemento que "stirs the dumb spirit" y permite nuevamente, en un estado medio, "Between melting and freezing" que "The soul's sap quivers". Pero el centro de esta imagen radica en la imagen del seto, el cual es de hecho el oximoron extremo de la roca del poema anterior, y al mismo tiempo la translación metonímica de *Burnt Norton* y una crítica a la historia buscada en *East Coker*. El seto

is blanched for an hour with transitory blossom
 Of snow, a bloom more sudden
 then that of summer,
 Neither budding nor fading,
 Not in the scheme of generation.

Esta imagen rechaza una imagen similar en *Burnt Norton* que ansía la duración de la realidad de la experiencia (el centro de la investigación de ese poema) y la investigación en *East Coker* de "the scheme of generation" en un individuo en particular. También se distancia de la roca como un apóstrofe del yo en *The Dry Salvages*. Va a ser la construcción figurativa desde la cual el encuentro de las estrofas dantescas se desarrolla:

Knowing myself yet being someone other

Morir
 Reconciliado con los tres tiempos
 Y las cinco direcciones,
 El alma
 --o lo que así llamamos--
 vuelta una transparencia. (Obra poética, p. 728)

Por otras vías, pero al mismo tiempo utilizando herramientas e influencias similares, Paz trata de hacer casi lo mismo que Eliot intentó en *The Waste Land*. Tanto "The moment in and out of time"

Pero para llevar a cabo esto sin que el yo se vuelva a fragmentar, y sin forzarlo tampoco a ser una "ragged rock", es necesario un desarrollo misterioso de todas aquellas oposiciones que estaban construyendo la complejidad de los poemas anteriores. El

refining fire

Where you must move in measure, like a dancer

es, en el nivel del lenguaje poético, la sutil reconstrucción de estas figuras contradictorias: el estanque del primer *Cuarteto*, los merry-makers de *East Coker*, la "ragged rock" de *The Dry Salvages*, y finalmente, estas extrañas flores de nieve de *Little Gidding*. La flor de nieve está construida de la misma manera que, más adelante, se da el encuentro entre el poeta y su predecesor; el poder de esta figura doble radica en el hecho de ser

Too strange to each other for misunderstanding

In concord at this intersection time

Of meeting nowhere, no before and after

Como Eliot dice en los versos siguientes, "The wonder that I feel is easy,/ Yet ease is cause to wonder":

Between melting and freezing

The soul's sap quivers."⁷³

como la "transparencia", tratan de resolver el problema de la comunicación, la posibilidad de moverse a través de entidades diferentes, y no desaparecer, sino fluir y continuar.

⁷³ En *La cara y el viento*, el poema que sigue a *Deprecación*, y el cual es una especie de diálogo con Buda, cuya cara y sonrisa es descrita como un "golfo de claridad pacífica", Paz hace una metonimia que le permite ser incorporado, y después de eso, volverse él mismo un aire pacífico:

Y fui por un instante diáfano

Viento que se detiene,

Gira sobre sí mismo y se disipa. (*Obra poética*, p. 729)

El sentido de *Little Gidding* está siempre construido, y logrado, mediante estas paradojas. Por ejemplo, la construcción del verso "History is now and England" en la sección V no es tan simple como parece. De hecho, el sentido de Historia y el sentido de Inglaterra está basado en la construcción de la flor de nieve. Y si entendemos el vínculo entre ellas, se vuelve clara la relación entre los versos "This is the spring time/ But not in time's covenant" y "Here, the intersection of the timeless moment/ Is England and nowhere". Después del desnudamiento extremo del yo en el *Cuarteto* anterior, estos versos responden a las adivinaciones de *East Coker*: "So the darkness shall be the light and the stillness the dancing;" o, como dijo al final de ese mismo *Cuarteto*

Not the intense moment
 Isolated, with no before and after,
 But a lifetime burning in every moment.

De esta manera el verso "History is now and England", en lugar de ser una explicación reductora del mundo y una valoración nacionalista y reductora, es de hecho la aceptación de su complicación extrema, y el permiso para una reconciliación entre el yo y el otro. Moverse con medida, "like a dancer", significa encontrar el punto en el cual la metonimia y la catacresis están todo el tiempo cambiando y transformándose una en la otra, permitiendo así que el yo tenga una continuidad con el otro y, al mismo tiempo, que sea capaz de recobrar sus propios límites. No desaparecer, como en *The Hollow Men*, sino, después de reconocerlo como una "ragged rock", encontrar, como ese mismo *Cuarteto* quizo, "The life of significant soil". Entonces el sentido de la última sección del último *Cuarteto* se vuelve clara:

We shall not cease from exploration
 And the end of our exploring
 Will be to arrive where we started
 And know the place for the first time.

Así también el regreso al origen del río: "Through the unknown, remembered gate/
When the last of earth left to discover/
Is that which was the beginning" hace
claras las crípticas palabras de *East Coker*: "In my end is my beginning". Entonces
todas las memorias pueden regresar:

The voice of the hidden waterfall
And the children in the apple tree.

Todo lo que fue "half guessed" y "half understood" en el *Cuarteto* anterior ahora
está "half-heard", y esto hace que la "ragged rock" se transforme en "the stillness/
Between two waves of the sea." No una roca, sino una flor de nieve lograda, como
un bailarín, a través de "A condition of complete simplicity/ (Costing no less than
everything)." El poema termina en una calma que está apuntando al mismo tiempo
a la vida futura de Eliot y a su último poema:

And all shall be well and
All manner of thing shall be well

La flor de nieve es también implícitamente recuperada por una figura revertida en
el último verso: "And the fire and the rose are one". Este es significado total de "the
unimaginable zero summer": un yo habitable y un mundo habitado, una poesía que
para escribirse no necesita construir cancelaciones.

XI

A DEDICATION TO MY WIFE

El último poema de Eliot ha sido descuidado durante mucho tiempo. Una razón para esto es que se trata de un poema corto, y aparentemente muy simple.⁷⁴ Otra razón es que es el único que Eliot escribió después de *Four Quartets*, lo que proyecta sobre él una enorme sombra, y hace que se le lea como un último intento, fallido, de escribir poesía. Es verdad que, hasta donde se sabe, Eliot no escribió nada después. Pero el poema es importante como la culminación de una larga búsqueda: *A Dedication to my Wife* es el único poema en el cual Eliot trató el sexo sin angustia, y esto no es un aspecto que pueda desestimarse. El poeta griego Yorgos Seféris narra en sus diarios un encuentro con los Eliot en julio de 1959 cuando fue a cenar a su casa. Seféris le dijo entonces a Eliot que había leído cuidadosamente la dedicatoria de *The Elder Statesman*, la cual es una versión ligeramente censurada de este poema, como veremos más adelante. La respuesta de Eliot fue: "Sí, estoy trabajando en esa dirección."⁷⁵ Que no fuera capaz de continuar en esa dirección no es lo mismo a que no lo hubiera intentado. Incluso si consideráramos que es un poema fallido —lo cual no es el caso—, no hay razón

⁷⁴ "The little poem 'A Dedication to my Wife' (1959) is a touching biographical record, but as a poem it is undistinguished." (Martin Scofield, 1988, p.19.) Pero ya vimos que para Scofield también *The Death of saint Narcissus* era un poema insignificante. Ya es un avance que por lo menos lo mencione. Bernard Bergonzi, ve el poema casi en los mismos términos, aunque con algunas reservas que para él son extraliterarias, y que yo considero relevantes: "As a poem it is of no great literary interest or merit; as a personal document it is poignant. When Eliot writes in praise of 'the breathing in unison / of lovers whose bodies smell of each other' the result is a trifle mawkish. But it both recalls and makes a deceptive separation from the fastidious young poet who had been so acutely conscious of 'female smells in shuttered rooms' and of the feline smell of Grishkin in a drawing-room... Later in the poem Eliot seems to be consciously adapting for new purposes one of the perennial motives of his poetry: 'No sullen tropic sun shall wither The roses in the rose-garden which is ours and ours only'." (Bernard Bergonzi, p. 181.). Creo que lo que les pasa, tanto a Bergonzi como a Scofield es que no entienden la revolución que este poema significa en la aventura poética de Eliot. Es significativo que ambos reivindicuen el carácter autobiográfico del poema, del mismo modo que es significativo que no se den cuenta de que ese mero hecho, que parece una cosa nimia, significa mucho en un poeta que siempre reivindicó la *impersonalidad*. Sin renunciar a su camino poético, en este poema Eliot se atreve, por primera vez en su vida, a incluirse rotundamente y, lo que no es menos importante, a incluir a otra. De alguna manera, el rechazo de *A Dedication* refleja la misma clase de rechazo que padece *Four Quartets*. Una cosa es que un poema no corresponda con nuestras ideas de lo que la poesía debe ser, y una cosa muy diferente es que estas ideas sean el único entendimiento válido para la poesía.

⁷⁵ Giórgios Seféris, *El estilo griego*. K. P. Kaváfis / T.S. Eliot. México, Fondo de Cultura Económica, 1988, p. 101.

para que no debamos preguntarnos qué estaba tratando de hacer y por qué fracasó; finalmente, el hecho de que *A Dedication to my Wife*, y no los *Cuartetos*, haya sido su último poema, también tiene un significado que es necesario estudiar.

Como ya señalé, creo que *A Dedication to my Wife* es un poema importante, que tiene un sentido importante dentro del corpus poético de Eliot, y que el descuido que ha sufrido es paralelo al descuido que *Four Quartets* ha recibido en algunas ocasiones, y el sentido de este último apartado es tratar de demostrarlo.⁷⁶ Escribir en una nueva dirección – y ésta fue de hecho una nueva dirección en la poesía de Eliot – nos obliga a preguntarnos acerca de la búsqueda del poeta detrás de ese *desvío*. En ese mismo encuentro con Seféris, cuando el poeta griego le preguntó si estaba trabajando en un nuevo poema, Eliot dijo que era esencial para el poeta no repetirse. *A Dedication to my Wife* no tiene las complejidades de *Four Quartets*, pero no hubiera podido ser escrito si la profunda búsqueda anterior no hubiera sido elaborada. Es un poema muy importante ya que es, finalmente, la expresión de la largamente buscada "reconciliation of thought and feeling" de Eliot. El poema, como otros, está lleno de cuerpos, olores, rosas, vientos, lenguaje, sentido, invierno, marchitamiento, pero todas estas palabras están organizadas de manera diferente, como Bergonzi lo ve. Aquí regresan todas sus viejas imágenes, pero reelaboradas y armonizadas. Por otra parte, y esto es necesario decirlo, el poema no está falto de complejidades. Lo que pasa es que éstas no son obvias,

Ya que *A Dedication to my Wife* no es un poema que haya atraído mucha atención, es necesario empezar por hacer una breve introducción. Como ya se mencionó, apareció por primera vez como una "dedicatoria" de verdad en la primera edición de *The Elder Statesman*, aunque es importante observar que en

⁷⁶ Una excepción es Carol H. Smith, quien dice: "I take the poem to be more than a literary dedication and more even than an announcement of his love for his wife. It announces something about words and the way they act in public and private—the rhythm that is celebrated is not the rhythm of poetry; it is the rhythm of 'our sleeping time, / The breathing in unison / Of lovers...' This is an extraordinary statement from the poet who once endorsed 'impersonality'." (Carol H. Smith, "The Elder Statesman: Its place in Eliot's Theatre. In Jewel Spears Booker, ed., *The Placing of T.S. Eliot*. Londres, University of Missouri Press, 1991, pp. 150-151.) Creo, sin embargo, que el sentido

esa edición Eliot censuró el verso más íntimo; hay también ligeros cambios entre las dos versiones. Antes de proceder a su lectura, voy a citar ambos poemas, primero la dedicatoria incluida en la obra de teatro, y después su transformación en un poema público.

TO MY WIFE

*To whom I owe the leaping delight
That quickens my senses in our wakingtime
And the rhythm that governs the repose of our sleepingtime,
The breathing in unison*

Of lovers...

*Who think the same thoughts without need of speech
And babble the same speech without need of meaning:*

*To you I dedicate this book, to return as best as I can
With words a little part of what you have given me.
The words mean what they say, but some have a further meaning
For you and me only. (CPP, p. 522, en itálicas en el original).*

A DEDICATION TO MY WIFE

To whom I owe the leaping delight
That quickens my senses in our wakingtime
And the rhythm that governs the repose of our sleepingtime,
The breathing in unison

Of lovers whose bodies smell of each other
Who think the same thoughts without need of speech
And babble the same speech without need of meaning.

No peevish winter wind shall chill
 No sullen tropic sun shall wither
 The roses in the rose-garden which is ours and ours only
 But this dedication is for others to read:
 These are private words addressed to you in public (CPP, p.206).

Las diferencias entre ambas versiones muestran claramente que la primera fue un borrador del verdadero poema. Los principales cambios son: la censura en el primer verso de la segunda estrofa, la inclusión en el poema de tres nuevos versos que construyen la tercera estrofa, y toda la transformación de la estrofa final. Todos estos cambios, cabe decir, aumentan el poder poético del poema.

Una dedicatoria es, como poema, una construcción ambivalente. Forma parte, como Eliot inteligentemente lo definió al final de este poema, tanto de lo público como de lo privado, y reconcilia diferentes niveles de sentido e implicación. Es una aceptación abierta del nivel privado de una expresión poética particular, y en este sentido es una reversión de la teoría de la impersonalidad de Eliot. Sin embargo esta reversión no rechaza las estrategias poéticas que usó antes: simplemente, lo que eran alusiones encubiertas en los poemas anteriores aquí se vuelven una declaración abierta.⁷⁷ Como poema público es un tipo particular de oda (unos "versos de ocasión"), y como discurso privado es un apóstrofe (una estrategia de la impersonalidad). Este vínculo es importante. La separación entre lo público y lo privado es central para el poeta moderno, quien trata todo el tiempo de destruir los rastros, dentro del poema, de una realidad allí incluida.⁷⁸ Así *The Waste Land* se convierte en un poema en el cual una lectura minuciosa tiene que trabajar las figuras que aparecen involucradas, y no la posición del poeta hacia el

mayoría de las palabras y las imágenes que utilizó, tanto en su poesía como en su crítica.

⁷⁷ Otro buen ejemplo de esto es la dedicatoria de Borges a María Kodama de su última colección de poemas, un poema en prosa fuerte e interesante. Véase también el último poema de Browning en su libro más importante, *Men and Women*, que también es relevante –y cuyo título, además, es *One Word More*.

⁷⁸ Octavio Paz, en una nota reciente sobre su amistad con Julio Cortázar, dijo que "la vida íntima es la vida íntima" pero no explicó a qué se refería con esto. ("Dos cartas de Julio Cortázar a Octavio Paz." *La Jornada*, 27 de febrero, 1993.) No obstante, si leemos algunos de sus últimos poemas, como "La guerra de la Driada", podemos observar cómo al fin se permitió a sí mismo hacer explícitas algunas de sus anécdotas privadas.

poema. La declaración pública de un impulso personal dentro de un poema cambia todas las estrategias del poema mismo, y pone al poeta en una posición que, en el caso de Eliot, hubiera sido insoportable antes. Escribir –y nombrar- un poema como una dedicatoria es paralelo a las estrategias poéticas estudiadas en *Four Quartets*. Es como la flor de nieve, en el sentido en que es la construcción de una improbable realidad que provoca el afianzamiento lingüístico de una realidad emocional. Eliot no desarrolló más esta nueva clase de escritura, pero el único poema escrito de acuerdo a ella es suficiente para ver no únicamente la manera en que quiso escribir, sino en la que fue capaz de hacerlo. En esta mezcla entre lo privado y lo público, el sentido del poema comienza con el título (no el título como una explicación del poema, sino como parte de él). El título, *A Dedication to my Wife*, establece desde el principio el tema del poema, y también funciona como una guía hacia él; es un título, un epígrafe y una declaración pública y privada. En este sentido está públicamente dirigido a un individuo particular (ya que un título puede ser una declaración críptica, tener un sentido privado); y lo que es más: al estado público de ese individuo: “mi esposa”. Por otra parte, leer este título sin saber nada acerca del autor da un sentido particular del poema, y tiene una función dentro de su lectura: no se circunscribe sólo a la esfera del poeta sino que está dirigido al lector de manera privada.

El roce mutuo de la oda y el apóstrofe produce la materialización tanto del yo del poeta como la de otro, y en ninguno de los casos se fragmenta ni se disuelve ni se paraliza su integridad. Al contrario, se logra crear una otra dentro del poema y reconocerla fuera de él. Y, además, permite el desarrollo de su materialización dentro del poema sin amenazar su mutua consistencia como individuos particulares. Son puestos juntos dentro del poema y reconocidos fuera de él. Esto también da la fuerza para el desarrollo de los versos que van a construirlo. La relación entre el “my Wife” del título y el “To whom...” del primer verso permite una metonimia entre realidad y poesía que no es riesgosa para ninguna de ellas, y que trabaja en todo el poema. La primera estrofa desarrolla este apóstrofe, sin nombrarlo, ya que ya había sido nombrado al principio del poema, no como un apóstrofe sino como una oda. La realidad de los individuos

trabajando dentro del poema se mantiene gracias a esa tensión entre oda y apóstrofe. La primera estrofa introduce un tema rechazado en la mayoría de la poesía de Eliot:

...the leaping delight
that quickens my senses in our waking time.

Esto revierte el rechazo anterior de Eliot de muchas cosas: la posibilidad de placer, el reconocimiento del otro, la confiabilidad de los sentidos, y su actividad no solamente en los sueños sino en la vida diaria. Esto es exactamente lo opuesto de lo que se dijo en *Choruses From 'The Rock'*: "In our rhythm of earthly life we tire of light. We are glad when the day ends, when the play ends; and ecstasy is much pain."⁷⁹ Y está a mucha distancia de "Those who suffer the ecstasy of the animals" de *Marina*. El vínculo continuo entre "I" y "We" está desarrollado a lo largo de la estrofa hasta que llega, sin pronombres, a "The breathing in unison". Esas últimas palabras, como todas las que forman esta estrofa, son reversiones de la poesía anterior de Eliot. "Breathing" y "unison" fueron palabras que difícilmente existieron juntas, solamente para ser rechazadas, silenciadas o añoradas. El verso que no publicó en la obra de teatro es en realidad una revolución dentro de su corpus poético. En él, los amantes existen; y "smell", "other" y "bodies" dejan de ser palabras repugnantes. Estos "lovers whose bodies smell of each other" eran imposibles antes. Los dos siguientes versos son un desarrollo de esto, el segundo como declaración directamente enfrentada al diálogo de la pareja en *The Waste Land*:

Of lovers whose bodies smell of each other

y el último como cambio de dirección de la posibilidad de diálogo en *Four Quartets*:

⁷⁹ CPP, p. 167.

Who think the same thoughts without need of speech
 And babble the same speech without need of meaning.

La tercera estrofa regresa a muchos símbolos poéticos de Eliot, primero a los negativos: el "peevish winter", que imita el "peevish gutter" de *Gerontion* y el complejo invierno de *Little Gidding*; después la oposición entre el "sullen sun" que recuerda todos los escenarios de sequía en su poesía y que aquí no "marchita" esas otras valiosas imágenes de Eliot: "The roses in the rose-garden". Esta figura, que apareció desde sus primeros poemas hasta *Four Quartets* como una figura compleja de plenitud añorada a e inalcanzable aparece nuevamente aquí; el tú y el yo de "our wakingtime" y "our sleepingtime" están cambiados y reiterados en la repetición de esas rosas que son "ours and ours only". No obstante, esto no está exento de problemas. Hay un lado en este poema que quizás realiza otra estrategia. Eliot mantuvo una larga relación con Emily Hale que terminó definitivamente cuando su primera esposa murió. Esto lo forzó a tomar una postura clara, después de años de mantener con ella una relación ambivalente. Ella había sido para él, desde sus primeros años, una figura que ayudó a mantener un diálogo con sus emociones más profundas, y en este sentido no había sido tocada y era intocable. Cuando la posibilidad para un contacto más cercano se presentó, Eliot se retiró de escena, y terminó esa relación para siempre. Emily Hale fue una figura de nostalgia, y estuvo cercanamente relacionada con la imagen del jardín de rosas. En ese sentido ella fue definitivamente hecha a un lado a partir del rechazo simbólico de la nostalgia de *Burnt Norton* y de la posibilidad de la afirmación del yo a través de ella. Eliot rechazó ir "Down the passage which we did not take/ Towards the door we never opened/ Into the rose garden". Este rechazo fue de hecho actuado en ese poema, en ese sentido Eliot estaba liberado de las defensas nostálgicas y forzado a ver la desnudez de su yo como una "ragged rock". Entonces el camino estaba abierto por una anagnórisis que aterrizó finalmente en este poema. Las rosas y el jardín de rosas de *A Dedication to my Wife* no son un regreso de la nostalgia sino una recuperación de una imagen anterior y un reciclamiento de ella en un nuevo

contexto y realidad. En este sentido se vuelven reales y palpables, y es posible que el poeta diga que ellas son "ours and ours only". Pero esta repetición del "ours" y el énfasis puesto en el "only", significa también que quería establecer los límites exactos de su representación. Esto tiene sentido en la condición doble de este poema como declaración privada y pública. Como dedicatoria vale, pero como poema es un poco exagerado. Sin embargo, la última estrofa aclara la complicada estructura del poema, y la sitúa abiertamente en la escena:

this dedication is for others to read

Ahora sí, la declaración hecha en el verso anterior tiene un sentido más amplio, ya que aquellos "others" no son los únicos lectores del poema, sino todo aquél que tuvo que ver con la vida de Eliot y con el sentido del jardín de rosas en su imaginación. La última estrofa es la declaración de las estrategias de este poema, y de su sentido a partir de la poesía y de la vida de Eliot:

These are private words addressed to you in public.

La pluralidad de palabras privadas está dirigida (addressed) pero también vestida (dressed) para su actuación pública. La dedicatoria (una totalidad) es para que la lean otros. Esta fue la primera y última vez que Eliot se atrevió a ponerse en escena sin impersonalizarse, y a con-vivir allí. Y funcionó, incluso si nunca hizo nuevamente el esfuerzo de "trabajar en esa dirección".

CAPITULO TRES DEL GLAMOUR A LA GRAMATICA: LA CRITICA TEMPRANA DE T.S. ELIOT

We may not admire his aims: but whatever he sets out to do, he succeeds in doing, with a mastery which gives us the sense of confidence that is one of the major pleasures of poetry.

"In Memoriam"

We cannot be primarily interested in any writer's nerves or in anyone's heredity except for the purpose of knowing to what extent that writer's individuality distorts or detracts from the objective truth which he perceives.

"Baudelaire"

I

EL RECORRIDO RETORICO DE LA CRITICA DE ELIOT

Los desplazamientos semánticos que en el nivel retórico de la lengua inglesa van de la palabra *grammar* a la palabra *glamour* pueden ser útiles aquí para explicar la oposición entre *The Sacred Wood* y *After Strange Gods*, los dos libros que se van a estudiar en los siguientes dos capítulos, ya que el contraste entre ambas ejemplifica el paso, dentro de su crítica, de consideraciones estéticas a principios morales, y también, en otro nivel, debido a que, si imaginamos a *The Sacred Wood* como un libro impulsado por el glamour y a *After Strange Gods* como gobernado por la gramática, este contraste exhibe que la fuerza y la calidad de los ensayos del primero (el libro glamoroso) están íntimamente ligadas a necesidades emocionales personales, y que en el segundo (el libro gramático) lo que se da es la distorsión del poder crítico a partir de la imposición de construcciones ideológicas sobre aquellas mismas emociones. La relación entre los conflictos personales y la crítica es un tema complejo y elusivo en Eliot. Utiliza su crítica como una manera de expresar las experiencias personales, mientras que en otro nivel pero al mismo tiempo y en el mismo movimiento, con esas mismas palabras emocionalmente cargadas, construye una crítica muy poderosa y atinada ¹

¹ Edward Lobb dice que "the structure of an Eliot essay is not logical but psychological; it aims at inducing a certain temper of mind rather than persuading the reader of particular small points. And, because of its 'reticence' and non-rational structure, we are more likely to understand Eliot's critical

Glamour es una corrupción de la palabra "grammar", y se remonta a la época en que esta palabra connotaba principalmente el conocimiento del latín. Como resultado de estas implicaciones y malentendidos sociales e históricos, adquirió el sentido de tener un poder mágico de seducción que le permitía a su poseedor tener cierto poder sobre la gente. La historia de este término es la misma que la vida del *Fausto* de Goethe, quien abandona la cátedra por una sabiduría mundana. *Glamour*, como aquí se entiende es entonces un tipo particular de seducción, basado en el poder retórico del lenguaje, que hace de la crítica literaria tanto un discurso racional como uno emocional.² En este nivel, gramática tiene un significado diferente y complementario. Ya he dicho que el origen de "grama" es el mismo que el de gramo, es decir "peso": una piedra pequeña. Y "peso" está semánticamente relacionado con realidad, y retóricamente con verdad, como cuando hablamos de "un argumento con peso", por ejemplo. La gramática es siempre el arma pesada del discurso racional, y el estudio de ella, como disciplina, es el estudio de las palabras como entidades estáticas. La búsqueda de significaciones lógicas está basada en el entendimiento de que una palabra tiene un lugar inamovible en la estructura fija del lenguaje: una significación literal. Para su propia supervivencia como disciplina, la gramática (o la lingüística) no puede considerar ningún tropo retórico: eso sería poner en cuestión sus fundamentos lógicos. Estos otros sentidos, el lado glamoroso de las palabras, se contraponen a su significación gramatical, cada vez que el vínculo

prose if we read it as we would poetry, with attention to suggestion, nuance, and tone." (Edward Lobb, *T.S. Eliot and the Romantic Critical Tradition*. Londres, Boston y Henley, Routledge & Kegan Paul, 1981, p.96.) Pero si vamos a leerlo "as we would poetry" entonces tenemos que considerar también el otro lado de esta crítica. "Suggestion, nuance and tone" están allí no únicamente para convencer al lector: la "non-rational structure" de la crítica de Eliot (es decir su constitución altamente retórica), expresa también un esfuerzo para organizar, en otro nivel del lenguaje, sus propios sentimientos. El es el primero en estar convencido, a pesar de lo lejos que este autoconvencimiento pueda estar de aquello que se está criticando. Esto también se puede ver en Octavio Paz, cuyos ensayos están marcados no únicamente por el tema sino por la manera en que este tema está organizado. Su libro sobre Sor Juana Inés de la Cruz, por ejemplo, es también, al mismo tiempo que una lectura de la monja, una proyección de la imagen que él tiene de sí mismo.

² "Between the fundamental points of Eliot's 'classicism' there is much feeling about literature, relatively articulable but not susceptible of demonstration in reasoned argument... Criticism was, for Eliot, a branch of rhetoric rather than of philosophy; it was natural for him to treat it as an art of persuasion rather than a science of 'proof.'" (Edward Lobb, p.94) Esta descripción puede fácilmente ser aplicada a *El arco y la lira*, un libro en el cual Octavio Paz trató por primera vez de articular en extenso sus ideas sobre poesía.

lógico se rompe. Estas dos palabras, las cuales son diacrónicamente la misma, ayudan a explicar la naturaleza de la crítica de Eliot, la cual puede dividirse de una manera amplia en dos definiciones distintas: estética, en *The Sacred Wood*, y moral, en *After Strange Gods*. Esta división no se aplica únicamente al tema y a la principal preocupación de estos dos libros, sino a la postura desde la cual ellos están escritos, la cual es glamorosa en el primer caso, y gramatical en el segundo.

No estoy dando a entender con esto que no hubo ninguna preocupación estética y moral real en la crítica de Eliot: estoy diciendo que esas preocupaciones, *per se*, no construyen ensayos convincentes, en tanto crítica y en tanto literatura. No fue solamente una verdad original o fundamental lo que les dio una forma "razonable"; fue la energía retórica puesta en su elaboración, y la "verdad" temporal y parcial que ellos lograron.³

II

LAS LANZAS OCULTAS DE *THE SACRED WOOD*

Sería erróneo decir que el tema de los ensayos de Eliot servía únicamente como pretexto para su autoexpresión, ya que la "elevada particularidad" que tienen, si bien funciona en ese sentido, también hace que alcancen un alto nivel de "plausibilidad". Esa es precisamente la razón por la que son convincentes: no fueron escritos con la claridad de pensamiento de una racionalidad pura, sino con la precisión de una inteligencia que había encontrado en la escritura un medio para relacionar los fantasmas personales con sus "objectives correlatives".⁴

³ "It is apparent from the historical myth of Eliot's criticism that rational argument is harder to conduct as words are treated more and more subjectively. As the background of shared belief disappears, as words come to be thought of as constructions rather than as references, the nature of argument undergoes fundamental and permanent changes." (Edward Lobb, p.94.) Este "tratamiento subjetivo" del lenguaje es lo que hace de la crítica de Eliot no un metadiscurso sobre verdades estéticas o morales, sino una experiencia en sí misma moral y estética.

⁴ Como John Hollander dice sobre la relación entre las figuras retóricas y los textos en sí, en la crítica de Eliot "the methods traced here persuade because they clarify, and clarify because they are organic to a view presented not by one thread of argument alone, but by the whole weave of a book." (Hollander, citado por Lobb, p. 95) Aunque "organic to a view" no me parece la metáfora correcta, pues proyecta una uniformidad de sentido, lo cual no es el caso.

El poder real de los mejores ensayos de Eliot radica en el choque entre el tema elegido y las preocupaciones personales, es decir, en el desarrollo de una comprensión de sí mismo a través de estos motivos externos, y, en el mismo movimiento, en los aciertos y descubrimientos que realiza en el nivel del tema gracias a esta reflexión indirecta. La función de la retórica es que la exaltación del escritor se vuelva escritura y que esta escritura se comunique al lector. En ese sentido, la crítica sobre la crítica debe tratar de entender aquellas capas ocultas de sentido: es decir, cuándo y cómo esta crítica está en realidad ocultando o proyectando un motivo emocional; y al mismo tiempo, de qué manera esos puntos de contacto entre la racionalidad y el sentimiento hacen que un ensayo sea fuerte y válido en su lectura. Si la crítica logra esto es porque ha ejercido cierto número de modificaciones en la comprensión que un lector tiene sobre un tema en particular –pero por el bien del ensayo en cuestión, el vínculo emocional tiene que estar disfrazado para que el tema sea creíble. Mientras más oculta y fundida esté la emoción, mayor puede ser su influencia.

Eliot empezó a escribir crítica en 1915, cuando Bertrand Russell lo puso en contacto con el *International Journal of Aesthetics* y con el *New Statesman*. Se había encontrado con Russell en Londres por mera casualidad, aunque ya lo conocía desde sus años en Harvard, pero ese encuentro fue muy importante para su propia carrera en Inglaterra, e incluso como soporte financiero.⁵ Los artículos de Eliot para la primera revista, aparte del apoyo financiero, fueron benéficos para Eliot ya que le ayudaron a mantener a raya las preocupaciones y sospechas de sus padres con respecto a su carrera: era la mejor prueba de que seguía seriamente trabajando en el mundo filosófico. Pero iba a ser en la segunda donde empezaría a escribir crítica literaria; en el *New Statesman* no estaba obligado a escribir sobre temas académicos y pudo empezar a escribir sobre otras cosas más relacionadas con su decisión de empezar una carrera literaria en Londres. Y si bien la filosofía le había ayudado a conseguir un estilo en prosa lo suficientemente fuerte como para expresar autoridad y convencer a sus lectores, ésta dejó de ser uno de sus intereses principales. En alguna ocasión dijo, por ejemplo, que F. H.

Bradley le había enseñado cómo escribir prosa⁶, pero estaba en ese momento más interesado en la antropología, los mitos y la literatura del siglo XVII, entre otros temas. De 1916 a 1920, años de su iniciación en la *vie littéraire* londinense, Eliot construyó una fuerte reputación entre la nueva generación de escritores en Inglaterra. Una carta de Richard Aldington, escrita en julio de 1919, poco tiempo después de la publicación de "Reflexions on Contemporary Poetry", es un buen ejemplo de ello:

You have a power of apprehension, of analysis, of the dissociation of ideas, with a humour and ease of expression which make you not the best but the only modern writer of prose criticism in English; I hope that some day you will collect these and other essays into book form.⁷

Durante el año de 1916 Eliot escribió reseñas principalmente en las revistas ya mencionadas, y también en *The Monist*; pero en 1917 comenzó a enviar críticas a otras publicaciones y se dedicó más y más a la literatura. En junio de ese año fue nombrado editor asistente de *The Egoist*,⁸ que publicó su primer libro, *Prufrock and Other Observations* ese mismo año; en noviembre publicó sus "Reflexions on *Vers Libre*" en *The New Statesman* y "Ezra Pound, his Metric and Prose" fue publicado en los EUA por Knopf.⁹ Durante el año de 1918 la mayoría de sus ensayos, escritos para *The Egoist*, *The Nation*, *The Little Review*, o *Poetry*,

⁵ *Letters*, Vol. 1, p. xxii, Existen varios reportes de esto, y Ackroyd narra con exhaustividad los años de su relación.

⁶ "In Eliot's case, his long professional involvement with philosophy is itself one point of departure... He could have been an academic philosopher and chose not to be." (William Righter, "The 'Philosophical Critic'". En Newton-De Molina, David, editores, *The Literary criticism of T.S. Eliot*. Londres, The Athlone Press, 1977, p.111.)

⁷ Es interesante citar el último párrafo de esta carta como un ejemplo de la manera en que los escritores se aproximan y distancian entre sí en la construcción de sus carreras, y de qué manera esto los afecta (debemos recordar que en ese momento Eliot tenía 31 y Aldington 27). "Having said this much, with complete sincerity", dice Aldington, "I feel compelled to add that I dislike your poetry very much; it is over-intellectual and afraid of those essential emotions which make poetry." (*Letters*, Vol. 1, p.321.). Es también un ejemplo de las reacciones que los primeros poemas de Eliot suscitaban entre sus lectores naturales.

⁸ Peter Ackroyd, p.82.

⁹ "Ezra Pound: his Metric and Prose," fue publicado anónimamente por Knopf, en Nueva York, en noviembre de 1917 (en septiembre de 1918, publicó "A Note on Ezra Pound", en *To-Day*), y "Reflexions on *Vers Libre*" apareció en *The New Statesman* el tres de marzo de 1917.

estuvieron dedicados a la literatura moderna e isabelina. En 1919 estaba también escribiendo para *The Athenaeum*, y finalmente, desde septiembre de ese año, empezó a escribir los artículos principales para el *Times Literary Supplement*, en donde se le comisionó para escribir sobre el periodo isabelino.¹⁰ Su carrera como crítico estaba ya muy bien plantada.

Sin embargo, The Sacred Wood, publicado en 1920, no fue tan organizado y estructurado como Eliot hubiera querido. Antes de reunir sus ensayos y publicarlos le había dicho a su madre que estaba planeando un libro sobre crítica. Su "New Year's Resolution", le escribió en diciembre de 1919, "is 'to write a long poem I have had on my mind for a long time and to prepare a small prose book from my lectures on poetry.'"¹¹ Escribió en términos similares a John Quinn, su protector en Norteamérica.¹² Una carta a Sydney Schiff escrita en enero de 1920 muestra la ironía entre las intenciones ideales y los logros reales de Eliot:

I thought that instead of reprinting essays (*a form of book making to which I am averse*) I would boil down the lecture and the essays together into a small but constructed book. Now that I have got to making a scheme for it, I find that the difficulty will be to keep it small enough... I want to discuss 1) the modern public 2) the technique of poetry 3) the possible social employment of poetry. It strikes me that if people ever stopped to ask themselves what they wanted of poetry, the major part of contemporary verse would appear so obviously superfluous that there would be nothing to say about it."¹³

¹⁰ Cf. Peter Ackroyd, p. 97.

¹¹ *Letters*, Vol. 1, p.349.

¹² *Ibid.*, p.355.

¹³ *Ibid.*, p.355. Mis cursivas. En un análisis sobre sus cartas de esos años, Steven Wallace observa correctamente la total ausencia de cualquier expresión personal en ellas. ("No indiscretions." *Pretexts*, Vol. 2, No. 2, verano de 1990, pp. 137-143.) No obstante, la carta que Eliot escribió después de la muerte de su padre es una conmovedora muestra de esa imposibilidad, y dice mucho sobre su técnica poética: en ella Eliot quisiera decir muchas cosas, pero apenas articula unos cuantos enunciados. Al leer las cartas anteriores a su matrimonio, especialmente aquellas a su prima Eleanor, podemos observar un carácter totalmente diferente, más imaginativo y humorístico —y sobre todo menos misógino. Después, escribir cartas dejó de ser para él un asunto personal, para ser solamente un procedimiento impersonal. La carta sobre su padre, entonces, puede ser vista como un equivalente a su escritura de poemas: un acto intensamente personal, angustiante y difícil.

Veamos una carta más, ésta a John Quinn, de pocos días después:

I am working at present on some old essays and a lecture, in order to make with this and other material a small book on the criticism of poetry and the state of poetry at the present time... I have had it in my mind for so long that I feel that I must get it done in order to be able to get onto something more creative. And I think that it is time some definite public statement were made of standards in the writing of poetry.¹⁴

Al final, la mayoría de los ensayos incluidos en *After Strange Gods* que habían sido escritos durante un corto periodo entre 1919 y 1920, habían estado también publicados e incluso, las pruebas de imprenta no fueron corregidas por él, sino por su esposa y por Ezra Pound;¹⁵ no obstante, estos ensayos alcanzaron los objetivos que Eliot se había propuesto con mucho mayor eficacia que si hubiera organizado sus ideas, como dijo que quería, en un libro mucho más estructurado. Las profundas emociones que fueron trabajadas y estuvieron trabajando en la elaboración de estos ensayos habrían desaparecido en un libro más pulido. Nunca quedó del todo satisfecho con este libro, pero si lo leemos cuidadosamente nos daremos cuenta de que, a pesar de lo confuso y caótico que pudiera parecer, de lo disfrazadas que sus emociones estuvieran en esos ensayos, e incluso de lo malintencionados que éstos definitivamente eran, siempre logró expresar tanto lo que quería como lo que necesitaba. Hubiera sido imposible llevar a cabo todos estos objetivos opuestos y difusos dentro de una estructuras más ordenada –y limitada. En un libro de ensayos menos rígido, como lo es *The Sacred Wood*, todo esto podía encontrar un lugar: encubierto por determinadas posiciones en contra de la crítica contemporánea y pasada, disfrazado como lecturas de poetas particulares, o elaborado mediante la interrogación y comprensión de las artes escénicas, Eliot logró tocar aquellos puntos que de verdad le interesaban –y que era sumamente complicado expresar.

¹⁴ *Letters*, Vol. 1, p.357.

Hubiera sido imposible separar todas las ideas, declaraciones e intuiciones fragmentadas incluidas en estos ensayos, y construir con tan incoherente aunque poderoso constructo un libro coherente y lógico. Entre su carrera como escritor y sus emociones personales se dio siempre una relación indirecta y misteriosa, como si estas emociones fueran las únicas capaces de llevar a cabo –es decir de volver lenguaje- lo que el discurso racional puro no puede lograr. Esta podría ser la explicación de por qué abandonó la filosofía: el fantasma del lenguaje, el glamour de la gramática, era en él más fuerte que la limitada, en ese sentido, racionalidad referencial. Como si lo que pensaba estuviera siempre en contacto con lo que sentía, como si los sentimientos fueran sentimientos prácticos e intencionados, con un propósito propio, y en diálogo con esa racionalidad.

III

EL VINCULO POSPUESTO

“REFLEXIONS ON VERS LIBRE” Y “EZRA POUND: HIS METRIC AND PROSE”

“Reflexions on Vers Libre” y “Ezra Pound: His Metric and Prose” son dos ensayos que, aunque anteriores a la aparición de *The Sacred Wood*, no fueron incluidos en este libro, y no aparecieron en forma de libro sino hasta 1966, cuando Eliot publicó *To Criticize the Critic*. Sin embargo son importantes para entender el desarrollo de Eliot como poeta y, consecuentemente, como crítico. “Reflexions” comienza de manera anecdótica y ligera, hablando de Dostoievski, Dickens y la literatura ligera. No obstante, desde el epígrafe Eliot deja en claro que en realidad se va a tratar de una fuerte declaración sobre la literatura como totalidad. Es una pieza de escritura muy astuta aunque solamente desarrolle unos cuantos temas. Y si empieza ligero, termina totalmente autoritario, como lo demuestra la manera en que el joven escritor concluye su ensayo: “there is only good verse, bad verse and chaos”. Pero si este último enunciado es el centro del ensayo, como de hecho lo es, su fuerza ha sido preparada primero por ese ligero inicio, y después por el progresivo

¹⁵ Cf. Peter Ackroyd, p.105.

endurecimiento de sus afirmaciones. Para entender el verdadero peso de esa última declaración de principios es necesario vincularla con algunas líneas anteriores que a continuación cito:

This liberation from rhyme might be as well a liberation of rhyme.

There is no escape from metre; there is only mastery.

Freedom is only truly freedom when it appears against the background of an artificial limitation.

The irregularity of carelessness can at once be detected from the irregularity of deliberation.

Repetition of effect is a question of pattern.

There is no freedom in art.

Vers libre does not exist and it is time that this preposterous fiction followed the élan vital and the eighty thousand Russians into oblivion.¹⁶

He separado estas citas, y las he puesto en orden invertido para mostrar lo bien que Eliot sabía que la efectividad y fuerza de un enunciado es siempre "a question of pattern", como podemos ver en su repetitiva construcción, y en el orden admonitorio que progresivamente fueron tomando. Si los hubiera escrito en el orden en que están citados, es decir, si hubiera terminado con el último argumento de esta serie, su artículo no sería más que una ligera admonición, muy lejos de la fuerza profética dada por su crescendo, y por la apoteosis lograda en el último momento con: "there is only good verse, bad verse, and chaos". Eliot ordena el desarrollo de sus enunciados para que lleguen, como si fuera obvio e inevitable, a la lapidaria –aunque justa- frase final.

Pero también podemos ver a través de estas citas que la dirección de la discusión sobre el verso libre es en realidad desviada por Eliot hacia otros fines más personales -el antagonismo entre caos y orden, principalmente. Para él el problema no radicaba en la validez o no de escribir verso libre (su conciencia retórica le ayudó a no poner atención en una discusión que consideraba

superficial), sino utilizar un tema en boga para afirmar la absoluta necesidad de la forma frente a los peligros del caos. Eliot estaba en contra del concepto de verso libre en tanto que ese concepto pudiera significar una laxación en el rigor del arte, una especie de simulacro estético del caos moral —es decir, una continuación de las débiles frivolidades románticas. Es por eso que se sienta a escribir sobre ello, y esa es la razón por la cual este ensayo sigue siendo, aún ahora, vehemente, apasionado y, lo que es más importante, convincente.

A estas alturas de su vida sus preocupaciones se manifestaban principalmente como preocupaciones estéticas: elige un problema estético como una manera de liberarse de su angustia ante el caos, y se inventa un oponente real (el verso libre) para luchar contra un enemigo irreal todavía más poderoso; y aunque no logró vencer totalmente a su oponente verdadero, sus argumentos fueron tan convincentes que hicieron real el problema literario, y útil y enriquecedora la falsa lucha. Aplicó sus sentimientos personales a un dilema estético, pero lo realmente sorprendente es que la transmutación de sentimiento a estética resultara válida. Eliot enfrentó un problema inventado, luego hizo de este problema uno real, y finalmente lo solucionó.¹⁷ Cuando escribió este ensayo, estaba manipulando sus propios sentimientos para hacer con ellos un producto estético y un producto de la inteligencia. En ese mismo ensayo afirmaba que “there is no freedom in art” sino solamente “manipulation of material”, y que esta manipulación iba a tener, como consecuencia, “the novelty of the form”).¹⁸

¹⁶ *To Criticize the Critic*, Londres, Faber and Faber, 1965, pp. 189,188,187,186, 185, 184, 183. De aquí en adelante TCC.

¹⁷ No estoy diciendo que los problemas reales sean falsificaciones. Simplemente que hay un movimiento retórico sin fin: en este ensayo también podemos considerar que en realidad la angustia de Eliot era la inventada, y que esa *inventio* le sirvió para resolver un dilema estético real —la realidad está del otro lado. Una conciencia retórica hace que cualquier cosa sea una consecuencia de otra, pero también produce un cambio y un desplazamiento en esta última. Es equivalente a los fractales matemáticos, que muestran estructuras que se desarrollan por sí mismas y en ellas mismas en una infinita des-composición o una deriva. Octavio Paz hace exactamente lo mismo en su libro sobre Sor Juana: construye un personaje altamente personalizado al que nombra “Sor Juana” y el que, en los hechos, responde principalmente a características propias de Paz, tanto biográfica como históricamente. No obstante, el retrato final de Sor Juana es una construcción maestra, como biografía y como estudio literario, incluso si discordamos de ella. Lo mismo pasa con su retrato del “mexicano”.

¹⁸ *Ibid.*, p.184. Siempre que estemos hablando de material y manipulación en literatura estamos hablando de retórica. La retórica es lo que hace un sueño lo suficientemente intenso para desarrollar una forma por sí misma; es lo que hace de una emoción una pieza literaria, y hasta

"Ezra Pound, His Metric and Poetry" presenta un problema distinto. La intención original de este ensayo era afirmar la posición tanto de Pound como de Eliot en el mundo literario, ya que al defender a su amigo Eliot estaba defendiéndose a sí mismo y también defendía sus propias opiniones sobre poesía. El ensayo contiene de nuevo un largo ataque al verso libre, aunque menos poderoso que el anterior. De hecho, nada en él es tan fuerte como en el otro, o como en aquellos que formarían parte de *The Sacred Wood*. Es necesario entonces empezar por preguntarnos la razón de esta debilidad, dado que ambos poetas compartían una misma posición en las batallas literarias de su época, y que este ensayo era una especie de manifiesto de sus proyectos poéticos.

Creo que aunque a Eliot le gustaba la poesía de Pound, ese gusto era más una solidaridad en la búsqueda que una identificación en los logros. Y la mera solidaridad no es suficiente para hacer buena crítica, como tampoco es suficiente para hacer un buen poema. Sin el movimiento dialéctico de identificación y separación no hay crítica, ni tampoco literatura. No estoy diciendo con esto que sólo los poetas escriben buena crítica, como Eliot dijo, sino que entre el tema criticado y los intereses privados (y no importa si son políticos, intelectuales o emocionales) debe haber un vínculo directo, una especie de necesidad. La profundidad de la crítica depende de un desdoblamiento retórico del yo del escritor.¹⁹

cierto punto lo que hace la vida real. No hay salida de ella, excepto la literalidad, el suelo firme de la gramática. La retórica es una manipulación del material real (aunque quizás esté crudo). No es algo nuevo hecho de nada, sino la organización de hechos de la realidad referencial en un sentido particular —e inestable. Mientras mejor manipulado más preciso es el sentido. Y una conciencia de esto es un buen antídoto contra una verdad final, lingüísticamente hablando. Sin embargo, la falta de verdad lingüística no nos impide tener "sentido". Cuando Eliot dice que "there is no freedom in art", sino solamente "manipulation of material" postula un dilema que sería interesante seguir, e imposible de cerrar aquí. El romanticismo (y la modernidad como una continuación del romanticismo) desarrolla un uso inconsciente de la retórica que identifica la ironía con la muerte; al hacer esto saca la ironía de su propio movimiento y la hace literal. Véase David Simpson, *Irony and Authority in Romantic Poetry*, Londres, Macmillan, 1979: "...the connection between irony and metaphor in Romantic aesthetics is not simply the traditional one... it is that the recognition of the metaphorical status of language itself, both as it is created and as it is received (i.e. at all points along the author reader axis), involves the simultaneous commitment to a system of meaning-production which is ever expanding and proliferating, and yet ever evasive, ever digesting itself as the means of its ongoing progress —a commitment, in other words, to Romantic irony" (pp.193-194). Véase también la discusión de Paz sobre la ironía en *Los hijos del limo*.

¹⁹ La diferencia entre Eliot y Paz es un buen ejemplo de esto. Su vínculo entre emoción y racionalidad era diferente, y por lo tanto su crítica es también diferente. Si buscamos otros

La razón de que "Ezra Pound, his Metric and Poetry" fuera un texto anónimo es que se suponía que debía coincidir con la publicación de *Lustra* de Pound.²⁰ Pero la principal paradoja de este ensayo es que sus mejores momentos, sus partes más convincentes, son aquellas en donde Eliot parece más estar hablando de sí mismo que de Pound: es decir, lo que hace Eliot en este texto es utilizar la obra de Pound para resolver sus propias preocupaciones. Las frases más poderosas y más valiosas, las partes del ensayo en que ser poeta es una lucha heroica contra la ciudad de Londres, contra la poesía anterior y la presente, contra el mundo en general, responden más a Eliot mismo que a su amigo, o por lo menos de igual manera. No hay ningún comentario sobre Pound que no pueda aplicarse a Eliot. Por ejemplo, la conquista de Londres hecha por Pound en palabras de Eliot: "Few poets have been undertaking the siege of London with so little backing" (*TCC*, p.164) responde más a como se veía él mismo en ese momento (Pound había llegado allí unos años antes y ya era reconocido dentro del mundo literario de Londres; era Eliot quien, en ese preciso momento, estaba "undertaking the siege of London".) Y más adelante: "Few books of verse have ever owed their success so purely to their own merits" (*Ibid.*). *Prufrock and Other Observations* acababa de ser publicado hacía menos de seis meses, y el propio Pound había dicho de Eliot al leer sus primeros poemas que Eliot era un poeta que se había modernizado solo. Y nuevamente: "Pound came to London a complete stranger, without either literary patronage or financial means" (*Ibid.*); esta es una descripción exacta de cómo se debió sentir Eliot después de haber decidido permanecer en Londres en lugar de regresar a los Estados Unidos, y después de su precipitado matrimonio en 1915. O finalmente éste último, el cual en su uso y selección de verbos está muy relacionado con la lucha de Eliot en contra de los proyectos familiares: "He deserted the thesis on Lope de Vega and the Ph.D. and

ejemplos, debemos aceptar que ésta es la única manera de explicar las enormes mutaciones de los temas criticados que se dan en Heidegger sobre la poesía de Hölderlin, o en Nietzsche en su lectura de las óperas de Wagner, o en Freud sobre las obras de Ibsen, o en Harold Bloom sobre el romanticismo en su totalidad. Los mitos son universales ya que son usados y gastados una infinidad de veces; y mientras más gente utilice un material, y mientras más existan diferentes explicaciones de algo, este material, esta materia mítica, más tiene que expresar.

²⁰ Peter Ackroyd dice que el título fue en realidad elegido por el propio Pound. (Peter Ackroyd, p.89.)

the professorial chair, and elected to remain in Europe.” (*Ibid.*) Eliot, a su vez, había *abandonado* su tesis sobre F. H. Bradley, un Ph.D. y una carrera académica en Harvard, y había también *elegido* permanecer en Europa. Los verbos “abandonar” y “elegir”, de hecho, se aplican más a Eliot que a Pound. Si la rápida biografía de este ensayo sobre Pound es en realidad una autobiografía del propio Eliot, el análisis de los poemas de Pound encaja mejor como lectura de su propia poesía, y se parece a las definiciones que hace en otros ensayos sobre lo que debe ser la poesía. Sus comentarios son lo suficientemente abstractos como para ser aplicados a cualquier poema, o lo suficientemente personales como para ser referidos principalmente a los suyos: “[his] verse is always definite and concrete, because he has always definite emotion behind him” (*TCC*, p.170). “There are deliberately arbitrary images, having their place in the total effect of the poem... but no word is ever chosen merely for the tinkle; each has always its part in producing an impression which is produced always through language” (*TCC*, p.171). Y si echamos un vistazo a la siguiente cita podemos darnos cuenta de la implicación retórica de la poética de Eliot: “There is only a mastery which comes of being so well trained that form is an instinct and can be adapted to the particular purpose in hand” (*TCC*, p.172, *mis cursivas*). Si leemos la conclusión nos daremos cuenta de que en ella Eliot está aplicándole a su amigo sus propios y difíciles esfuerzos y logros: “there is much more solid substratum...; there is more thought; greater depth, if less agitation on the surface. The effect of London is apparent; the author has become a critic of men, surveying them from a consistent and developed point of view; he is more formidable and disconcerting; in short, much more mature” (*TCC*, pp. 172-173). Esta conclusión es más precisa e iluminativa de la poesía de Eliot que de *Lustra*. Y lo mismo sucede con esta última defensa de la poesía de Pound: “Many readers are apt to confuse the maturing of personality with desiccation of emotions”(*TCC*, p. 173). Una vez más, el corazón de este ensayo son las propias creencias de Eliot sobre poesía, la propia lectura de Eliot sobre sí mismo en Londres, y las propias opiniones de Eliot sobre sus personales logros. Lo asombroso, nuevamente, es que fuera tan efectivo con respecto a Pound. Todas estas declaraciones van a aparecer, aunque en diferente forma, en *The*

Sacred Wood. Los ensayos allí reunidos fueron escritos para aclarar sus propias intuiciones. Todos ellos dicen algo acerca de sí mismo, y entre más iluminativos son, más responden a sus necesidades privadas. Son el resultado de esa "trained mastery of the instinctive form" que Eliot consideraba como la gran carencia de Hamlet.²¹

IV

LA FIGURACION DE "THE PERFECT CRITIC"

The Sacred Wood puede ser formalmente dividido en cuatro secciones principales, aunque estos límites estén desdibujados. La "Introduction" no sólo abre el libro sino que también es el punto de partida para su lucha contra los "críticos" que va a desarrollar en la primera parte. Eliot inicia esta batalla manipulando la figura literaria de Matthew Arnold; y lo rechaza por no ser capaz de llevar sus ideas hasta el lugar que el propio Eliot considera que debían llegar las ideas de un buen crítico (es decir él mismo).²² Comienza alabando a Arnold como un predecesor cuya relevancia se nulificó, al no haber vivido en la época adecuada:

What makes Arnold seem all the more remarkable is, that if he were our exact contemporary, he would find all his labour to perform again.²³

Pero el ataque que hace sobre Arnold termina por convertirlo en una pobre caricatura de sí mismo: "at this perception", dice Eliot,²⁴ "Arnold's critical activity

²¹ Es importante agregar que lo que hace buena, o creíble, la poesía y la crítica de Eliot no es la acción solipsística, sino la capacidad para hacer, en un segundo movimiento, una especie de fisura en la íntima esfera solipsista y construir a partir de ahí un aparato reflexivo por medio del cual podría decir algo desde el exterior a ese exterior, y desde su interior a sí mismo.

²² Para un estudio de las contradictorias opiniones de Eliot sobre Arnold, véase Piers Gray, *T.S. Eliot's Intellectual and Poetic Development*. Brighton, The Harvester Press, 1982, p.17. Véase también Edward Lobb, p. 76-81., sobre las similitudes entre ambos, y C. K. Stead, "Eliot, Arnold and the English Poetic Tradition", en Newton-De Molina, pp. 184-206.

²³ *The Sacred Wood*. P. xi. En adelante. TSW.

²⁴ Esta percepción es "the nature of the *malady*" en el romanticismo, es decir, su incapacidad de lograr una poesía fuerte debido a su falta de "permeability", como Arnold dijo, dentro de la sociedad.

stopped”; sin embargo, continúa, en una sociedad distinta, “Arnold might have become a critic”. Y entonces viene la declaración que hace de Eliot, según él mismo, el verdadero heredero de Arnold, y el único capaz de corregir sus fracasos:

he saw something to be done and no one else to do it (*TSW*, p.xi).

Este ensayo, como la mayoría de los reunidos en *The Sacred Wood*, es muy agresivo. Como su madre dijo en una carta a su hermano, en febrero de 1921: “I have felt quite badly about it because of the savage criticisms. I do not like the name. I think \$2.50 is too high a price.”²⁵ Pero tiene una función: Eliot usa a Arnold como caballito de batalla para poder atacar a la crítica que se estaba haciendo en ese momento:

Some persons, like Mr. Wells and Mr. Chesterton, have succeeded so well in this later profession of setting the house in order... that we must conclude that it is indeed their proper rôle, and that they have done well for themselves in laying literature aside (*TSW*, pp. xiii-xiv).

Pero el motivo real del libro, en relación con su poesía y su persona, aparece en la siguiente declaración: “When one creative mind is better than another, the reason often is that the better is the more critical” (*TSW*, p. xiv). En un libro dedicado a la crítica como “*The Sacred Wood*”, esto no es otra cosa que un manifiesto. Sólo Parsifal podía recorrer este bosque, recuperar el cáliz y salvar al mundo. El 29 de marzo de 1919 le escribía a su madre:

I only write what I want to –now- and everyone knows that anything I write is good. I can influence London opinion and English Literature in a better way. I am known to be disinterested. Even through the *Egoist* I am getting to be looked up to by people who are far better known to the general public than I.

²⁵ *Letters*, Vol. 1, p.419. Nótese la similitud entre el estilo de Eliot y el de su madre.

There is a small and select public which regards me as the best living critic, as well as the best living poet in England. I shall of course write for the *Ath.* and keep my finger in it. I am most in sympathy with the editor, who is one of my most cordial admirers. With that and the *Egoist* and a young quarterly review [*Arts and Letters*] which I am interested in, and which is glad to take anything I will give, I can have more influence in English letters than any other American has ever had, unless it be Henry James. I know a great many people, but there are many more who would like to know me, and I can remain isolated and detached.²⁶

Hay que subrayar aquí el hecho de que esta enorme personalidad egotística, crudamente expuesta en las líneas anteriores, respondía también a un motivo más personal: esta carta, una especie de autoprofesía, buscaba tranquilizar a su madre con respecto a los logros de su hijo, y apaciguar los miedos y sospechas de ella hacia la carrera literaria de Eliot. Es importante no olvidar que se trata de una carta filial, para entender por qué razón esta creencia (ya que seguramente así se veía) fue expresada de manera tan cruda. Es útil citar el siguiente párrafo de la misma carta, ya que muestra claramente el patetismo, la ternura y la humanidad de la dura y difícil posición de Eliot. Le dice a su madre que aunque

All this sounds very conceited, [...] I am sure it is true, and as there is no outsider from whom you would hear it, and America knows very little of what goes on in London, I must say it myself.²⁷

La "Introduction" de Eliot es una muestra de la estrategia que recorre la mayoría de los ensayos que le siguen; empieza por alabar a Arnold como el único escritor que ha logrado hacer algo significativo dentro de la crítica inglesa:

²⁶ *Letters*, Vol. 1, pp. 280-281.

²⁷ *Ibid.*

A moderate number of persons have engaged in what is called 'critical' writing, but no conclusion is any more solidly established than it was [by Arnold] in 1865 (*TSW*, p. xi).

No obstante, Eliot dice:

In a society in which the arts were seriously studied, in which the art of writing were respected, Arnold might have become a critic (*TSW*, p. xiii)

y como resultado de su fracaso para llevar a cabo este proyecto hasta el final:

At this point Arnold is indicating the centre of interest and activity of the critical intelligence; and it is at this perception, we may almost say, that Arnold's critical activity stopped (*TSW*, p. xii).

Termina con Arnold dándole una lección póstuma sobre cómo lidiar con los maestros de la literatura, ya que éste, dice Eliot,

gives us often the impression of seeing the masters, whom he quotes, as canonical literature, rather than as masters. (*TSW*, p. xvi).

¿Cuál es la diferencia entre un maestro y un autor canónico? Eliot considera que es obvia. Lo importante era desmontar la figura de Arnold como un predecesor válido, y el terreno estaba ya preparado. Ahora era capaz, a través de la lectura irónica de la cita que hace del Dr. Johnson, de finalizar el desmantelamiento de la figura de Arnold como crítico literario; el Dr. Johnson (a diferencia de Arnold podemos suponer) "is a writer who cannot be accused of flaccid leniency, and the justice of whose criticism must be acknowledge" (*TSW*, p. xvi).²⁸ La siguiente cita del Dr. Johnson no solamente completa el juicio paternalista de Eliot sobre Arnold; también muestra su habilidad para manipular los textos de los otros escritores

como una herramienta útil en su desarrollo como escritor. La cita del Dr. Johnson funciona también como una metatesis de las intenciones de Eliot a lo largo de todo el libro, sea en los ensayos sobre el drama isabelino, en los ensayos sobre crítica, o en los ensayos dedicados a la retórica y al teatro:

Yet great labour, directed by great abilities, is never wholly lost; if they frequently threw away their wit upon false conceits, they likewise sometimes struck out unexpected truth: if their conceits were far-fetched, they were often worth the carriage. To write on their plan, it was at least necessary to read and think. No man could be born a metaphysical poet, nor assume the dignity of a writer, by descriptions copied from descriptions, by imitations borrowed from imitations, by traditional imagery, and hereditary similes, by readiness of rhyme, and volubility of syllables.

In perusing the works of this race of authors, the mind is exercised either by recollection or inquiry: something already learned is to be retrieved, or something new is to be examined. If their greatness seldom elevates, their acuteness often surprises; if the imagination is not always gratified, at least the powers of reflexion and comparison are employed; and in the mass of materials which ingenious absurdity has thrown together, genuine wit and useful knowledge may be sometimes found buried perhaps in grossness of expression, but useful to those who know their value; and such as, when they are expanded to perspicuity, and polished to elegance, may give lustre to works which have more propriety though less copiousness of sentiment" – Johnson, *Life of Cowley* (*TSW*, pp. xvi-xvii. Mis cursivas)

¿No era fue la intención de Eliot, en su propia escritura, lograr aquello que los esfuerzos anteriores no habían logrado: es decir, tener "less copiousness of sentiment", precisamente ejercitando "the powers of reflexion and comparison"? Esta cita de Johnson es de hecho un encapsulado de "Tradition and the Individual Talent" de Eliot. Y esto es lo que hace que la declaración de Johnson sea tan

²⁸ Nótese cómo la fuerza en los comentarios de Eliot está basada en la artificiosa disposición de

fascinante: pudo haber sido tomada de cualquiera de los ensayos de Eliot; está en el mejor estilo de la propia crítica de Eliot: con el fuerte y repetitivo ritmo para hacer una declaración totalmente irrefutable, con la textura de las frases construidas de tal manera que la prosa fluya como si fuera natural y verdadera, con el encanto y glamour que inevitablemente va a convencer al lector. Como parte de la primera declaración de un joven escritor sobre crítica literaria, esta cita vino a ser el abanderamiento de aquél –no Johnson sino Eliot- capaz de hacer lo que ni siquiera Arnold, a pesar de su esfuerzo “solidly established”, pudo: es decir, restablecer el juicio correcto en literatura, la verdad absoluta.

Esta parte del libro dedicada a la crítica es como un juego de ajedrez. “The Perfect Critic” es un manifiesto, y uno sumamente ambicioso. La primera parte del ensayo ataca a Arthur Symons como representante del débil “impressionist critic”, mientras que el propósito de la segunda es ir en contra del sentimental “abstract critic”. Si leemos este ensayo con buen humor, podemos sonreír por la habilidad de este “angry young man” para marcar sus puntos. Si lo leemos con mal humor podemos enojarnos por la tontería y arrogancia de un adolescente impertinente. En una fabricación muy elaborada y artificiosa de declaraciones y contradecaciones, Eliot logró liberarse tanto de Symons como del crítico moderno; comienza alabando a Symons como una figura que tuvo mucha influencia en sus primeras lecturas y escritos:

If we can recall the time when we were ignorant of the French symbolists, and met [Symons'] *The Symbolist Movement in Literature*, we remember that book as an introduction to wholly new feelings, as a revelation (TSW, p.5)

pero acaba con él en el segundo movimiento:

The sentimental person, in whom a work of art arouses all sort of emotions which have nothing to do with that work of art whatever, but are accident of personal association, is an incomplete artist. (*TSW*, p.7.)

Sin embargo Symons era, en cierto modo, un blanco fácil: con Symons como "impressionist critic", solamente necesitó sacarlo de la jugada, y para hacer esto hizo uso del predecesor de Symons, A. C. Swinburne: "the style of that latter is essentially a prose style; and Mr. Symons's prose is much more like Swinburne's poetry than it is like his prose" (*TSW*, p. 6). Pero enfrentarse al "modern critic" era una tarea más difícil por la obvia razón que tal crítico sería su oponente directo. Es un poco gracioso que para luchar contra un crítico contemporáneo suyo, un crítico que, según el propio Eliot, no merecía ni siquiera el derecho de ser nombrado, pero que sin embargo es el representante de la modernidad, haya tenido que recurrir al prestigio, autoridad y peso de Aristóteles, como oponente de este joven e innombrado crítico. Pero esto era sólo una finta: Eliot está utilizando toda una tradición perfectamente organizada alrededor de un nombre, Aristóteles, para poder enfrentarse con el difuso y amenazante fantasma de sí mismo, la modernidad, y para poder dominarlo.

En esta autoconstrucción megalómana de sí mismo como el crítico perfecto, una vez vencidos el crítico simbolista y el crítico moderno, Eliot se enfrentó posteriormente a quien era, según sus propias palabras, "perhaps the greatest of English critics." Samuel Taylor Coleridge (*TSW*, p. 1). Regresó nuevamente a Aristóteles, y lo utilizó como epítome del crítico perfecto que Eliot mismo quería ser.²⁹ El (Aristóteles por supuesto, pero Eliot también) era perfecto ya que

had none of these [other imperfect readers'] impure desires to satisfy; in whatever sphere of interest, he looked solely and steadfastly at the object; in his short and broken treatise he provides an eternal example –not of laws,

²⁹ Eliot aquí se concibe a sí mismo como un nuevo Aristóteles (como más adelante como un nuevo Dante); es bajo esta luz que debemos leer todas sus apreciaciones sobre el antiguo filósofo. Aristóteles "was primarily a man of not only remarkable but universal intelligence; and universal intelligence means that he could apply his intelligence to anything." (*TSW*, p.10.)

or even of method, *for there is no method except to be very intelligent*, but of intelligence itself swiftly operating the analysis of sensation to the point of principle and definition (TSW, p.11. Mis cursivas).

Es interesante observar que en esta cita la descripción del "brief treatise" de Aristóteles encaja perfectamente como descripción del propio libro de Eliot. Aunque, ¿que quería Eliot realmente decir con esta "intelligence... swiftly operating the analysis of sensation to the point of principle and definition"? ¿expresa, en su abstrusa construcción, un deseo de liberarse de sus propios miedos profundos? "The Perfect Critic" es, de la misma manera que sus poemas, un exorcismo, "to the point of principle and definition". Sin embargo, este "swiftly operating" entre la sensación y la definición y el principio muestra claramente la manera en la que la mente de Eliot se movía.

Después de construir un Aristóteles figurativo que funciona como un poderoso y perfecto proyecto de sí mismo, Eliot pudo oponer esa figura a Coleridge: si "[f]or everything that Aristotle says illuminates the literature which is the occasion for saying it", lo que pasa con Coleridge es que él, de hecho, "only now and then" puede hacerlo. Coleridge fue, según Eliot, "emotional" (TSW, p.12), sus sentimientos son "impure" (TSW, p.13), y "cannot be estimated as an intelligence completely free" (TSW, p.12). De hecho, Eliot termina por desechar también a "the greatest of English Critics". Coleridge, dice Eliot, "is one more instance of the pernicious effect of emotion" en la crítica (TSW, p. 13).

Con esto dejaba el terreno despejado. Ya no habría nadie que fuera capaz de oponérsele (excepto Aristóteles quizás, pero en el ensayo funciona más como una *persona* de Eliot mismo que otra cosa, y además, está muy atrás en el tiempo como para ser un problema). Ahora está en perfecta libertad para definir qué debe ser un crítico perfecto: "criticism will be criticism, and not the satisfaction of a suppressed creative wish", como pasó con Symons. "In matters of great importance the critic must not coerce" como Horacio y sus herederos lo hacen, "and he must not make judgements of worse and better. He must simply elucidate." El lector, Eliot supone ahora (y no podemos saber si también estaba pensando en

un lector perfecto) "will form the correct judgment for himself" (TSW, p. 11). "There is always a tendency to legislate rather than to inquire," dijo, "And the free intelligence is that which is wholly devoted to inquiry" (TSW, p. 12).³⁰ Yo estoy de acuerdo con esto, pero el problema es que no sabemos si Eliot está investigando o legislando. Ya que legislar es de hecho lo que él hace en la siguiente declaración sobre el carácter hierático del crítico:

the purity of the literary critic should be so absolute as hav[ing] no emotions except those immediately provoked by a work of art (*Ibid.*).

Aunque estas emociones, cuando son válidas, deben "perhaps not to be called emotion at all" (TSW, p.13). Cómo llamarlas, y cómo nombrarlas válidas, nunca lo dijo. No obstante, ya ha logrado llegar a un *momentum* glorioso y divino: "We assume the gift", dice Eliot, "of a superior sensibility" (TSW, p. 14). Con este don que humildemente reconoce en sí mismo, Eliot se propone escribir las condiciones estéticas que esta crítica santa debe lograr. Debe ser, dice, "[A] system of impressions [that] tends to become articulate in a generalised statement of literary beauty" (*Ibid.*). Ya que si al leer poesía "[T]he impression is emotional at its first stage", no por eso debemos confundirnos: el "generalised statement" logrado es más puro, y más desinteresado; es, para Eliot, una especie de sublimación mística: "the end of enjoyment of poetry is a pure contemplation from which all the accidents of personal emotion are removed" (TSW, pp.14-15). De la misma manera que la persona ascética sigue el "camino de perfección" (hacia el misticismo) de San Juan de la Cruz, en el camino del crítico las primeras "perceptions do not, in a really appreciative mind, accumulate as a mass, but form themselves as a structure." La crítica, entonces, "is an arid cleverness building theoretical scaffolds upon one's own perceptions or those of others" (TSW, p.15). La crítica, entonces, viene a ser "the statement in language of this structure" y "the development of [that first] sensibility." Y entonces se produce el equivalente de Eliot, en el nivel de la crítica, a la *Subida al Monte Carmelo* de San Juan de la

³⁰ Lo contrario de lo que pasó, según él, con las palabras de Shelley al final de su *Defense of*

Cruz. La crítica es un misticismo estético y, a partir de las citas anteriores de Eliot, y en contra de sus suposiciones, la cristalización retórica de una realidad emocional.³¹

Una vez puestos los cimientos de lo que inevitablemente hacía de él el crítico perfecto, y después de desechar cualquier posible oponente, Eliot regresa a la poesía, y hacer de ella un equivalente de la crítica, para construir ese ser superior y perfecto que solamente él mismo podía lograr: el poeta y el crítico perfecto:

The two directions of sensibility [creation and criticism] are complementary; and as sensibility is rare, unpopular and desirable, *it is to be expected that the critic and the creative artist should frequently be the same person.* (TSW, p.16. Mis cursivas.)

Con este último movimiento incluso Aristóteles está fuera de juego.

"The Perfect Critic" es de hecho la contraparte de "Tradition and the Individual Talent" el ensayo más famoso de Eliot. Es como la tenaza complementaria, desde el lado crítico, de esta langosta literaria. Por otra parte le sirvió para deshacerse tanto de los obstáculos externos como de los internos y para comenzar lo que iba a ser su siguiente poema: *The Waste Land*. "Tradition and the Individual Talent" fue publicado primero en *The Egoist* a finales de 1919, y "The Perfect Critic", en *The Athenaeum* en junio de 1920, poco antes que entregara *The Sacred Wood* a los editores. Ambos son las principales piezas de la primera sección de la colección, y en ese sentido los ensayos restantes son sólo desarrollos de esa estrategia para socavar cualquier posible oponente, tanto en el campo crítico como en el poético.

Poetry.

³¹ Es también, en el caso de Eliot, una hábil exhibición de los "maestros" canónicos para, oponiéndolos entre sí y centrándose en sus defectos, abrir un espacio para sí mismo. Octavio Paz iba a hacer lo mismo, aunque mediante una estrategia distinta. En sus primeros escritos logró confrontar dos poetas y poéticas opuestas dentro de la literatura hispánica moderna que eran muy importantes para él (Pablo Neruda y Xavier Villaurrutia), y, desplazándolos, encontrar un lugar para sí mismo. Más adelante iba a escribir su propia genealogía, que incorpora principalmente a los

V

EL FRACASO DEL RETÓRICO

Veamos ahora de qué manera trabaja esta estrategia cuando se le aplica a un poeta que es importante para él, y cómo incluso Eliot fracasa algunas veces cuando no puede llegar al fondo de su investigación retórica. Este fracaso, y su posterior encuentro argumentativo, son también esclarecedores debido a que muestran claramente el proceso crítico en Eliot, y los divergentes caminos que tiene que seguir para convertirse en escritura. Eliot escribió su ensayo sobre la crítica de Swinburne únicamente como base para lanzar un ataque a su trabajo como poeta. Comienza diciendo que:

The author of Swinburne's critical essays is also the author of Swinburne's verse. If you hold the opinion that Swinburne was a very great poet, you can hardly deny him the title of a great critic. (*TSW*, p.21.)

Esto es correcto, aunque le falta la conclusión; y ya que su cometido final es atacar la poesía de Swinburne, es necesario primero tratar de demoler su crítica. Por ahí comienza:

[His] faults of style are, of course, personal; the tumultuous outcry of adjectives, the headstrong rush of non-disciplined sentences, are the index to the impatience and perhaps laziness of a disorderly mind. But the style has one positive merit: it allows us to know that Swinburne was writing not to establish a critical reputation (*TSW*, p. 25).

Podemos suponer entonces que una preocupación para "establish[ing] a critical reputation", es uno de los factores clave para que una crítica sea buena. Lo interesante es que en este ensayo Eliot se muestra mucho más inseguro de lo que había estado en los anteriores. En su ensayo sobre la poesía de Swinburne, que

se encuentra al final del libro, inmediatamente antes de los dedicados a Blake y Dante, Eliot tampoco ataca directamente a Swinburne. Utiliza a Champion y Shelley como ejemplos de lo que Swinburne había intentado pero de lo que de hecho careció: música, contenido:

he uses the most general word, because his emotion is never particular, never in direct line of vision, never focused; it is emotion reinforced, not by intensification, but by expansion (*TSW*, p.147).

Sin embargo aclara que Swinburne no puede ser considerado un mal poeta –Eliot había tomado prestado de él mucho en cuanto a ritmo y rima en la poesía inglesa. Acepta que

Only a man of genius could dwell so exclusively and consistently among words as Swinburne.

Esta apreciación es enorme, si consideramos lo despreciativo que había sido con toda la crítica anterior. Pero no se queda tranquilo. Hay algo que le molesta y no puede ubicarlo. Entonces recurre a las necesidades expresivas de su tiempo y afirma que:

the language which is more important to us is that which is struggling to digest and express new objects, new feelings, new aspects (*TSW*, p.150).

Esta afirmación no es tan violenta como otras incluidas en el libro. Y es interesante observar su reticencia, si la comparamos con aquellas de "The Perfect Critic" o de "Tradition", ya que aquí se da, por primera vez en Eliot, una falta de poder de convencimiento, una especie de titubeo. ¿Por qué esta vaguedad en un poeta tan meticuloso? Lo que hace a este ensayo interesante no es lo que dice sino lo que no logra decir, ya que en él le pasó a Eliot aquello que criticaba en Arnold: la

material incapacidad para continuar el movimiento de su propia idea crítica. El resultado de esto es que su opinión sobre Swinburne se silenció antes de ser expresada, y el enigma de la poesía de Swinburne permaneció intocado. La cita siguiente contiene el intento y el fracaso del esfuerzo la crítico de Eliot:

We may take it as undisputed that Swinburne did make a contribution; that he did something that had not been done before, and that what he did will not turn out to be a fraud. And from that we may proceed to inquire what Swinburne's contribution was, and why, *whatever critical solvents we employ to break down the structure of his verse*, this contribution remains. The test is this: agreed that we do not (and I think that the present generation do not) greatly enjoy Swinburne, and agreed that (a more serious condemnation) at one period of our lives we did enjoy him and now no longer enjoy him; nevertheless, the words which we use to state our grounds of dislike or indifference cannot be applied to Swinburne as they can to bad poetry. The words of condemnation are words that express his qualities (*TSW*, p. 145. Mis cursivas).

Esta cita muestra el dilema que Swinburne fue para Eliot, y su incapacidad para deshacerse de él. En el siguiente párrafo vamos a ver cómo Eliot no quedó satisfecho con esta declaración y qué caminos recorrió para volversde a enfrentar al poeta y, ahora sí, "romper la estructura de su versificación". Por lo pronto, en el ensayo incluido en *The Sacred Wood* Eliot sólo fue capaz de ver la debilidad de Swinburne, pero no pudo llegar más allá de ese punto. Podemos parafrasear aquí su crítica sobre Arnold y decir que "it is at this perception, we may almost say, that [Eliot's] critical activity stopped". Lo que hace este ensayo débil es que Eliot fue incapaz de ir más allá de aquella oposición que observó entre concepto y música; fue incapaz de llegar a una conclusión, y los últimos enunciados del párrafo pierden todo sentido: se enfrentó a Swinburne pero se perdió en la lucha, y no llegó a ninguna conclusión crítica.

No obstante, años después Eliot iba a encontrar un atajo que le ayudó a resolver y a "disolver" el problema que Swinburne representaba. De haber sido capaz de deconstruir su poesía del mismo modo que su crítica lo habría logrado en los dos ensayos sobre el poeta incluidos en este libro. Ya lo había apuntado al inicio de su crítica sobre el Swinburne ensayista. Si dices que Swinburne es un buen poeta tienes que aceptar que también es un buen ensayista. Si descubres fallas en su crítica, estas fallas aparecen también en su poesía. Sñolo que entonces Eliot ya no supo qué decir. Si hubiera continuado su búsqueda habría entendido mejor el vínculo entre sus propias ideas sobre poesía y su ambivalente antipatía por la poesía de Swinburne. Un año después, en un ensayo sobre Dryden, se iba a dar cuenta de esto. En él, empieza repitiendo su crítica, casi en las mismas palabras:

Swinburne was also a master of words, but Swinburne's words are all suggestions and no denotation.³²

Hasta este momento, no se ha movido un milímetro del lugar al que había llegado en sus declaraciones anteriores, pero en la página siguiente postula la lectura crítica que le hubiera permitido enfrentar a Swinburne en el ensayo anterior:

Dryden's use of language is not, like that of Swinburne, weakening, and demoralising.³³

Esta hubiera sido la manera en que hubiera podido resolver el dilema de Swinburne, en *The Sacred Wood*, como lo hizo con otros poetas y otros críticos: su poesía es, para Eliot, debilitante y desmoralizadora. No obstante es interesante observar aquí, como irónicamente lo aceptó en su conferencia sobre "To Criticize the Critic", que los motivos reales de su crítica no eran del todo puros, ni desinteresados, sino lo opuesto; su crítica significó una manera de acomodar y entender su propia emocionalidad. Sin embargo, fue una buena crítica debido

³² *Selected Essays*, p.314.

precisamente a que fue capaz de trabajar estos sentimientos como lecturas, transformándolos en apreciaciones válidas sobre su campo de estudio.

Si en su introducción había, como lo dijo en una carta a Sydney Schiff en septiembre de 1920, utilizado a “Arnold a little as a stalking horse, or as a cloak of invisibility-respectability to protect me from the elderly... [I] wanted him as a scarecrow with a real gun under his arm,”³⁴ y si el primer ensayo del libro fue una de sus dos columnas de ataque principales (el uso de metáforas militares es válido, creo, a partir de la propia opinión de Eliot sobre sí mismo –sólo tenemos que recordar “the siege of London” de su ensayo sobre Pound, y este “stalking horse”), los cuatro ensayos sobre “Imperfect Critics” fueron como batallas menores pero necesarias en su lucha por conquistar un imaginario reino literario. Eliot encontró a Swinburne imperfecto ya que su crítica, aunque precisa, nunca fue lo suficientemente fuerte como para terminar sus lecturas. El principal problema de Swinburne fue que él “was not tormented by the restless desire to penetrate to the heart and marrow of a poet” [por una parte] “any more than he was tormented by the desire to render the finest shades of difference and resemblance between several poets” (*TSW*, p.22). Esto también puede ser dicho de su poesía. Es interesante por eso que Eliot no fuera capaz en *The Sacred Wood* de “penetrate the heart and marrow” de Swinburne. Aunque más tarde lo logró, incluso de paso, al estar hablando acerca de otro poeta. Sin embargo, esta declaración ilumina la manera en que ejercía y entendía la crítica, como una especie de canibalismo simbólico lleno de erotismo en la primera cita de este párrafo, y como el perfeccionismo de un gastrónomo experto en especias y sabores en la segunda.

Los dos últimos artículos de “The Imperfect Critic” fueron dedicados a la crítica extranjera. Estos son “A Note on the American Critic” y otro sobre “The French Intelligence”. El primero es una continuación de su ataque contra la crítica inglesa. El segundo fue sobre un libro de Francis Benda que Ezra Pound le había enviado y que había leído muy poco antes de que *The Sacred Wood* fuera publicado. Escribió una carta a Pound el tres de julio que muestra la manera en que Eliot manipulaba sus lecturas para hacerlas encajar en sus propios planes. No

³³ *Ibid.*, p.315.

estoy, por supuesto, criticándolo por eso; pero él quería que la gente creyera lo contrario, e hizo todo esfuerzo posible por romper cualquier relación que pudiera sospecharse que hubiera entre crítica y vida personal:

I have not yet received the Benda of which you speak...I recall his name as a colleague of Péguy. Is that the same man? I will try to do it as soon as possible but shall be rushed for the next three or four weeks trying to finish polishing the essays for my book."³⁵

El libro de Benda, sin embargo, causó una profunda impresión en Eliot en ese momento, y lo encontró útil como para incluirlo en su libro. Hay otra carta, esta vez un comentario en contra de la crítica imparcial y "emotiva" de John Middleton Murry, escrita para Sydney Schiff, el veinte de noviembre del mismo año, en la cual defiende sus propias estrategias exponiéndolas en otros, quizás menos conscientes de ellas:

His criticism is dictated by emotion, which is not the same thing as saying that he feels strongly about the things he criticises. Even when he is right, he is the victim of an emotion, and the rightness seems an accident. He never surrenders himself, but uses what he is talking about as an outlet for some feelings; and this is a sort of irreverence for reason which is hard to bear."³⁶

Creo que es una definición precisa de los movimientos de *The Sacred Wood*. Eliot estaba en el momento de esta carta preocupado por el tipo de lectura que su libro pudiera tener. Como se lo dijo a Schiff:

³⁴ *Letters*, vol. 1, p. 406.

³⁵ *Letters*, vol. 1, p. 388.

³⁶ *Ibid.*, p.422.

There are times, I think, when one must try to seal one's intellect hermetically, to prevent it from being destroyed by circumstances which it cannot mend.³⁷

Terminó su ensayo sobre Benda hablando de sí mismo, acerca de su propio proyecto literario, y acerca de sus propias miserias literarias, con "a sort of irreverence for reason which is hard" no disfrutar:

The creative artist in England finds himself compelled, or at least tempted, to spend much of his time and energy in criticism that he might reserve for the perfecting of his proper work: simply because there is no one else to do it (TSW, p.46).³⁸

Eliot publicó *The Sacred Wood* en 1920, y dos años más tarde *The Waste Land*. No sacó ningún otro libro de crítica sino hasta 1928, cuando se publicó *For Lancelot Andrewes*. Después, en 1932, reunió sus *Selected Essays 1917-1932*, que reúne la mayoría los ensayos incluidos en los dos libros anteriores. Su siguiente movimiento crítico iba a ser hecho por dos libros paralelos: *The Use of Poetry and the Use of Criticism*, publicado en 1933, y *After Strange Gods*, que se publicó el año siguiente. El primero es una continuación de sus escritos de crítica literaria, pero el segundo, y de ahí el interés que tiene para este trabajo, intenta hacer algo distinto. Con *After Strange Gods* Eliot trata de construir no una crítica literaria sino, según él, una crítica moral de la literatura. El proyecto en sí suena extraño, y un tanto cuanto ominoso. El resultado fue, en general, un fracaso, como la mayoría de los críticos lo reconocen, y Eliot mismo nunca permitió que se volviera a publicar. Sin embargo es muy iluminativo como contraste con la otra crítica de Eliot, ya que muestra los motivos y los caminos que hacen de un crítico con la habilidad y la capacidad de Eliot un escritor atrabancado y miope. El

³⁷ *Ibid.*

³⁸ Como Lobb dice: "There is considerable evidence, in fact, that Eliot thought of the whole business of criticism – journals, papers and lectures, disputes and reputations – as a sort of a solemn game or an insider's joke." (Edward Lobb, p.96 y n.)

siguiente capítulo está dedicado a estudiar esto, no tanto para atacar las posiciones ideológicas de Eliot, cosa que ya se ha hecho, sino para intentar demostrar cómo una crítica que se vuelve ideológica, disminuye su propia capacidad crítica. Y, relacionado con esto, cómo la crítica no es una labor relacionada con la verdad, sino con hechos, con la manipulación de ellos, con su plausibilidad y sus relaciones.

CAPITULO CUATRO LA ETICA DE LA RETORICA: LAS CONFERENCIAS DE VIRGINIA EN 1933

I feel, rather than observe, an inner uncertainty and lack of confidence and conviction in *Matthew Arnold*: the conservatism which springs from lack of faith, and the zeal for reform which springs from dislike of change. Perhaps, looking inward and finding how little he had to support him, looking outward on the state of society and its tendencies, he was somewhat disturbed. He had no real serenity, only an impeccable demeanour. Perhaps he cared *too much* for civilisation, forgetting that Heaven and Earth shall pass away, and Mr. Arnold with them, and there is only one stay. He is a representative figure.

"Matthew Arnold"

He only realised a kind of mathematical working out, solving of given situations, a calculated wee-doing. And it was as if he had accepted the *Christian tenets* as axioms. His religion consisted in what his scrupulous, abstract mind approved of.
D.H. Lawrence, *The Prussian Officer*, p.78.

I

UN MORALISTA NO RETORICO

"I ascended the platform of these lectures only in the role of moralist"¹. Con estas palabras comenzó Eliot una serie de tres conferencias sobre "la herejía moderna", en la Universidad de Virginia en 1933 Y lo primero que le advirtió al público presente en su "Preface" era que éstas "were not undertaken as exercises in literary criticism". La crítica, había dicho poco tiempo antes en su "Introduction" a *The Use of Poetry and the Use of Criticism*, es un "readjustment between poetry and the world in and for which it is produced."² Como Iris Murdoch señala en su artículo "T.S. Eliot as a moralist": "A great literary critic can be a most influential

¹ *After Strange Gods: A Primer of Modern Heresy*, Londres, Faber and Faber, 1934, p. 9. En adelante ASG.

² *The Use of Poetry and the Use of Criticism*, Londres, Faber and Faber, 1980 p.27. Primera edición 1934. En adelante TUP.

³ En Neville Braybrooke, ed., *T.S. Eliot. A Symposium for his Seventieth Birthday*. Rupert Hart-Davis, Londres, 1958, p. 152.

moralist; and in this role Mr. Eliot has been one of our more important moralist".³ En ese rol, es decir, en la búsqueda moral que produce inevitablemente todo trabajo de crítica. Sin embargo, en *After Strange Gods* quiso hacer un movimiento exactamente opuesto; intentó separar completamente las fronteras entre la crítica literaria y ética, y observar las obras de literatura desde una posición moralista. Este capítulo estará dedicado a comparar y estudiar esta contradicción entre una crítica "literaria" que, como Murdoch dice, tiene siempre implicaciones morales, y una crítica "moral" que como crítica se vuelve pobre y como ética alcanza muy dudosos resultados. La paradoja más notable es que mientras que las mejores partes de *After Strange Gods* son crítica literaria pura, y en ese sentido genera proposiciones morales, como si una moralidad intrínseca estuviera siempre activa dentro de ella; por otra parte, su discurso se debilita cada vez que Eliot asume el papel de moralista.⁴

En El prefacio a este libro Eliot había dicho también que, aún cuando había la posibilidad de encontrar "errors" equivalentes en sus propios escritos (es decir herejías), no obstante él sería "probably the last person to be able to detect it" (ASG, p.4). Sin embargo, en las conferencias que había dictado poco tiempo antes, había dicho claramente que "Poetry is at bottom a criticism of life;"⁵ y que "to ask of poetry that it give religious and philosophic satisfaction... is of course to embrace the shadow of a shade."⁶ No obstante, en estas conferencias Eliot intentó

⁴ "Eliot produced his most unsatisfactory work of criticism, *After Strange Gods*, when he combined religious, social and literary criticism in a single discussion." (Edward Lobb, p. 161.) El argumento de Lobb es que *After Strange Gods* fue "unsatisfactory" como consecuencia de esta mezcla de disciplinas diferentes: "...we must be careful", dice, "not to transpose the [literary] criticism into philosophical terms, as a pianist might transpose an orchestral work for his own instrument. Such a procedure leads, at best to a form of the genetic fallacy (B comes from A, and is therefore really A in disguise), at worst, to a real misreading of the texts" (*Ibid.*) No me parece que una mala lectura, o incluso una "genetic fallacy" sean problemas. *After Strange Gods* es débil no como resultado de eso, sino como resultado del manejo particular que hace Eliot de los principales temas de libro. No permitió que estos temas hilaran sus propios argumentos, sino que forzó una tesis sobre ellos; el libro, al final, fue la argumentación no retórica de un pre-juicio. Para una lectura más amplia de los prejuicios de Eliot véase Christopher Ricks, *T.S. Eliot and Prejudice*, Londres, Faber and Faber, 1988. Como él dice: "An artist may sin, and this sin may be a matter of failing to detect something." (Christopher Ricks, p.9.) El propósito de este capítulo es detectar cómo y cuando falló la crítica de Eliot en *After Strange Gods*, no usurpar la plataforma del moralista.

⁵ TUP, p. 113.

⁶ TUP, p.118.

desarrollar una ortodoxia moral capaz de elaborar juicios sobre literatura; pero olvidó que toda comprensión moral –e incluso su opuesto o continuo: cualquier juicio moral- necesita derivar de la realidad, y no aplicarse a ella a partir de un determinado grupo de valores previos. Hacer lo contrario significa, amplificando la metáfora de Eliot sobre “the shadow of a shade”, terminar enredado en la sombra de las propias suposiciones. Como él mismo dijo en su “Preface”, la “presencia y hallazgo” de cualquier “herejía” que pudo haber cometido en su poesía

would not condemn what I say here, any more than its absence would confirm it (ASG, p.9).

Esta afirmación no es una afirmación escapista, ni tampoco una *reductio ad absurdum*: expresa en realidad, la inconmensurabilidad entre la experiencia de un poema y su crítica. Inmediatamente después, Eliot iba a mostrar tanto una incomodidad hacia el principal argumento crítico de su propio libro como una imposibilidad para alcanzar un acuerdo consigo mismo dentro de él. Estas conferencias, dijo, no fueron

designed to set forth... [his] opinions of the works of contemporary writers
(*Ibid.*).

ya que

I am uncertain of my ability to criticise my contemporaries as artists (*Ibid.*).

Estas declaraciones iniciales repiten la estrategia usual de Eliot en sus ensayos para establecer una postura crítica fuerte; sin embargo aquí el resultado es el contrario ya que, por lo contradictorio y lo didáctico, ninguno de los argumentos de esta secuencia llega a ser convincente. Como en su primer intento crítico sobre Swinburne, el principal fracaso de *After Strange Gods* es, como él mismo dice, “a

matter of failing to detect something". En la ya citada introducción a *The Use of Poetry and the Use of Criticism* había señalado que:

the development of genuine taste [is] founded on genuine feeling, [and so it] is inextricable from the development of the personality and character.⁷

En *After Strange Gods*, el fracaso de Eliot se debió a lo que Victoria Camps llama "una retórica pobre".⁸ En consecuencia, las consideraciones estéticas de este libro son torpes, su argumentación es titubeante, y sus implicaciones morales son dudosas. Más tarde Eliot iba a decir que estas conferencias fueron escritas bajo condiciones muy enfermas,⁹ y nunca permitió que se volvieran a imprimir. Hay dos razones, igualmente válidas, para esta decisión: como crítica literaria son pobres, y como declaraciones morales son peligrosas.

Eliot dijo en Virginia que esas conferencias "were composed for a vocal communication to a particular audience..., and a lecture composed for the platform cannot be transformed into something else" (ASG, p. 9). Es obvio que un sermón no puede ser transformado en otra cosa -¿por qué habría de hacerlo?- pero lo que hace un sermón no sólo legible sino perdurable es precisamente la fuerza de la parábola.

⁷ TUP, p. 35.

⁸ "Pienso que la filosofía moral siempre que ha tratado de ceñirse a una racionalización rigurosa y bien fundamentada ha hecho una retórica pobre. Es decir: ya sea una retórica que no tiene ninguna o casi ninguna capacidad de convocatoria o una retórica que se sostiene a sí misma sólo en el limitante poder de coerción... La idea del bien pierde todo su magnetismo cuando comienza a ser entendida como deber, lo que no es un ideal a alcanzar sino una prescripción que supuestamente ha sido ya legitimada. Lo que se pone de manifiesto en la moral normativa es un dogmatismo puro o una confianza en la razón sin ninguna base: un dogmatismo en el cual todo autoritarismo se protege a sí mismo con la confianza de construir un discurso perfectamente racional." (Victoria Camps, *Ética, retórica, política*. Madrid, Alianza, p. 45) Victoria Camps llama "retórica pobre" al resultado de un grupo de ideas externas al movimiento de un discurso; algo puesto en medio del camino, no para entender, sino para ejercer una descalificación anterior (o calificación) que, sin esforzarse por entender, ya ha descalificado. En un discurso crítico, la pobreza de la retórica se da tanto en un nivel estético como en uno moral: es una autojustificación que se ostenta a sí misma como un juicio independiente, pero que sin embargo no puede sostenerse a sí misma debido a que algunos elementos argumentativos no aparecen, como pasa en la fallida o escasa crítica de Eliot sobre Swinburne. El resultado es que ni es atractiva ni tampoco es convincente.

Una de las diferencias principales entre *The Sacred Wood* y *After Strange Gods*, aparte de la misteriosa coincidencia y oposición de ambos títulos,¹⁰ es que en el primer libro Eliot fue capaz de construir un grupo muy convincente de ensayos -y muy disfrutable también; su poder, como vimos, estuvo basado en la conciencia y argumentación retóricas, no en "verdades" verificables. Sin embargo en *After Strange Gods* Eliot trabajó en la dirección contraria. En este libro quiso, como ya vimos, desarrollar un marco "ortodoxo" como soporte externo de su argumentación. En realidad lo que estaba haciendo era protegerse contra los peligros de la ambigüedad, y para eso intentó construir una rígida estructura crítica fundamentada en el dogma religioso de lo moral.

Muchos años después, en 1961, cuando finalmente se atrevió a criticar esta posición, lo hizo con esa sabia manera suya de salirse por la tangente: "a study in respect of my religious, social, political, moral beliefs", sería, en contraste con su práctica literaria, "quite another exercise".¹¹ Pero en el mismo ensayo dijo: "

My particular reason for referring to my response to the work of D. H. Lawrence ...is that it is well to remind ourselves, in discussing the subject of literary criticism, that we cannot escape personal bias, and that there are other standards besides that of 'literary merit', which cannot be excluded.¹²

Más adelante vamos a ver más de cerca el "personal bias" que llevó a Eliot a atacar a Lawrence del modo en que lo hizo. En ese sentido, el propósito de este capítulo es analizar la relación o la interdependencia que hay entre necesidad personal y calidad crítica, y la naturaleza y consecuencias de esta interdependencia en el momento de estas conferencias y durante este periodo de la vida de Eliot. Este libro puede ser un buen ejemplo para entender la diferencia que hay entre una lectura retórica de la ética y la estética (como se da en *The Sacred Wood*), frente a una situación en que la retórica es al mismo tiempo

⁹ Helen Gardner, *The Composition of Four Quartets*. Londres, Faber & Faber, 1978. Peter Ackroyd dice que "Eliot's tone was often savage and contemptuous, but in the Virginia lectures the savagery has lost its wit." (Peter Ackroyd, p. 201.)

¹⁰ Un "wood" es el topos por excelencia en el que un extraño va a ser encontrado.

¹¹ TCC, p.26.

¹² *Ibid.*, p.25.

utilizada y relegada para no abandonar nunca una lectura autónoma y moral basada en la autoridad (como pasa en *After Strange Gods*). Eliot y Paz son buenos retóricos no sólo porque su conciencia moral era fuerte y les impedía escaparse de sus propias interrogaciones, sino porque esta búsqueda la hicieron tanto en el nivel estético como en el moral. Pero esto no fue fácil: en el caso de Eliot, está por una parte el mago maravilloso, el retórico que conocía la ambivalencia de las palabras y la ambivalencia de la razón; pero por la otra también está el heredero de la moralidad puritana que condenaba precisamente cualquier ambivalencia. En el Prefacio a este libro señala lo difícil que es sostener una posición moral ortodoxa y conservadora en la sociedad moderna. Pero,

In a society like ours, worm-eaten with Liberalism, the only thing possible for a person with strong convictions is to state a point of view and leave it at that." (ASG, p.12.)

En realidad Eliot estaba, con esas palabras, rehuyendo rebatir sus propios argumentos. Si hubiera sido capaz de ejercer una conciencia retórica, hubiera construido una mejor argumentación.¹³ La principal diferencia entre los ensayos

¹³ Whyndham Lewis hizo una iluminativa parodia del estilo de Eliot: "...the literary critic [in opposition to the philosopher] is saved a lot of necessary trouble with his little 'system' —even, when he is a poet at the same time, it can peep out as a sort of professional 'tip' —he does not anyway have to build any self-consistent architecture: he can murmur, with a musing expression, that he believes that this or the other should be thus and thus, and usually add that he has not worked it out properly yet, but perhaps may do so soon —though he is very vague about it just at present (in fact, a bit confused!) and (being by way of being a scholar and so very cautious, as all true scholars must be, it is generally conceded) he does not wish to commit himself at present, more than just to say that, in his opinion, it is quite on the cards, that such and such a thing may be proved to be —some day— by somebody far abler than himself (for a spectacular "modesty" is very important too —it goes with "caution") may be shown to be of such and such an order... "This caricature of the manner of the scholar, this caricature of the technique of the philosopher, is scarcely an exaggeration of what can be discovered in Mr. Eliot's text." Windham Lewis, *The Enemy Salvoe*, Londres, Chatto, p.198. Pocas páginas antes, en el mismo ensayo, Lewis observó que: "There is one main subject to be studied in connection with anything that can be described as Mr. Eliot's critical system: namely the whole question of sincerity, in all its ramifications." (*Ibid.*, p.188) Esta es una de las lecturas más agudas hechas sobre Eliot en una época tan temprana. Como el propio Eliot reconoció varios años después, Wyndham Lewis fue el crítico más perspicaz de su generación. Lewis, con todas sus excentricidades y errores, nunca hubiera dicho, como Eliot lo hizo en estas conferencias: "I am uncertain of my ability to criticize my contemporary as artists." Lewis se dio muy pronto cuenta de que al exhibir el estilo de Eliot —es decir sus recursos retóricos de Eliot— podría encontrar la clave

incluidos en *The Sacred Wood* y estas conferencias fue que en aquellos Eliot pudo hacer afirmaciones que parecían “closely reasoned”, siempre con una especie de sonrisa detrás del aparentemente severo rostro crítico; independientemente de lo difícil o doloroso que fueran las experiencias personales que enfrentaba a través de esos ensayos, había un gozo en el proceso mismo de la escritura, en la aventura de buscar relaciones, explicaciones, pleitos. En las adustas conferencias que estoy analizando ahora casi nunca pasa eso. Y cuando pasa, está metido de lleno en su discusión personal con los escritores que lo afectan, sea éste Joyce o sea D. H. Lawrence.¹⁴ *After Strange Gods* es un libro serio, seco y lúgubre. El resultado de esta falta de ironía es que sus argumentos no se sostienen, y necesitan el soporte de un autojustificante *prefacio* y de un *pretexto* autoritario que den alguna firmeza a sus declaraciones. Como Eliot dijo en la primera de estas conferencias:

We are always in danger, in clinging to an old tradition, or attempting to re-establish one, of confusing the vital and the unessential, the real and the sentimental. Our second danger is to associate tradition with the immovable; to think of it as something hostile to all change; to aim to return to some previous condition which we imagine as having been capable of preservation in perpetuity, instead of aiming to stimulate the life which produced that condition in its time (ASG, p.19).

Pues eso estaba haciendo. Nadie mejor que el propio Eliot para detectar la incomodidad de su argumento, y las implicaciones y errores que se presentan en el fondo de este *proceso* en contra de lo herético en literatura. Hay un movimiento irónico, en esta última cita, que de alguna manera predice los errores en los que, inevitablemente, caerán sus juicios sumarios.

para entender y explicar muchas construcciones abstrusas que fueron malentendidos y vistos con reverencia como afirmaciones complejas e inteligentes expresiones.

¹⁴ Como dijo en *To Criticize the Critic*: “for the phrases of generalisation which have been so often quoted, I am convinced that their force comes from the fact that they are attempts to summarise, in

En su "Introduction" a *The Use of Poetry and the Use of Criticism* Eliot dijo que sus primeros ensayos "came to seem to me the product of immaturity."¹⁵ ¿Qué quiso decir Eliot con "madurez" en 1964, cuando escribió esto, y qué en los años treinta? Esta pregunta es relevante aquí ya que tanto en *After Strange Gods* (1934), como en *The Use of Poetry and the Use of Criticism* (1933) Eliot estaba tratando de alcanzar la *madurez*: es decir, de marcar una distancia entre el joven inmaduro que vivió y escribió esos primeros libros y este serio personaje que ahora intentaba representar. Por supuesto que todo ese pasado que va de su viaje a Inglaterra (y que incorpora el paréntesis parisino de *Prufrock* y *Portrait of a Lady*) a la publicación de *The Waste Land* se convirtió en un estorbo y había que deshacerse de él. Sus amigos de entonces (Pound incluido, pues *il miglior fabbro* no sale bien parado en esta búsqueda de herejes), su matrimonio, sus ideas, todo eso era ahora materia de desecho. Sólo resurge, como flor eterna, una figura de sus años previos: Emily Hale, y una atracción nostálgica por el carácter comunitario de la sociedad estadounidense (cuando, en comparación, años antes había descrito lo benéfico que era la ausencia de un ambiente gregario en la sociedad inglesa que frecuentaba). El periodo de la escritura y la publicación de estos dos libros coincide con la separación definitiva y posterior divorcio de su primera esposa. Y "madurez" es, precisamente, la metáfora principal que *After Strange Gods* trata de manipular. En lo que queda de este apartado trataré de analizar el sentido y las implicaciones de esta palabra.

La elaboración ideológica de *madurez* se basa en el desarrollo lineal de una metáfora que relaciona la vida humana con la vida de un fruto: un fruto crece, "madura", y después se pudre —lo mismo los seres humanos, nos decimos inmediatamente. Después de esta ecuación casi "natural" estamos preparados para aceptar que aquellos ensayos ya que eran juveniles eran inmaduros; y que al contrario, las lecturas reunidas en *After Strange Gods* y en *The Use of Poetry and the Use of Criticism* son el producto de un equilibrio "maduro". Por lo menos eso es lo que Eliot pretendía. Pero el problema de la ecuación metafórica radica no en

the conceptual form, direct and intense experience of the poetry to which I was most congenial." (TCC, p.25.)

el hecho de que la madurez, como cualquier metáfora, esté basada en una falsa suposición, sino en un movimiento posterior que convierte en ejemplar esa figuración retórica, y fija esa metáfora como verdad en un patrón más extendido. La metáfora es entonces forzada para coincidir con una idea determinada, en un movimiento racional que es posterior a la metáfora y que obtiene autoridad gracias precisamente a que "olvida" el carácter retórico de la figura y construye, a partir de ella, una *idea lógica*.

En la metáfora particular de la madurez que vincula fruto y ser humano, lo que permite la relación entre un fruto maduro y un individuo no es un continuo racional que relacionara su crecimiento progresivo, sino el poder de una presencia: la madurez es un hecho, una posición y un grupo de relaciones, no algo hacia lo que alguien o algo se desarrolla; es decir no es temporal sino material: lo que resalta en la metáfora del fruto maduro es el hecho de que un fruto esté listo para comerse, no que crezca, y por lo tanto la relación semántica entre el crecimiento de un fruto y su madurez es inocua e impotente con respecto a la metáfora. El malentendido retórico aparece cuando tratamos de extender la metáfora, o de hacer un vínculo racional entre dos diferentes relaciones metafóricas: es verdad que una persona crece y muere, pero la relación metafórica que vincula un fruto podrido con un cuerpo humano que ya ha pasado su mejores épocas es una metáfora diferente, una metáfora mórbida. Eliot utilizó la "madurez" para convencerse a sí mismo de que, como ente social, se había liberado de su propio pasado inmaduro, tanto en su obra como en su vida; era su inmadurez, según él, lo que los vinculaba. Por el contrario, ahora que había alcanzado la madurez podía desarrollar un trabajo que fuera al mismo tiempo verdadero, y moral. Pero por supuesto que esto es sólo un argumento, y uno muy débil. Lo paradójico es que esos ensayos y esas apuestas vitales de juventud fueron muy fuertes y consecuentes consigo mismo y con aquello que enfrentaba, tanto en literatura como en su propia vida; y que la fijación del movimiento retórico posterior que intentó separar una y otra fue muy débil, y además nada

¹⁵ TUP, pp. 9-10.

convinciente.¹⁶

La paradoja de estas conferencias es que querían ser la expresión de una profunda investigación en el campo de la ética. Más tarde iba a desarrollar la misma búsqueda en *Murder in the Cathedral*, pero allí el propósito resultó mucho menos fallido. *After Strange Gods* fue escrito como un sermón moral y fue también, en aquellos años, un intento por enfrentar y justificar algunas decisiones privadas, y las consecuencias de esas decisiones. Por eso las tituló también, muy adecuadamente, *A Primer of Modern Heresy*.¹⁷

II

LA IRRACIONALIDAD DE LA ORTODOXIA

En una carta a su hermano del 31 de diciembre de 1922 Eliot afirmaba que "there is certainly no contemporary novelist except D.H Lawrence and of course Joyce in his way, whom I care to read."¹⁸ Esta preocupación, especialmente en el caso de Lawrence, iba a convertirse en una larga, difícil y complicada relación que iba a durar toda su vida. Es significativo que en uno de sus últimos ensayos Eliot confesara lo siguiente:

¹⁶ "I shall have pleasure in sending you a book of critical essays of my own" dijo en una carta en 1922 al filólogo alemán Robert Curtius, "which although it contains many statements which I have come to question or even repudiate, is still representative." Este rechazo de su propia obra, el cual es retórico y astuto, es muy diferente del rechazo que hizo a principios de los años treinta. Las conferencias contenidas en *After Strange Gods* terminaban exactamente en el lado opuesto del lenguaje y de la vida: son literariamente pobres, moralmente equivocadas e intelectualmente romas. (*Letters*, p.551.)

¹⁷ Es útil recordar, antes de concluir este apartado, que si un *primer* es en inglés un "carecismo", es decir, "a name for prayer-books or devotional manuals", es también "a sharp pointed wire used in gunnery and blasting to ascertain whether the touch-hole is free and to pierce the cartridge", y "a cap, wafer, cylinder, etc., containing fulminating powder or other compound, in communication with the powder of a cartridge, blasting charge, etc., which it ignites when exploded by percussion or otherwise". Si relacionamos estas dos definiciones como una metáfora, podemos empezar a entender de lo que verdaderamente trata *A Primer of Modern Heresy*. La definición también dice, en un paralelismo preciso de la figura imaginativa que Eliot hacía de sí mismo como heredero de la comunidad unitaria, que un *primer* era siempre "for the use of the laity", y que era "used in England before, and for some time after, the Reformation". En tal definición está escrito el futuro de Eliot.

¹⁸ *Letters*, p. 616.

...there is however one contemporary figure about whom my mind will, I fear, always waver between dislike, exasperation, boredom and admiration... My opinions of D.H. Lawrence seem to form a tissue of praise and execration. The more vehement of my ejaculations of dislike are preserved, like flies in amber, or like wasps in honey, by the diligence of Dr. Leavis.¹⁹

Por esa misma razón, en *After Strange Gods* Lawrence va a ser el ejemplo del escritor herético, y por lo tanto el centro principal de su ataque. Su obra había sido escrita precisamente "after strange gods", mientras que la de Joyce estaba dice Eliot, "penetrated with Christian feeling" (ASG, p.51)

La conferencia introductoria fue una cuidadosa y medida explicación de un viejo conocido de Eliot: la *Tradición*; sólo que ahora aparece un nuevo elemento correlativo y correctivo que le sirve de balance, y que tiene en sí mismo una autoridad equivalente: la *Ortodoxia*. Como en la mayoría de sus ensayos, Eliot estaba mezclando aquí, para su propia clarificación y propósitos personales, fenómenos culturales, hechos externos y oposiciones intelectuales. El volverse hacia la religión significaba tratar de encontrar respuesta a su vida privada; de la misma manera, la investigación en la obra de sus contemporáneos había surgido del hecho mismo de que sus escritos lo afectaban, y por lo tanto era necesario ahora rechazar a estos escritores. Había que encontrar un argumento de autoridad que justificara este rechazo. Como muchos otros intelectuales de la época, Eliot estaba buscando recuperar la autoridad de un *Volksgemeinschaft*; esto implicaba la recuperación de una coherencia previa que se basaba en una ecuación o *ratio* de la misma gente, la misma religión y el mismo lenguaje, en el mismo país y la misma época. Por otro lado, cuando escribió estas conferencias Eliot estaba buscando una reconciliación de su mundo privado, dividido entre el deseo de recobrar un pasado anterior a su matrimonio y a su llegada a Inglaterra, y su culpa por estar a punto de romper tanto ese matrimonio como su vida actual. Al buscar

¹⁹ TCC, p. 24.

un nuevo equilibrio dentro de sí mismo, necesitaba también de aquellas indicaciones que, en el mundo exterior, pudieran ayudarlo a lograr esa recuperación. Por eso repite algo que ya había dicho muchos años atrás:

Tradition has not the means to criticise itself

Pero su movimiento argumentativo, en lugar de avanzar en la búsqueda, regresó precisamente a la serie de valores externos de los que había huido al dejar Estados Unidos; el hábil prestidigitador se sacó de la manga un elemento más que activo retroactivo, la ortodoxia”:

Orthodoxy represents a consensus between the living and the dead.

Sólo que, me parece, la ortodoxia, es decir, la “recta opinión” no es tan convincente como el “talento individual” con que había enfrentado a la tradición varios años antes. Al mago ya no le salen tan bien las suertes y, por supuesto, ha recibido por este libro la rechifla crítica. Lo que aquí interesa no es continuar un ataque sino entender los cambios que debilitaron una posición intelectual. Al final de la primera conferencia Eliot confiesa la necesidad emocional que está detrás de esta ecuación, y que estaba también en el origen de sus búsquedas anteriores. Pero ahora ya no es el individuo el que se aventura a nadar en el mar de la tradición, sino una ecuación voluntariosa cuyos resultados no dependen del ejercicio crítico:

In the cooperation of both is the reconciliation of thought and feeling (ASG, pp.31-32)

En sus dos libros dedicados Eliot, Lyndall Gordon ha estudiado la manera en que Eliot, después de realizar ese primer movimiento en su carrera literaria y su vida personal que significó la publicación de *The Waste Land* y *The Sacred Wood*,

puso todo nuevamente en reconsideración, y comenzó una "nueva vida" desde donde iba por fin reconciliar sus necesidades fragmentadas y perturbadas. "In the eight years between the essay on Andrewes and the play on Beckett", dice Gordon, "came Eliot's new life".²⁰ Como hemos visto en la lectura de sus poemas, no va a ser en ese momento cuando Eliot logre de verdad alcanzar una reconciliación. Necesitó todavía de la escritura de *Four Quartets* en poesía, pero también de *To Criticize the Critic* en ensayo y, finalmente, de *The Elder Statesman* en drama.

Es interesante comparar su trayectoria hasta el momento de la publicación de *After Strange Gods* con la de Lawrence, no solamente porque éste fue su principal blanco en estas conferencias, sino porque fue también un escritor cuya carrera literaria tenía mucho parecido con la de Eliot, a pesar de las grandes diferencias de origen, cultura y educación. El ataque de Eliot a Lawrence fue en parte resultado de que ambos habían llegado a un sitio equivalente en sus primeros movimientos como escritores, pero Lawrence había decidido seguir ese camino emocionalmente elegido y Eliot, por el contrario, decidió regresar a la autoridad de la ortodoxia de sus orígenes. Como Robert Crawford afirma al comparar *The Woman Who Rode Away* de Lawrence con *Sweeney Agonistes*: "the same images produced in them opposite reactions."²¹

Lawrence fue, como Eliot, el hijo predilecto de una madre dominante; y como Eliot, su primera relación con una mujer estuvo basada en la idealización. Como Eliot también, Lawrence se casó con una mujer que era de alguna manera lo contrario de ese ideal anterior; Eliot relata en una carta a su prima Eleanor Hinkley la primera impresión que tuvo de la mujer con la que iba a vivir durante quince años de su vida, años que comienzan con los primeros escritos de *The Sacred Wood* y que terminan con la elaboración de *After Strange Gods*:

²⁰ Lyndall Gordon, *Eliot's New Life*, Oxford, OUP, 1988, p.28. Para un primer desarrollo de esta idea, véase también su *Eliot's Early Years*. Oxford, Oxford University Press, 1977.

²¹ Publicado por Eliot en *The Criterion* en julio de 1925, pp. 529-42, y enero de 1926 p.124. "For Lawrence, the savage world was authentic and admirable. For Eliot in 1925 it was horribly inescapable. Primitive sexual rituals pursue Sweeney and Doris even into the heart of London,

By being admitted to two dancing parties I have met several English girls, mostly about my own age, and especially two that are very good dancers... As they are emancipated Londoners I have been out to tea or dinner with them several times, and find them quite different from anything I have known at home or here... They are charmingly sophisticated (even "disillusioned") without being hardened.²²

Lawrence, a su vez, después de recuperarse de la muerte de su madre, se iba a casar también con mujer "emancipada". La principal diferencia fue que lo que para Eliot era de alguna manera únicamente una ilusión, o un movimiento que fue frustrado en su desarrollo por falta, o mejor dicho, "vacíos" de comunicación como vemos en los poemas, para Lawrence fue una posibilidad real de desarrollar su propia vida en términos diferentes. El no pensó canalizar todo su esfuerzo, como Eliot lo hizo, en recuperar un paraíso perdido por faltas a la ortodoxia.

El matrimonio de Eliot, en cambio, iba a ser un fracaso; su intento por reunir en una dirección autoritaria todos los hilos de sus miedos fue de hecho un regreso a los deseos de su madre. Como Gordon observa: "In one way the new life was not new: the model for spiritual venture Eliot had always known. It was conceived before his birth by a mother who, in poem after poem, plotted the course from the wilderness of this world to the Celestial City."²³ Sin embargo, su madre no fue la única que le mostró el camino a su nueva vida; ella fue el fantasma dentro de Eliot, que lo llevó a dar la media vuelta y empezar una nueva vida cuyo primer acto fue

pursue them like Furies. What, for Lawrence, was to be embraced, was for Eliot a torment." (Robert Crawford, *The Savage and the City in T.S. Eliot*, Oxford University Press, 1988, p.178.)

²² *Letters*, p.97.

²³ Gordon, 1988, p.26. Para Gordon éste fue un camino que condujo a Eliot hacia un mundo mejor. Aunque con menos vehemencia que en su libro anterior, también en ésta existe el seguimiento de una especie de camino de purificación que Eliot siguió. Para lograrlo, dice, "The first logical step must be to shed the illusions of Time and all the useless schemes of the temporal order: the deceptive attainments of ordinary human love, worldly ambition, and political power, the vanities of all the fools under the sun. To replace these, Eliot needed a rigorous programme that would carry him across the perhaps impassable gap between time and eternity. The pattern of all such crossings lies in the Bible, which resonates through Eliot's new verse." (*Ibid.*) Yo estaría de acuerdo en el hecho de que la influencia religiosa es mucho más marcada en este periodo, pero la tradición bíblica estaba presente desde sus primeros poemas, tan pronto como se libera de la influencia de Laforgue, como lo muestran *The Love Song of Saint Sebastian*, escrito alrededor de 1914, o *The*

el quitarse de encima, impulsivamente, una esposa incómoda.²⁴

En el momento en el que Lawrence seguía luchando por una nueva comprensión moral, Eliot comenzaba su viaje hacia una ortodoxia racional y un conservadurismo irracional (extremos no tan lejanos como a primera vista indican). No obstante, su ironía le ayudó a recobrar una medida de las cosas, y aunque ansiaba la unidad dogmática, nunca perdió la conciencia de la complejidad y ambivalencia de las cosas. Al final, tuvo una especie de equilibrio profundo que Pound por ejemplo, y muchos otros, una vez involucrados en el cambio ideológico, nunca fueron capaces de ironizar. El principal problema con estas conferencias fue que en ellas Eliot intentó resolver su propia complejidad por medio de un regreso a modos anteriores y obsoletos maneras de lidiar con ella; en su ecuación de tradición y ortodoxia imaginó y tuvo la esperanza de encontrar una solución. Que eso no fue posible, podemos darnos cuenta por el hecho de que continuó su lucha por esa "nueva vida" durante muchos años más. Veamos ahora como desarrolló su estrategia en *After Strange Gods*.

Eliot comenzó su primera conferencia atacando directamente "Tradition and the Individual Talent":

During the course of the subsequent fifteen years I have discovered, or had brought to my attention, some unsatisfactory phrasing and at least one more than doubtful analogy.

Death of Saint Narcissus. Por otra parte, los motivos detrás de esta búsqueda de Eliot por esta nueva vida fueron menos puros y santos de lo que Gordon quiere pensar.

²⁴ Robert Crawford ve bien esto: "Eliot had known Lawrence's work for some time, but in 1931-2 he had grown particularly interested in that writer... Probably some personal connections both attracted and disturbed Eliot. For instance, he had been particularly close to his mother... For Eliot and Lawrence sex was a constant source for anxiety. Most important was the fact that personal circumstances and creative needs of each man had impelled him to be, in a phrase which Eliot applies to Lawrence in *After Strange Gods* but which applies equally well to himself, a "restless seeker of myths." (ASG, p.44.) The similarities between Lawrence and Eliot, combined with the differences, made his attack on Lawrence particularly strong. For the man who had written the song "My little Island Girl", Lawrence's blend of the sophisticated with savage sexuality was particularly disturbing." (Robert Crawford, pp. 202-203.)

Cosa que por supuesto era cierta, pero ahí radica mucho de su poder de convencimiento y mucha de su gracia irónica. Como ahora se trataba de hacer un nuevo replanteamiento del problema, buscó una nueva analogía, pretendidamente menos dudosa. Para eso empezó por

outline the matter as I now conceive it, [not] as a purely literary one (ASG, p.14).

Inició entonces su conferencia construyendo una relación retórica entre la tradición y la imagen de un árbol, para lo cual recurre a un uso diferente de la metáfora de "madurez" discutida líneas antes. Eliot la explica ahora como la armoniosa relación de tres entidades: raza, historia, y religión; como ya se puede intuir, estas tres cosas iban a estar amalgamadas, en un nivel intelectual, por la más peligrosa y fuerte metáfora social de identidad y estabilidad: el nacionalismo.²⁵ Lo que es interesante en el caso de la metáfora construida por Eliot de la tradición como un árbol es la dificultad en la que se vio para reconciliarla con sus necesidades ortodoxas. La tradición y la ortodoxia tomaron caminos separados, y en este libro no fue nunca capaz de llegar a un argumento finalmente convincente. Pero es necesario analizar su proceder.

En su inteligente metaforización de la tradición como un árbol Eliot identificó la ortodoxia con el tronco de ese árbol. Mientras más fuerte es el tronco del árbol de la tradición, más posibilidades hay de que sus ramas crezcan y produzcan nuevos retoños y nuevos botones. Sin embargo, la unidad imaginativa de un tronco no puede reflejar la complejidad del árbol de la vida y de la historia. Eliot, razonablemente, aceptó que

²⁵ El nacionalismo relaciona en una construcción ideológica una supuesta esencia de ser con la esencia igualmente supuesta de pertenecer. Esta combinación es una de las ideologías cuya deconstrucción presenta más problemas. Para reflexiones recientes sobre nacionalismo, véase entre otros: E.J. Hobsbaum, *Nations and Nationalism since 1870*. Cambridge, Cambridge University Press, 1990. Véase también Fernando Sabater, "La heterofobia como enfermedad moral." *Vuelta*, V.17, n.205, diciembre 1993, para no hablar de realidades más cercanas.

Tradition is not solely, or even primarily, the maintenance of certain dogmatic beliefs (ASG, p.17)

Había que buscar un camino para la activación de estas “creencias dogmáticas”, y la conexión árbol-tradición se lo permite. Corporizados como ramas que crecen desde el sólido tronco de la ortodoxia Eliot postula un crecimiento social benéfico y armónico:

these beliefs have come to take *their living form* in the course of the formation of a tradition (*Ibid.* Mis cursivas).

Podemos ver la savia que corre por todo este árbol de la elocuencia, un árbol que por supuesto no forma parte de ningún bosque, que crece solo y nuevo alimentándose de la tierra que lo sostiene. Es como si Eliot abandonara sus apuestas vitales y recogiera la tradición imaginaria que sostiene la idea original de los Estados Unidos (sin negros, por supuesto), y esta “forma viva” de una sociedad unificada

involves all those habitual actions, habits and costumes... which represent the blood kinship of ‘the same people living in the same place’ (*Ibid.*).

Convertida la metáfora en construcción ideológica al dejar de fluctuar continuamente entre su propia proposición y su ironización crítica va a provocar la petrificación de la imagen de la tradición. El resultado de esta aparente forma viva es una tradición sin ninguna diferencia, una interminable tradición fija “of the same people living in the same place”.²⁶ Para entender esto es necesario hablar un poco

²⁶ Hanna Arendt, en su libro *On Revolution*, dice algunas cosas acerca de la relación de autoridad y tradición que puede ayudar a clarificar algunos aspectos ocultos de los argumentos de Eliot: “For *auctoritas*, whose etymological root is *augere*, to augment and increase, depended upon the vitality of the spirit of foundation, by virtue of which it was possible to augment, to increase and enlarge, the foundations as they had been laid down by the ancestors. The uninterrupted continuity of this augmentation and its inherent authority could come about only through tradition, that is, through the

del sistema retórico que organiza una metáfora.

El problema que hay con lo que se suele llamar el "polo real" de una metáfora es muy complejo. Por supuesto, en una metáfora siempre coexisten dos partes (por lo menos), y esas dos entidades siempre tienden a polos opuestos. En este caso, el "polo real" (es decir el árbol-árbol) es manipulado por medio de los poderes figurativos del lenguaje, para que ilumine o afecte algo, en este caso la tradición. El polo "figurativo" está ocupado aquí por la identificación entre un árbol y una tradición. El problema es que lo que hace que estos dos polos se atraigan entre sí radica de hecho en la realidad intrínseca del polo figurativo. La realidad del árbol, en tanto que *res*, es lo que genera el poder ilustrativo del otro polo gracias su metaforización. Pero al metaforizarse, la "entidad real" que queremos iluminar (la tradición) se vuelve *ideal*, y de esta manera se "desreifica" por el poder figurativo de un objeto real. Por supuesto que esta idealización la vuelve, dentro del discurso, mucho más poderosa y convincente. Lo cual no está mal, de eso se trata. El problema comienza cuando tendemos a ejercer presión sobre el campo ideal (cuando creamos la identificación árbol sano-tradición viva), ya que entonces desreificamos el objeto real, haciendo de él una "figura" fija que permite producir, en un movimiento final, la realidad innegable de una idea lógica a partir del olvido del juego retórico. Detengámonos en la parte "real" de la metáfora de Eliot:

We become conscious of these items, or conscious of their importance, usually only after they have begun to fall into desuetude, as we are aware of the leaves of a tree when the autumn wind begins to blow them off-when they have separately ceased to be vital. Energy may be wasted at that point in a frantic endeavour to collect the leaves as they fall and gum them into the branches. (ASG, pp.17-18.)

handing down, through an unbroken line of successors, of the principle established in the beginning. To stay in this unbroken line of successors meant in Rome to be in authority and to remain tied back to the beginning of the ancestors in pious remembrance and conservation meant to have Roman *pietas*, to be "religious" or "boundback" to one some beginnings." (Hanna Arendt, *On Revolution*, Londres, Faber & Faber, 1963, p.202.)

Este es un argumento poderoso y convincente, y las consecuencias que pueda tener dependen de las conclusiones a las que llegamos a partir de él, pero también de la conciencia irónica que ejerzamos sobre nuestra comprensión primera. Puede hacernos conscientes, por ejemplo, del sentido y posibilidades de las canciones tradicionales, pero también puede tener consecuencias menos positivas. ¿Sólo nos damos cuenta de la presencia de las hojas cuando se están cayendo? Esta clase de preguntas puede ayudarnos a ver con ojos menos reverentes y temerosos la conclusión a la cual Eliot, por medio de su metáfora, quiere llegar. Eliot construye un vínculo entre la figura retórica y el árbol irreal de la tradición para extraer de la metáfora una moraleja: el inherente absurdo de pegar hojas muertas a las vitales ramas de la tradición, y la importancia de cuidar de ellas cuando aún están en el árbol. Pero eso es el caso de que estemos hablando de tradiciones, porque las hojas siempre terminan por caerse; o en todo caso habría que diferenciar entre una tradición perenifolia y una tradición caducifolia. En su celo catequista (recordemos que estamos hablando de un "primer") Eliot olvidó o más bien desechó una actividad modificadora, la cual está haciendo continuamente injertos o, incluso, está a la espera del año siguiente. Desde mi punto de vista lo que estaba haciendo Eliot en este libro fue, precisamente, pegar desesperadamente hojitas muertas para justificar acciones personales. Es interesante observar que el símbolo subliminal de esta metáfora es nuevamente el regreso al paraíso original, el cual es lo suficientemente obvio en la admonición última de Eliot:

but the sound tree will put forth new leaves, and the dry tree should be put to the axe (*Ibid.*, p. 18).

Nótese que la actividad externa que Eliot opone al crecimiento "natural" del árbol es la de leñarlo. Se olvida de que la mayoría de las veces los árboles secos se deshacen solos. Podemos darnos cuenta ahora que si se sigue *literalmente* cualquier metáfora se puede fácilmente terminar haciendo lo que los nazis hicieron: ellos se reconocieron a sí mismos como el árbol verdadero, y fueron

siguiendo esta línea argumentativa hasta resultar perfectamente lógico poner bajo el hacha el árbol seco de la población judía: simple, natural y normal, como veremos más adelante. Sin embargo, hay que reconocer, el pensamiento de Eliot no era así de simple. Consciente de los peligros de tan directa conclusión, propuso lidiar con la tradición de una manera más complicada, para lo cual la imagen de las hojas vivas y las hojas pegadas resulta insuficiente. Lo que sigue contradice toda su argumentación previa:

We are always in danger, in clinging to an old tradition, or attempting to re-establish one, of confusing the vital and the unessential, the real and the sentimental. Our second danger is to associate tradition with the immovable; to think of it as something hostile to all change; to aim to return to some previous condition which we imagine as having been capable of preservation in perpetuity, instead of aiming to stimulate the life which produced that condition in its time... Nor should we cling to tradition as a way of asserting our superiority over less favoured peoples... a tradition without intelligence is not worth having, to discover what is the best life for us not as a political abstraction, but as a particular people in a particular place (ASG, pp. 18-19).

Esto es muy inteligente y crítico, y pone en perspectiva las admoniciones anteriores. Distinguir entre lo real y lo sentimental es de hecho regresar a una escala más modificable. Esta última cita, de ser seguida por Eliot en su discurso, hubiera modificado todas sus conclusiones, pero fue sólo un aparte. No obstante la metáfora del árbol va a seguir su propio camino ilusorio, y va a ser utilizada de manera diferente. Lo que suele ser una agudeza de ingenio en cualquier jardín alegórico, se vuelve terrorífico una vez aplicado a la humanidad. No aceptar el carácter retórico de la tradición es depender de un origen mítico y de una ley metahistórica -ortodoxia pura de la *auctoritas*- que están allí para "liberarnos" o "purificarnos". El problema con la afirmación de Eliot, la cual podría ser totalmente inofensiva, es que una vez que se infiere ser esa gente en particular, legítima

heredera de las virtudes emanadas de ese lugar en particular, estas dos particularidades van inevitablemente a destruir cualquier cosa que no se parezca a ese yo (particular). El problema no radica en el carácter retórico del enunciado, sino en la falta de una conciencia retórica para cualquier posible actualización; existe un desliz que no ha sido tomado en cuenta: quién va a ser aceptado y quién rechazado en un lugar *particular* por una gente *particular*: las ideas siempre son puestas en práctica por los individuos.

Esta es la razón por la cual su ataque a los judíos, unas líneas más adelante, resulta especialmente terrorífico, ya que una gente particular de un lugar particular utilizó una construcción ideológica similar para llevar a cabo una idea; como resultado de eso, los judíos reales fueron despojados de su humanidad: fueron convertidos en una entidad simbólica y mecánica: ellos, gente tan real como los otros, fueron llevados de regreso a la metáfora, y después fijados en una trampa lógica. Primero se establece, a partir de una declaración retórica, una idea o una creencia, después se aplica esa construcción a una realidad inmediata, y finalmente, una vez que se ha sobrepuesto la metáfora a la realidad (es decir la ideología a la retórica) es posible cometer cualquier crimen en nombre de esas palabras. Siempre que se sustituye a la gente por palabras, se termina utilizándolas como "meras" palabras.

El siguiente enunciado es quizás uno de los mejores ejemplos de las construcciones ideológicas de la época, y al mismo tiempo es una muestra clara, en la modernidad, de sus aberraciones. No obstante, es importante no olvidar que estas declaraciones fueron hechas con anterioridad a los crímenes del Nazismo, y establecer una continuidad no problemática sería, también hacer una simplificación ideológica. El vínculo existe, sin embargo, y produce un dilema moral. Veamos la cita:

Stability is obviously necessary... The population should be homogeneous; where two or more cultures exist in the same place they are likely either to be fiercely self-conscious or both to become adulterate. What is still more important is unity of religious background; and reasons of race and religion

combine to make any large number of free-thinking Jews undesirable... and a spirit of excessive tolerance is to be deprecated.

Este es uno de los enunciados más polémicos que Eliot escribiera, y ha sido justamente atacado e injustamente extendido. Es una mezcla de medias verdades y medias mentiras, de estructuras de prejuicio ligadas a oraciones de franco sentido común, lo que hace necesario ver la composición en su totalidad, y no las frases solas. No obstante éstas, por sí mismas, tienen sentidos específicos que vale la pena considerar, y que derivan de las metáforas anteriores.²⁷ Es cierto, por ejemplo, que cuando dos o más culturas existen en el mismo lugar las cosas se complican; también es cierto que para una mente conservadora, unitaria y ortodoxa lo central va a ser la unidad de un sustrato religioso y, en consecuencia, cualquier pensamiento libre es una mortificación; y no dudo que desde el punto de vista ortodoxo cualquier religión considere a sus críticos internos o a sus defectores como indeseables. Por algo el centro de este libro es una lucha contra los herejes, el primero de los cuales había sido el propio Eliot (véase nota anterior). Pero decidir que el encuentro de dos culturas es algo negativo *per se*, y que la unidad ortodoxa está amenazada, no por los judíos, sino por los judíos *librepensadores*, es decir, por aquellos que han abandonado su propia ortodoxia y unidad cultural es no sólo complicar las cosas, sino ponerlas en una posición en la que los vínculos retóricos y los vínculos lógicos están desconexos es entrar de lleno a acciones totalitarias.

Una vez que se empieza a extender una metáfora fuera del terreno figurativo, se está permitiendo que alguna *aberración* pueda tener lugar dentro de

²⁷ Como Christopher Ricks dice: "Often the sentence about free-thinking Jews (or the second half of it) is quoted, with anger, on its own. The sentence is insensitive and worse. Yet it is importantly less objectionable than the sequence of sentences within which it is deployed. First, because the sentence is disingenuous. Second, because the sequence is a more insidious incitement to prejudice than any single sentence, since prejudice is more powerful itself when sequential, being characterized not by sudden outcroppings (as aphorism or outburst) but by plausible processes of corrupted reasoning, by the disguising of a *non sequitur*. And third, because the sentence about free-thinking Jews, in and of itself, is more defensible, than it will seem if one does not scrutinize one's indignation at it." (Christopher Ricks, p. 41.) Estos "plausible processes of corrupted reasoning" son manipulaciones retóricas, y están supeditadas a consideraciones morales. Ricks,

esa construcción autoritaria. Y, precisamente, el principal problema con esta parte de la primera conferencia de Eliot radica como hemos visto en la extensión aberrante de una figura. Como Ricks señala, el principal problema de esta cita no es lo que dice, sino la serie de argumentos que la anteceden. Esta problemática afirmación puede estar dividida en cuatro partes. Primero, la idea central: "the population should be homogeneous". Después la explicación de aquellas razones que autorizan y dan autoridad a esa idea, que están basadas en hechos comprobables, pero que ni dependen forzosamente, ni por supuesto justifican la anterior: la existencia de una sociedad multicultural presenta problemas que, obviamente, no podrían aparecer en una realidad más homogénea. Es difícil aceptar diferencias anteriormente no reconocidas o inexistentes, y es mucho más fácil culpar a la diferencia que aceptarla como un cambio en la realidad. Pero de ahí a concluir como lo hace Eliot es otra cosa: "reasons of race and religion combine to make any large number of free-thinking Jews undesirable". Hay una espantosa pulcritud e higiene en esta declaración.²⁸

Después de esta defensa de la unicidad amenazada por la exterioridad, Eliot va a ir al núcleo social que, precisamente, sustituye al individuo. La familia, y más que eso la *idea* de familia como una entidad homogénea, es la construcción ideológica que apoya el aparato legal como factórum de orden y civilización en la esfera social —y de cultura y naturaleza humana por sobre el individuo; Y es también la base de la justificación ideológica utilizada por el estado para autorizar su propia existencia. Esta serie de ideas, que identifica a la nación con un organismo biológico, es lo que Eliot iba a argumentar para su justificación:

siguiendo a William Empson, vincula el antisemitismo de Eliot con su rechazo al unitarismo de su padre. (*Ibid.*, p.47.)

²⁸ En su nota sobre las cartas de Eliot Steven Watson trata de explicarse su "scornful relishing of the Semitic origins of a person" y su "equally obdurate misogyny": "Yet Eliot was Eliot precisely because he was something more than the sum of his prejudices, repellent as some of them might be. The much more interesting point about him is not that he was prejudiced to an alarming, thoroughly conventional degree, but that he was to pay dearly for such failures... He would later embark upon the type of life—a spiritual quest—which would burn such prejudices out of him —and in a manner such that the greatest cost was mostly for himself." (Steven Watson, p.139.)

The local community must always be the most permanent, and... the concept of the nation, is by no means fixed and invariable. It is, so to speak, only one fluctuating circle of loyalties between the centre of the family and the local community, and the periphery of humanity entire... When it [a state] becomes no more than a centralised machinery it may affect some of its parts to their detriment..., and we get the regional movements which have appeared within recent years. It is only a *law of nature*, that local patriotism, when it represents a distinct tradition and culture, takes precedence over a most abstract national patriotism. (ASG, pp.20-21.)

El problema no está en que Eliot no viera los peligros y los problemas reales de su tiempo, como dice Watson.²⁹ El problema radica en que la serie de ideas que desarrolló produjeron y coincidieron con otra serie autoritaria de ideas y figuras que se impusieron sobre la complejidad de la realidad, y entonces muchos árboles incómodos fueron hechos leña —o jabón.

III

LA ORTODOXIA DE UN RETORICO

En la última parte de esta primera conferencia Eliot trató de aclarar la ecuación entre tradición y ortodoxia. Antes de entrar en sus complejidades y dobleces, quiero hacer una lectura minuciosa de uno de los típicos enunciados retóricos de Eliot, no para ver un aspecto más de su capacidad de persuasión, sino para entender la cercanía de su discurso con su escritura poética, es decir, la necesidad de recurrir a esa persuasividad sustitutiva en el momento en que una argumentación racional lo hubiera puesto en aprietos. Lo que sigue no es un

²⁹ "Eliot's developing temper could not have followed a trajectory more opposed to that democratic ambience and free-wheeling sensibility that was and has been ever more dominant in Western cultural attitudes." (Steven Watson, p.139.) No niego esas virtudes humanas, incluso su modernidad; pero el extremo optimismo de Watson me parece un poco ciego. ¿No cabría la

poema, claro está, pero utiliza toda la astucia artificiosa que hace de un poema algo fuerte y lleno de sentido.³⁰ Un poema es un camino para expresar una emoción, dijo Eliot; pero la emoción, para él, es algo altamente individual, y no puede ser regulada por ninguna limitación externa, ni siquiera la ortodoxia. La Cita que sigue muestra lo extremadamente difícil de la tarea en que se embarcó al exponer el yo poético a las investigaciones jurídicas y analíticas de una ortodoxia inquisitoria desvergonzada. Y quizás aquí se encuentre el único argumento justificatorio de la apuesta de este libro: si la emoción no puede ser controlada por nada, y si dos culturas diferentes producen emociones todavía más complicadas y menos gobernables, y si el resultado de la afirmación del individuo va a ser la fragmentación emocional y el aniquilamiento expresado en su propio desarrollo poético, había que buscar algo que estuviera *antes* de esta fragmentación, cuando todavía el individuo era uno y parte, cuando la ortodoxia no permitía que las ramas del árbol se quebraran y todo él se fragmentara.

En este libro Eliot utilizó todos sus recursos para afirmar esta posición, al tiempo que evitaba ser aplastado por sus propias admoniciones reductoras. Transcribo el siguiente enunciado bajo la forma de un poema para mostrar lo difícil que fue para Eliot pasar por el angosto callejón ortodoxo que él mismo había construido, del cual había huido muchos años antes precisamente para no ser silenciado, y al cual regresaba ahora huyendo de su propia fragmentación irresoluble. Por eso, paradójicamente, el único camino que encontró siempre que su yo poético estuvo en peligro de ser destruido fue recurrir a aquellos recursos emocionalmente retóricos que lo habían ayudado a sobrevivir, y que conocía muy bien. Este enunciado trabaja como poema en el sentido de que no está dirigido a una lectura racional sino hacia una emocional: no pide ningún método analítico, sino una lectura favorable; y está construido con increíble cuidado para lograrlo. Para decirlo en otros términos, lo que sigue no es un enunciado lógico sino uno

posibilidad de que, precisamente, lo que hubiera exasperado a Eliot fueran "all the great American fallacies" exactamente por lo que esta cita muestra –y no ve?

³⁰ La misma especie de habilidad retórica aparece en los ensayos de Octavio Paz. Si Eliot desarrolló un conjunto de herramientas que tuvieron gran influencia durante largo tiempo en la crítica inglesa, el poder retórico de Paz ha forzado a la mayoría de sus críticos a reproducir esas

altamente retórico, precisante porque en él estaba de nuevo en juego su supervivencia individual.

At the moment when one writes,
one is what one is,
 and the damage of a lifetime,
 and of having been born into an unsettled society,
 cannot be repaired at the moment of composition.

Si vemos el ritmo y la métrica de este enunciado se puede observar que están teniendo una acción sobre su significación lógica y por lo tanto moviendo, agitando y extendiendo su sentido. El primero y el tercer "verso" o enunciados cortos, los cuales son los dominantes, tienen exactamente la misma estructura. El último enunciado comparte con ellos el primer pie, después cambia su ritmo para lograr una sonoridad y un fuerte final de la totalidad del enunciado, una especie de extensión y repetición del primero, aunque más definitivo y con más autoridad. Si juntamos las palabras *writes*, *time* y *society*, las cuales están en una posición paralela, nos damos cuenta de que hay una rima oculta trabajando en el enunciado. Está tan cuidadosamente elaborado, hecho para ser leído de manera no crítica, para reverberar en el lector, para seducirlo y convencerlo con sus poderes rítmicos, que una lectura lógica termina por caerse. Quizás el primer lector seducido por su magnificidad fue el propio Eliot. Sus secuencias van a ser importantes en la argumentación general, ya que su poder acrítico tuvo un sentido específico dentro del orden ortodoxo que Eliot estaba tratando de construir. Me explico.

En el momento en que pone la responsabilidad de sus propios escritos en su sociedad y en su época está automáticamente perdonándose a sí mismo por

cualquier “blasfemia” en que pudiera haber caído. Aunque, como escritor, no está desentendiéndose de lo que escribe, ya que “one is what one is”, y lo es mucho más “at the moment of composition” (lo contrario sería perder el vínculo entre poema y poeta, y eso no era capaz de enfrentarlo), hay una especie de circularidad en el enunciado, ya que eso que uno es, y eso que uno escribe, es el resultado de “the damage of a lifetime” y de “having been born into an unsettled society”, de modo que lo que uno hace, si uno es consecuente con sus propias emociones, va a adquirir su forma a a partir de aquellos hechos. En un ensayo publicado quince años antes Eliot había dicho que una ética descriptiva:

can show the gradual approximation to an identical morality for all men. But it cannot explain the meaning of the sort of thrill which I have at the sight of a new and satisfying work of art, or a perfect response to a new moral situation; and this thrill is the intrinsic value. The next moment may show that I was wrong; time which, as the Hindoo Sage observes, is hard to beat, may reconstruct every value; but at the moment and for that consciousness, the value was there, and remains inexplicable.³¹

Hay un emocionante parecido entre “at the moment and for that consciousness, the value was there, and remains inexplicable” y el enunciado de 1933, incluso en ritmo. Pero trabajan de maneras opuestas. La vindicación y la atrevida conexión entre arte y ética hecha en 1915 aparece ahora escondida y borrada. Había un argumento ético allí que está en directa oposición con lo que Eliot está aquí tratando de plantear, y que coincide con lo que se busca definir en este capítulo: que una proposición estética implica en sí misma una postura moral, y que el valor de ambas depende de la regulación irónica; allí estaba incluso la conciencia del tiempo como regulador y balance de las apreciaciones morales y de las estéticas. Pero es necesario, como dice Eliot, que haya un sacudimiento, es decir, una emoción ejercida que, en su afirmación, abre y rompe los valores y conclusiones morales y estéticos anteriores, una excepción que quizás después va a ser

incorporada y entendida, pero que primero ha tenido que abrir en la continuidad una interrogación, algo inesperado previamente, una duda.³²

Lo que es relevante en *After Strange Gods* es que allí Eliot había *decidido* cambiar sus ideas. Encontró una salida para este movimiento dialéctico de culpa y perdón en la ortodoxia. La ortodoxia no lo redimiría a uno de lo que es o de lo que ha escrito, pero el hecho de aceptarla significa el sacrificarse uno mismo para recobrar una atmósfera "colectiva" de entes puros, libres por supuesto de todas las impurezas que los indeseables judíos liberales y los todavía más indeseables escritores heréticos pudieran tener; libres al fin del daño y las alteraciones de sus heterodoxias, y a salvo de que, con éstas, pudieran poner en peligro el purificado camino de la verdad ortodoxa.

In applying the standard of orthodoxy to contemporary literature my emphasis will be upon its collective rather than its static meaning

dijo Eliot en una de esos enunciados en que utiliza la perplejidad producida para abrir paso a una conclusión desconectada:

The essential of any important heresy is not simply that it is wrong: it is that it is partly right (*Ibid.*, p.23).³³

Esa es una mucho mejor idea que la anterior, pero Eliot estaba utilizando ese carácter "parcialmente correcto" de la herejía para lanzarse contra su misma condición no estática. Quisiera regresar a la página anterior de la conferencia de Eliot para entender mejor los giros y cambios de sus escritos:

³¹ Eliot, "Ethics" s/f Oxford TS en Houghton Library, pp,11-12, Citado por Robert Crawford, p. 100 – lo fecha en 1915.

³² Este movimiento es primero una figura, ya que únicamente las figuras retóricas –o desfiguraciones- tienen el poder de convertir en lenguaje y entendimiento vías de pensamiento previamente desconocidas. Y la ironía es el movimiento retórico revertido, no el que regresa a la posición anterior, como si nada hubiera pasado, lo cual sería el desmantelamiento lógico de una metáfora, sino el que hace de este nuevo espacio algo que reconoce su falta de lógica, su ambigüedad, su inherente falta de autoridad, pero que al mismo tiempo reconoce y valora su poder disruptivo.

³³ Yo diría que la misteriosa oposición entre "colectivo" y "estático", en realidad expresa la diferencia entre un "sentido estático" –que puede ser colectivo- y un sentido no fijo, es decir uno retórico—que se *vuelve* colectivo.

It is characteristic of the more interesting heretics... that they have an exceptionally acute perception, or profound insight, of some part of the truth; an insight more important often than the inferences of those who are aware of more but less acutely aware of anything. We must remember too that an heresy is apt to have a seductive simplicity, to make a direct and persuasive appeal to intellect and emotions, and to be altogether more plausible than the truth (*Ibid.*, p. 25).

El problema de esta cita es la ambivalencia de su propia postura. Tiene un pie en la ortodoxia religiosa que le permite postular una verdad sin errores y sin dudas. Pero tiene otro pie en el menos confiable, y sin embargo, poderoso terreno del lenguaje. Eliot ejerció aquí este poder ambiguo del lenguaje para aplastar a los enemigos de la ortodoxia, pero no permitió la confrontación de ese poder con el dogma religioso, ni cuestionó esa verdad con las armas de la literatura. Logró, no de manera muy precisa, mantener ambas (su escritura y su ortodoxia) a distancia, pero al mismo tiempo quiso utilizar la fuerza de ambas para atacar a aquellos escritores cuya literatura podría poner en peligro ya no su escritura sino su regreso a los orígenes y su ideología ortodoxa. Es una paradoja que esta definición de herejía, si la leemos detalladamente, tiene todos los rasgos de un enunciado retórico poderoso. Eliot estaba utilizando la retórica para atacarla. Estaba utilizando todas las armas "heréticas" que tenía a la mano para defender la "Tradición" y la "Ortodoxia". Cuando Eliot dijo que una herejía "is apt to have a seductive simplicity, to make a direct and persuasive appeal to intellect and emotions, and to be altogether more plausible than the truth", está mostrando en estas precisas palabras el mejor ejemplo de tal cosa: su enunciado viene a ser en conjunto más plausible que la verdad que quiere proponer –y ortodoxia y verdad son palabras que van una con la otra.

Eliot llama a la herejía: "a partial truth", en oposición a toda la verdad santa que se encierra bajo el marco compuesto de la tradición y la ortodoxia. Allí radica el eje de la elección moral y literaria que Eliot estaba tratando de hacer en 1933 –y

que, sintomáticamente, no produjo ninguna manifestación poética. Sabía que el poder del lenguaje es un poder en sí mismo, y que entre más menos crítico o irónico de sí mismo más poderoso sería. Pero prefirió ignorar esto, y buscó una *verdad basada en palabras incuestionables tales como tradición, pueblo, país, ortodoxia, religión, raza*. Sin embargo, es necesario señalar que Eliot estaba consciente del desnivel o desface entre lenguaje y ortodoxia; y como siempre, utilizó la ambivalencia del propio lenguaje para escapar de de este desigual enfrentamiento a través de un nuevo enredo retórico:

It would appear that while I maintain the most correct opinions in my criticism, I do nothing but violate them in my verse; and these appear in a double, if not a double-faced role. I feel no shame in this matter.... I should say that in one's prose reflexions one may legitimately be occupied with ideals, whereas in the writing of verse one can only deal with actuality (TSW, p. 29)

Esta es una poderosa verdad parcial, y podemos verla negada por sus propios procederes. Su crítica no mantiene, ni mucho menos, las más correctas opiniones. Lo que es interesante aquí es cómo Eliot le da la vuelta completa a sus argumentos: los ideales son en los hechos no tan verdaderos como la realidad, pero la realidad no es en sí una verdad ortodoxa no puede compararse, aunque sea real, a una declaración ideológica, *sancta* portadora de la verdad ortodoxa. Eliot no podía ir tan lejos como para invalidar la poesía frente a la religión. El problema fue, nuevamente, el de la precariedad de la realidad individual frente a la *abrumadora verdad de una colectividad*. El moralista frente al poeta, el profeta frente al individuo, lo ideal frente a lo actual. Al final, puesto entre la espada y la pared, como Eliot no era capaz de desterrar al poeta, tuvo que defenderlo con una de sus gnómicas y complejas secuencias de enunciados (la cual consideraría, por supuesto, como herética):

It could only be poetry of the very greatest rank that could be genuinely called... "classical"; poets of lower ability could only be "classical" by being

pseudo-classical; by being unfaithful and dishonest to their experience... most of us would not recognise a classical writer if he appeared, so queer and horrifying he would seem even for those who clamour for him (ASG, p.30).³⁴

Hay una posición moral aquí, pero esa posición no coincide con la defensa de la ortodoxia previamente hecha por Eliot. Es entendible que abandonara este último argumento en lo que restaba de sus conferencias, ya que invalidaría la justificación de sus ataques. Si hacia esto, tenía que hacer la defensa del poeta y defender hasta el final el peligroso juego de palabras y emociones; prefirió subir la pesada cuesta que lleva a la cumbre profética, y una vez allí entregar sus mosaicas instrucciones y leyes.³⁵

El propio Eliot explica este conflicto en el último enunciado de la primera conferencia, cuando dice que “a *tradition* is rather a way of feeling and acting which characterises a group throughout generations”, pero, agrega, es “unconscious”, ya que, como vimos antes, “it has not the means to criticise itself” (ASG, p.31). Es “of the blood, so to speak, rather than of the brain” (ASG, p.32), en otra metáfora que abre paso de nuevo a la irracionalidad de sangre como sabia y cerebro... ¿cómo qué?. Hay otra manera de enfrentar la tradición, pero esa Eliot la reservó únicamente para los poetas fuertes, no para “the people”; prefirió, por el bien de cualquier nación y de *su* gente, la recuperación de la ortodoxia y la exclusión de *todo lo de más*. Eliot siempre buscó la reconciliación de emoción y pensamiento, y esto está presente a lo largo de su vida y de su poesía, pero obtener la conclusión errónea de una angustia es doblemente peligroso. El consenso propuesto por Eliot, con su poder de autoridad basado en el símbolo de

³⁴ Para una reducción al máximo simplismo de esta idea de lo clásico en Eliot, véase Steve Ellis, *The English Eliot: Dream, Language and Landscape in Four Quartets*. Londres, Routledge, 1991. Para ver la contradicción de Eliot entre individuo y sociedad, compárese esta definición de “escritor clásico” con la defensa que hace de “una sociedad homogénea” previamente analizada. ¿Dónde entra este escritor clásico en su sociedad? Al final, como Eliot bien sabía, desde estos postulados es irredimible. Allí estaba su propio desgarré.

³⁵ Es por eso que esta oposición iba a ser de nuevo enfrentada en *Four Quartets*, pero, como vimos en el capítulo 2 la solución lograda allí se sustenta en el “estilo” del poema.

los antepasados, sustenta a una idea irracional de la justicia. La ortodoxia, entonces, no es un equilibrio de la tradición, sino la autorización irracional de cualquier cosa que se haga en su nombre. Un entendimiento real de la tradición no obtendría su autoridad de las voces de cualquier muerto, sino de las diferentes voces de los vivos –incluso aquellas de los muertos; no la declaración lapidaria de una autoridad fundamental, sino la irreductible ambigüedad de la realidad. Lo que permite el entendimiento y la reconciliación, y lo que produce la autoridad retórica de una obra de arte no es la autoridad legal de la ortodoxia, sino el juego de sentidos y su vitalidad. Esa es la base de lo que Leith y Myerson llaman el equilibrio retórico de un poema.³⁶ Eliot era consciente de esta paradoja cuando tomó de Dickens una frase que iba a ser el título de lo que luego se llamó *The Waste Land*, “He do the Police in Different Voices”. Es un título menos poético, pero lo suficientemente explícito con respecto a la conciencia retórica (es decir poética y crítica al mismo tiempo) y a las intenciones de Eliot en 1922. Para 1933 muchos de estos conceptos, apuestas y procesos emocionales estaban siendo revertidos, con el único fin de recobrar un paraíso perdido. Rechazó entonces lo que antes había conocido y aprendido, y adoptó la posición fundamentalista de la ortodoxia, y la defendió con sus armas retóricas. Tendría que comenzar el proceso de escritura de *Burnt Norton*, para re'presentar y dismantelar el paraíso.

³⁶ “To think is to *respond*, partly to sights and feelings but also to other voices. *Reply* involves *address*, to a different view, or anticipating a different view. The poem lets us place this address nowhere except within the poet's mind. In this model “mind” is not simple, or a simple entity in which one voice speaks. Thoughts are *addressed* within the mind, and addressed in a persuasive form. There is nowhere in the mind outside such contending address. The key to this coherence would be rhetorical. The poem creates a dialogue in which different voices engage each other” (Leith and Myerson, p. 109).

IV

ORTODOXIA Y HEREJIA EN LA LITERATURA

Si la primera conferencia de *After Strange Gods* estuvo dedicada a redefinir la tradición como una especie de inconsciencia colectiva, y a regularla mediante el consejo consciente de la ortodoxia, la segunda trató de fijar esta nueva posición de Eliot con respecto a sus contemporáneos escritores. Aunque hizo una amplia crítica tanto de éstos como de sus predecesores inmediatos, y fue devastador con todos ellos, de Pound a Hopkins y de Yeats a Babbitt, el meollo de estas conferencias radica en su lectura de tres cuentos de James Joyce, D.H. Lawrence y Katherine Mansfield. Dado que los cuentos seleccionados fueron escritas casi al mismo tiempo, y dado que ese momento coincide con el ensayo de Eliot sobre "Ética" ya mencionado, se puede afirmar que comparten con él, en cierto sentido, el mundo de una época que Eliot se había propuesto revisar y anatemizar: es decir, las posiciones culturales –incluidas las suyas– que buscaban expresarse hacia 1915, año en que también escribe, precisamente, *The Death of Saint Narcissus*. Esos tres cuentos fueron utilizados como un blanco externo de las diferencias que trataba de establecer con respecto a sí mismo. Por lo tanto no es una coincidencia que los tres lidien con una "desilusión", como Eliot la llama; o, más precisamente, con los encuentros sutiles y dramáticos de tres parejas.³⁷

Para entender la "desilusión" a la que se refiere, y también la razón por la que estos cuentos volvían a ser centrales para el Eliot de 1933, es necesario recordar de nuevo que exactamente en los meses en que escribía y dictaba estas conferencias en los Estados Unidos, sus abogados llevaban a cabo, en Londres, los trámites de su divorcio. Lo primero que dijo sobre estos cuentos es que los tres tenían "very great merit", y que el de Mansfield en particular:

It is brief, poignant, and in the best sense, slight (ASG, p.38).

³⁷ Los cuentos que analizó fueron: *Bliss* de Katherine Mansfield; *The Shadow in the Rose Garden* de D.H. Lawrence, y *The Dead* de James Joyce.

Pero, Eliot agrega, en él la implicación moral es insignificante:

the centre of interest is the wife's feelings, first of static happiness, and then at the moment of revelation.

No obstante, si como Eliot dice: "We are given neither comment nor suggestion of any moral issue of good and evil, and within the setting this is quite right," ¿por qué entonces elegirla para esas conferencias? Y ¿por qué empezó hablando acerca de ella como si fuera de la misma importancia que las otras dos? Terminó rápidamente su enfrentamiento con la historia de Mansfield diciendo que:

The story is limited to this sudden change of feeling, *and the moral and social ramifications are outside of the terms of reference*. As the material is limited in this way - and indeed our satisfaction recognises the skill with which the author has handled perfectly the *minimum* material - it is what I believe would be called feminine (*Ibid.* Mis cursivas).

Aquí lo importante no es en realidad lo que Eliot diga acerca de la historia, sino el momento en el cual deja de tomarla en consideración, y las razones por las que hace eso, ya que es precisamente el momento en que la hace a un lado lo que permite a Eliot liberarse tanto de sus complejidades como de su interrelación con las otras dos.

Aunque hay en *Bliss* algunos temas relevantes con relación a Eliot, Mansfield no redujo su cuento a una fábula moral, como tampoco lo hicieron Lawrence ni Joyce con los suyos, sino que dejó abiertas, dentro de las posibilidades del personaje de la mujer, las ambivalentes consecuencias implicadas en el conocimiento y en la realidad. Más que hacer un análisis

detallado del cuento de Manfield, lo importante es entender tanto la mención que de él hace Eliot, como su apresuramiento en despacharla. Como en los otros dos cuentos citados por él, éste es también una historia de conocimiento y madurez, y como en los otros dos, también en ésta los personajes principales quedan al borde de sus acciones, sin decir lo que les va a pasar, frente a la compleja naturaleza de sus descubrimientos y el conocimiento implicado. Como *The Dead* de Joyce, es una lectura de la relación entre conocimiento y complejidad, entre la realidad y las posibilidades de una comprensión moral. No trata solamente acerca de "a wife disillusioned about her relations with her husband", como Eliot dice, sino acerca de la complejidad de la relación entre dolor y felicidad en el momento en que uno conoce la totalidad de algo, y la inmaterialidad de ambos.

Creo que *Bliss* fue un cuento estimulante para la lectura que Eliot quería hacer, y por eso lo incluyó en el mismo nivel que los cuentos de Joyce y Lawrence; esto muestra la fuerte conciencia y perspicacia crítica de Eliot. Sin embargo, una vez establecido el camino ortodoxo, *Bliss*, presentaba dilemas muy complicados para esta moralidad que Eliot estaba tratando de construir, primero por su propia complejidad, y después porque desequilibraba la antagonía ética que iba a establecer entre Lawrence y Joyce, el centro de su definición; por lo tanto tenía que ser desechado.³⁸ El problema de Eliot en este momento es un desnivel, o *diferencia*, entre autor y obra que no podía confrontar, y *Bliss* termina precisamente en esa exposición. La extrañeza y el horror inherentes que aparecen en su propia obra (y que coinciden con este cuento) no son más que el resultado

³⁸ Sobre cuestiones de género, Patricia Meyer Spacks dice que la diferencia en la escritura de mujeres es "a delicate divergency", que evidencia la naturaleza sutil y evasiva de la práctica femenina de la escritura. "Yet" dice "the delicate divergency of the woman's text challenges us to respond with equal delicacy and precision to the small but crucial deviations, the cumulative weightings of experience and exclusion, that have marked the history of women's writing." (Citada por Elaine Showalter en "Feminist Criticism in the Wilderness", en Abel, Elizabeth, ed., *Writing and Sexual Difference*. University of Chicago, 1982, p. 18.). No veo por qué razón esta definición de escritura femenina no puede ser aplicada a la poesía de Eliot. Analizar nuevamente estos tres cuentos debería mostrar algo sobre esto, aunque quizás la conclusión no sería la misma. La ética de una pieza literaria es y no parte de lo que el autor de aquel poema piensa o cree. Es un extremo *raport à soi*, y en ese sentido explica por qué Eliot, incluso en *After Strange Gods*, dice que "most of us would not recognise a classical writer if he appeared, so queer and horrifying he would seem." (ASG, p.30.)

de una rigurosidad formal, la cual es un hecho, no un programa. Como él mismo dice:

the author has been driven on, step by step, in his innovations, by an inner necessity, and the novelty of form has rather been forced upon him by his material than deliberately sought (ASG, p.25).

La diferencia entre los otros dos cuentos era más fácil de dirimir ya que era una oposición externa y no interior, razón por la cual Eliot los escogió y apartó uno de otro tan impetuosamente, utilizándolos como *examples*. De esa manera, pudo condenar a Lawrence como "hereje", y caracterizar a Joyce como un escritor "ortodoxo":

he [Lawrence] is concerned with the feelings of both husband and wife; and as the time is much slower (no story of any considerable structure could move as rapidly as Miss Mansfield's does) there is time for thought as well as feeling and for calculated action. An accident, trifling in itself, but important in the twist which Lawrence gives to it, leads or forces the wife to reveal to her commonplace lower middle-husband (no writer [excepto Eliot] is more conscious of class distinctions than Lawrence) the facts of her intrigue with an army officer several years before their marriage. The disclosure is made with something nearly approaching conscious cruelty, too, in the circumstances in which she had met her former lover (ASG, pp. 37-38).

Eliot está en lo correcto en esta descripción. Si en *The Dead* Joyce había calculado todo para que la revelación final fuera poderosa y al mismo tiempo delicada y de algún modo curativa (y ese es el conocimiento que este cuento propone), la historia de Lawrence es intensa y cruel (pero no menos cognitiva). En

ella la disrupción entre el hombre y la mujer es intensificada por todas las miserias y diferencias anteriores de su matrimonio. Y mientras que para Joyce lo que le sucede al hombre es una reconciliación consigo mismo y con el mundo en la escena final, en Lawrence lo que se da es como la última lucha de una dolorosa separación –más cercana, por otro lado, a la realidad personal de Eliot en el infierno cerrado y público de su matrimonio.

Sus notas sobre Yeats, Pound y Hopkins son buenas en cuanto que ejercen la presión adecuada en los puntos débiles de los autores criticados y hace que se tambaleen peligrosamente. Pero no agrega nada a su reflexión sobre moralidad. Un resumen de sus argumentos puede mostrar claramente el pobre nivel de éstas como "ilustraciones" tanto de su ataque:

the crippling effect upon men of letters of not having been born and brought up in the environment of a living tradition

como de su proposición:

the struggle... against liberalism, the re-establishment of a vital connection between the individual and the race; the renewal of our association with traditional wisdom; the struggle of our time to concentrate, not to dissipate (ASG, p.52).

Como se ha intentado demostrar a lo largo de este capítulo, era imposible, bajo estas premisas segregatorias y totalizantes "el reestablecimiento de una conexión vital entre el individuo y su sociedad".

Pero ahora, después de haber hecho el reconocimienmto del terreno que provocó la descomposición tanto de la sociedad como de la literatura, Eliot decidió que, a diferencia de muchos de sus contemporáneos, no iba a ser "el partido" sino

la Iglesia la única salvación. Puestas así las cosas, fue capaz de definir el pecado específico de todo hereje: la blasfemia. Una vez más, va a ser Lawrence el ejemplo escogido. Pero para eso, Eliot tuvo que desarrollar una idea más compleja y poderosa de blasfemia que la tradicional, que pudiera extender sus implicaciones a las actitudes modernas, y al mismo tiempo ser capaz de lidiar con las oposiciones más tradicionales: bien y mal, cielo e infierno, pecado y virtud. Eliot hizo de la blasfemia el terreno desde el cual iba a postular una censura tanto religiosa como racional; un entendimiento lógicamente común de aquello que podía o no podía ser permitido:

first-rate blasphemy... requires both literary genius and profound faith, joined in a mind in a peculiar and unusual state of spiritual sickness. (ASG, p. 56).

39

No obstante, reconoció, tal cosa es difícil de encontrar en la sociedad moderna. Si leemos algunos poemas de Eliot como *The Hippopotamus*, *Sweeney Agonistes* o *The Hollow Men*, o si recordamos la posterior justificación de su condición enferma durante la escritura de estas conferencias, debemos aceptar que de algún modo Eliot estaba, angustiadamente, hablando de sí mismo:

³⁹ Eliot dijo que Lawrence tenía una educación religiosa deficiente, pero esto es falso: como el propio Eliot, Lawrence tuvo una educación protestante estricta de la cual se rebeló temprano. En 1909, por ejemplo, Lawrence dijo en una carta a su ministro, el R. Robert Reid: "A man has no religion who has not slowly and painfully gathered one together, adding to it, shaping it; and one's religion is never completed and final, it seems, but must always be undergoing modification." (D.H. Lawrence, *Collected Letters*, ed., by Henry T. Moore, New York, Viking, 1962, V. 1, pp. 40-41.) Podemos darnos cuenta de lo opuesta que era esta posición a la que Eliot iba a seguir a partir de finales de los veinte. Y no sólo en el campo de la religión, sino en la vida y en la literatura también. Keith Sagar dice que el credo individual de Lawrence "was to serve him well. And both 'life' and 'art' could be substituted for 'religion'." (Keith Sagar, *D.H. Lawrence: Life into Art*. Londres, Viking, 1985, p. 9.) Eliot, por el contrario, comenzó a pensar en términos religiosos para superar el *desequilibrio fragmentado de esas dos diferencias opuestas: el yo social y el yo poético*. La diferencia principal entre ellos es que para Lawrence la religión fue sinónimo de vida y literatura, y para Eliot fue un aditivo externo que iba esperanzadamente a sanar sus diferencias y contradicciones. Lawrence trabajó desde el interior de las coincidencias y oposiciones entre el yo

Where blasphemy might once have been a sign of spiritual corruption, it might now be taken rather as a symptom that the soul is still alive... for the perception of Good and Evil –whatever choice we might take –is the first requisite of spiritual life (ASG, p.57).

Eliot infla el poder de la blasfemia para exponer la superficialidad de la sociedad moderna. Ser blasfemo va a ser mucho más difícil en los tiempos modernos que en una sociedad homogénea. Según Eliot, para ser blasfemo es necesario ser consciente de muchas cosas que habían desaparecido en la vida moderna. Es necesario buscar mucho para encontrar en ella estándares morales, y solamente aquellas personas lo suficientemente conscientes de esos valores morales, como los poetas o los filósofos, tienen los medios para lograrlo. Sin embargo, sólo aquél que está igualmente equipad, pero que además se ha puesto el ropaje ortodoxo que le permite tomar la decisión correcta, puede luchar contra ellos –el crítico perfecto de *The Sacred Wood* se ha vuelto, en *After Strange Gods*, el inquisidor perfecto.

Una vez logrado esto, Eliot fue capaz de vincular la “personalidad” con la blasfemia, sobre nuevas bases y con nuevos ejemplos. Pero repite el esquema: ha habido escritores “ortodoxos”; pero también ha habido otros que, moralmente más conscientes que los anteriores, tuvieron una personalidad, independencia de opiniones y criterios personales que los condenaron a ser blasfemos. Eliot defiende la “personalidad” en Austen o en Dickens o en Thackeray ya que

The standards by which they criticised their world... were at least not of their own making ... These novelist were still observers... They are orthodox enough according to the light of their day. (ASG, p.58).

Pero eso era porque de algún modo no fueron lo suficientemente profundos, no llegaron al dilema moral al que los blasfemos y ortodoxos modernos llegaron; ellos fueron únicamente observadores: "The contrary happened to George Eliot and Thomas Hardy, blasphemous precursors of D.H. Lawrence." Dice que George Eliot está en una posición moralmente superior que sus predecesores:

She... had much profounder moral insight and passion than these... [but] she is of the same *tribe* as all the serious and eccentric moralists we have had since: we must respect her for being a serious moralists, but deplore her individualistic morals. (ASG, p.58).

Thomas Hardy, por otra parte era todavía peor:

Represents an interesting example of a powerful personality uncurbed by any institutional attachment or by submission to any objective beliefs (ASG, p.59).

En el siguiente párrafo Eliot iba a enfrentar toda la complejidad de su argumento. Como vamos a ver, en un audaz ir y venir de declaraciones opuestas, construye una serie de fuertes enunciados, hasta llegar a la conclusión, totalmente alejada y completamente independiente del inicio de su declaración. Con esto logra establecer una conclusión sin antecedentes sin levantar la menor sospecha. La que sigue es una secuencia altamente precisa y cuidadosamente desarrollada de proposiciones explosivas, en las que Eliot hábilmente evitó los obstáculos de su propio argumento:

This extreme emotionalism seems to me a symptom of decadence; it is a cardinal point of faith in a romantic age, to believe that there is something

admirable in violent emotion for its own sake, whatever the emotion and whatever its object. But it is by no means self-evident that human beings are most real when most violently excited; violent physical passions do not in themselves differentiate men from each other, but rather tend to reduce them to the same state; and the passion has significance only in relation to the character and behaviour of the man at other moments of his life and in other contexts. Furthermore, strong passion is only interesting or significant in strong men, those who abandon themselves without any resistance to excitements which tend to deprive them of *reason*, become merely instruments of feeling and lose their *humanity*; and unless there is a moral resistance and conflict there is no meaning. But as the majority is capable neither of strong emotion nor of strong resistance, it always inclines to admire passion to be the surest evidence of vitality (ASG, pp. 58-59).

Aunque se acepte la astucia de este párrafo y sus inteligentes y misteriosos alcances (los cuales, debe señalarse, presentan un gran parecido con muchas de sus ideas anteriores (sólo aquél que tiene una fuerte personalidad puede alcanzar la despersonalización, había dicho quince años antes), también es necesario mencionar algunos puntos para reconocer sus defectos ocultos. Cuando Eliot dice que "it is by no means self-evident that human beings are most real when most violently excited", está haciendo una *reductio ad absurdum*, ya que lo opuesto tampoco es evidente. En su primera conferencia había dicho que "most of us are heretical in one way and another", pero en esta cita está revirtiendo su idea comunal para subrayar la naturaleza de las excepciones.

El problema no radica en lo que Eliot afirma, lo cual puede ser argumentado a favor o en contra y es lo suficientemente razonable en muchas de sus partes; el problema radica en la manera en que argumenta la naturaleza del sentido. Es verdad, por ejemplo, que sin resistencia moral el conflicto moral no tiene sentido, ya que el sentido es el resultado de una diferenciación, un desarrollo o un desdoblamiento que es precedido por una pregunta, una duda, una elección. El

sentido es siempre un movimiento, una manera particular y excepcional en que las cosas son ordenadas o que se ordenan por sí mismas. El problema con Eliot, aquí, es la naturaleza de la moralidad que está proponiendo, que de hecho produce lo opuesto a lo que está buscando. Toca todos los elementos adecuados: la razón, el sentimiento, la humanidad, el sentido, la lucha moral, la emoción y la resistencia, la pasión y la violencia; pero llega a las conclusiones erróneas, a la organización errónea de sus elementos. Forzó su discurso para que encajara en un estrecho conjunto de argumentos, conjunto incapaz de permitir ninguna flexibilidad y movimiento de aquellos conceptos. Eliot no fue derrotado por sus ideas o intuiciones, las cuales eran correctas, como puede verse en el reordenamiento que después hizo de ellas en *Four Quartets*, sino por la manera en que las manipuló en este libro –es decir por las limitaciones de una ideología y una ortodoxia. Por ejemplo, cuando dice que “the passion has significance only in relation to the character and behaviour of the man at other moments of his life and in other contexts”, está tocando un punto central ético, ya que este argumento extiende el sentido de un acto al movimiento todo de una persona. Es equivalente a lo que Victoria Camps llama “el yo largo”, que tiene responsabilidad de todos sus actos. Por otro lado, recupera un tema ya presente al final de *The Death of Saint Narcissus*, o en *Gerontion*.

Hay un punto clave que Eliot no llega a tocar en estas conferencias, ya que lo llevaría de regreso a esa ambigüedad de la cual estaba tratando de escapar; la misma ambigüedad irónica y reconocida que está en la raíz de cualquier poema, y que produjo la paradójica coherencia de “Tradition and the Individual Talent”. En *After Strange Gods* Eliot prefirió defender la ortodoxia como una posición moral fija y autoritaria. Lo cual es una moral limitada. Como Hans-Georg Gadamer dice: “The person with understanding does not know and judge as one who stands apart and unaffected; but rather, as one united by a specific bond with the other, he thinks with the other, and undergoes the situation with him”.⁴⁰ Como ya se dijo, tuvieron que llegar otros escritos para que Eliot desarrollara esta posición

⁴⁰ Hans-Georg Gadamer, *Truth and Method*, Tr. William Glen-Doepel, Sheed & Ward, Londres, 2nd ed., 1979, p. 288.

V

LA TERCERA NEGACION

En la tercera y última conferencia de esta introspección en la naturaleza moral de la literatura Eliot trató de dar los toques finales a su reconstrucción de los valores religiosos que consideraba necesarios para encuadrarla y censurarla. Bajo este esquema religioso, intentó definir las fronteras de la intrusión de lo diabólico en la literatura moderna. "Evil", dice Eliot bajo la protección de este poderoso manto ajeno al control humano, "may operate through men of genius of the most excellent character" (ASG, p.60). En el mundo real, dice Eliot, existe el horror, y la literatura tiene el deber de lidiar también con esto. Señala como ejemplos *Heart of Darkness* de Joseph Conrad, *The Turn of the Screw* de Henry James y, para una comprensión más extensa, *Edipo Rey* de Sófocles. Pero hay obras modernas que, según él, se solazan en el mal. *Barbara of the House of Grebe*, una pequeño cuento de Thomas Hardy, es su primer blanco:

The tale would seem to have been written solely to provide a satisfaction for some morbid emotion (ASG, p.58).

Una vez más, Hardy es utilizado aquí solamente como carnada para lanzarse con más fuerza en contra de D. H. Lawrence, a quien volvió a atacar en esta tercera conferencia, incluso más despiadadamente, al señalar toda su obra como ejemplo de lo que él llamó "the diabolic".. Su ataque es tan inteligente como fanático, con toda la violencia y celo de un inquisidor en contra de un hereje y, según Eliot, no hay nada en Lawrence que pueda ser rescatado. Para demostrar esto, organizó su ataque en varios frentes:

The first is the ridiculous: his lack of sense of humour, a certain snobbery, a lack not so much of information as of the critical faculties for what we

ordinarily call thinking... Secondly, there is the extraordinary keen sensibility and capacity for profound intuition -intuition from which he commonly drew the wrong conclusions... Third, there is a distinct sexual morbidity. (ASG, p.63).

Algunas de estas declaraciones pueden ser aplicadas más a Eliot que a Lawrence. Si en 1915 Londres fue para Eliot el lugar en el que su imaginación y su vida social apostaron por una reconciliación (aunque no la alcanzara), quince años más tarde iba a pagar las consecuencias de todo aquello que no pudo prever entonces y no había podido resolver a lo largo de los siguientes quince años. En conferencias, estaba intentando conciliar todas sus distintas necesidades, pero el resultado fue un tensarlas de tal manera que todo se volvió disruptivo. Era un trabajo imposible ya que este nuevo intento fue hecho a partir de un grupo fijo de limitaciones y declaraciones morales y religiosas, y no del desarrollo de sus necesidades éticas, en el sentido en que Michel Foucault entiende esto.⁴¹ Si hay alguna manera de relacionar estas dos diferentes, y a veces opuestas corrientes del yo individual y el social, (o, como Foucault dice, de ética y moral), no es a través de un regreso a vínculos sociales anteriores, ni mediante el establecimiento de un nuevo tipo de reglas, basadas en nuevas metáforas de lo que es correcto y lo que no.⁴²

Lo que Eliot olvidó en esta escritura es que en la búsqueda y afirmación del yo individual siempre va a haber algo desestabilizante, y que cuando éste no coincide con el social siempre se va a producir un diferente conjunto de regulaciones. Seguramente el ideal de Lawrence no era la manera correcta de alcanzar un entendimiento verdadero entre el yo y el otro yo, quizás fuera una manera idealista de ver las cosas, un poco demasiado optimista. Lo social y lo individual no están siempre en la misma frecuencia, y algunas veces tienen incluso

⁴¹ "The kind of relationship you ought to have with yourself, *raport à soi*, which I call ethics, and which determines how the individual is supposed to constitute himself as a moral subject of his own action." (Michel Foucault, *A Critical Reader*. Couzens Hoy, David, ed., Oxford, Blackwell, 1986, p.235.)

⁴² Como Christopher Ricks reconoce: "To its author, who very soon chose not to keep it in print, it came itself to smack of heresy, the driving of a truth to the point at which it becomes a falsehood." (Christopher Ricks, p.77.)

objetivos opuestos. El error de Eliot no radica en sus oraciones religiosas, que fueron benéficas para, entre otras cosas, aliviar su propia angustia, sino en su intento por construir, a partir de esa necesidad personal y emocional, las bases de un común denominador, es decir de una *ratio* social que ayudaría a todo el mundo a alcanzar una etapa "reconciliatoria", y a salir de la inquietud anterior en que él, Eliot, solía vivir. Estaba en lo correcto cuando dijo que para reconocer una emoción fuerte es necesario explorarla profundamente, y que esta búsqueda puede ser también dolorosa.⁴³ Quizás esa fue la diferencia principal entre Lawrence y Eliot y el motivo oculto de su ataque. Lo que sigue es el último ataque, la voz ortodoxa lanzada contra la individual, y expresandose con toda su abrumadora *auctoritas*:

Lawrence started life wholly free from any restriction of tradition or institution..., he had no guidance except the Inner Light, the most untrustworthy and deceitful guide that ever offered itself to wandering humanity... [Lawrence] does not appear to have been gifted with the faculty of self-criticism, except in flashes... With his acute sensibility, violent prejudices and passions, and lack of intellectual and social training, [he] is admirably fitted to be an instrument for the forces of good or for the forces of evil.... A trained mind like that of Mr. Joyce is always aware what master it is serving; an untrained mind, and a soul destitute of humility and filled with self-righteousness, is a blind servant and a fatal leader... [F]or Lawrence any

⁴³ Antonio Machado escribió en 1937, a mitad de la guerra civil española, que "Una duda metodológica es siempre pura contradicción adjetiva, como un *círculo cuadrado*, una *madera de metal*, un *guarda de asalto*, etc. Porque aquel que tiene un método, o cree que lo tiene, tiene o cree que tiene una manera de lidiar con la verdad, precisamente esa que es necesaria para escapar de la duda. Cada vez que lees las obras de Descartes, el mayor padre de la filosofía moderna, vas a ver que la duda nunca aparece allí. La de Descartes es una fe madura en las ciencias matemáticas, sin las cuales es casi seguro que no hubiera podido hacer filosofía. Y es verdad que nadie nunca ha pensado poner a Descartes entre los escépticos. Pero yo no te sugiero que dudes a la manera en que los filósofos entienden esto, ni siquiera en que los verdaderos escépticos la entienden, sino en el sentido de la duda poética, que es duda humana, de un solitario y un descaminado entre caminos. Entre caminos que no llevan a ninguna parte." (Antonio Machado, *Prosas Completas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1988, p.273.). Véanse también los poemas sobre la ruta y los senderos de René Char (René Char, *La palabra en archipiélago*, Madrid, Hiperión, 1994, p 213).

spiritual force was good, and... evil resided only in the absence of spirituality... Lawrence lived all his life, I should imagine, on the spiritual level; no man was less a sensualist... The man's vision is spiritual, but spirituality sick. The daemonic powers found an instrument of far greater range, delicacy and power in the author of *The Prussian Officer* than in [Hardy]; and the tale which I used as an example can be matched by several others (ASG, pp. 63-64).

Hay muchas cosas que pueden ser puestas en consideración a partir de esta última y extensa cita. Pero lo que me interesa señalar es que la crítica de Eliot sobre Lawrence se hace más efectiva cada vez que se aleja del área religiosa, y se debilita siempre que trata de sustentarse en ésta: "an untrained mind, and a soul destitute of humility and filled with self-righteousness, blind servant and fatal leader" no es más que una expresión vociferante, mientras que cuando dice que Lawrence "does not appear to have been gifted with the faculty of self-criticism, except in flashes", estemos o no de acuerdo resulta, como crítica, mucho más poderosa. Este enunciado es, en su mala voluntad, disfrutable, y paradójicamente nos ayuda a entender mejor la literatura de Lawrence (como cuando Gerardo Denís titula un ensayo en contra de José Emilio Pacheco, "El joven parco). El otro enunciado, el jurídico, es banal, innecesario y torpe. Y dudo de que fuera de ninguna ayuda para nadie, excepto quizás para el tribunal que censuró a Lawrence por la publicación de *Lady Chatterley's Lover*. En realidad Eliot utilizó a Lawrence en estas conferencias como una representación figurativa de sí mismo, como iba a utilizarlo nuevamente, en *Murder in the Cathedral*,⁴⁴ como uno de los "Tempters". Es necesario leer lo que dijo de Lawrence en *After Strange Gods* como admoniciones ocultas contra sí mismo. Lawrence creyó que había una salida a través del yo individual de las limitaciones sociales en que había crecido. Eliot, después de quince años de lucha por lo mismo, rechazó esa posibilidad, y regresó a una moral rígidamente organizada. Le iba a tomar algunos años más, y toda la escritura de *Four Quartets*, reorganizar eso. En "To Criticize the Critic"

confesó la complejidad de su relación con Lawrence, la cual había estado presente a lo largo de toda su vida. Como dice Robert Crawford: "What, for Lawrence, was to be embraced, was for Eliot a torment."⁴⁵

Para Eliot, el problema de Lawrence fue que no tenía una moralidad que pudiera sostenerse por sí misma. He tratado de leer el camino tortuoso de la propia moralidad de Eliot a lo largo de una ortodoxia y una tradición que de hecho fue tan individualizada como la de Lawrence. Eliot tampoco encontraba soporte en los valores morales anteriores; pero estaba construyendo un nuevo grupo de valores que aparentemente se apoyaban en esos principios aunque en los hechos se organizaban en un esquema diferente, como vimos en el rechazo y nuevo desarrollo del concepto de la "excepción". Mezcló estructuras religiosas con valores románticos de una manera ideológica para reducir lo que llamó el exceso de liberalismo e individualismo en contra del orden social. Al final, aunque no lo mencionó, el meollo de su problema estaba relacionado con la naturaleza de la libertad.

El problema de Eliot, en este momento, radica en una incapacidad para extender el movimiento retórico que estaba en su poesía, y en la mayoría de sus ensayos, al mundo real, el cual suponía dominado por otras leyes, quizás más racionales y a primera vista más comunitarias. La única manera de escapar de las limitaciones de la ideología es aceptar la relación retórica de sentido y significación, es decir, el vínculo que en el lenguaje expresa el conflicto entre el sentido emocional y las significaciones racionales, y en la vida entre el individuo y

⁴⁴ Cf. Lyndall Gordon, 1988, p.31.

⁴⁵ Robert Crawford, p.178. Crawford resume el interés de Eliot sobre Lawrence durante estos años, y los motivos psicológicos y emocionales de esto: "Eliot had known Lawrence's work for some time, but in 1931-2 he had grown particularly interested in that writer, whose travels to more primitive land and use of Mexican divinities in *The Plumed Serpent* where physical embodiment of Eliot's anthropological reading and a likely reason for that title, *After Strange Gods...* Between 1931 and 1933 he also read *Fantasia of the Unconscious*. Probably some personal connections both attracted and disturbed Eliot. For instance, he had been particularly close to his mother. Lawrence's emotional dislocation of a "mother-complex", discussed by Murry, was picked up by Eliot in 1931, shortly after he had resisted return to childhood at the end of "Ash-Wednesday"; in the same year he analysed Coriolanus's infantilism and his "Mother mother". For Eliot and Lawrence sex was a constant source for anxiety... The similarities between Lawrence and Eliot, combined with the differences, made Eliot's attack on Lawrence particularly strong. For the man who had written the

el ser social. Todo lo demás, aunque parezca más sencillo, es al final un defecto en la vida y una defección de ella. Una expresión previamente citada explica esto:

At the moment when one lives, one is what one is, and the damage of a lifetime, and of having been born into an unsettled society, cannot be repaired at the moment of composition.

Pero esto no debe aplicarse únicamente a los escritores y artistas como una especie de seres excepcionales, que pueden expresarse dentro del confinado y restringido reino de su obra, como si estuvieran separados de la vida real. T.S. Eliot volvió a trabajar las preocupaciones que estaban detrás de *After Strange Gods* en una serie de poemas que, como vimos, van de *Ash Wednesday* a *Four Quartets*, y que tuvieron una culminación, tanto para su escritura como para su vida en *A Dedication to my Wife*.

CAPITULO CINCO

ALGUNOS PERSONAJES EN BUSCA DE AUTOR: T.S. ELIOT Y OCTAVIO PAZ

I

LA CONEXIÓN MEXICANA: RAMON LOPEZ VELARDE

El primer poema de Eliot publicado en México fue una versión en prosa de *The Waste Land*, titulada "El páramo" traducida por Enrique Munguía hijo y publicada por *Contemporáneos* en 1930.¹ Munguía era un joven escritor mexicano que había pasado la mayor parte de su vida en el extranjero y que murió en 1940. Al año de la publicación de *El páramo*, *Contemporáneos* publicó un segundo poema de Eliot: *Los hombres huecos (The Hollow Men)* en una traducción de León Felipe.² Pero hay otros hechos, si bien indirectos, que son importantes para entender la peculiar manera en que Eliot fue leído en México durante los años treinta y, lo que es más importante, la rapidez de su influencia y autoridad poéticas.³

¹ Revista *Contemporáneos*, n. 27, julio-agosto 1930, pp. 7-32. La información sobre las primeras traducciones de Eliot en México está en parte basada en el capítulo de M. E. González Padilla, "Presencia de T.S. Eliot en México, 1930-1966", incluido en su libro *Poesía y teatro de T.S. Eliot*, México, UNAM, 1991 (1ª edición, 1966). Ese mismo año de 1930 Angel Flores publicó su propia traducción en verso (Editorial Cervantes, Barcelona), bajo el título de *La tierra baldía*, que se iba a convertir en el título "natural" del poema en español, y la versión de Flores, base de las siguientes traducciones. Sin embargo, otros títulos han sido ensayados, como "La tierra yerma", por Manuel Nuñez Nava, una versión del poema para la colección "Material de lectura", publicado por la UNAM en 1980. La última versión de éste es la incluida en la traducción bastante personal de los *Completed Poems* de Eliot, hecha por José Luis Rivas, y publicada por la Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1988.

² Revista *Contemporáneos*, IX, n. 33, febrero 1931, pp. 132-136. Señala M. E. González Padilla (pp. 302-303): "En apoyo de la influencia de Eliot sobre los Contemporáneos.... es pertinente aducir no sólo la universalidad y la erudición de estos jóvenes intelectuales, que pretendían hacer una literatura mexicana informada y culta aunque no explícitamente nacionalista, sino muchas modalidades que permiten establecer un paralelo entre su obra y la de T.S. Eliot. Tales son, a grandes rasgos, el gusto por los experimentos métricos... ; el sentido crítico; el gusto por las alusiones; la ironía y el preciosismo como correctivos del sentimentalismo romántico, y la hondura filosófica, especialmente notable en Cuesta y Gorostiza." (*Ibid.*, p. 302.) Más adelante incluye a Villaurrutia en su estudio. Sin embargo, es pertinente señalar que estas características de los contemporáneos están de alguna manera más cercanas a Valéry que a Eliot.

³ Si *Contemporáneos* fue la revista que introdujo a Eliot, *Taller*, la revista que Octavio Paz hizo a finales de esa década con otros miembros de su generación, iba a establecer definitivamente su impacto en la literatura mexicana, como veremos más adelante.

Ramón López Velarde, nació el mismo año que Eliot, en 1888, y murió en 1921. Publicó en vida únicamente dos libros: *La sangre devota* en 1916, y *Zozobra* en 1919. Esos libros significaron en la poesía mexicana el abandono del modernismo y la entrada a la modernidad, y son equivalentes a la apuesta poética de Eliot que antecede a *The Waste Land*. Como Octavio Paz dice: “Zozobra [es] el libro central del ‘posmodernismo’ hispanoamericano, es decir, de nuestro simbolismo anti-simbolista”.⁴ López Velarde fue uno de los herederos y transformadores del movimiento poético principal que tuvo lugar en Hispanoamérica antes de finales del siglo diecinueve: el *Modernismo*.⁵ Durante la segunda década de este siglo algunos poetas comenzaron a alejarse de él. En México López Velarde y su amigo José Juan Tablada iniciaron el rechazo de la estética modernista, y empezaron a incorporar nuevos elementos a sus poemas; José Juan Tablada, que vivió en Japón y en Nueva York, escribió “ideogramas”, bajo la influencia de Apollinaire, y fue el primero en introducir la métrica japonesa en la literatura española. López Velarde nunca dejó el país, vino a la ciudad de México desde la provincia con la Revolución, y hasta el final de sus días trató de ganarse la vida como abogado. Mientras tanto publicó en diarios y revistas, siguió muy de cerca lo que estaba sucediendo en el arte y en los movimientos culturales durante esos años, e iba en camino de llegar a ser el poeta más importante del periodo posrevolucionario. Sin embargo, su conciencia de la necesidad del cambio no fue una reflexión mecánica de lo que pasaba en el extranjero. López Velarde iba a producir una poesía original e innovadora dentro del contexto hispanoamericano. Como en el caso de Eliot, López Velarde fue un poeta que también “se modernizó sólo”.

⁴ Octavio Paz, *El signo y el garabato*, México, Joaquín Mortiz, 1973, p.69.

⁵ Este es uno de los principales malentendidos entre la literatura inglesa y la española. El *modernismo* hispanoamericano no tiene nada que ver con el *modernismo* inglés, ni con el *modernismo* brasileño, el cual es incluso más reciente. En *Los hijos del limo* Octavio Paz explica brevemente esto: “Hacia 1880 surge en Hispanoamérica el movimiento literario que llamamos *modernismo*. Aquí conviene hacer una pequeña aclaración: el *modernismo* hispanoamericano, es, hasta cierto punto, un equivalente del Parnaso y del simbolismo francés, de modo que no tiene nada que ver con lo que en lengua inglesa se llama *modernism*. Este último designa a los movimientos literarios y artísticos que se inician en la segunda década del siglo XX; el *modernism* de los críticos norteamericanos e ingleses no es sino lo que en Francia y en los países hispánicos se llama *vanguardia*.” (Octavio Paz, *Los hijos del limo*, Seix Barral, Barcelona, 1974, p. 126).

La comparación entre estos dos poetas produciría muchos descubrimientos sobre la inteligencia poética del mexicano. En este sentido es interesante citar aquí una de las objeciones que tuvo con la poética de Tablada, comparable también al experimentalismo de Ezra Pound:

Hasta hoy, lo ideográfico me interesa, más que por sí mismo, por usted que lo cultiva. Desde que conocí lo de Apollinaire, se me quedó la impresión de algo convencional, y esa impresión persistió después de reproducirse aquí los poemas de usted en La Habana... Hoy por hoy, dudo con duda grave de que la poesía ideográfica se halle investida de las condiciones serias del arte fundamental.⁶

"Las condiciones serias del arte fundamental." Incluso la estructura del enunciado está cercana al estilo rotundo de Eliot durante esos años. Para el momento de su muerte López Velarde ya había logrado elaborar una poderosa poética que finalmente iba a ser muy influyente en la literatura mexicana. Vale la pena observar que a principios de 1918, como José Luis Martínez dice en su "Cronología bibliográfica" incluida en las *Obras de López Velarde*, éste ya era una figura polémica, capaz incluso de despertar el interés de los estudiantes.⁷ Las coincidencias entre las ideas poéticas de López Velarde y las de Eliot, y los desarrollos poéticos de ambos, son sorprendentes, y deben ser el tema de un estudio más extenso y más minucioso. La relación entre individuo y personalidad,

⁶ Ramón López Velarde, "Carta a José Juan Tablada", Méj. 18 de junio 1919, *Obras*. Ed. por José Luis Martínez, Fondo de Cultura Económica, México, 1971, p.769.

⁷ "Otra constancia de la repercusión que tuvo en los ambientes literarios y aún estudiantiles la poesía de López Velarde se puede ver en lo que sigue...: en el número siete [de la revista estudiantil *San-ev-ank*] del 22 de agosto de 1918, un poeta fervoroso, que firma "Sub—y —baja", escribe que "la juventud de México no concuerda con la actitud espiritual de López Velarde" y que "ha llegado el momento" de que "dejando a un lado todo malabarismo de la forma, seria y noblemente haga su labor"... Los muchachos de *San-ev-ank* ... dieron respuesta en el número siguiente a aquella reconvencción, diciendo: "No es atributo de la juventud como presuntuosamente opinaron 'Sub—y—baja' en las columnas de *San-ev-ank*, juzgar a los poetas que, como López Velarde, pasaron ya el periodo de gestación y han entrado al de la madurez. López Velarde es un poeta, entre nosotros, raro... para juzgarlo, son necesarias una límpida serenidad de espíritu y una

simplicidad y precisión, y conceptos tales como la “moderación” entendida como una “falta de emociones poderosas”, que son básicas en López Velarde, son también parte del proyecto poético de Eliot. En unas notas “Sobre el poeta y la estética”, publicado después de su muerte, López Velarde dice:

En mi sentir, el poeta debe ser no sólo personal sino personalísimo. Hay que beberse las distancias de lo infinito para dar la nota más individual.... Lo sencillo es lo directo, a saber: lo que más rápidamente relaciona la conciencia con el asunto. En este sentido lo más simple será lo más meritorio, como la recta es más ventajosa que la curva. Por ello, a los ojos vulgares, los poetas que se distinguen por su calidad individual son oscuros, porque el vulgo es comodino y prefiere que se hable con los torpes giros sociales, incapaces de diferenciar la modalidad expresiva del alma. La suprema nitidez obliga a las buenas gentes a quedarse en tinieblas, como les ocurriría si en lugar de un foquillo eléctrico, tuviesen a Sirio al lado de la cama. Casi todos los que han pedido claridad literaria en el curso de los siglos, han pedido, realmente, una moderación de luz, a fin de quedarse la retina sin choques, dentro de una penumbra rutinaria que les permita andar sin tropiezos.⁸

Su defensa de una poesía capaz de expresar todas las diferentes realidades y “modalidades” emocionales del alma –“la nota más individual”– no es otra cosa que el “objective correlative” patentado por Eliot durante los mismos años. De manera similar, la defensa indirecta de López Velarde del verso libre es equivalente a la de Eliot:

percepción finísima y clara”... (José Luis Martínez, “Cronología bibliográfica”, en Ramón López Velarde, pp. 47-48.)

⁸ López Velarde, “Sobre el poeta y la estética”, p.512.

Conviene que el verso se muestre contingente, en parangón exacto de todas las curvas, de todas las fechas: olímpico y piafante a las diez, desgarrado a las once; siempre humano. Tal parece ser la pauta de la última estética libre de los absolutismos de la perfección exterior.⁹

No obstante, las coincidencias entre Eliot y López Velarde no se limitan solamente a su poética crítica. Los siguientes versos de *Tierra Mojada*, de 1917 e incluidos en *Zozobra*, muestran el esfuerzo de López Velarde por elaborar construcciones equivalentes al uso característico de adjetivos en Eliot, en un poema en el que el tema podría ser fácilmente uno de los de Eliot, y que produce un misterioso diálogo con *Sweeney Erect* y con partes de *Prufrock*:

Tardes en que el teléfono pregunta
 por consabidas náyades arteras,
 que salen del baño al amor
 a volcar en el lecho las fatuas cabelleras
 y a balbucir, con alevosía y con ventaja,
 húmedos y anhelantes monosílabos,
 según que la llovizna acosa las vidrieras...

Tardes como una alcoba submarina
 con su lecho y su tina....¹⁰

⁹ "José Juan Tablada" (Marzo, 1920), López Velarde, p. 508. Como se dijo, la comparación entre Eliot y López Velarde puede también ser extendida a Ezra Pound y José Juan Tablada. Tablada (1871-1945) era un poeta modernista ya establecido cuando López Velarde vino por primera vez a la ciudad de México. Ya se había alejado de la estética modernista y fue a Japón en 1900. Fue el primer poeta hispanoamericano en intentar el verso japonés y, después de su regreso a México, hizo incluso un jardín japonés en su casa, el cual sería destruido durante la Revolución. Como dice Octavio Paz en *Poesía en movimiento* (México, Siglo XXI, 1966), Tablada fue "el primer mexicano que habló con discernimiento del arte prehispánico y del popular, compañero y guía de López Velarde... Tablada inicia nuestra poesía contemporánea e introduce el haikú en lengua española. Da libertad a la metáfora antes que los ultraístas, escribe poemas ideográficos casi al mismo tiempo que Apollinaire. Revela a los futuros "Contemporáneos" un nuevo sentido del paisaje." (*Poesía en movimiento*, p.444.)

Las rimas y los ritmos, el vínculo entre la cama y el mar, la ambivalencia entre la atracción y el miedo hacia las mujeres, el movimiento de la seriedad y la gravedad hacia el humor violento y corrosivo, y al mismo tiempo la conciencia de ser ellos mismos, al final, el objetivo al que las baterías del poema están dirigidas, son centrales tanto para Eliot como para López Velarde. Añádasele a eso la influencia en ambos de Laforgue como predecesor y tenemos el dibujo completo de un impresionante parecido. Octavio Paz, en un deslumbrante e intuitivo estudio sobre algunos aspectos de estas coincidencias entre Eliot y López Velarde, reflexiona sobre las extrañas maneras en que las influencias y los estilos poéticos se mueven y relacionan entre sí, de un país a otro, de una lengua a otra diferente:

La fortuna de Laforgue en la poesía inglesa y la de la lengua española es un ejemplo de la interdependencia entre creación e imitación, traducción y obra original... En 1919 López Velarde publica *Zozobra*, el libro central del "posmodernismo" hispanoamericano, es decir de nuestro simbolismo anti-simbolista. Dos años antes Eliot había publicado *Prufrock and other observations*. En Boston, recién salido de Harvard, un Laforgue protestante; en Zacatecas, escapado de un seminario, un Laforgue católico. Erotismo, blasfemias, humor y, como decía López Velarde, una "íntima tristeza reaccionaria". El poeta mexicano murió poco después, en 1921, a los 33 años de edad. Su obra termina donde comienza la de Eliot... Boston y Zacatecas: la unión de estos dos nombres nos hace sonreír como si se tratase de una de esas asociaciones incongruentes en las que se complacía Laforgue. Dos poetas escriben, casi en los mismos años, en lenguas distintas, y que sin ninguno de los dos sospeche siquiera la existencia del otro, dos versiones diferentes e igualmente *originales* de unos poemas que unos años antes había escrito un tercer poeta en otra lengua.¹¹

¹⁰ López Velarde, pp. 150-151.

¹¹ Octavio Paz, *El signo y el garabato*. México, Joaquín Mortiz, 1973, p. 68.

Pero el vínculo entre los dos poetas no concluye en esta influencia compartida de Laforgue: ellos se desviaron de él y, como Paz dice, empezaron a escribir su propia poesía. La proyección de este vínculo oculto sobre el desarrollo de la poesía mexicana, e incluso la extraña coincidencia de las publicaciones de ambos casi al mismo tiempo, construye una historia interesante, y da sentido a lo que González Padilla define como "una presencia espiritual permanente de Eliot en México".¹² Después de su muerte López Velarde se convirtió en la figura tutelar detrás del grupo de poetas que comenzaron a escribir juntos en torno a la revista *Contemporáneos*, es decir, los mismos poetas que fueron responsables de la introducción de Eliot en México. En una primera defensa de López Velarde, José Gorostiza dio una conferencia sobre su poesía en 1924;¹³ Jaime Torres Bodet publicó en *Contemporáneos*, en septiembre de 1930, "el primer ensayo importante que analiza la poética de López Velarde", como señala José Luis Martínez;¹⁴ y finalmente, en 1935, Xavier Villaurrutia publicó sus *Poemas escogidos*, con una introducción que, como José Luis Martínez dice: "empezó el reconocimiento de la complejidad y la riqueza de ese universo poético".¹⁵ Más tarde Octavio Paz publicó dos ensayos sobre el poeta, uno en 1959 y el otro en 1965.¹⁶ La propia poesía de López Velarde, su influencia en los jóvenes poetas, y el esfuerzo de estos últimos por darlo a conocer, pusieron las bases para una muy rápida, y al mismo tiempo suave, introducción de Eliot en México. Los *Contemporáneos* empezaron a traducir a Eliot, y se entusiasmaron con él, debido a que algunos de sus descubrimientos poéticos ya estaban allí, expresados por un poeta que siguió un camino muy cercano y paralelo. La muerte de López Velarde los había dejado, en cierto sentido, huérfanos. Más tarde, y ya entrados los años treinta, coincidiendo con la reivindicación de López Velarde y la introducción de Eliot, dos de ellos,

¹² González Padilla, p.304.

¹³ Cf. López Velarde, p.51.

¹⁴ Revista *Contemporáneos*, n. 28-29, septiembre-octubre 1930, "Cercanías de López Velarde." (Cf. López Velarde, p.52.) El número anterior de *Contemporáneos*, como hemos visto, había apenas publicado la primera traducción en español de *The Waste Land*. El grupo iba a ser responsable, primero de la introducción, y después de la extensión de la influencia de Eliot en la literatura mexicana.

¹⁵ Cf. López Velarde, p.53.

¹⁶ "El lenguaje de López Velarde", *Las peras del Olmo*, pp. 90-98; y "El camino de la pasión: Ramón López Velarde", *Cuadrivio*, México, Joaquín Mortiz, 1965.

Jorge Cuesta y Xavier Villaurrutia, iban a ser los "padrinos" de Octavio Paz en la escena literaria mexicana.

II

INTRODUCCION E INFLUENCIA DE ELIOT EN LA LITERATURA MEXICANA

Después de los primeros poemas de Eliot publicados en *Contemporáneos* en 1930 y 1931 aparecieron algunos más, nuevamente traducidos por algunos de ellos, como *Miércoles de ceniza* (*Ash Wednesday*), por Bernardo Ortiz de Montellano,¹⁷ y *El canto de amor de J. Alfred Prufrock* (*The Love Song of J. Alfred Prufrock*), por Rodolfo Usigli.¹⁸ Pero la influencia y las coincidencias poéticas que vinculan a López Velarde y a Eliot, después compartidas por los poetas que editaban *Contemporáneos*, dieron un paso más en Octavio Paz. La primera colección de poemas de Eliot publicada en México fue hecha en realidad por iniciativa de Paz en 1940 —o al menos bajo su supervisión.

Octavio Paz, después de participar en el Congreso de Escritores Democráticos que se llevó a cabo en Valencia en medio de la Guerra Civil Española, se convirtió en el puente entre las diferentes generaciones que interactuaron en México durante los años posteriores: los poetas mexicanos de *Contemporáneos* y los de *Taller*; los poetas españoles que vinieron refugiados a México, y finalmente la fusionada generación de jóvenes poetas españoles y mexicanos que comenzó a trabajar al principio de los cuarenta y que se reunió en torno a la revista *Tierra Nueva*. Paz dedicó el décimo número de *Taller* a T.S. Eliot, y logró publicar en él una colección sorprendentemente grande de traducciones, aunque la mayoría de ellas habían sido publicadas con anterioridad. Rodolfo Usigli publicó nuevamente su versión de *Prufrock*, Ortiz de Montellano la suya de *Miércoles de ceniza*, León Felipe *Los hombres huecos*, y Angel Flores *La tierra*

¹⁷ Revista *Sur*, Buenos Aires, n. 48, septiembre 1938, pp.20-29.

baldía, esta última versión nunca publicada antes en México. Sin embargo, hubo también algunas cosas nuevas: Juan Ramón Jiménez tradujo en prosa *La Figlia che Piange y Marina*; y Octavio G. Barreda *Un canto para Simeón*.¹⁹

Durante la década de los cuarenta la figura de T.S. Eliot alcanzó su consolidación final dentro de la literatura mexicana, y Paz, hasta cierto punto, tuvo nuevamente algo que ver con ella. Antes que Paz dejara México por un largo periodo de tiempo en 1943 trabajó para *El hijo pródigo*, una revista que reunió a la mayoría de los poetas mexicanos y españoles que vivían en México en esa época. En ella, Octavio Barreda publicó su versión de *The Music of Poetry*, y Rodolfo Usigli un ensayo sobre *Four Quartets*, ambos en 1943.²⁰ Desde entonces ha habido una corriente ininterrumpida de nuevas traducciones de poemas sueltos de T.S. Eliot en revistas y periódicos. En 1988, de manera coincidente con su centenario, apareció una nueva versión de *Four Quartets*, hecha por José Emilio Pacheco,²¹ y una más, de José Luis Rivas, de sus *Complete Poems*, que incluían por primera vez en español los poemas de *Possum* y los *Poems Written in Early Youth*.

¹⁸ Revista *Poesía*, México, "Separata", n.2, 1938.

¹⁹ Revista *Taller*, n.10, marzo 1940. En un ensayo publicado en 1988 Paz da su propio relato de esto: "En 1940, en el número X de la revista *Taller* apareció la primera recopilación de traducciones al castellano de T.S. Eliot... El autor de la selección de las traducciones de Eliot y de la inteligente nota de introducción fue Bernardo Ortiz de Montellano... Entre las versiones que recogió Ortiz de Montellano hay algunas que son admirables. Pienso sobre todo en la de *El canto de amor de J. A. Prufrock* de Rodolfo Usigli. Gracias a Rodolfo ese intenso poema inglés también es un poema, no menos intenso, en nuestra lengua. Otra versión decorosa es la de León Felipe de *Los hombres huecos*, aunque aquí y allá el traductor se dio a la hispánica manía de amplificar. Por ejemplo, al final del poema, Eliot dice: *This is the way the world ends / Not with a bang but a whimper*; León Felipe agrega una línea y dos adjetivos: *De este modo se acaba el mundo / No de un golpe seco / en un largo plañido*. Una traducción memorable —aparte de la excelente de Flores, que ya mencioné— es la de Ortiz de Montellano: *Miércoles de ceniza*. No es inferior a la de Usigli aunque, como poema, yo prefiero *El canto de amor* a *Miércoles de ceniza*. Hay otras traducciones en el volumen de *Taller*: una de Barreda, correcta, y dos de Juan Ramón Jiménez. Estas últimas aunque en prosa y con pequeños errores, también merecen retenerse." Octavio Paz, "Rescate de Enrique Manguía", Revista *Vuelta*, 142, septiembre 1988, pp. 42-43. Primero publicado en *La Letra y la Imagen*, n. 46, agosto 1980.

²⁰ Revista *El Hijo Pródigo*, n. 1, abril 1943, pp. 21-30, y n. 8, noviembre 1943, pp. 89-94.

²¹ T. S. Eliot, *Cuatro cuartetos*, traducción de José Emilio Pacheco, Fondo de Cultura Económica, México, 1988. Vale la pena observar la diferencia en los intereses de las traducciones. Las primeras traducciones enfatizan el carácter moderno y disruptivo de la poesía de Eliot. Pacheco, quien nació en 1939, y es conocido por ser altamente devoto del sentido social de la poesía en la sociedad contemporánea, se concentró únicamente en *Four Quartets*. En cambio Rivas, quien nació en 1950, logra su mejor traducción con los poemas de *Possum*.

III

T. S. ELIOT Y OCTAVIO PAZ

En 1930, cuando Octavio Paz tenía 17 años, ya consciente de lo que pasaba en la cultura y en la literatura mexicanas, leyó *El páramo*, la primera versión de *The Waste Land*. En septiembre de 1988, en el aniversario del nacimiento de Eliot, publicó dos ensayos en *Vuelta*, su propia revista, uno sobre Eliot y el otro, ya mencionado, sobre su primer traductor.²² En este ensayo Paz da su propio relato de ese primer encuentro con Eliot, y del gran cambio que representó en su comprensión tanto de la poesía como de la modernidad:

Entre las grandes revelaciones de mi adolescencia está la lectura de *The Waste Land*. Descubrí una traducción del poema en un número de la revista *Contemporáneos*, publicado en el verano de 1930; yo era estudiante de preparatoria y este primer encuentro con Eliot me desconcertó; pero no me dejé desanimar por la aparente impenetrabilidad del poema: lo leí y releí muchas veces hasta que, poco a poco, comencé a comprender. No fue fácil; Eliot contradecía todo lo que yo pensaba que era *moderno* y todo lo que yo creía que era *poético*.²³

En su otro ensayo del mismo número, un discurso que dio al recibir el premio T.S. Eliot, Paz amplió esta última memoria, y a través de ella tejió una relación mítica con el poeta inglés que recuerda la teoría de Harold Bloom sobre las genealogías poéticas en *The Anxiety of Influence*. Paz elige aquí a Eliot como su antecesor, y no a López Velarde por ejemplo, y mucho menos a alguno de los poetas de

²² Revista *Vuelta*, n.142, septiembre 1988, "T.S. Eliot", pp. 40-41.

²³ "Rescate de Enrique Manguía", *Vuelta*, p.42. Paz no menciona, quizás porque todavía no lo conocía, o quizás porque necesitaba saltárselo, lo que López Velarde, y después los *Contemporáneos*, habían logrado. Iba a descubrir a José Juan Tablada mucho más adelante, en Nueva York en 1945, en donde se le pidió que diera una conferencia por la muerte de Tablada. "En 1910", dice Paz en ese ensayo: "en Caracas, exiliado, cuando la mayoría de los poetas de habla hispana seguían pensando que la poesía era un ejercicio de amplificación [Tablada] publicó un pequeño libro: *Un día*, poemas sintéticos." ("Estela de José Juan Tablada", *Las peras del olmo*, pp.80-89.)

Contemporáneos, ya que la distancia temporal y cultural con el poeta anglosajón hace que esta relación sea menos amenazante que las otras; esto permite a Paz imaginarse como heredero de Eliot, y así afincar sus orígenes poéticos más allá de los límites de la literatura mexicana, e incluso de todo el ámbito hispánico. En la siguiente cita Paz relaciona a Eliot con los *Contemporáneos*, y entonces explica el sentido de este grupo dentro de la literatura mexicana, la manera en que el poema lo afectó, y finalmente la historia de su descubrimiento de Eliot:

[Este premio] tiene para mí un alcance primordial, a un tiempo íntimo y simbólico. Es algo más que un premio: es una contraseña, un signo de pase. Era un adolescente cuando lo leí por primera vez y esa lectura me abrió las puertas de la poesía moderna; ahora, al recibir el Premio que lleva su nombre, veo en mi vida como un largo "rito de pasaje" que me conduce, más de medio siglo después de mi iniciación, ante el que fue uno de los maestros de mi juventud.

En 1930 yo tenía 17 años y era un fervoroso lector de poesía. En esos años un grupo de escritores mexicanos editaban una revista literaria, *Contemporáneos*. El título aludía al propósito que los animaba: abrir puertas y ventanas para que entrase en México el aire fresco de la cultura del mundo. En el número correspondiente al mes de agosto de 1930 apareció un extenso y extraño poema que yo leí con asombro, desconcierto y fascinación: *The Waste Land*. Leí el poema una y otra vez; me procuré otra traducción, publicada en Madrid; leí los otros poemas de Eliot vertidos al español (fue muy traducido en esos años, sobre todo en México); finalmente, cuando progresé en el aprendizaje del inglés, me atreví a leerlo en su idioma original. A medida que pasaban los años, cambiaba mi imagen del poeta, tanto por los sucesivos cambios de su escritura y de su pensamiento como por los míos. Cambió mi imagen del poeta, no la atracción por su poesía. A través de tantos años y mutaciones, *The Waste*

Land siguió siendo para mí un obelisco cubierto de signos, invulnerable ante los vaivenes del gusto y las vicisitudes del tiempo.²⁴

Inmediatamente después Paz explica esta evolución que lo vinculó con Eliot, primero mostrando las diferencias entre sus respectivas tradiciones, y finalmente abriendo el camino a una nueva solución poética y política para estas oposiciones. Ve a Eliot como un conservador, y se retrata a sí mismo dentro de la tradición libertaria. No obstante para Paz en la actualidad estas dos posiciones comparten un principio común:

La fascinación de *The Waste Land* no me hizo cerrar los ojos ante la incompatibilidad entre mis convicciones y las ideas y esperanzas que inspiran a ese poema... (La metafísica) que anima a *The Waste Land* estaba y está en abierta oposición a mis ideas y creencias, las de entonces y las de ahora. No solamente yo no sentía nostalgia por el orden cristiano

²⁴ "T. S. Eliot", *Vuelta*, n. 142, p.40. Más adelante Paz hace una breve lectura crítica del poema: "¿Por qué un adolescente mexicano aficionado a la poesía experimentó una pasión tan repentina y duradera por una obra de lengua inglesa, erizada de dificultades? Apenas si es necesario responder a esta pregunta. El imán que me atrajo fue la excelencia del poema, el rigor de su construcción, la hondura de la visión, la variedad de sus partes y la admirable unidad del conjunto. ¿Nada más la excelencia? No: también su novedad, su extrañeza. La forma del poema era inusitada, las rupturas, los altos bruscos y los enlaces inesperados, el carácter fragmentario de cada parte y la manera aparentemente desordenada en que se enlazan (aunque dueña de una secreta coherencia) la amalgama de distintas figuras y personajes, la yuxtaposición de tiempos y espacios... , la mezcla de frases coloquiales y citas de textos poéticos y religiosos en griego y sánscrito" (*Ibid.*). La lectura que hace Paz de *The Waste Land*, como muchas otras, es organicista y en cierto sentido simplista. A Paz le pasa con Eliot lo que él provoca en sus lectores, aunque en su caso hay una utilización personal. Ve a Eliot más como una figura de autoridad poética de la cual él es el seguro heredero que como un poeta real (López Velarde complicaría la elaboración de sí mismo como figura de autoridad poética), y hace de *The Waste Land* más un monumento que un poema real. No obstante, Paz traza una de las líneas del poema menos atendidas por la crítica anglosajona. Dice que los verdaderos iniciadores de la tradición en la cual *The Waste Land* se inscribe fueron los franceses: "es claro que los poetas franceses fueron los iniciadores, y que su ejemplo, particularmente el de Apollinaire y su célebre poema *Zone* fue decisivo para Pound." Esto lo ha dicho desde 1974: "Se ha repetido hasta la saciedad el tema de la influencia de Laforgue en Eliot; en cambio nadie ha explorado el de las semejanzas entre el *collage* poético de Pound y Eliot y la estructura 'simultaneísta' de 'Zone', 'Le musicien de Saint- Merry' y otros poemas de Apollinaire. No pretendo negar la originalidad de los poetas norteamericanos, sino señalar que el movimiento poético de lengua inglesa sólo es plenamente inteligible dentro del contexto de la poesía de occidente." (*Los hijos del limo*, p. 164-5.) Paz no incluyó su ensayo sobre Eliot en *La otra voz* (1990).

medieval ni veía en la vuelta a Roma una vía de salvación (aunque observo, de paso, que Eliot se quedó a medio camino, en la iglesia anglicana) sino que, al contrario, había roto con mi doble pasado hispanoamericano, el católico y el liberal. Creía en una revolución universal que transformaría a la sociedad y cambiaría al hombre. Me seducían por igual las geometrías del futuro y los follajes del comienzo de la historia. Nada más opuesto a Eliot, nada más ajeno y antipático a su manera de pensar que Rousseau y Fourier... Pero la fascinación persistía. ¿Qué me unía a *The Waste Land*? El horror al mundo moderno. Ante los desastres de la modernidad, el conservador y el rebelde comparten la misma angustia.²⁵

Como hemos visto, el movimiento de Eliot hacia un conservadurismo puro fue posterior a *The Waste Land*. Sin embargo, esta postura común en contra de "los desastres de la modernidad", que había sin embargo tomado caminos diferentes (es importante recordar aquí que Eliot consideraría el comunismo como la única ideología que valía la pena ser tomada en consideración), es un rasgo esencial del poeta moderno en la manera que esta tesis lo entiende. "Es la marca del siglo" como Paz dice. Concluye su ensayo con un nuevo relato de cómo ve a Eliot ahora, y con la proposición de una vía final que escape a los límites tanto de la modernidad como de las angustias del poeta moderno con relación a ésta:

Han pasado muchos años y mis ideas y sentimientos han cambiado como ha cambiado nuestro mundo. Eliot creía en la fidelidad a la tradición y en la autoridad: otros creíamos en la subversión y el cambio. Hoy sabemos que la salud espiritual y política está en otras palabras, menos teñidas de ideas

²⁵ *Ibid.*, p. 41. Cf. *Heart of Darkness* de Joseph Conrad, donde Kurtz es al mismo tiempo un personaje conservador y rebelde. De alguna manera este ensayo de Paz es una nueva versión de comentarios anteriores que hizo sobre Eliot: "A pesar de lo desagradable que parece ser, tenemos que aceptar que Eliot admiraba a Maurras y que Pound fue más allá y se convirtió en un seguidor de Mussolini. El hecho de que, al mismo tiempo, ambos fueran grandes poetas no es una paradoja menos trágica y grotesca que el estalinismo de Neruda y Aragón. Es la marca del siglo." (*El arco y la lira*, 1959, México, Fondo de Cultura Económica, p. 94.) Sin embargo, en este último caso la

absolutas. En las palabras que fundaron a la Edad Moderna, tales como libertad, tolerancia, reconocimiento del otro y de los otros. En una palabra: democracia.²⁶

Paz está haciendo aquí la relación de su propio movimiento, y de una conciencia diferente con respecto a la poesía que va a constituir el eje de desviación de su último libro *Arbol adentro*. Como él mismo dice, no pudo compartir las ideas de Eliot sobre política, y hasta cierto punto tampoco su poética; los paralelismos, tan obvios entre López Velarde y Eliot, en el caso de Paz se borraron por las diferencias evidentes en sus respectivas creencias, convicciones e ideas. No obstante, si avanzamos un poco más en la lectura de la construcción retórica de sus muy distintos "productos", vamos a poder ver cómo al final, como Paz dice: "el conservador y el rebelde comparten la misma angustia." La segunda parte de esta tesis trata de elaborar un paralelo asimétrico, pero relacionado, entre estos dos hombres que fueron poetas, hombres de letras, críticos morales y políticos, editores de sus propias revistas y finalmente ganadores del premio Nobel, uno habiendo empezado su carrera como cajero de un banco y el otro como diplomático menor.

ecuación no se hace entre las tradiciones conservadoras y liberales, sino entre el pensamiento reaccionario y revolucionario. El cambio de conceptos permite a Paz reorganizar la relación.

²⁶ *Ibid.*

CAPITULO SEIS

EL CARACOL Y LA PIRAMIDE

LA OBLITERACION DE LA PERSONALIDAD EN LOS ENSAYOS DE PAZ

Recuerdo todo esto porque en las publicaciones oficiales consagradas a estos pintores se oculta la verdad. Las biografías de todos ellos han sido expurgadas y amañadas con el propósito de canonización y de momificación. El catálogo de la exposición de Frida Kahlo en Bellas Artes fue particularmente grotesco: no sólo aparecía como una beata militante de irreprochable ortodoxia sino que su variada vida erótica había sido cuidadosamente ocultada.

Sombras de obras

Su gusto por la imagen insólita tanto como su amor por la geometría de los conceptos lo lleva a construir delicadas cárceles de música para aves intelectuales .

Las peras del olmo

Sobre esto pienso exactamente lo contrario de lo que creía Sartre: Ningún ser humano es enteramente transparente, ni para los otros ni para él mismo. Así, no intento revelar los repliegues de la intimidad de Sor Juana sino acercarme a su vida y a su obra con la esperanza de comprenderlas en su contradictoria complejidad

Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe

I

EL POETA Y EL POEMA

La relación entre la vida y la obra del poeta moderno ha sido cuidadosamente esquivada por los propios poetas, por eso las pistas falsas que han dado a sus lectores son la mayoría de las veces seguidas ciegamente por sus respetuosos críticos. Estos vericuetos, disfrazados de rotundas afirmaciones intelectuales, han logrado pasar desapercibidos y ocultar el carácter estratégico de éstas últimas.

Hay algunas afirmaciones sobre la naturaleza de la poesía, y sobre la condición autónoma del poema que han sido dadas por hecho, ya que los poetas mismos han logrado convencer a sus críticos de que ésta es la única manera de leer sus poemas. Todas estas afirmaciones, aparte de otros sentidos que siempre vale la pena elucidar, tienen un rasgo común: la distancia que ponen y la inconmensurabilidad que pretenden establecer entre el propio poeta y el poema concreto. Podemos encontrar ejemplos de esto en la "impersonality of the modern poet" de Eliot, o en el sentido del ritmo de Paul Valéry, o en "la otra voz del poeta" de Octavio Paz.

Un poeta moderno no negaría que su vida es importante para la construcción del poema, ya que su vinculación con la imaginación romántica no ha sido destruida del todo, pero tiene que defenderse de una manera distinta de la que utilizaron los románticos. Para él el poema, una vez terminado, se vuelve independiente de los cambios, transformaciones o contradicciones de su propia vida.¹ Un poema, diría Paz es algo que está fuera de la historia, algo que trasciende las limitaciones que la historia impone sobre cada ser humano; es por eso que, según Paz, el lenguaje está hecho de "signos en rotación".² Esta autonomía del poema tiene consecuencias en dos niveles diferentes. Una vez que el poema (o la obra de arte en general) es extirpado de la vida real, una vez que se vuelve una entidad separada, se le puede transformar en un tótem, la única cosa sagrada después de la muerte de Dios. Es por eso que los poemas modernos, leídos desde una tendencia crítica moderna, se vuelven frecuentemente más complicados de lo que son, casi sin un vínculo con la realidad y difíciles de penetrar. Su poder radica únicamente en sí mismos, y tienden inevitablemente hacia el solipsismo.³

¹ "The relation of [romantic] artist to reader, and of one reader to other readers, is possible without reciprocal subjective distortions, provided that the artist has taken care to purge himself of idiosyncrasies and to project only what makes him a member of the species, a paradigm of general humanity." (David Simpson, p.174.)

² *Los signos en rotación* (Buenos Aires, Sur, 1965) es el título de un ensayo clave en la poética de Paz.

³ Cf. la lectura de Paz de *The Waste Land* como un monumento en el capítulo 5. No es lo mismo leer un poema medieval, que no da mucha importancia a las vicisitudes del autor (es decir, en donde el poeta no es un problema para su interpretación), y un poema que rechaza conscientemente la figura del autor. El poeta medieval vive en buena relación con su poema, mientras que el moderno tiene que construir una distancia intelectual con respecto a él; esta distancia, debo decir, también trabaja en relación con su propia vida. Sobre el poeta moderno, véase Ramón Xirau, *El sentido de la palabra*. México, Joaquín Mortiz, 1970. "El hombre

Por supuesto que los buenos poemas siempre logran escapar de esta limitación solipsista, y aún los poemas más herméticos son capaces de ser leídos, aún si nunca es posible una lectura final, precisamente por su condición histórica. Como Tomás Segovia dice, un buen poema siempre niega la poética de su autor⁴ o, en otras palabras, un poema, por medio de sus desviaciones retóricas, construye dentro de sí mismo una poética que lo traiciona.⁵ El problema real no radica en el poema, que cumple su propia condición, sino en el esfuerzo por parte del poeta de silenciar el vínculo generativo. Si en el poema esa tensión logra encontrar una solución retórica, en su vida ésta tiende a producir angustia, frustraciones, o incluso injusticias y dudas morales. El poeta moderno tiene que borrarse a sí mismo como referencia del poema, pero en consecuencia debe encontrar, por otros caminos, una manera más enérgica de afirmarse a sí mismo en la vida real.

Esta afirmación de su individualidad en su propia vida presenta las mismas contradicciones que la poética del poema, aunque con resultados diferentes. Si la solución retórica finalmente encontrada mediante el poema es también moral, el problema, en la vida real, no es tan sencillo de resolver. La manipulación de las palabras puede conducir eventualmente a un buen resultado, pero la manipulación de la vida de la gente —y en primer lugar la vida del propio poeta— presenta diferentes problemas. La lucha de Eliot por encontrar un equilibrio en su vida iba a tener una larga historia, y las palabras de *The Elder Statesman* son la mejor demostración de ello.⁶ En el caso de Paz, es necesario realizar una investigación en sus ensayos para encontrar estos movimientos, ya que es en ellos, más que en sus poemas —que la mayoría de las veces proponen una poética articulada y una posición moral, como resultado de su lucha retórica — en donde se muestran más

único dios del hombre de Feuerbach, el sabio santificado por Comte en su religión de la Humanidad, el superhombre de Nietzsche, el poeta absoluto de Hölderlin o Mallarmé representan una antigua búsqueda del símbolo del héroe que el hombre pensó, por fin, encontrar en sí mismo... Para llegar a Ser, sin límites ni restricciones, el hombre moderno niega a Dios no como lo negaba el ateísmo clásico, sino bajo la especie de la agresividad.”(Ramón Xirau, 1970, p.57.)

⁴ Tomás Segovia, *Trilla de asuntos, Ensayos*, Vol. II, “Poética y poema (por ejemplo en Octavio Paz)”, UAM, México, 1990, p. 106.

⁵ “...el objeto de una poética no será esencialmente lo poético ni la poesía, sino la obra, es decir, ‘el poema. poesía erguida’.” (Ramón Xirau, 1970, p.72.)

claramente estas contradicciones.⁷ Sirven por un lado para sostener su proyecto poético, pero por el otro son también un intento para justificar las equivocaciones y errores de su propia vida. Lo que hace que valga la pena estudiarlos no es solamente la luz que proyectan en la obra de un determinado autor, sino las sombras con las cuales trata de corregir y justificar sus contradicciones privadas. Son iluminadores en dos direcciones diferentes aunque interdependientes. En primer lugar, nos ayudan a estudiar la correspondencia entre la poética y la ética del poeta, ya que son la defensa explícita más poderosa de sus creencias. Por otra parte, muestran las contradicciones entre aquellas creencias y sus consecuencias en la propia vida del poeta. Logran mostrarnos algo que quizás antes no habíamos logrado descubrir con respecto a cierto tema: son iluminativos y clarificadores. Como Paz dice en su ensayo sobre Ortega y Gasset:

El ensayista tiene que ser diverso, penetrante, agudo, novedoso y dominar el arte difícil de los puntos suspensivos. No agota su tema, no compila ni sistematiza: explora. La prosa del ensayo fluye viva, nunca en línea recta, equidistante siempre de los dos extremos que sin cesar la acechan: el tratado y el aforismo.⁸

Pero precisamente por este motivo, un ensayo puede mostrar también algo que le gustaría ocultar al escritor. Enseña algo que en el poema siempre está confrontado, debido a su naturaleza retórica extrema. En cambio, el ensayo lo fuerza a estar más expuesto, y nos ayuda a descubrir cosas que de otra manera sería muy difícil ver, aún si contamos con un buen número de datos biográficos, cosa que no sucede en Paz. En este sentido, la crítica nos muestra tanto el lado intelectual como el emocional de un escritor.

⁶ Cf. *The Elder Statesman* (1958): "No, not a fugitive from justice-- / only a fugitive from reality." (CPP, p.560)

⁷ Lo opuesto sucede en la mayoría de la crítica de Eliot. Si la poesía de Paz es una proyección de una mente crítica, la crítica de Eliot es una interrogación que obtiene su organización retórica de su lucha poética. El caso de *After Strange Gods* es similar a algunos movimientos retóricos de Paz, aunque sin su habilidad.

⁸ *Hombres en su siglo*, México, Seix Barral, 1983, p.98.

II

EL DILEMA DEL CRITICO

Uno de los últimos estudios sobre Octavio Paz que presenta datos biográficos (y no son muchos) fue escrito por Alberto Ruy Sánchez.⁹ *Una introducción a Octavio Paz* es un claro ejemplo de las dificultades que enfrenta cualquiera que trate de lidiar con la totémica figura pública de Paz. "Este libro", dice Ruy Sánchez, "surge de la necesidad, expresada por mucha gente, de tener una visión global pero muy breve de la obra de Octavio Paz."¹⁰ Muy breve de hecho, ya que en él no hay un solo comentario crítico sobre la obra de Paz: su *Introducción* no es otra cosa que una respetuosa repetición literal, aunque resumida, del original.

No obstante, debo decir, logra su cometido, ya que es un correcto resumen académico; es fácil de leer, y se concentra en las principales características de la obra del poeta; no dice nada que no pueda ser leído en los propios escritos de Paz, aunque lo dice de manera más breve. El único momento en que se atreve a arriesgar una opinión crítica aparece en la página 35, cuando Ruy Sánchez se atreve a decir que *El laberinto de la soledad* se convirtió en un mito en México. Incluso la propia escritura del biógrafo tiene en ocasiones exactamente la misma estructura del personalísimo estilo de Octavio Paz: "El tiempo es así, también, tiempo del poema: voluntad de forma. El tiempo es tiempo ritual de las palabras,"¹¹ o: "La poesía es finalmente convergencia de todos los puntos y es un acto que es a la vez un cuerpo. El poema se escribe al ser leído: ambas acciones coinciden y al hacerlo se reconcilian y se liberan una a la otra."¹² Más Paz es imposible de ser.

En su polémico libro sobre Paz, Jorge Aguilar Mora observa que los finales de párrafos son en Paz "elementos muy importantes en [su] estilo, y sobre todo en su arte del convencimiento, en su retórica."¹³ "No deja de ser fascinante", dice

⁹ Para un mejor relato sobre la vida de Paz, véase Jason Wilson, 1986.

¹⁰ Alberto Ruy Sánchez, *Una introducción a Octavio Paz*, México, Joaquín Mortiz, 1990, p.9.

¹¹ *Ibid.*, p.35.

¹² *Ibid.*, p.102.

¹³ Jorge Aguilar Mora, *La divina pareja, Historia y mito en Octavio Paz*, México, Era, 1978, p.200-201.

Aguilar Mora, "el ritmo que Paz les impone a sus párrafos: desarrollo de una idea con el tejido preciso de frases explícitas para terminar con frases breves, elípticas, contundentes. El arte de la definición: al final, siempre al final, y elíptica, siempre elíptica."¹⁴ Es difícil encontrar una mejor definición.

La divina pareja es una poderosa interpretación de la crítica de Paz; es un libro extremo, y en muchas ocasiones esa vehemencia en el trato con la figura de Paz, y el hecho de no tener ningún precedente en su campo entre la crítica mexicana, lleva al autor a conclusiones arriesgadas y dudosas; no obstante, esto no le impide, cuando se aclara, presentar una rigurosa lectura crítica. Como Aguilar Mora dice en su "Introducción":

En el contexto mexicano la influencia de Paz es un hecho paradójico: ha creado muchos elementos lúcidos y rigurosos de análisis poético; pero esos elementos pocas y raras veces han sido verdaderamente utilizados. Paz se ha impuesto con su inteligencia y con su asombroso estilo y, al mismo tiempo, parece haberse robado la inteligencia de sus comentaristas, de sus reseñadores, de sus apologistas. Conozco pocos casos, en un medio cultural que se pretende riguroso, donde se hayan producido comentarios tan serviles como en el caso de Paz. Discutir en qué medida ese hecho es o no es una degeneración de las mismas obras de Paz rebasa los fines de este ensayo. En todo caso, muchas de las conclusiones de este libro pueden servir para aventurarse en esa especulación. No solamente los

¹⁴ Para entender la capacidad inhibitoria de Octavio Paz en la cultura mexicana, vale la pena observar que, por ejemplo, *La divina pareja* ni siquiera mereció ser citado por Ruy Sánchez en su bibliografía. El libro de Aguilar Mora es altamente polémico y en muchas ocasiones resulta en una lectura exagerada de la obra de Paz, pero hay que decir que también genera importantes lecturas sobre los escritos del poeta. Lo confuso de su escritura es en cierto sentido resultado de la complejidad que significa enfrentarse a la escritura de Paz. No es gratuito, por eso, que Paz tienda a producir siempre respuestas apasionadas, a favor o en contra. Está aún por hacerse una lectura desapasionada de su obra. Véase, por ejemplo, Hugo Verani *Octavio Paz: Bibliografía crítica*, México, UNAM, 1983. Verani observa atinadamente que *La divina pareja* es "un libro polémico y disidente" pero no ve nada positivo en él: "El ensayo podría catalizar una disidencia razonada de principios: desafortunadamente la oposición ideológica lo hace decir que *El laberinto de la soledad* 'ha venido a ser una serie de estereotipos para el turista o el simpatizante de la cultura mexicana'... *La divina pareja* pretende ser un esfuerzo sistemático de estudiar la posición ideológica (debatible) de Paz: de hecho, es un estudio que carece de objetividad y ecuanimidad." (Hugo Verani, p.45) *El laberinto de la soledad* no sólo es, efectivamente, eso que Aguilar Mora señala. Es además, y con muchas mañas, la expresión de un estado

elogios están marcados por la ausencia del mínimo sentido crítico; también hay muchas críticas de sus obras que no pasan de ser diatribas envidiosas e intransigentes. Sin embargo, en cierto sentido, son más comprensibles éstas últimas que las otras: por lo menos la diatriba, aunque antropófaga, ejerce un derecho que el mismo Paz defiende a lo largo de toda su obra, el de la disidencia; disidencia que él mismo expone en varias ocasiones billiosa, irreflexivamente, aunque sin abandonar nunca su elegante estilo.¹⁵

En cierto sentido, este capítulo busca "discutir hasta qué punto ese hecho es o no una degeneración de la propia obra de Paz." No es, por supuesto, una derivación de los procedimientos de Aguilar Mora, quien debería reescribir su libro para hacerlo legible y verdaderamente efectivo, sino una continuación, en un nuevo medio, de la investigación que he estado realizando sobre el complejo desarrollo del poeta en la sociedad moderna que se trabajó en la primera parte de esta tesis. En los siguientes dos capítulos trataré de mostrar, a través de una serie de ejemplos, de qué manera Paz manipula, y ve, su relación con el mundo literario.

En marzo de 1991 hubo un congreso de escritores mexicanos en Francia, que comenzó muy officiosamente con una ceremonia en la Sorbona. Al hacer la primera intervención por parte de los escritores invitados, Fernando del Paso discutió un texto de Paz, tomado de *Posdata*, que los organizadores franceses habían incluido como texto de presentación, aun cuando Paz no participaba en el congreso. Reproduzco a continuación la cita de Paz:

personal proyectado de una manera megalómana al cuerpo todo de una nación (para una explicación de este fenómeno véase nota 55 del capítulo 1).

¹⁵ *Ibid.*, p.13. Unas páginas más adelante Aguilar Mora profundiza en el lado social de su crítica: "Si Paz es una figura capital en la cultura mexicana de los últimos años, en gran medida se debe a que parte de su labor ha consistido en dar pautas para la interpretación y comprensión de esta misma cultura. Esa es quizás la única soledad inevitable del intelectual en México: se tiene que enunciar solo y tiene que interpretarse a sí mismo también en la soledad. De ahí que incluso su poesía siga intocada por una palabra auténticamente crítica: un poema como *Piedra de sol* ha sido cubierto con epítetos de obra maestra o con descripciones mecánicas (cf. *Aproximaciones a Octavio Paz*) ... Hay muchas razones históricas y sociales que explican ese hecho; pero también hay una razón interna de esa impotencia del discurso intelectual: el servilismo solapado, la adulación incondicional, la hipérbole paródica que adopta la mirada 'crítica' ante figuras dominantes como la de Paz." (*Ibid.*, p.18) Un ejemplo más reciente de este tipo de lectura es *Lectura de Octavio Paz*, escrito por el poeta catalán Pere Gimferrer, (Madrid, Anagrama, 1980) que, excepto por algunas buenas observaciones sobre la naturaleza moral de la poesía de Paz, no logra penetrar la protección retórica de los poemas. Muestra hasta

Gente de las afueras, moradores de los suburbios de la historia, los latinoamericanos somos los comensales no invitados que se han colado por la puerta trasera de Occidente, los intrusos que han llegado a la función de la modernidad cuando las luces están a punto de apagarse.¹⁶

Aunque la culpa no fue de Paz, el uso de estas líneas para presentar la literatura mexicana no se caracterizaba por su cortesía, y Del Paso reaccionó con un fuerte discurso, no precisamente en contra de Paz sino en contra de la presentación.

Cuando la noticia del congreso apareció en la prensa mexicana, Paz escribió un ataque virulento no sólo contra Del Paso, sino también contra todos los otros escritores, ya que, señalaba, nadie salió en su defensa; tal cosa, pensó, confirmaba su idea de estar amenazado en el mundo de la literatura mexicana:

He leído en *Proceso* la crónica en que mademoiselle Mergier relata cómo, en "su delicioso francés" Fernando del Paso "hizo trizas un texto de Octavio Paz en una reunión de escritores en París..." Los organizadores de la reunión, sin consultarme, lo reprodujeron en la invitación al encuentro. Probablemente no les pareció que fuera necesario; tampoco supusieron que esas pocas palabras podrían herir la vidriosa susceptibilidad de algunos. Se equivocaron: la reacción que involuntariamente han provocado revela que no eran ni son fantásticas ciertas descripciones de *El laberinto de la soledad*. Pero hay algo más, y más grave. Fernando del Paso, con ligereza que prefiero no calificar, omite citar la conclusión del párrafo ajusticiado. Dice así: "No obstante, desde el modernismo de fines de siglo, en estas tierras nuestras hostiles al pensamiento, han brotado, aquí y allá, dispersos pero sin interrupción, poetas y prosistas y artistas que son los pares de los mejores en otras partes del mundo".¹⁷

qué punto el poder de Paz ha abrumado a sus lectores y a sus críticos, no sólo en México, sino a través de toda la cultura hispánica.

¹⁶ *Posdata*, México, Siglo XXI, 1970, p.13.

¹⁷ *Proceso*, 751, 25 Marzo 1991, p. 48.

Esta anécdota muestra lo fácilmente que Paz se mueve de un mundo poético metahistórico a una posición apasionada y polémica dentro del medio cultural mexicano. Como Del Paso señaló en su posterior respuesta: "Lo que sucede es que afirmar que han brotado, aquí y allá, poetas y prosistas que 'son los pares de los mejores en otras partes del mundo' no es para nada una conclusión de lo que Paz llama 'el párrafo ajusticiado'. O en otras palabras, no es una derivación lógica de la previamente afirmada y, lo que es más, ésta no mitiga el salvajismo de las comparaciones."¹⁸ Cosa que por otra parte es una característica muy importante dentro de la construcción retórica de sus ensayos. Esa falta de continuidad lógica de un párrafo a otro es, paradójicamente, central para entender el poder de convencimiento de los escritos de Paz.

Esta extrema susceptibilidad en Paz está relacionada con una beligerancia que mostró desde sus primeros ensayos, y que en mucho la explica. Estas dos cosas han contribuido sustancialmente a la construcción y el desarrollo de su abrumadora figura pública, pero también a la de su crítica. Si observamos cuidadosamente la cita previa de Paz, nos daremos cuenta que la falta de vínculo lógico en ella funcionaba para sustentar otros objetivos que no estaban abiertamente expresados en ella. En realidad, el que se sentía un "comensal no invitado que se ha colado por la puerta trasera de Occidente, el intruso que ha llegado a la función de la modernidad cuando las luces están a punto de apagarse" era el propio Paz; y era él mismo, gracias a la *absentia* retórica que se abría entre la primera y la segunda frase, el que erigía un lugar para sí mismo entre aquellos que, dentro de la cultura hispánica, son "iguales a los mejores" del mundo.¹⁹

El salto retórico, o la "falta de vínculo lógico" en estos dos párrafos es el resultado de una "inseguridad psíquica", como él dice de Sor Juana, en la

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ Como dice Jason Wilson: "His passionate study of *mexicanidad* the dilemmas of being a Mexican in the twentieth century, called *El laberinto de la soledad* can be read on several levels, but primarily as the veiled autobiography of a poet looking onto his national experience from Paris, the nostalgia and exasperation." (Jason Wilson, 1986, p.50) Wilson sitúa la escritura de *El laberinto de la soledad* totalmente en París.

personalidad del propio Paz. Más adelante me voy a referir a esta proyección de sí mismo en la figura de Sor Juana, pero estos dos párrafos de la polémica exponen de manera dramática las complejas emociones de Paz. La segunda es la afirmación de un hecho real, pero como Del Paso dice: "ésta no mitiga el salvajismo de las comparaciones." Esas comparaciones fueron la expresión de una profunda inseguridad que trató de superar mediante la construcción de un espacio retórico entre los dos párrafos. De no haber sido por el accidente cometido por los organizadores del congreso, quienes hicieron de un enunciado olvidado una renovada afirmación polémica (y la cual Paz mismo, en su carta, ratificó como aún válida), nunca hubieran salido a la superficie las fuerzas reales que estaban peleando dentro de ella. Esta capacidad para ocultar sus propias inseguridades y defectos, y al mismo tiempo para hacer de ellos un importante componente de su fuerza crítica, es uno de los principales logros de Paz como escritor. Entender la complejidad de estos dos lados de una actitud equivalente es parte de las búsquedas de este capítulo.

Es muy difícil dilucidar cuándo Paz está sosteniendo una posición legítima y cuando está utilizando su inteligencia y poderes retóricos para superar algunos fines más ocultos. Algunas veces esto está hábilmente tejido como en el caso de *El laberinto de la soledad* que ha venido a ser un tipo de manual para el entendimiento del alma mexicana, aunque en realidad es una reflexión sobre la propia condición de Paz, a pesar de la opinión contraria de Hugo Verani.²⁰

("Writing from Paris..." p.52). Creo que fue allá donde adquirió su forma y organización final, aunque los temas terminados habían sido escritos antes. Véanse los ensayos publicados en *Novedades* en 1943.

²⁰ *El laberinto de la soledad*, México, Cuadernos Americanos, 1950. Segunda edición, México, Fondo de Cultura Económica, 1959. En una cita de Ruy Sánchez, Paz dice: "Mi libro quiso ser un ensayo de crítica moral: descripción de una realidad escondida y que hace daño." (Ruy Sánchez, p.71; no da su fuente). Pero lo que Paz no dice es que esta "realidad escondida que hace daño" era su propia realidad particular, y que su descripción del carácter mexicano era una sinécdoque revertida de sí mismo. Con este movimiento retórico logró hacer dos cosas diferentes; primero, creó la distancia emocional necesaria para expresar lo que le estaba pasando en ese momento. Segundo, *El laberinto de la soledad*, como un texto retórico poderoso, ayudó a continuar, dentro del contexto cultural mexicano, una discusión sobre la compleja historia del *ethos* mexicano que había empezado con José Vasconcelos (*Ulises Criollo*, México, 1936) y Samuel Ramos (*Perfil del hombre y la cultura de México*, México, 1934), y que iba a continuar en otros ensayos como la *Fenomenología del relajo* de Jorge Portilla (México, Era, 1966) y las primeras novelas de Carlos Fuentes. *El laberinto de la soledad* tiene muchas ideas poderosas e innovadoras, aunque algunas de ellas son debatibles, a pesar de su influencia; pero en una capa más profunda cuenta la historia de un escritor joven que está presionado por sus circunstancias sociales y que decide librarse de ellas; para ello construye una narrativa imaginaria de su país. No es posible leer *El laberinto de la soledad* sin tomar en consideración el dato

III

EL CONTRASTE ESPAÑOL

En 1937 Octavio Paz fue invitado a participar en el segundo Congreso Internacional de Escritores Antifascistas en Valencia, España, durante la guerra civil. Este hecho fue muy importante para Paz, tanto de manera personal como en su carrera literaria, ya que allí entró en contacto por primera vez con el mundo literario internacional y con muchos escritores que después serían amigos suyos.²¹

Inmediatamente antes de ir a España Paz vivía en Yucatán, enseñando en una escuela rural; si no era miembro, si estaba muy cerca de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios.²² En Valencia, relata Ruy Sánchez, Paz "se encontraría con escritores que no había imaginado conocer a su edad: el mismo Neruda, Louis Aragón, César Vallejo, André Malraux, Stephen Spender, Jorge Guillén, Julien Benda, Tristán Tzara, Vicente Huidobro, Miguel Hernández, Luis Cemuda,

biográfico de que fue escrito por un autor joven que estaba solo en los Estados Unidos (aunque, como ya se dijo, algunas secciones de *El laberinto* iban a ser escritas en París más tarde), y que estaba enfrentando por primera vez problemas de *soledad y orfandad*; la manera que Paz encontró para superar su angustia fue proyectar su propia situación sobre toda la sociedad mexicana. Esta proyección retórica es la que, para bien o para mal, aparece constantemente en su crítica, como veremos más adelante. Como Carlos Pereda dice en *Conversar es humano*: "Octavio Paz, da que pensar, ¿Qué cosa? Eso depende también de quien pregunta. Preguntas y respuestas y preguntas y argumentos y problemas del poder y del saber y violencia y tentaciones de la certeza y de la ignorancia y del poder absoluto y de la impotencia y conversar... Discursos que se provocan, se contraponen, se entrechocan, se complementan... y, por último, acaban iluminándose un poco los unos a los otros y a los problemas que tratan." (Carlos Pereda, *Conversar es humano*. México, El Colegio Nacional - Fondo de Cultura Económica, 1991, p.17).

²¹ Circunstancias históricas, tales como la derrota de la República Española y la Segunda Guerra Mundial, iban a hacer que estas amistades se afirmaran, ya que un gran número de esos escritores que participaron en el congreso iban a convertirse en exiliados en México, y el hecho de ser él el único que los conocía le dio un juego público que quizás no esperaba tener tan pronto. No obstante, hay que señalar que uno de los rasgos más marcados de Paz es la curiosidad. Sin esa curiosidad que lo hizo salir siempre de sí mismo, nunca hubiera entrado en contacto con estos escritores, y con todos aquellos a quienes fue conociendo a lo largo de su vida.

²² Enrico Mario Santí, en su "Introducción" a las *Primeras letras* de Octavio Paz (Vuelta, México, 1988, pp. 27-28), una compilación de los primeros ensayos y notas de Paz, dice que éste fue directamente invitado a España por Pablo Neruda. El propio Paz se ha encargado de difuminar su conexión con la LEAR, quizás para resaltar una independencia intelectual que llegaría a ser definida, frente a la izquierda, solamente años más tarde. "De México, iban principalmente artistas miembros del Partido Comunista, y muy especialmente de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR), a la que Octavio Paz no pertenecía por no estar de acuerdo con su ortodoxia estética", dice Ruy Sánchez. (pp.40-41). Quizás Paz no fuera parte de ella, pero su confrontación con la izquierda intelectual mexicana iba a surgir en realidad muchos años después. Paz no viajó de manera independiente a enseñar a las áreas rurales de Yucatán. Debía, por lo menos, haber sido invitado por sus amigos, quienes casualmente eran miembros de la LEAR, en un proyecto organizado. Juan de la Cabada, un novelista algo mayor que Paz y miembro de la LEAR, formó parte de ese grupo.

etc."²³ Santí agrega a esta lista los siguientes nombres: Cowley, Ehrenburg, Landsberg, y Luckács.²⁴ En sus memorias, Spender recuerda haber conocido a Paz y a su esposa en Valencia. Incluso para la discreción de Alberto Ruy Sánchez era imposible no mencionar a Elena Garro en este viaje, pero la manera en que lo hace muestra una vez más el estricto control que Paz ejerce sobre los relatos de su propia vida:

En junio de 1937 regresa de Mérida a la ciudad de México y se casa con Elena Garro, quien más de veinte años después será autora de la novela *Los recuerdos del porvenir*. Ella sería, con el tiempo, coreógrafa, dramaturga, guionista de cine y periodista. Tendría una hija en la siguiente década, llamada Helena, y finalmente se divorciarían varios *lustros* después. En el momento de casarse, ella iba a cumplir dieciocho años y él tenía veintitrés. Inmediatamente se fueron a España. Porque estando en Yucatán, Octavio Paz había recibido una invitación para asistir a un congreso de intelectuales antifascistas que debería celebrarse en Valencia.

25

En su hagiografía, éstas son las únicas líneas que Ruy Sánchez dedica a alguien que compartió, de un modo o de otro, más de veinte años de la vida del poeta. ¿Cuándo fue que se casaron, qué les pasó durante todos estos años, cuándo fue que nació su hija; por qué, cuándo y dónde se divorciaron? Todas estas cosas están borradas mediante fechas muy vagas y ningún dato. Es un agregado más a la secreta leyenda que rodea la vida de Paz.²⁶

¿Hubo algún vínculo, por ejemplo, entre su relación y la narrativa personal de *Piedra de sol*?²⁷ Es imposible decirlo ya que nunca nadie ha tratado de relacionar la vida y la obra de Paz. ¿Qué hace decir a Ruy Sánchez: "varios

²³ Ruy Sánchez, p.41.

²⁴ Enrico Mario Santí, p.28.

²⁵ Ruy Sánchez, p.38. La cursiva es mía.

²⁶ Véanse, por ejemplo, sus escritos autobiográficos recientes para sus *Obras Completas* (Fondo de Cultura Económica, 1994). Allí Paz dice que la invitación a España se la hizo una *amiga cercana*, Elena Garro.

²⁷ *Piedra de sol*, México, Fondo de Cultura Económica, 1957.

lustros después”, en lugar de dar la fecha precisa, como sería natural en un estudio crítico, incluso en uno tan ligero como éste? La discreta aproximación de Ruy Sánchez a la vida de Paz no es fortuita. Es el propio Paz el que ha inhibido cualquier intento de reconstrucción. Como él mismo dice de Xavier Villaurrutia, “El fue uno de los últimos representantes de cierta moral de la burguesía mexicana... Esa moral, hecha más de modales que de preceptos, más cerca de la estética que de la ética, puede resumirse en una palabra: *decencia*... Decencia es moral de clase media alta: recato, circunspección, preservación de la intimidad y, en el fondo, un gran orgullo y un gran miedo al qué dirán.”²⁸ En el caso de Paz esta “decencia” va más allá, ya que constantemente ha manipulado su propia vida para que encaje en su proyecto e imagen literarios. Paz ataca a los regímenes comunistas por la distorsión que hacen de la historia, sin embargo él es el primero en retocar la fotografía. Y es el primero también, a través de la fuerza de su autoridad, en presionar a sus críticos para que hagan lo mismo. El tratamiento de Garro hecho en el libro de Ruy Sánchez es el mejor ejemplo de esa “hipérbole paródica que la opinión crítica toma cuando enfrenta figuras tan dominantes como Paz”, como dice Aguilar Mora.

Si Elena Garro ha sido reducida por Ruy Sánchez a unas cuantas líneas confusas, en la propia escritura de Paz esta esposa convertida en “amiga cercana” es casi inexistente, hasta épocas recientes, en que Paz ha tenido que enfrentar declaraciones directas de ella. En sus escritos reunidos, he encontrado únicamente un pasaje en el cual la menciona, en un artículo sobre José Moreno Villa, y en realidad no es ella la mencionada, sino “mi retrato y el de Elena, en la casa de Guerrero Galván”, pero en el momento en que escribió estas líneas no se había divorciado de ella.²⁹ Paz es el primero en hacer difuso todo lo que pueda relacionar su historia literaria con su vida con ella, incluso si, como es natural, algunas partes de esta vida las vivieron juntos y muchas de estas experiencias fueron importantes para ambos. Es importante observar el contraste con su segundo matrimonio, el cual Paz aprovecha cada oportunidad para mencionar. Es significativo, como veremos más adelante, que esta confusión aparece también en

²⁸ *Xavier Villaurrutia en persona y obra*, México, Fondo de Cultura Económica, 1978, pp.19-21.

sus publicaciones. Lo que sigue es un recuerdo significativo de sus días en Valencia, e inmediatamente después vamos a ver la narración del mismo episodio por Elena Garro:

Un domingo fui con dos amigos, los poetas Manuel Altolaguirre y Arturo Serrano Plaja, a un lugar cercano a Valencia y tuvimos que regresar a pie ya que perdimos el último autobús. Ya era de noche, caminábamos por la carretera y de pronto el cielo se incendió con los disparos de la artillería antiaérea. Los aviones que no podían penetrar en Valencia debido al fuego de las baterías republicanas arrojaban sus bombas en los alrededores de la ciudad, precisamente por donde nosotros estábamos. El pueblo al que llegamos estaba iluminado por los disparos. Lo atravesamos cantando la *Internacional* para mantenernos con valor y para animar a los habitantes, y después nos refugiarnos en una huerta. Los campesinos nos fueron a ver y cuando supieron que yo era mexicano se conmovieron. México ayudaba a la república y algunos de aquellos campesinos eran anarquistas. En pleno bombardeo regresaron a sus casas a buscar comida y nos trajeron un poco de pan, un melón, queso y vino. Haber comido con los campesinos bajo las bombas..., yo esto no lo puedo olvidar.³⁰

Pero sí olvidó completamente que también Elena Garro estaba ahí. Lo que sigue es la narración del mismo acontecimiento, hecha ahora por Elena Garro:

Un domingo, Serrano Plaja y Manolo Altolaguirre quisieron ir a nadar. A Paz le pareció magnífico. Nos fuimos al Salar en un autobús que salió retrasado. El pasaje de canales, acequias, huertas, arrozales y además la playa, nos

²⁹ *Las peras del olmo*, UNAM, 1957, p.210.

³⁰ Rita Guibert, *Siete voces*, México, Novaro, 1974, p.279. En su introducción a la entrevista Rita Guibert dice: "No obstante, todas estas conversaciones no fueron casuales ya que Paz, quien está profundamente interesado en el lenguaje mismo, nada ama "más que la perfección verbal". Algunas ocasiones él toma notas antes de responder mis preguntas o me pide que borre sus respuestas grabadas hasta que éstas correspondan exactamente en sentido y forma con sus pensamientos. Además, en el manuscrito mecanografiado que le envié para la aprobación, Paz rescribió algunas de sus respuestas, borró otras, insertó algunas nuevas en un

deslumbró. Vimos que la tarde caía con precipitación. Era necesario apresurarse para alcanzar el autobús y echamos a andar por la carretera rumbo a Valencia. "Es el sistema de riego de los árabes", explicó Serrano Plaja. Paz temía perder el autobús, y yo creía que no existía: "Te equivocas, el Estado se ocupa de que esté a la hora", dijo Serrano. "Cuando el Estado ordena sólo desordena", respondí y Manolo estuvo de acuerdo conmigo y él y yo nos adelantamos para poder hablar sin ser "ortodoxos y objetivos".

De pronto, sin previo aviso, apareció una flotilla de "Junkers" que se dirigía a Valencia. El cielo a lo lejos se abrió como un enorme abanico de chorros de luz que se movían como echando aire. La barrera era infranqueable. Sin embargo, flotillas de "Junkers" venían una tras otra y la carretera se llenó de campesinos que corrían en dirección opuesta a la de Valencia.

-Vienen en un portaaviones -dijo Serrano Plaja y Manolito y yo echamos a correr con los campesinos.

Paz corrió tras de nosotros, me alcanzó, me sujetó por un brazo y ordenó: "¡Nosotros vamos a Valencia!" Manolito se sublevó: "Chico, es absurdo avanzar hacia donde caen las bombas." Los aviones que no lograban cruzar la barrera antiaérea soltaban su carga explosiva muy cerca de nosotros y lo lógico era alejarse, como hacían los campesinos. Empavorecida, me solté de la mano de Paz y corrí a campo traviesa y empecé a hundirme en el lodo: me había metido en un arrozal. Surgieron una viejecita y un viejecito que me sacaron de la carretera y me llevaron a su casa, situada al borde de la carretera y todos nos reunimos en su huerto. "¡Échate bocabajo y no cierres la boca. Las bombas desplazan aire y pueden estallar los pulmones! ¡Detente la nuca con las manos, la sacudida puede desnucarte!", ordenaba Serrano Plaja, tendido bocabajo sosteniéndome la nuca.

-¡Qué buenos sois! ¡Qué buenos! -repetía Manolito a los dos viejecitos, que, de pie, observaban el fragor de la batalla.

-ya pasó todo, ya pasó todo, pequeña –repetían ellos. Muy tarde se fueron los aviones. Nos sentamos en el huerto oscuro, al amparo de las ramas bajas de los árboles. El viejecito nos obsequió melones y rebanadas de un pan muy blanco, envuelto en una servilleta también muy blanca. Allí, en la oscuridad del huerto, descubrí que los dos viejecitos eran dos santos que se habían aparecido para consolarnos y cobijarnos del peligro, y ante la frase repetida de Manolo: “¡Qué buenos sois, qué buenos!” recordé los Evangelios y los milagros. Ya sin miedo echamos a andar hacia Valencia, y sucedió otro milagro: nos recogió un automóvil que nos llevó a la ciudad oscura. Manolito perdió su bañador.³¹

Cualquier recuerdo, como incluso los historiadores reconocen de sus propios relatos, es únicamente una visión particularizada de un evento. Seguramente a Paz no le podía gustar en lo más mínimo este ligero relato de tan solemne evento. Incluso el primer título de la narración de Garro (“A mí me ha ocurrido todo al revés”) es una ironización de la historia de Paz, y el final de la versión de Garro, con la escueta nota sobre la pérdida del traje de baño de Manuel Altolaquirre, es francamente regocijante. Ambos escritores cuentan casi los mismos hechos, pero lo que para Paz era un grupo de campesinos anarquistas se convirtió en la historia de Garro en una pareja de santos “viejecitos”, y Paz no pensó que fuera relevante contarnos acerca de la pérdida de un traje de baño. Son dos maneras de ver la vida. Podemos imaginar lo incómodo que el poeta debió estar cada vez que sus opiniones o historias fueran socavados por tan irreverentes e irrelevantes comentarios. La compleja y difícil relación entre Paz y Garro recuerda la de Eliot y su primera esposa, quienes, como la pareja mexicana, vivieron más de quince años juntos, años que fueron muy angustiosos en la vida real, pero muy productivos para su obra. Como vimos en la poesía de Eliot, y vamos a ver en la de Paz, aquellas relaciones fueron muy importantes ya que significaron un esfuerzo por reconocer al otro y una lucha entre la incapacidad para hacerlo y la

manera muy cortés de poner las cosas.

³¹ Elena Garro, “A mí me ha ocurrido todo al revés.” *Cuadernos hispanoamericanos*, N. 346, abril, 1979. P.40. Recogido en *Memorias de España*, 1937. México, Siglo XXI, 1992, pp. 49-50.

presión de ese otro para ser reconocido e incluido. Lucha sin solución en ese momento, pero enfrentada de la mejor manera en que estos dos poetas modernos lo podían hacer.³²

Regresando a los dos relatos, lo que aquí es importante es aquello que Paz silencia para reconstruir su pasado en una dirección particular. La historia real es revertida y distorsionada para que encaje en una narrativa en la que Paz es el personaje principal, y tiene que ver directamente con la creación de Octavio Paz como figura pública. En este sentido, Paz no tiene una biografía personal, sino solamente una literaria. Y quizás uno de los problemas con Elena Garro era que ella problematizaba esta construcción. Todo en su biografía tiene que trabajar en esta dirección, y lo que no ayuda simplemente desaparece. El resultado de esto es la elaboración de un grupo muy rígido de relaciones y sentidos, hecho de símbolos, "signos en rotación", figuras, en las cuales cualquier personaje real, cualquier persona, es transfigurada en un símbolo del desarrollo literario de Paz. ¿Qué hacer entonces con alguien que todo lo lleva al terreno cotidiano y de ahí a alegorizaciones infantiles? En el fondo el relato de Paz no es muy diferente de la narrativa pictórica de los muralistas mexicanos, quienes yuxtaponen los diferentes elementos de la historia en una composición alegórica. Reconstruyamos la escena: primero, está el fresco histórico: la Guerra Civil Española, uno de los principales capítulos de la historia del siglo veinte. Después, el grupo de poetas, participantes activos en los hechos históricos, que comparten ese momento trascendente con otro grupo de campesinos. Hay un sentido paralelo entre el grupo de los tres poetas que entran cantando la *Internacional*, y el de los campesinos anarquistas que les ofrecen comida. Todos estos hombres son *hombres en su siglo*, tal como se titula uno de sus libros más recientes. La propia nacionalidad de Paz, finalmente, trabaja como el punto focalizador que centra esa fraternidad trascendental y universal objetivada en la narración. Hay una perfecta

³² Como Jason Wilson dice de Paz, hay en él una "fusion of a real with symbolic woman in his concept of self-transcendence through this Other..." (Jason Wilson, 1986, p.140) La imposibilidad de relacionar lo real con lo simbólico, la ansiedad de encontrar en ese otro lo absoluto que pudiera reunificar el yo, marca en el poeta moderno, tanto en Eliot como en Paz y tanto en sus vidas como en sus poemas, una lucha continua entre el vacío y una plenitud que se escapa siempre, se llame en Eliot Encarnación o se llame Erotismo en Paz. Para

simetría entre todos los elementos que la forman, y el efecto logrado es el de la alegoría del nuevo hombre. Por supuesto que no hay cabida para "el traje de baño de Manolito", ni para la chica cayéndose en los arrozales aterrorizada, ni para una mención de la edad de esos campesinos. Lo que vale la pena notar es que tal manera de organizar las cosas sigue estando vigente en Paz. Podemos visualizar la escena como si ésta hubiera sido pintada por Diego Rivera: en un extremo del mural un grupo de poetas antifascistas, uno de ellos vestido con los colores de la bandera mexicana, y protegidos todos por las palabras de la *Internacional* escritas sobre ellos (las técnicas pictóricas tienen que recurrir a otras convenciones para construir narrativas); en el otro extremo, el grupo de campesinos anarquistas ofreciéndoles vino y pan y melón. Incluso podemos tener un título para este *fresco*: "El lugar de la prueba", como Paz mismo llamó a su conferencia inaugural del Congreso Internacional de Escritores que en 1987 conmemoró el quinto aniversario de aquel otro congreso mítico. Como hemos visto, los mismos hechos, narrados por Elena Garro tienen una organización distinta.

Es seguro que para Paz esa experiencia fue una experiencia real de fraternidad, y por supuesto que logró captarla muy bien. Pero lo que me importa resaltar es la manera en que la construyó, ya que coincide con las pulsiones interpretativas de Paz, que se van a repetir a lo largo de su obra y de su vida. En el relato de Paz el pasaje es presentado como un momento de trascendencia para un grupo de gente, cosa que comparte con el relato de Garro; sin embargo esa trascendencia, que les sucede como individuos, es modificada de tal modo que lo que se resalte sea su sentido simbólico. Paz despoja a todos los participantes de su historia personal, incluido él mismo, para que puedan así funcionar como elementos edificantes en una configuración más amplia; pero ésta es únicamente una desposesión a medias, ya que el movimiento alegórico no va lo suficientemente lejos como para organizar un nuevo sentido figurativo. No es ni una verdadera alegoría, ni un simple recuerdo personal. En realidad esto tiene un sentido, pues llegar hasta el fin significaría despojarse totalmente de una presencia propia, y lo que importa no es desaparecer, sino consolidarse en una

figura no amenazada, es decir en una figura autoritaria. Está contado como si fuera solamente un recuerdo, pero a través de todo el proceso su desarrollo empieza a tomar la forma de una alegoría de la modernidad. Sin embargo no llega a convertirse realmente en eso: los personajes reales, con sus complejidades y asimetrías, que nunca desaparecen, emergen como un grupo sagrado de figuras despojadas de cualquier historicidad personal, y el resultado es una ambivalencia muy efectiva entre historia y mito.³³

El problema con esta clase de narraciones en los escritos de Paz (y este no es un ejemplo aislado, como vamos a ver) es que por una parte sumergen por debajo del plano de la escritura los hechos reales que construyeron determinado hecho, y por la otra construyen un ambiente artificial en el cual finalmente no es la persona de Paz, sino su figura, la que encaja perfectamente. Independientemente de las razones que llevara a la separación, Elena Garro tuvo que ser borrada de su vida y obra simplemente porque la oposición entre ella como individuo y como proyección del yo del poeta, es decir: como mujer real y como símbolo, era algo que para Paz fue imposible de resolver, precisamente por el tipo de estrategias que utilizó para enfrentar los problemas y por el tipo de construcciones que elaboró. Las propias memorias de Paz están hechas para probar esta o aquella tesis, nunca para mostrar a la persona real detrás de la figura construida. En este sentido, más que recuerdos personales o una reconstrucción de las preocupaciones y vicisitudes por la que pasaba en determinado momento, lo que tenemos en los escritos autobiográficos de Paz es una lectura mediatizada del mundo por un hombre que nunca ha dejado de escribir su biografía intelectual. La consecuencia de esto es que el poeta, y algunas veces no sólo las memorias y los ensayos sino incluso el poema, desaparecen en un ámbito más extenso de especulaciones teóricas. La escritura y la vida entonces se convierten en el cerrado lugar de una poética, y los individuos no son individuos sino ejemplos de

Gilbert y S. Gubar, *No Man's Land*, V.I, New Haven and London, Yale University Press, 1988.

³³ Es revelador que el personaje más problemático en la historia real del evento fuera totalmente suprimido de la narración de Paz. ¿Qué hubiera sido de este relato si Paz hubiera permitido a Elena Garro aparecer y dialogar? Hubiera tenido una organización completamente diferente. Más humana, diría yo, y más real: menos edificante, quizás. Al final se puede leer esta confrontación de relatos como una representación del diálogo que (no) pudieron construir.

una lectura esquemática y reductora del mundo: “[Paz] aleja el poema del sujeto productor y lo convierte en objeto de sí mismo. Eso también lo lleva a desconocer cualquier valor que no sea unívoco en su visión del hombre histórico.”³⁴

Es cierto que en su teoría Paz lucha por reducir el sentido de la poesía a una poética, y que en sus escritos autobiográficos todo y todos funcionan como elementos de una construcción literaria equivalente. Sin embargo el problema es más complejo: si Paz hubiera podido reducirlo todo hasta hacer que encajara en una poética, nunca hubiera llegado a ser un verdadero poeta. Sus poemas hubieran sido simplemente representaciones literarias de sus pensamientos: reconstrucciones de desechos intelectuales, quizás, pero nunca ese lugar en donde los aspectos emocionales y racionales del lenguaje y la vida están en juego. En su obra, Paz siempre está luchando por construir ese lugar seguro tanto para sí mismo como para su poesía; no obstante, sus propios poemas, vida y ensayos, trabajan en la deconstrucción de éste. Precisamente por eso es que son interesantes y reales.

IV

LA IDENTIFICACION DE SOR JUANA

“La razón y la sensibilidad”, escribe Octavio Paz sobre Sor Juana en *Las trampas de la fe*, “se enlazan en ella, se querellan y vuelven a enlazarse como amantes celosos. Es un diálogo que tiene por teatro su fuero interno y del cual ella es la única espectadora” (p. 358). No algo muy distinto se puede decir del propio Octavio Paz.. Hay muchas reflexiones en su libro sobre Sor Juana que aparte de ser lúcidas lecturas sobre la monja mexicana, son también adecuadas cuando se aplican a él. La palabra que Paz utiliza para explicar el tipo de carácter de Sor Juana es *melancolía*. Melancolía es a la vez un estado mental y una figura que ayuda a Paz a identificar a sus iguales, y precisamente esa identificación provoca

³⁴ Aguilar Mora, p.82.

una corriente de simpatía especial que le permite, como él había dicho sobre Villaurrutia, "hablar con fantasmas y a hacer que las piedras hablen". Es en su crítica sobre otros escritores, más que en sus propios recuerdos, donde podemos encontrar (ocultas bajo otros nombres) las reflexiones de Paz sobre sí mismo. Como dice de Sor Juana:

Sus poemas revelan, además, que fue una verdadera melancólica. Empleo esta palabra en el sentido que le daban Ficino y Cornelio Agrippa pero también en el de Freud: las dos concepciones se completan. Para los primeros, la melancolía era una suerte de vacuidad interior (*vacantia*) que, en los mejores, se resolvía en una aspiración hacia lo alto; para Freud la melancolía es un estado semejante al duelo: en ambos casos el sujeto se encuentra ante una pérdida del objeto deseado, sea porque ha desaparecido o porque no existe. La diferencia, claro, es que en el caso del duelo la pérdida es real y en el del melancólico imaginaria. Para Freud es curiosa la coincidencia con Ficino —la melancolía se asocia, en ciertos casos, al trastorno psíquico opuesto: la manía. O sea: al furor divino, el *entusiasmo* de los platónicos.³⁵

La figura de la melancolía aparece en muchos de sus ensayos y poemas recientes, y le ha servido para completar su definición de soledad. Si la soledad es la condición esencial del poeta, o por lo menos una condición que Paz mismo necesita, y que después generaliza como condición para la escritura de poesía, la melancolía es esa especial característica de determinados individuos que hace posible esta soledad. Y si la necesidad de comunicación es la condición paralela y opuesta de esta soledad, el entusiasmo (Dios dentro de nosotros mismos) es el compañero de la persona melancólica. "Plenitud y vacuidad, vuelo y caída,

³⁵ *Sor Juana o Las trampas de la fe*, México, Fondo de Cultura Económica, 1990, p.286. En lo sucesivo *SJ*. Como Guillermo Sucre dice: "En cambio, [la conciencia] está dividida entre solipsismo, 'no hay puertas, hay espejos': 'esta lucidez no me abandona', y un intento de comunicación que, sin embargo, no puede ser producido sin violencia, 'romperé los espejos, haré trizas mi imagen... de modo que si la conciencia trata de proyectarse hacia el mundo y lo imagina, es porque se siente separada de él.'" (Guillermo Sucre, *La máscara*,

entusiasmo y melancolía: poesía", dice Paz en *La otra voz*.³⁶ La cita anterior de Sor Juana como una reflexión "melancólica" de sí mismo es continuada por Paz en otra parte de su libro sobre ella:

Los poemas de Sor Juana nos revelan lo que nos esconden sus retratos: la realidad no es la representación teatral –la erudición, el ingenio, la fama, el mundo- sino la soledad y sus torcedores. Después de verse en la admiración de los otros, Narciso se ve en el momento de mirarse a sí mismo y se aborrece. En Sor Juana ese aborrecimiento no llega a la destrucción. No rompe el espejo: contempla con melancolía su imagen y acaba por mofarse de ella. La introspección enfila hacia la ironía y la ironía es una manera de quedarse sola. La vida interior fue su verdadera vida. Imagen de la contradicción: fue expresión acabada y perfecta de su mundo y fue su negación.³⁷

Esta descripción es equivalente a la definición que hace Paz del poeta moderno, y es una radiografía de lo que a él mismo le pasa.³⁸ La imagen del poeta enfrentando al espejo y encontrándose a sí mismo en soledad es equivalente al poema de Eliot de San Narciso. El poeta, para ambos, es un Narciso moderno. La figuración retórica está hecha para probar que el poeta, aunque sufre la misma fascinación como el Narciso tradicional, es capaz de sobrevivir la contemplación de su imagen. Eliot rescató al poeta como un Narciso moderno, y lo hace un santo, aunque ese santo estuviera condenado a vivir con la lengua seca y quemada. El conocimiento que el Narciso sagrado de Eliot logra es el mismo conocimiento de Paz a través de Sor Juana. Ambos están condenados a la

la transparencia. Ensayos sobre Poesía Hispanoamericana, México, Fondo de Cultura Económica, 1985, p.188.)

³⁶ *La Otra Voz*, Seix Barral, Barcelona, 1990, p.132.

³⁷ "¿Cómo trascender soledad y desesperación? Tal vez, como lo pensaba Kierkegaard, ahondado precisamente en la desesperanza. Octavio Paz ahonda en ella por los caminos de la violencia, el arrebato." (Ramón Xirau, 1970, pp. 30-31.)

³⁸ Como Jason Wilson dice: "Particularly interesting is the relationship between Paz writing in the twentieth century and Sor Juana's struggle to be a scholar and a poet in the repressive society of New Spain... Her enigma fascinates Paz, and this is a study of difference and otherness (a woman; New Spain. the church) based on secret affinities (being a learned poet; totalitarianism)" (Jason Wilson, 1986, p.14)

soledad, y al final, en el caso de Sor Juana y San Narciso a ser sacrificados por la sociedad. La fabricada figura de Narciso y San Sebastián está representada en Paz por la monja colonial. En su ensayo sobre Villaurrutia, que fue escrito por el mismo tiempo que los tres primeros capítulos de su libro sobre Sor Juana (SJ. pp.v-vi), Paz continúa esta exploración de la figura melancólica:

El melancólico es irascible y es imaginativo. Por todo esto, es un error confundir a la acidia, enfermedad del espíritu y de los espirituales, con la simple pereza. La acidia paraliza a su víctima y, no obstante, no la deja reposar un momento. Estupor y angustia conjuntamente, es un orgullo que nos petrifica y una ansiedad que nos hace movernos sin cesar, una inmovilidad rota por ráfagas de actividad creadora. El acidioso no puede tocar a la realidad que tiene enfrente; en cambio, conversa con fantasmas y hace hablar a las piedras.³⁹

El mágico logro de Paz es que estas dos proyecciones de sí mismo en Sor Juana y en Villaurrutia no disminuyen nuestro entendimiento de los escritores que él estudia. Uno está de acuerdo con él, no porque sus apreciaciones puedan ser confirmadas, sino porque es capaz de encontrar las correspondencias imaginativas necesarias entre su biografía y sus escritos que dan forma a una lectura muy personal. Como en Eliot, la inteligencia y la emoción de Paz trabajan juntas en sus lecturas y están siempre en juego en casi todo lo que escribe (para bien tanto como para mal); los escritores que él estudia se convierten en personajes de su narrativa personal, de su muy particular biografía intelectual; al mismo tiempo, esa búsqueda retórica de sí mismo en el espejo de otros escritores nos da una mayor comprensión sobre estos últimos.⁴⁰

El libro de Paz sobre Sor Juana, y hasta cierto punto el dedicado a Villaurrutia, no son sino proyecciones de sí mismo. "No podría decir, al final, como Flaubert sobre Madame Bovary, 'Madame Bovary c'est moi.' Pero lo que si puedo

³⁹ Xavier Villaurrutia, pp.33-34.

⁴⁰ Carlos Pereda, en *Conversar es humano*, desarrolla una lectura que simpatiza con esta observación, aunque desde un punto de vista analítico y hermenéutico.

de hecho decir es que me reconozco en Sor Juana."⁴¹ Este reconocimiento es su propia creación, y ha sido hecho cuidadosamente, paso a paso, cubriendo todos los flancos, para lograr una verosimilitud que pueda tanto satisfacer sus necesidades personales como construir una penetración muy poderosa sobre el tema criticado.⁴²

⁴¹ *Pequeña crónica de grandes días*, México, Fondo de Cultura Económica, 1990, p.119.

⁴² En su ensayo sobre Paz, Guillermo Sucre señala que "Es cierto que Paz es un poeta de la 'estructuración', para emplear el término de Fernando Pessoa... Según Pessoa, estos poetas son más complejos en la medida que se expresan si no construyendo, estructurando". (Guillermo Sucre, *La máscara, la transparencia. Ensayos sobre Poesía Hispanoamericana.*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985, p.180.) Es interesante comparar la manera en que Eliot y Paz elaboran sus propios escritos. Paz es un poeta que trabaja por oposiciones que rompe y amalgama, que construye sus poemas y ensayos mediante fuertes oposiciones y recursos altamente dialécticos. En cambio, Eliot es un poeta que disuelve y traslapa, que hace sus poemas no por construcción sino por acumulación, fragmento tras fragmento una y otra vez. Esto no significa que los medios retóricos que elaboran para lidiar con ellos son diferentes. Judith Myers Hoover dice que "the poetry of the two artists thus paints two almost identical pictures, though Eliot's work reveals a chronological progression from hell ("Prufrock) to heaven ("Little Gidding"), while Paz has always seemed capable of sustaining the two states simultaneously." (Judith Myers Hoover, "The Urban Nightmare: Alienation Imagery in the poetry of T.S. Eliot and Octavio Paz." *Journal of Spanish Studies*, Vol. 6, N.1, Spring, p.28) En cierto sentido, esta afirmación significaría que mientras Eliot avanza, Paz enfrenta una y otra vez el mismo problema. Esto no es totalmente cierto, como vamos a ver en el desarrollo de su poesía; como Eliot. Paz ha desarrollado a lo largo de su vida diferentes estrategias para enfrentar y resolver esos conflictos poéticos y personales, y de los que nunca ha escapado, sin importar lo violento y lo correctivo que él pueda ser a través de algunos de ellos. No obstante, todavía la manera en que él los enfrenta es absolutamente diferente de la de Eliot. Una comparación entre la manera en que ellos desarrollan la relación entre mente, cuerpo y mundo como "vacant shuttles", "A dull head among windy spaces" (*SPP*, pp. 37 y 39). Y en *Marina: Whispers and small laughter between leaves and hurring feet / Under sleep, where all the waters meet*" (*SPP*, p.109) En cambio, Paz está continuamente describiendo esta conexión como un movimiento de ruptura. (Como Jorge Arturo Ojeda correctamente lo percibe en el título escogido para su libro sobre Paz: *La cabeza rota (la poética de Octavio Paz)* (México, Premiá, 1983 -aunque él nunca objetiva su intuición) Algunos ejemplos. Paz escribe en 1986: "El vértigo inmóvil del adolescente desenterrado que rompe por mi frente mientras escribo" (1930: *Vistas fijas*. Obra Poética (1935-1988). Barcelona, Seix Barral, 1990, p.699) En 1974: "el sol abre mi mente" (*Pasado en claro*, *Ibid*, p.643). En 1966: "Sin decir palabra/ oscurece mi frente/ un presentimiento de lenguaje" (*Blanco*, *Ibid*, p. 487). Y en 1933: "Abandona mi frente su marca, / avanzo entre las piedras calcinadas/ y vuelvo a dar al cuarto que me encierra" (*Insomnio*, *Ibid*, p.64) Wilson observa esto: "The outer city noise and bustle of Geneva enter the poet's head (as history invades each individual). Once inside his head the city tries to make sense of itself (the poet becomes a vehicle for this)...sus pedazos se buscan en mi frente, toda la noche la ciudad habla dormida por mi boca." (Jason Wilson, 1986, p.72) Tanto para Paz como para Eliot el vínculo entre el yo y el mundo es problemático. Para Eliot esto produce una disolución, y entonces trata de regular el flujo, mientras que para Paz es claustrofóbico, y siempre tiene que abrir una vía externa de su mente. Si para Eliot el recurso retórico para expresar su conflicto fue básicamente la catacresis, para Paz la figura principal, como Antonio Carreño señala, es el oxímoron, "una paradoja intelectual construida por miembros antitéticos." (Antonio Carreño, "La Soledad multiplicada": La función del oxímoron en la lírica de Octavio Paz." (*Insula*, No. 532.533, Abril - Mayo, 1991, p.39)

V.

LA IMAGEN PATERNA Y LA ELABORACION DEL YO INTELECTUAL

Es interesante comparar su interpretación del papel que el abuelo y el padre de Sor Juana tienen en su vida con la relación de Paz con sus propios padre y abuelo. Paz hace hincapié todo el tiempo en que la figura del padre ausente en Sor Juana es crucial tanto para su desarrollo literario como para el social:

El hecho de que Juana Inés casi nunca menciona a su padre es una prueba más del abandono de Pedro Manuel de Asbaje. Todas estas circunstancias me inclinan a creer que el vínculo entre su padre y Sor Juana fue inexistente. Mejor dicho, esa relación fue análoga a la que nos une con los ausentes: fue una relación imaginaria. Las relaciones con los ausentes están a la merced de nuestra subjetividad: el ausente es una proyección de nuestros deseos odios y temores... La proyección infantil de la imagen paterna, en sí misma compleja, debe haber sido en ella singularmente complicada y contradictoria. Tres figuras se mezclaban, sin duda, en su imagen de la paternidad: la del padre biológico... la de su sustituto y rival...y la del abuelo, con el que vivió y al que, casi seguramente, consideraba como su verdadero padre... De todos modos, es imposible que la imagen legendaria del padre no haya estado teñida de rencor por su abandono. Rencor, y probablemente, secreta y desechada admiración. (SJ, pp.110-111).

Esto no es otra cosa que la proyección hecha por Paz de su propia vida sobre la figura de Sor Juana. Está manipulando los datos históricos de ella para expresar uno de sus dolores íntimos: "una admiración secreta" por el padre que Paz nunca se hubiera atrevido a confesar sino de esta manera (a menos que fuera en un poema, como se verá más adelante, pero los poemas, ya sabemos, son

autónomos), y que ha necesitado construirse en el reflejo de Sor Juana para poder ser expresada. Tan es así que alguien tan meticuloso como Paz, repite compulsivamente la misma definición, con casi las mismas palabras, casi inmediatamente: "una mezcla de resentimiento, nostalgia y -¿por qué no?- secreta admiración". (SJ.,pp.111-112). No dudo que Sor Juana haya tenido una compleja relación con la imagen paterna, sin embargo los adjetivos que definen esa experiencia en la lectura de Paz son otra cosa. No hay nada en los escritos de Sor Juana que muestre en ella esos sentimientos. Como Paz mismo lo reconoce, ella nunca menciona a su padre, "salvo de manera indirecta y para referirse a su estirpe vascongada" (SJ., p.111). Este no es el caso de Paz. Su padre fue un periodista político que durante la Revolución formó parte de la facción zapatista. Cuando se integró al movimiento Paz y su madre se fueron a vivir con el abuelo, y después durante año y medio, a Los Angeles, donde su padre era el representante de Zapata ante el gobierno estadounidense. Después de ese periodo regresaron a casa del abuelo, en Mixcoac, en ese entonces un pequeño pueblo cerca de la ciudad de México. El padre de Paz, que al término de la revolución formaba parte del ala derrotada, nunca se recuperó de esa experiencia. Murió en circunstancias muy duras en 1934, cuando Paz tenía veinte años y ya había publicado su primer libro de poemas, *Luna silvestre*.⁴³ En su largo poema *Pasado en claro* Paz escribe un poderoso recuerdo de él, en el cual mezcla en una serie de metáforas polivalentes la totalidad de la vida de su padre, su absurda derrota, y la distancia que los separó. Están ahí los años de la Revolución con sus imágenes míticas de caballos y trenes e incendios, y al mismo tiempo su deprimente resolución en la vida personal del padre, con aquellos caballos transformados en un potro de tortura, las fogatas de campamentos en una pesadilla de alcohol; los ferrocarriles de la guerra en la estación terminal en la que su padre acabó sus días, y, finalmente, el resultado de toda la Revolución mexicana está simbolizado en una derrota personal. Hay un tipo de destino visualizado en todos los elementos de esa vida por el poder de, como Paz hubiera dicho, la *analogía*:

⁴³ Cf. Ruy Sánchez, p.20.

Del vómito a la sed,
 atado al potro del alcohol,
 mi padre iba y venía entre las llamas.
 Por los durmientes y los rieles
 de una estación de moscas y de polvo
 una tarde juntamos sus pedazos.
 Yo nunca pude hablar con él.
 Lo encuentro ahora en sueños,
 esa borrosa patria de los muertos.
 Hablamos siempre de otras cosas.⁴⁴

Paz publicó la primera edición de *Pasado en claro* en 1975, y una nueva versión de este poema en 1978. Durante la primera mitad de esa década impartió dos cursos sobre Sor Juana en Harvard, y dio una serie de conferencias, otra vez sobre ella, en la ciudad de México.⁴⁵ Es entonces que escribe el capítulo de su libro dedicado a la infancia y el desarrollo de Sor Juana; en realidad, ambos trabajos son parte de un proyecto común: la recuperación de su propio pasado. Paz escribe esos capítulos sobre Sor Juana para darle forma a su propia vida, para entenderse a sí mismo. Tanto en su poema como en su largo ensayo sobre Sor Juana, está trabajando el mismo proyecto. Cambia la manera de lidiar con él sólo por la naturaleza particular de los géneros literarios, aunque estos respondan a la misma necesidad.⁴⁶

La identificación más poderosa de la propia historia de Paz con la de Sor Juana fue la relación con sus respectivos abuelos. De niña ella vive en la casa de su abuelo, y es en su biblioteca en donde hace sus primeras lecturas. El abuelo de Paz fue un escritor y un importante político e intelectual del periodo porfirista. Irineo Paz escribió una biografía del dictador, varias novelas, obras de teatro, sus memorias y un libro de poemas.⁴⁷ En la casa de su abuelo Paz pasó la mayor

⁴⁴ *Pasado en claro*, México, Fondo de Cultura Económica, 1975.

⁴⁵ *SJ.*, p.vi.

⁴⁶ Cf. Edgar O'Hara, "Carne a qué aliento sometida": "No me sorprendería entonces que nuestro autor hubiera estado escribiendo algún tipo de biografía." *Insula*, No. 532-533, Abril - Mayo, 1991, p.42.

⁴⁷ Cf. Ruy Sánchez, p. 16.

parte de su infancia, y fue en la biblioteca de éste en donde leyó sus primeros libros. Es interesante comparar la manera en que él habla de su abuelo en *Pasado en claro* con la memoria de su padre. Si nunca pudo tener una conversación con el último y ahora que está muerto hablan siempre de otras cosas (¿qué cosas? -Paz nunca lo dice), el abuelo le enseñó: "a sonreír frente a la caída y a decir frente a los desastres: *al hecho, pecho.*" Las dos últimas líneas dedicadas a su abuelo son quizás uno de los momentos más emocionantes e íntimos del poema.

(Esto que digo es tierra
sobre tu nombre derramada: blanda te sea.)⁴⁸

"La relación filial entre la niña y el anciano" dice Paz sobre Sor Juana "asumió la forma de una iniciación intelectual" (SJ, p.116) Esto va a estar relacionado con el desarrollo tanto de Paz como de Sor Juana, como poetas. Ambos fueron niños solitarios en un mundo de adultos. Iban a ser los libros, o mejor dicho el libro como imagen, lo que viene a ser, en el caso de Paz y de acuerdo a su interpretación, también en Sor Juana, un refugio para su sensibilidad:

La figura del abuelo es ambigua: no sólo está en el lugar del padre sino que está más allá de la masculinidad...El abuelo no sólo es la compensación por la ausencia del padre, sino que representa la sublimación de la sexualidad masculina. Es virilidad pacificada, sexualidad trascendida. La ambigüedad opera en ambas direcciones, la positiva y la negativa: si la vejez disminuye la virilidad, también la transmuta. El signo negativo se vuelve positivo porque el abuelo es dueño de un tesoro no menos valiosos que la sexualidad viril: una biblioteca. (SJ, p.116)

La descripción psicológica de Paz en estas imágenes de la biblioteca, el abuelo y la sexualidad masculina pueden ser muy controvertidas, pero son significativas en una lectura de las estructuras psicológicas del propio Paz. Los libros son un tipo

⁴⁸ *Obra poética*, p. 653.

de refugio del mundo, pero al mismo tiempo son un vínculo con él (nuevamente, soledad y comunión):

Los libros... son sexualidad pacificada y depurada... sublimación de la sexualidad viril por una virilidad asexuada, descarnada e ideal. La sublimación por la cultura resolvió transitoriamente su conflicto. El costo fue grande: las letras -los signos de las cosas- substituyeron a las cosas. Desde entonces Juana Inés vivió en un mundo de signos y ella misma, según se ve en sus retratos, se convierte más y más en un signo. ¿Qué dice ese signo? Esta es la pregunta que ella no cesó de hacerse hasta su muerte y a la que este libro pretende dar una respuesta. (SJ, p.117)

Lo que en realidad está buscando Paz en su libro de Sor Juana es una respuesta a su propia vida. No es fortuito que *Las trampas de la fe* sea su libro más grande y más elaborado, y en cierto sentido el más académico. Es una extensa biografía, llena de reflexiones sobre toda la sociedad colonial mexicana, la cultura de la contrarreforma, el siglo diecisiete, pero también un *ex-cursus* comparativo con las sociedades totalitarias modernas y el papel del intelectual que las enfrenta. Sor Juana es el enigma que le permite esta introspección, y también nuevas definiciones en una anagnórisis continua. Si *Pasado en claro* es el resumen poético de su propia vida, su libro sobre Sor Juana es la reconstrucción sesgada de ésta. Siempre se tiene en mente a sí mismo cuando trata de explicar las reacciones de Sor Juana. El título mismo del libro, *Las trampas de la fe*, es como una alerta roja para sus propios movimientos sociales y sus complejidades psicológicas. Paz desarrolla un fresco de la sociedad de Sor Juana y compara sus enfrentamientos con la Iglesia con sus propios enfrentamientos con la izquierda mexicana. Sigue su vida, paso a paso, y paso a paso la refleja en su propia historia e imagen. En *Pasado en claro* Paz se ve como un niño solitario y curioso entre un mundo de adultos:

También me dieron pan, me dieron tiempo,
 claros en los recodos de los días,
 remansos para estar solo conmigo.
 Niño entre adultos taciturnos
 y sus terribles niñerías,
 niño por los pasillos de altas puertas,
 habitaciones con retratos,
 crepusculares cofradías de los ausentes,
 niño sobreviviente
 de los espejos sin memoria
 y su pueblo de viento.⁴⁹

En un documental sobre Octavio Paz de Claudio Isaac, *El lenguaje de los árboles*, Paz se retrata como un niño solitario, en un viejo jardín, con algunos árboles. "Entre todos aquellos árboles", dice Paz "mi predilecta era la higuera... podía quedarme solo allí, treparme en la higuera y, escondido en el follaje, pensar que navegaba y que exploraba el espacio... La higuera era la tentación y la imitación del heroísmo, de la acción. Sin embargo, muy pronto me di cuenta de que mi destino no era la vida activa: no quería ser santo ni héroe. Tampoco era la vida contemplativa del filósofo. Mi destino, pensé desde niño, era el destino de las palabras".⁵⁰ Veamos ahora cómo esta imagen del niño solitario en un mundo de adultos es la misma que escogió para retratar a Sor Juana:

Niña solitaria, niña que juega sola, niña que se pierde en sí misma. Sobre todo: niña curiosa. Ese fue su sino y su signo: la curiosidad. Curiosa del mundo, curiosa de sí misma, de lo que pasa en el mundo y de lo que pasa dentro de ella. La curiosidad pronto se transformó en pasión intelectual: el

⁴⁹ *Obra poética*, p. 652-653.

⁵⁰ Citado por Ruy Sánchez, pp.23- 24. Hay una gran diferencia entre la imagen de Paz de la infancia y la desarrollada por Eliot. Aunque ambos compartieron una conciencia de soledad, la infancia para Eliot fue un componente principal de la posibilidad de comunión, mientras que para Paz esta comunión es únicamente representada por el descubrimiento de la higuera. No obstante, la imagen pacífica del mar lograda al principio de *The Dry Salvages* proyecta una infancia sola pero intensa.

¿qué es? y el ¿cómo es? fueron preguntas que se repitió durante toda su vida. (SJ, p.108).

Esta imagen de la soledad como un don del destino desde la infancia y que va a transformarse en desarrollo intelectual, ese emblema de la propia vida de Paz, va a encontrar su representación en Sor Juana. El vínculo entre la soledad externa y el conocimiento interno también está presente en la manera en que él la imagina. En una imagen muy condensada Paz logra narrar toda la vida de la monja. Ella es un caracol metafórico que construye desde su imaginación una casa sinecdóquica. Este caracol que ella destila de su propio yo se transforma en una pirámide de conocimiento (o torre de Babel), que termina por desvanecerse en el aire. Después de haber dejado atrás su propio yo, convertido consecutivamente en una pirámide, un caracol, una casa, una obra, una historia y un cuerpo, Sor Juana, finalmente, se vuelve una entidad intelectual libre:

Juana Inés construye su casa espiral –su obra- con la substancia misma de su vida. Cada vuelta es un ascenso hacia el conocimiento y cada vuelta la encierra más en ella misma. La imagen del caracol termina por desvanecerse: Sor Juana está sola en la inmensa explanada de su sueño lúcido.(SJ, p.125)

La imagen de la concha (o del caracol) que labra su propia casa no está muy lejos del laberinto solitario que Paz construyó como el único lugar que un poeta puede reconocer como su sitio verdadero. "La soledad", dice en *El laberinto de la soledad*, "es el fondo último de la condición humana".⁵¹ Podemos ver su propia obra como una elaboración continua de las mismas metáforas y temas (otredad, soledad, modernidad, libertad, signo), de la misma manera en la que, según Paz, Sor Juana construye su piramidal y laberíntico caracol de conocimiento.⁵² Esto es

⁵¹ *El laberinto de la soledad*, p. 175.

⁵² Para una figura de conocimiento paralela aunque irónica, véase Jorge Luis Borges, "El Aleph" (*El Aleph*, Buenos Aires, Emecé, 1964). Paz utiliza en uno de sus últimos ensayos como epígrafe la siguiente cita de Eliot: "You say I am repeating/ Something I have say it before./ I shall say it again/ Shall I say it agan?" *La otra voz*, p.31. Compárese esta imagen de la escalera de caracol claustrofóbica con el movimiento equivalente

tanto un reconocimiento como una apuesta. Es el movimiento analógico del caracol espiral metafórico de Paz el que continuamente penetra en su propio interior y, mediante el mismo movimiento retórico y al mismo tiempo, suben la persona entusiasta y la melancólica por la escalera de un conocimiento personal que se abre al mundo.

VI

LA JUSTIFICACION DE LA FIGURA SOCIAL

"Ruptura y Convergencia", el ensayo que incluye la cita de Eliot, recorre una vez más la mayoría de las ideas anteriores de Paz sobre la poesía moderna; sin embargo, este ensayo también se abre a un nuevo campo que vincula los dos temas principales de su pensamiento. Si la relación entre poesía moderna y sociedad fue de confrontación y mutua desconfianza (analogía e ironía), en este ensayo, y especialmente en el último de libro que lo incluye, *La otra voz*, Paz transforma esa confrontación en un posible encuentro; la nueva palabra que Paz toma para alcanzar un mutuo reconocimiento es "fraternidad", como vamos a ver en el próximo capítulo. No hay contradicción entre lo que él dijo previamente y esta nueva proposición, pero la paradoja expresada en las dos últimas líneas de la cita de Eliot señala irónicamente este nuevo movimiento del caracol retórico:

La soledad, de nuevo, se presenta como su elemento natural, su condición originaria: Juana Inés es una planta que crece en una tierra de nadie. También es un destino: la soledad es la estrella –el signo, el sino– que guía sus pasos. Su caminar por el mundo es un desprendimiento del mundo y un internarse en ella misma... He hablado de soledad no de

de Eliot en *Ash Wednesday*, donde el poeta tiene que ir a través de ella para, como Paz dice de Sor Juana, encontrar su espacio verdadero. Lo que Paz dice de Sor Juana puede funcionar muy fácilmente como una descripción de *Ash Wednesday*: "Cada vuelta es un ascenso hacia el conocimiento, y cada vuelta lo encierra más en él mismo. La imagen de la escalera termina por desvanecerse: Eliot está solo en la vasta explanada de su sueño lúcido."

aislamiento...se puede estar solo en el bullicio del mundo y ese fue, probablemente, su caso. (SJ, p.127)⁵³

En un ensayo sobre el poeta Julio Cortázar compara a Octavio Paz con una estrella de mar.⁵⁴ La propia definición de Paz sobre Sor Juana no es muy lejana de la de Cortázar. La soledad, la estrella, la planta solitaria que crece en la tierra árida, el signo, el destino son todos ellos símbolos que forman parte del mismo emblema en la figuración propia de Paz. Su identificación con ella no trabaja únicamente en el nivel poético. También se extiende a la vida social. Tomás Segovia observó la contradicción en Paz entre el deseo intelectual por una vida ascética y una vida política y social muy activas.⁵⁵ Paz trabajó para el servicio exterior mexicano durante varias décadas. Hay una similitud entre la vida de reclusión de Sor Juana en el convento, aparentemente en completa soledad, pero en realidad, desde la separación del convento, en un intenso ajetreo social, con el propio tiempo de Paz en el servicio exterior. Paz tuvo que lidiar todos esos años con las muchas insignificantes molestias del cerrado mundo de las embajadas y sus funcionarios; sin embargo, tuvo una vida social activa, muy aparte de sus obligaciones burocráticas, primero en París, en donde muy pronto formó parte del mundo cultural (gracias a su amistad con los artistas surrealistas que vivieron en México durante la guerra, como Benjamin Péret, quien le presentó a la mayoría de ellos); y después en la India, en donde como embajador y como figura pública ya bien establecida pudo lidiar con sus intereses más privados con suficiente libertad.⁵⁶

⁵³ Tanto Hoover como Wilson han señalado la coincidencia en Eliot y Paz de la imagen del desierto y la ciudad: "Faced with this vast overcrowded chaos Paz fears that all humanity is in the tunnel (that he had diagnosed in Paris), all lost and alienated in the 'corridors' (cf. "Gerontion" de T.S.Eliot -history contrived corridors) of history (P,245)" (Jason Wilson, 1986, p.71). "Octavio Paz, like Eliot, believes that 'the desert is in the heart of your brother', but for the Mexican poet... the waste land possesses an undeniable physical dimension as well." (Judith Myers Hoover, *Hindu and Buddhist Mysticism; the Still Point in the turning Worlds of T.S. Eliot and Octavio Paz*. (thesis) Urban Champaign, University of Illinois, 1976, p.74.)

⁵⁴ Julio Cortázar, "Homenaje a una estrella de mar", en Angel Flores, edición, *Aproximaciones a Octavio Paz* México, J. Mortiz, 1975.

⁵⁵ Tomás Segovia, p. 108.

⁵⁶ Hay también aquí una similitud entre Paz y Eliot. Los periodos equivalentes de Eliot fueron sus años en Lloyds y después su ingreso a Faber, donde pudo tener una vida más relajada, por lo menos desde el punto de vista de su trabajo. No obstante, ambos poetas lograron aprovechar al máximo sus situaciones, e "indagar dentro de sí mismos" mientras resolvían los peligros de este mundo.

Paz hace un vínculo implícito entre la vida del poeta moderno, obligado a trabajar en un lugar que le permita desarrollar sus propios intereses personales, y la vida de Sor Juana, forzada a entrar al convento como el único lugar en la sociedad colonial en donde una mujer podía tener algún espacio para el desarrollo intelectual. Paz reconoce esto, aunque también proyecta en Sor Juana su propia habilidad para convertirse en una figura intelectual muy poderosa.⁵⁷ Tal habilidad, dictada por la necesidad de construirse un medio favorable para sí como escritor, tiene también un lado oscuro: la compleja necesidad, en el poeta moderno, de invadir el campo político y social. En este sentido, el pasaje siguiente sobre Sor Juana puede de nuevo ser leído como un retrato sesgado de sí mismo:

Juana Inés se movía con ligereza en los torbellinos palaciegos y pronto se convirtió en uno de sus centros. Esta preeminencia no solo se debió a sus cualidades sino, me aventuro a decirlo, a uno de los rasgos menos simpáticos de su carácter. Su gusto por las zalamerías y su afición a las nada discretas adulaciones de los poderosos. Esta desdichada inclinación es una nueva prueba de su narcisismo y de su coquetería; asimismo, de su inseguridad psíquica. (SJ, p.139)

Existen cuatro argumentos distintos que trabajan juntos en el párrafo anterior para exonerar esa actitud, no en Sor Juana, sino en el propio Paz. El primero es el reconocimiento de la habilidad de Sor Juana; el segundo, la crítica de las partes más debatibles de ella; el tercero, la explicación intelectual o psicológica que la produce o permite; y finalmente el vínculo entre la monja y el poeta moderno ("su común narcisismo e inseguridad psíquica"). Ser mujer, cosa que en la sociedad colonial mexicana era una construcción ideológica especialmente problemática, tiene sus coincidencias con el lugar y la función que los poetas desempeñan en la sociedad moderna. No había un papel legítimo para el poeta en la malla social

⁵⁷ T.S. Eliot, en su ensayo sobre Dr. Johnson, tiene una reflexión sobre esto: "we are always impressed by a reputation for influence, as influence is a form of power. But when the tide of influence, which a writer may set in motion for a generation or two, has come to its full, and another force has drawn the waters in a different direction, and when several tides have risen and fallen, great writers remain of equal potentiality of influence in the future." (*On Poetry and Poets*. London, Faber and Faber, 1957, p. 163.)

moderna y, como Paz mismo ha mostrado en varios de sus libros, había una contradicción entre el proyecto de la sociedad moderna y la del poeta moderno:

Desde el romanticismo, los poetas son los hijos rebeldes de la modernidad; al herirla, la exaltan; los lectores reproducen esa ambivalencia y se reconocen en esa herida y en esa exaltación, porque también ellos son hijos de la modernidad y están ligados a ella por los mismos lazos filiales y detestados. La poesía moderna ha hecho y hace la crítica de la modernidad precisamente por ser moderna; sus lectores se reconocen en ella por la misma razón. La modernidad, desde su nacimiento, está en lucha con ella misma: en esto consiste su ambigüedad y el secreto de sus continuas transformaciones y cambios. La modernidad emite actitudes como tinta el pulpo. Esta crítica, indefectiblemente, se vuelve contra ella misma.⁵⁸

De modo análogo, Paz observa que en la sociedad colonial no había lugar para una mujer que quisiera escribir poesía, y que además quería ser una intelectual. Como el poeta moderno, Sor Juana tuvo que construir un ambiente especial para

⁵⁸ *La otra voz*, p.87. es interesante comparar la diferente simbolización filial. El lado maternal es amado y herido. El paternal es traducido al abuelo y, como Paz dice, asexuado. La imagen paterna es intelectual y aislada; la maternal está activa y llena de pathos. Comparo esto con la oposición similar desarrollada en *Coriolan*, en donde no hay lugar para el poeta en el mundo masculino, y al mismo tiempo él ha sido apartado del mundo femenino:

“What shall I cry?
 Mother mother
 Here is the row of family portraits, dingy busts, all looking remarkably Roman,
 Remarkably like each other, lit up successively by the flare
 Of a sweaty torchbearer, yawning

...
 mother /not among these busts, all correctly incised)
 I a tired head among these heads
 Necks strong to bear them
 Noses strong to break the wind
 Mother
 may we not be some time, almost now, together. SPP, pp. 129-130.

su propio desarrollo personal, fuera del mundo y al mismo tiempo en cercano contacto con él.⁵⁹

El hecho de que fuera mujer, intelectual y poeta, obligó a Sor Juana a lidiar con su sociedad con extrema astucia y cuidado. El mínimo error en sus movimientos habría permitido que sus "protectores" y superiores, como en su momento sucedió, la destruyeran. Fue su sorprendente habilidad para obtener el apoyo que necesitó de la persona precisa en el momento preciso lo que le permitió lidiar con esas autoridades con suficiente libertad de movimiento durante la mayor parte de su vida. Cuando ese apoyo finalmente se acabó, en 1591, fue forzada, tanto por su confesor como por el arzobispo, a vender su biblioteca y su colección, para dar su dinero a la Iglesia, y dejar de escribir todo lo que no fuera un motivo piadoso —ella aceptó todo esto, pero el resultado es que dejó de escribir por completo, y murió pocos años más tarde.⁶⁰ Nuevamente, Paz utiliza hechos reales de la vida de Sor Juana para proyectar sobre ellos una lectura, de su propio desarrollo individual, el cual de ninguna manera presenta las dificultades reales de Sor Juana. En el caso de ella, esos problemas fueron con autoridades reales. Si es verdad que la figura de Narciso fue significativa para ambos, es Paz, como poeta moderno, y no Sor Juana, el que vive una "inseguridad psíquica". Sor Juana enfrenta Sor Juana una inseguridad y una amenaza reales.

Una de las principales peculiaridades de Octavio Paz (y una que comparte con T.S. Eliot) es la habilidad para haber encontrado durante toda su vida aquellas posiciones que le permitieran mantener tanto su libertad de movimiento intelectual como una proyección pública (nuevamente, el caracol y la pirámide). Otra es la capacidad para no ser aniquilado por aquellos que le han ayudado en su ascenso social y personal (comparo esto con la relación de Eliot con Ezra Pound y Bertrand Russell, por mencionar sólo dos casos). Tanto en su vida privada como en la

⁵⁹ El poeta moderno es alguien que, primero, no tiene lugar en el mundo económico; después, en el intelectual es delegado a un segundo o tercer nivel, y finalmente, no tiene significación alguna en su propia sociedad; tiene entonces que construir, como Sor Juana lo hizo en su tiempo, una complicada y variada red de relaciones sociales, recursos intelectuales y medios económicos para vivir, para justificarse como ente social y para tener los medios prácticos para desarrollarse como poeta. Esto cuenta tanto para Eliot como para Paz, ya que ambos, por caminos diferentes, lograron hacer lo mismo.

⁶⁰ Para un relato sobre el complejo sentido de la enfermedad en los conventos coloniales, véase Margo Glantz, "Sor Juana y otras monjas" *Debate feminista*, Marzo, 1992, pp. 223-239.

pública siempre ha logrado obtener el apoyo que necesita en el momento adecuado, y siempre lo ha aprovechado al máximo. No estoy tratando de fabricar en Paz la imagen del oportunista, sino la de un hombre capaz de aprovechar las oportunidades que se le presentan, y también de vivir las complejidades de ellas. Como él mismo dijo con respecto a sus estrechos vínculos con el principal consorcio de la televisión mexicana: "Yo he sido utilizado por Televisa de la misma manera en que yo la he utilizado".⁶¹ Paz no es un hombre inocente, sino un animal político muy astuto. Nuevamente, lo que dice de Sor Juana puede ser aplicado a él mismo:

[Ella] dominó este arte hecho de ingenio, disimulo, paciencia y sangre fría. Sobrevivió durante más de veinte años de vida conventual y de intrigas eclesiásticas y palaciegas no sólo gracias a sus prendas morales e intelectuales sino a su habilidad. La forma en que se sirvió de sus relaciones con el palacio virreinal revela un tino político nada común... Juana Inés fue una naturaleza correosa y flexible, terca y sinuosa, deferente pero obstinada. (SJ, p.177).

En una novela autobiográfica,⁶² Elena Garro narra sus años junto a Paz en París. Es una novela compleja y controvertida, y es difícil establecer con precisión el vínculo de esta novela con la vida de Paz y Garro sin la existencia de una biografía independiente del poeta o de la narradora. No obstante, muestra un lado de su relación y, hasta cierto punto, nos permite hacer conjeturas sobre la cuidadosa actitud de Paz frente a los poderes sociales y políticos. No podemos basar nuestra interpretación del desarrollo personal de Paz únicamente en la ficción de Garro de su vida en común (el resultado sería doloroso y horrible); sin embargo sí da una información parcial que puede ser útil en el futuro. Hay una parte en que la novela muestra la angustia del esposo de Mariana (cuyo nombre

⁶¹ *La Jornada*, 27 Noviembre 1991. Sin embargo, compárese con la opinión que tales habilidades le suscita en Sor Juana: "El precio es alto, para servirse de los otros el ambicioso no tiene más remedio que servirlos" (SJ, p.177).

⁶² *Testimonios sobre Mariana*, México, Grijalbo, 1981, pp. 53, 56.

es "Augusto", con obvias referencias al nombre del poeta) con respecto a su cargo como representante extranjero en París. Esto puede ser una versión exagerada de lo que realmente pasó, pero en esa época -sería alrededor de los años cincuenta- Paz no era todavía la figura en que se convertiría años después, y ciertamente se hubiera visto en una posición muy difícil en caso de perder el empleo. De modo que aparte de la mala voluntad por parte de Garro (lo que en la novela es hábilmente logrado, ya que nunca es Mariana, la personificación de Garro, la que habla, sino son los otros personajes los que dan "testimonio" por ella), podemos fácilmente imaginar que en esos años de París, encerrados en un intenso aunque difícil matrimonio, Paz debió estar muy preocupado por su futuro y su carrera. En su libro sobre Sor Juana Paz hace una defensa sesgada de su propia historia, al describir dos aspectos diferentes de la personalidad de Sor Juana:

He señalado muchas veces su timidez frente a la autoridad, su respeto a las opiniones establecidas, su temor ante la Iglesia y la Inquisición, su conformismo social. Todo esto no fue sino la mitad de su persona, la más externa. La otra mitad fue su profunda decisión de ser lo que quería ser, su búsqueda paciente y subterránea de una autosuficiencia psíquica y moral que fuese el fundamento de su vida y su destino de poeta e intelectual. La obstinación con que se empeñó en ser ella misma, su habilidad y su tacto para sortear los obstáculos, su fidelidad a sus voces interiores, la secreta y orgullosa terquedad que la llevó a inclinarse pero no a quebrarse, todo esto no fue rebeldía -imposible en su tiempo y en su situación- pero sí fue (y es) un ejemplo del buen uso de la inteligencia y la voluntad al servicio de la libertad interior.(SJ, p. 390).⁶³

Este párrafo es revelador en varios sentidos con respecto a la actitud y movimientos del propio Paz. En realidad no es una defensa de la vida privada del

⁶³ Nótese el énfasis en la actualidad de tal actitud en el paréntesis introducido: "(y es)". Para un relato diferente de esos años en París, véase Fernando de Szyszlo, "Días de París del 49" y Blanca Varela, "El Azar siempre dispone de un poeta para guiar a los jóvenes extraviados." *Insula*, No. 532-533, Abril - Mayo, 1991. pp.11-12 &13.

poeta sino de su yo interior. Afirma que algunas actitudes de esa vida pueden ser exoneradas si existen fines más altos que justifiquen tales actitudes -ese fue según Paz el caso de Sor Juana; y los altos fines de la monja explican los lados controvertidos de su personalidad. Pero la observación (puesta entre paréntesis) de que esto es válido en nuestro tiempo complica la historia. ¿Por qué Paz, quien ha sistemáticamente atacado a todos aquellos que no se han opuesto con vehemencia a los crímenes del totalitarismo, hace esa observación? También, sólo si estemos viéndola como una lectura de nuestro tiempo podemos hacer tal tipo de crítica sobre Sor Juana -y entonces aparece una contradicción que enfrenta la crítica de Paz en contra de los intelectuales comprometidos. La actitud de Sor Juana hacia la autoridad fue ley común, no solamente en la Nueva España, sino en todo el cuerpo de la sociedad occidental de su tiempo. Como dice Paz en otros ensayos, fue con la llegada de la modernidad con lo que el vínculo entre conocimiento y autoridad se rompió.

Sor Juana fue de hecho muy hábil en el manejo de su propia vida y carrera, pero la distinción entre el lado interno y el externo de una persona, desde el punto de vista de Paz, difícilmente puede aplicarse a una mujer del siglo XVII. En cambio sí puede aplicársele a alguien como Paz, perturbado por un proyecto personal opuesto tanto a las desigualdades sociales como a los dogmatismos de la modernidad, al tiempo que comprometido durante muchos años con un puesto dentro del gobierno mexicano, aunque fuera en un puesto menor. Pero la oposición es significativa. La razón por la que Paz está haciendo tal observación es en realidad que él mismo pudo verse a sí mismo desde esa perspectiva. Es cierto, como él dice, que Sor Juana tiene una personalidad muy compleja e inteligente, y que ésta le permite moverse con habilidad dentro de una sociedad fuertemente represiva y distorsionadora, pero el juego de oposiciones entre una época y otra, no necesariamente se corresponde.

VII

LA APROPIACION IMPOSIBLE

Desde esta perspectiva, vale la pena observar las adjetivaciones con las que Paz subraya el aspecto oculto de esa defensa de su propio yo, en el *locus* de Sor Juana, y que opone a ese lado "externo" y controvertido: "su profunda determinación", su "búsqueda enterrada", sus "voces internas", su "pertinencia secreta", su "libertad interna". Todo esto, dice Paz, es para nosotros "un ejemplo del buen uso de la inteligencia". No obstante, esa oposición entre lo interno y lo externo es más válida cuando se aplica al artista intelectual moderno, que tiene testarudamente que lidiar con tal tipo de problemas. El poeta moderno es el que tiene que justificar ser un oficinista, no un escritor del siglo dieciséis o diecisiete, quien consideraría tal trabajo como algo natural. Esta autodefensa *impersonada* en la figura de Sor Juana es finalmente lograda en el párrafo siguiente:

Sor Juana fue "humana, demasiado humana", no en el sentido trágico de Nietzsche, sino en su decisión de no querer ser ni santa ni diabla. Nunca renunció a la razón aunque, al final de su vida, la hayan obligado a renunciar a las letras. Si no la sedujo la santidad, tampoco sintió el vértigo de la perdición. Mejor dicho, como todos los seres superiores, sufrió las dos tentaciones, la de la elevación y la del abajamiento, pero resistió. No quiso ser más de lo que era: una conciencia lúcida. (SJ, p.173)⁶⁴

Así es como Paz se considera a sí mismo. Sin embargo, esta apropiación no termina allí. La identificación más extrema a la que Paz se atreve con Sor Juana –

⁶⁴ Esta descripción del escritor no está muy lejos de la que Eliot hace en *After Strange Gods*: "Where blasphemy might once have been a sign of spiritual corruption, it might now be taken rather as a symptom that the soul is still alive...for the perception of Good and Evil –whatever choice we might take –is the first requisite of spiritual life" (ASG, p.57). Como Pere Gimferrer dice de Octavio Paz: "La diferencia esencial de esta poesía respecto a la de las eras anteriores...radica en el hecho que la anterior comprende todo el poeta como ser." (Pere Gimferrer, "Convergencias." En Roggiano, p.414.) Gimferrer dice inmediatamente que *Four Quartets* utiliza "elementos filosóficos que funcionan como contrapunto respecto a aquellos puramente líricos, es decir, los asimila como último recurso para los elementos estéticos." (*Ibid.*)

y que dice mucho sobre la capacidad de sus poderes imaginativos— se da mediante un poema francés contemporáneo a Sor Juana que Paz traduce e incorpora al *cuerpo* del libro. El poema es anónimo, de modo que permite su total apropiación por parte de Paz. Es, dice, “una suerte de contrapunto fúnebre y libertino del soneto de Sor Juana...” (SJ, p.383). De hecho es más que eso: es la apropiación imaginativa de la vida, la muerte, el cuerpo y el alma de Sor Juana por parte de Paz, y de algún modo, la oscura declaración del sentido profundo de su libro:

Soñé anoche que Filis, de regreso,
 bella como lo fue en la luz del día,
 quiso que gozase su fantasma,
 nuevo Ixión abrazado a una nube.
 Se deslizó en mi lecho murmurando,
 ya desnuda su sombra: “Al fin he vuelto,
 Damón, y más hermosa: el recinto triste
 donde me guardaba el hado, me embellece.
 Vengo para gozarte, bello amante
 vengo por remorir entre tus brazos.”
 Después, cuando mi llama se extinguía:
 Adiós —dijo—, regreso entre los muertos.
 De joder con mi cuerpo te jactabas,
 jáctate hoy de haber jodido mi alma. (SJ, p.383)

Aparte de la traducción del francés al español hay otras *traslatio* que tienen lugar en este poema. Hay una traducción histórico-lingüística: Paz se traslada y traduce a sí mismo en el lenguaje poético del siglo XVII para compartir con Sor Juana su mundo lingüístico; y hay una traducción imaginativa temporal: con esta fuerte apropiación de su lenguaje, logra traer el fantasma de Sor Juana no sólo al presente de su poema sino al suyo propio. Si la lectura que propongo de la apropiación por parte de Paz de la figura de Sor Juana puede parecer exagerada,

este poema muestra hasta qué punto esta exageración radica en el propio Paz, y en el poder retórico de su imaginación. Con este poema, finalmente, construye un vínculo muy poderoso aunque oculto con Sor Juana. En su libro esto se presenta con cierta ligereza, juguetonamente, como un mero divertimento u ocurrencia, sin embargo, fue el último paso en la construcción de una identificación. Paz se sumergió en el siglo diecisiete e hizo de éste un emblema del veinte. Siempre ha dicho que el poeta es la única persona en la modernidad en que la *analogía*, la correspondencia oculta entre las cosas, está aún viva. Es por eso que la poesía no puede ser asimilada por la modernidad. La poesía, dice Paz, es excéntrica, y es siempre su crítica: "Si la analogía hace del universo un poema: un texto hecho de oposiciones que se resuelven en consonancias, esto también hace del poema un doble universo... La poesía es la *otra* coherencia, no hecha de razones sino de ritmos." (*Ibid.*) Los poetas modernos usan la analogía en sus críticas para organizar sus propias representaciones, para decir algo sobre los otros, que en última instancia, es relevante para su lucha personal y para nuestra comprensión de ella. Si Paz estaba haciendo esto con Sor Juana, Eliot hizo lo mismo con Pascal: "Pascal is a man of the world among ascetics, and an ascetic among men of the world; he had the knowledge of worldliness and the passion of asceticism. And in him the two are fused into an individual whole." (*SE*, p.411) ⁶⁵

⁶⁵ Stephen Jay Gould, en la reseña de un libro dedicado al cambio de mentalidad en el paso del siglo dieciocho, ("The bird of the two sexes", a review of Thomas Laqueur, *Making Sex: Body and Gender from the Greeks to Freud*, *NYRB*, Vol. XXXVIII. N.11,13 junio 1991, p12.) explica la relación, diferencia o movimiento *incommensurado*, que va del pensamiento analógico al racionalismo crítico, un *deslizamiento* que expresa, del modelo de un sexo al de dos sexos, y del *Mundus subterraneus* analógico de Athanasius Kircher a la paleontología moderna, "the same larger change from Neoplatonic sign theory to modern ideas of mechanical causation." (*Ibid.*) este deslizamiento o gran cambio que puede ser detectado pero no expresado lógicamente es representado por Gould en un diálogo que actúa el deslizamiento:

The worlds of the one-sex and two-sex models are incommensurate and can scarcely talk to each other; how could the old be disproved by different modes of argument in the new? Suppose a two-sexer derided a one-sexer by saying: "How could you be so stupid to think that a vagina is an inverted penis? Just study their embryological development. Can't you see that penis and clitoris have the same origin, with the vagina as an entirely different structure?" But the one-sexer would reply: "I know about penis and clitoris, but I would never think of finding a significant resemblance in something so plain and vulgar as a mode of growth and a common stock of tissue. Penis and vagina are not related by the push and shove of efficient cause, Aristotle's least important concept, but by the higher tie of similar signification in a system of final causes. They are signs of the essential oneness of humans and of hierarchical ordering for the manifestations we call 'man' and 'woman'.

Paz tiene razón cuando señala que la principal diferencia entre la racionalidad moderna y la poesía moderna estriba en la comprensión del lenguaje y de su relación con el mundo. Pero el poeta moderno como el "two-sexer" de Gould no es el mismo que el "one-sexer" del siglo diecisiete. O por lo menos no es sólo eso. Se mueve de una categoría a otra; comprende las definiciones racionales pero las rechaza o las particulariza. Tiene un vínculo con otra manera de entender el mundo, que si no es más verdadera, en algunas circunstancias sí resulta más adecuada. El sentido de las cosas se vuelve entonces, en lugar de lógico, retórico. La poesía moderna, como el "one-sexer" del ejemplo de Gould, puede ser vista, tanto como un último remanente de una comprensión del mundo premoderno, siempre opuesta a la modernidad, o como una lectura más amplia de éste; una lectura que, en lugar de oponerse a la racionalidad, trata de incluirla en una consideración más amplia de la realidad.⁶⁶

En su libro sobre Sor Juana Paz trata de descubrir de qué manera esa corriente secreta corría en la época y sociedad de Sor Juana. Para explicar esto se apoya principalmente en la obra de Athanasius Kircher, quien tuvo, como él y otros críticos han descubierto, mucha influencia en Sor Juana. Esta corriente ha

La pura noción de *inconmensurabilidad* es parte de un argumento diferente: uno extramoderno o posmoderno. El "one-sexer" de este ejemplo no es una persona del siglo diecisiete, sino alguien que reconoce el conocimiento empírico y racional, pero también acepta que existe *otra* clase de relación que está también en juego y que también tiene sentido. La pura manera en que trata de ser expresado es *inconmensurable* para el argumento científico. Como Paul Feyerabend dice: "As incommensurability depends on cover classifications and involves major conceptual changes it is hardly ever possible to give an explicit definition of it. Nor will the customary 'reconstructions' succeed in bringing it to the fore. The phenomenon must be shown, the reader must be led up to it by being confronted with a great variety of instances, and he must then judge by himself." (Paul Feyerabend, *Against Method*, edición revisada, Londres, Verso, 1988, p.172.) La inconmensurabilidad es un medio para poner un paréntesis alrededor del poder todopoderoso de la racionalidad. Pero estos paréntesis pueden estar siempre presentes. Ellos son *excepciones* impuestas sobre reglas, pero esas excepciones particularizan y relativizan esas reglas. Feyerabend dice en otra parte de su libro que la *inconmensurabilidad* "is closely connected with the question of the rationality of science. Indeed, one of the most general objections not merely to the use of incommensurable theories but even to the idea that *there are* such theories to be found in the history of science, is the fear that they would severely restrict the efficacy of traditional, non-dialectic argument." (Feyerabend, p.156)

⁶⁶ La "analogía" dice Paz: "aparece lo mismo entre los primitivos que en las grandes civilizaciones del comienzo de la historia, reaparece entre los platónicos y los estoicos de la Antigüedad, se despliega en el mundo medieval y, ramificada en muchas creencias y sectas subterráneas, se convierte desde el Renacimiento en la religión secreta, por decirlo así, de Occidente: cábala, gnosticismo, ocultismo, hermetismo. La historia de la poesía moderna, desde el romanticismo hasta nuestros días, es inseparable de esa corriente de ideas y creencias inspiradas por la analogía." (*Los hijos del limo*, p.100-101.) Yo diría que la analogía, para Paz, es "analógica" a la opinión de Eliot de una "recreation of thought into feeling" lograda por los poetas

ayudado a Paz a organizar, en su propia terminología analógica, el fundamento de la correspondencia. Lo que dice del poeta moderno es exactamente lo mismo que dice del siglo diecisiete, y el vínculo entre la analogía paciana y el universo de Sor Juana puede ser visto con claridad en la siguiente cita:

El siglo XVII fue el siglo de los emblemas y sólo desde y dentro de esa concepción emblemática del universo podemos comprender la actitud de Sor Juana...Pero los jeroglíficos y los emblemas no sólo eran representaciones del mundo sino que el mundo mismo era jeroglífico y emblema. No se veía en ellos 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, astros, seres humanos, todo era un jeroglífico, sin cesar de ser lo que era. Los signos adquirieron la dignidad del ser; no eran un trasunto de la realidad: eran la realidad misma. O más exactamente: una de sus versiones. 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 (SJ, pp. 220-221)

Aunque en este párrafo Paz no está hablando del poeta moderno, sino que está construyendo el marco histórico que va a permitir comprender la época de Sor Juana, si sacamos este marco de su quicio, podemos, sin dejar de ser fieles a Paz, aplicarlo a su comprensión, a partir de la *analogía*, de la mentalidad del poeta moderno.⁶⁷ Este último movimiento o inclusión que no es abierto sino implícito vuelve de cabeza la explicación racional de la historia; pero también propone algo que Paz no ha considerado en su totalidad.

En lugar de, como Paz hubiera querido, hacer de la poesía una entidad metahistórica, una "otredad" que permitiera una comunicación y un conocimiento

metafísicos, quienes "were, at best, in the task of trying to find the verbal equivalent for states of mind and feeling" ("The Metaphysical Poets." SE, p.289)

⁶⁷ "The modern poet" dice Eliot en el mismo citado, "must become more and more comprehensive, more allusive, more indirect, in order to force, to dislocate if necessary, language into his meaning" (*Ibid.*) Compárese esto con las demandas de López Velarde para la poesía citadas en el capítulo 5.

independiente de la temporalidad, esta inclusión abre un vínculo inconmensurable entre cosas y tiempos, y entre poesía e historia. En su libro sobre Sor Juana Paz realiza tres diferentes movimientos: primero, dibuja un retrato verosímil de ella dentro del marco de su propio tiempo y sociedad; después, la ve no solamente como precursora sino como representante del poeta moderno; finalmente hace de ella una imagen de sí mismo. De esta manera logra al mismo tiempo ser Sor Juana, ser también el poeta moderno y convertirse en un ser metahistórico. Como Luis Mario Schneider ha dicho: "la historia poética de Octavio Paz es la historia de una concepción de vieja progenie. Es la voz que revela a su Elegido, es la reiterada imagen bíblica del Verbo, es el lenguaje que le ha sido deparado al poeta."⁶⁸

Paz reconoce que la concepción de sí misma tiene Sor Juana como poeta no es la misma que la del poeta moderno, pero gracias a esta *amplificatio* del vínculo entre "la corriente oculta" de la poesía moderna con el universo del siglo diecisiete, diferente pero equivalente al alcanzado por Eliot en sus propios términos, logra establecer la cama retórica de su propia identificación e inclusión. Todas estas distintas capas están funcionando juntas al mismo tiempo. Y nosotros podemos movernos de una a la otra para explicar ya sea esta situación (la propia identidad de Paz) o las otras (la realidad de Sor Juana y la naturaleza del poeta moderno). Su libro sobre Sor Juana puede ser visto, finalmente, como la confirmación de Paz, como el heredero legítimo de toda una tradición poética. Es una autobiografía mítica disfrazada de la biografía de una monja del siglo diecisiete; y establece, finalmente, el último movimiento por parte de Paz, en una larga y metódica autoconstrucción.

⁶⁸ Luis Mario Schneider, "Historias singulares de un poema de Octavio Paz." Angel Flores, edición. *Aproximaciones a Octavio Paz*. México, Joaquín Mortiz, 1974, p.114.

CAPITULO SIETE

UNA POETICA DE LA TOTALIDAD ES UNA POETICA TOTALITARIA: LA CONSTRUCCION POETICA DE OCTAVIO PAZ

No somos gente hecha de un bloque, "de una pieza", pero aspiramos a la unidad. Y, además, queremos aparecer como "de una pieza", para que no nos destrocen. Basta con nuestro destrozo interior.

"Vigilias IV"

Yo quizá no haga nada, quizá fracase, quizá me realice en la poesía interior, en esa que apenas necesita escribirse, y en ti, soledad, que me irás revelando la forma de mi espíritu y la lenta maduración de mi ser.

"Vigilias III"

I

LAS PROYECCIONES DEL NARCISISMO

La manipulación hecha por Octavio Paz de su propia vida para construir una biografía literaria hace de su personalidad pública, no del hombre real que escribe esos poemas y ensayos, el *creador figurativo* de un cuerpo muy poderoso de poesía y crítica. Digo "creador figurativo" porque este término señala una construcción retórica que ayuda a mantener en esferas separadas el cuerpo literario y la vida personal de Octavio Paz. En el capítulo anterior traté de exponer la manera en que esos textos están relacionados con el individuo que está detrás de ellos. Para Paz fue una intención doble: estaba utilizando esos textos para ocultar su propio yo detrás de la figura pública del escritor, y al mismo tiempo estaba tratando de fortalecer los defectos de su propia personalidad insegura a través de la escritura de esos textos. Como hemos visto, ha logrado exitosamente hacer ambas cosas. Uno no lee su crítica como una confesión personal, aunque de hecho lo es, y uno cree que el creador figurativo es el mismo que el individuo que escribió esos ensayos, lo que no es exacto; en cualquier caso, no debemos olvidar que el individuo que escribe poemas no es un recurso retórico.

Este capítulo intenta trabajar en los ensayos de Paz en sentido contrario: no sobre los mecanismos retóricos que ayudan al poeta moderno a afirmar sus propios objetivos como individuo por medio del texto, sino la manera en que este individuo particular, mediante sus necesidades emocionales, logra construir un texto poderoso y convincente. Es necesario seguir ambos movimientos si queremos entender la manera en que la personalidad y los escritos de Paz están relacionados. Utiliza, como ya dije, su obra para fortalecer su propio yo, pero también hay una fuerza inherente en Paz que produce tales escritos fuertes. Utiliza a Sor Juana para reafirmarse a sí mismo, pero en el mismo movimiento se utiliza a sí mismo para escribir un enorme libro sobre ella, lleno de observaciones acertadas sobre la época y la sociedad de Sor Juana, y así hace de ella una personalidad poderosa y comprensiva: la humaniza y hace de la figura de ella un personaje moderno, gracias a la proyección de las propias emociones de él, mientras que al mismo tiempo la particulariza como una reflexión de sí mismo. Separar estos dos movimientos simultáneos es el objetivo del presente capítulo.¹

El otro aspecto estudiado aquí es la manera en que Octavio Paz elabora una poética que, paso a paso, va a relacionarlo con otros proyectos de la poesía moderna. Paz organiza una ideología del poema en torno a una creencia principal: que la poesía, el lenguaje de la poesía, es el verdadero camino para la emancipación del ser humano. El poeta va a convertirse en el ejemplo, en la sociedad moderna, de esto.² Este tipo de utopía, equivalente a otros proyectos utópicos modernos de enviar hacia un futuro la posibilidad de una total realización de ella, solamente permite su manifestación real no en la vida, sino en el poema mismo. Un poema se convierte entonces en la prueba de esta posibilidad liberadora, y la poesía, opuesta a la religión, a la ciencia y a las teorías sociales,

¹ Como Emir Rodríguez Monegal dice, "Paz se interna en el laberinto de la soledad de su patria para descubrir y definir (es decir: aniquilar) el Monstruo que acecha en el centro. Pero el poeta no sólo mata al Minotauro: también descubre su secreta identidad con él" (Emir Rodríguez Monegal, "La muerte como clave de identidad mexicana en la obra de Octavio Paz." En Alfredo Roggiano, p.131.)

² Cf. David Simpson, p. 174. Aunque mi argumento en general es antiromántico en este tema, voy a seguir algunos de los métodos y lógica del romanticismo para ver hacia dónde nos lleva; desenredar, por ejemplo, las implicaciones del énfasis de Paz en la vida del poeta como una vida ejemplar.

es el ejemplo para cualquier ser humano de la manera en que hombres y mujeres pueden lograr resolver sus contradicciones y salir de las limitaciones puestas por las alienaciones de la modernidad.³ El problema con esto, como vamos a ver al final de este capítulo, es que esa liberación está aislada de su proceso histórico (es decir: de cualquier realidad y dato biográfico) y restringida al reino del "instante poético", como Paz lo llama. En uno de sus últimos libros de ensayos Paz repite una vez más esta idea:

³ "Para Octavio Paz, siguiendo una línea analítica que se remonta a Scheiermacher y a los románticos, en el fenómeno religioso tiene lugar una 'disminución del yo' que crea en el hombre un *sentimiento de dependencia* con respecto a una instancia extrahumana y todopoderosa en la que se identifica a la divinidad. En la experiencia religiosa la percepción de la mortalidad viene acompañada de la necesidad de ocultar y superar la condición mortal." (Rafael Argullol, "Poesía y enigma". *Insula*, No. 532-533, abril-mayo, 1991, p.15.) Argullol considera que "es precisamente en esta actitud ante la muerte desde donde Paz eleva su principal crítica contra la religión. La eliminación de la muerte supone la eliminación de la vida: (La religión) nos redime de la muerte, pero hace de la vida terrestre una larga pena y una expiación de la falta original. Al matar a la muerte, la religión desvive a la vida. La eternidad deshabilita al instante. Porque vida y muerte son inseparables. La muerte está presente en la vida: vivimos muriendo. Y cada minuto que morimos, lo vivimos. Al quitarnos el morir, la religión nos quita la vida. En nombre de la vida eterna, la religión afirma la muerte de esta vida. Frente a la religión, que es una determinada interpretación de la condición humana, la poesía revela esta condición humana en su *unidad de contrarios*." (*Ibid.*) Aquí radica una de las principales diferencias entre Octavio Paz y T. S. Eliot, ya que, como Hoover dice, "Psychologically, T. S. Eliot and Octavio Paz are themselves studies in character opposition, the orthodox Anglican conservatism of the former clashing disconcertingly with the liberal politics and the primitivism of the latter" (Judith Myers Hoover, 1976, p.12.) Sin embargo, existen muchas coincidencias detrás de una diferencia tan extensa. El seguimiento continuo del "instante" en Paz está muy cercano al entendimiento de Eliot de la Encarnación. Y la oscilación de Eliot entre ascetismo y el mundo sensual también es experimentado por Paz, a pesar de lo diferentes que sean las estructuras ideológicas que desarrollaron para resolverlo. Además, el entendimiento y seguimiento de Eliot de la religión refuta la afirmación anterior de Paz, mientras coincide, en un nivel más profundo, con la principal preocupación de este último: "Much has been said everywhere about the decline of religious believe; not so much notice has been taken of the decline of religious sensibility. The trouble of the modern age is not merely the inability to believe certain things about God and man which our forefather believed, but the inability to *feel* towards God and man as they did... It is true that religious feeling varies naturally from country to country, and from age to age, just as poetic feeling does; the feeling varies, even when the belief, the doctrine, remains the same. But this is a condition of human life, and *what I am apprehensive of is death*." ("The Social Function of Poetry." *On Poetry and Poets*, p.25. Mis cursivas.) La principal diferencia entre los dos poetas radica en la manera en que organizan su relación con las palabras -y de esta manera con el mundo, no con sus preocupaciones. Paz considera que todo trabaja por oposición, y así enfrenta a la poesía con la religión. En cambio, Eliot encuentra todo mezclado junto, todos los límites desaparecen, y luchan para establecer un lugar seguro y conveniente para todo. Así no descalifica ni la religión ni la poesía, y encuentra que, de alguna manera, sus preocupaciones son similares, y esencial la defensa de ambas. Eliot finaliza la cita anterior con las siguientes palabras: "It is equally possible that the feeling for poetry, and the feelings which are the material of poetry, may disappear everywhere; which might perhaps help to facilitate that unification of the world which some people consider desirable for its own sake." (*Ibid.*)

La poesía ha sido siempre la visión de una presencia en la que se reconcilian las dos mitades de la esfera. Presencia plural: muchas veces, en el curso de la historia, ha cambiado de rostro y de nombre; sin embargo, a través de todos esos cambios, es una. No se anula en la diversidad de sus apariciones... No es una idea: es tiempo puro. Tiempo y no medida: este tiempo singular, único y particular que ahora mismo está pasando y que pasa sin cesar desde el principio. La presencia es el ahora encarnado.⁴

En un "Diario" temprano, escrito aparentemente en 1935 pero publicado por Paz en 1939, éste hace una reflexión personal que es una definición *avant la lettre* de su libro sobre Sor Juana, y que ilumina ambos lados de la crítica de Paz:

Después de quince días reanudo el diario. Me asalta ahora la duda acerca de su "moralidad". ¿Hasta qué grado es un estéril narcisismo? ¿Representa, verdaderamente, una desinteresada sed de conocimiento interior? No lo sé; de cualquier modo, y más allá de las raíces que lo engendran, es una manera de conocerme.⁵

Esta cita es reveladora de todo el proyecto de la crítica de Octavio Paz. Toca aquí muchos temas que más tarde van a ser relevantes en su obra, algunos de ellos tácitos, algunos otros como un tema continuo y reiterativo dentro de su crítica. El problema de la moralidad como escritor es central para Paz a través de toda su obra. El título de sus libros de poesía *Libertad bajo palabra*⁶ y *Pasado en claro* son declaraciones abiertas de esa lucha intelectual; y la mayoría de su crítica literaria está dedicada a la relación entre poesía y moralidad. Como Jason Wilson dice: "Looking beyond technical borrowings, Paz, as a critic, is concerned to unravel and

⁴ "Ruptura y convergencia", en *La otra voz*, p. 53. Obsérvese la coincidencia con la cita de Eliot. Nótese también el énfasis en el principio.

⁵ "Vigilias II", *Primeras letras*, México, Vuelta, 1988, p.74. Primero publicado por *Taller*, n.7, diciembre, 1939, p.3. En adelante *PL*

⁶ *Libertad bajo palabra*. México, Fondo de Cultura Económica, 1949.

locate a writer's 'vital attitude'...for it is this energy that motivates the style; in other words, style is morality."⁷

El extenso estudio de Paz sobre Sor Juana es de hecho una reivindicación de la moralidad del intelectual. Su continua y furiosa crítica contra los intelectuales marxistas ha sido justificada por presupuestos morales. Sus dos revistas han tenido títulos relacionados con ésta.⁸ El suyo ha sido un largo intento de entender la relación entre moralidad y crítica. Y, como en Eliot, toda su carrera literaria y vida pública ha sido dedicada a la construcción de una figura moral que pueda contestar y responder a eso. Pere Gimferrer subraya el carácter moral de la poesía de Octavio Paz: "lo que encontré en Paz no fue una ficticia función complementaria sino algo genuino...la poesía de Paz implicó como sólo algunos lo pueden hacer en esta época la única cosa que puede aún justificar la existencia de la poesía como género literario. Hablo de una doble justificación: estética y moral. Hablo entonces de una *raison d'être*."⁹

⁷ Jason Wilson, *Octavio Paz, A Study of his Poetics*, Cambridge, C. U. P., 1979, p.14. La siguiente cita de su ensayo sobre Luis Cernuda ilumina el sentido de esto para Paz: "La obra de Cernuda es un camino hacia nosotros mismos. En esto radica su valor moral. Pues aparte de ser un alto poeta -o, más bien: por serlo- Cernuda es uno de los poquísimos moralistas que ha dado España, en el sentido en que Nietzsche es el gran moralista de la Europa moderna y, como él decía, 'su primer psicólogo'. La poesía de Cernuda es una crítica de nuestros valores y creencias; en ella destrucción y creación son inseparables, porque aquello que afirma implica la disolución de lo que la sociedad tiene por justo, sagrado o inmutable. Como la de Pessoa su obra es una subversión y su fecundidad espiritual consiste, precisamente, en que pone a prueba los sistemas de la moral colectiva, tanto los fundados en la autoridad de la tradición como los que nos proponen los reformadores sociales." *Cuadrivio*, México, Joaquín Mortiz, 1965, p.169. Como Jason Wilson dice: "The values of poetry as listed by Paz become any means that can liberate man's numbed inner space. This moral stance is not dogmatic. As a value it is determined by its plurality, its openness to life's unexpected happenings. Paz defines human nature as a personal experience manifested vividly in the here and now and irreducible to history." (Jason Wilson, 1986, p. 4)

⁸ *Plural* (1971-1976) y *Vuelta* (1976-).

⁹ Gimferrer, p.20. No estoy muy seguro a qué se refiere Gimferrer con "una función ficticia complementaria". También hay un problema con las palabras "justificación", y "género". No creo que un poema sirva como *justificación* de algo, ni que la poesía necesite ser *justificada*. Ni tampoco veo la relevancia de su existencia como género. Un poema es en sí mismo una experiencia moral, quizás extrema. Cualquier justificación tiene que ver con algo muy diferente: el énfasis puesto por Gimferrer en esto, y en la relevancia de los géneros literarios, habla de la necesidad en el poeta (y Gimferrer es uno de los poetas contemporáneos más autoconscientes) de justificarse a sí mismo en la sociedad moderna (en este sentido, su enunciado "como solamente algunos pueden hacerlo en la actualidad" coincide con la idea metafísica del poeta tanto en Eliot como en Paz). Más adelante Gimferrer dice que "la mejor manera de distinguir a un poema de primer orden del epígono radica en el hecho de que los poemas de aquel constituyen una experiencia moral única, hecha posible únicamente por la experiencia poética misma" (*Ibid.*). Estoy de acuerdo con Gimferrer en la idea de que una experiencia poética es una experiencia moral, y yo incluso diría

En el caso de Paz hay un hueco entre su poesía y su vida que la crítica trata de cubrir. Hay una experiencia moral en su poesía que, en el momento que es proyectada sobre otras realidades, se vuelve no una experiencia sino un proyecto ideológico. Es en este sentido que Paz, incapaz de conectar su vida y su poesía, ha caído en sus propias trampas ideológicas.¹⁰ Más que una actitud moral lo que encuentro en su crítica es un proyecto y una justificación, mezclados con muy buenas observaciones y lecturas portentosas, y escritos de una manera muy poderosa y convincente. Hay una distancia entre proyecto y realidad que está en las raíces de su posición crítica, y como él dijo en esa temprana declaración, que no ha llegado a "las raíces que lo engendran". Eso habría significado deconstruir totalmente su propio proyecto personal y su carrera. Y, como Aguilar Mora dijo, es en eso, precisamente, que uno puede criticar a Paz. Hay un vínculo oculto entre sus protecciones y sus logros, y este vínculo es lo que estoy tratando de seguir. Los logros de Paz como poeta han sido el resultado de esa ignorancia defensiva de sus propios motivos, esa incapacidad de discriminar entre un "narcisismo estéril" y una postura crítica verdadera.¹¹

Solamente en sus poemas estos dos lados tienden a una comunicación. No obstante, en sus mejores ensayos, y a través de otras vías y por otro medio, logra

que, rigurosamente, no existe la poesía epigónica. De la misma manera es posible decir que leer es también una experiencia moral, y finalmente, que cualquier experiencia moral es en un sentido única. Es en este sentido que tomo el comentario de Paz sobre la poesía de Luis Cernuda. La experiencia poética (tanto en la lectura como en la escritura) es *individual*, y produce, en ambos casos, una deformación, o desviamientos de los principios lógicos y éticos; es experiencia pura y por ser eso, es experiencia moral. La "exaltación" poética es un gozo moral —o dolor. Lo que está en juego en este ensayo no es la experiencia moral intentada por Paz en su poesía, sino la prolongación, de esa experiencia, a una vida literaria que está continuamente sustituyendo a la real; y la manera en que esta prolongación trabaja otros aspectos tanto de su vida como de sus escritos.

¹⁰ Y también mucha otra gente. Estoy de acuerdo en este sentido con Jorge Rodríguez Padrón, pero con una implicación muy diferente, irónica: "su poesía no es algo marginal, sino que presupone necesariamente la constatación práctica de lo que ha sido su discurso crítico. La coherencia de la obra de Octavio Paz es tan firme que no podemos decir con certeza qué ha sido primero, si la poesía o el ensayo; que no podemos descubrir si la una lo llevó al otro, o viceversa... La poesía de Octavio Paz es siempre simultánea a su crítica, se convierte en testimonio de ésta última." (Jorge Rodríguez Padrón, *Octavio Paz*. Madrid, Júcar, 1975, p.39.)

¹¹ Como Edgar O'Hara dice: "La persona biográfica, excluida voluntariamente de la poesía (o escondida con habilidad mayúscula), dirigirá con más fuerza esa poesía desde los ensayos.... Quiero decir con esto que la ansiedad de la persona biográfica, desplazada de la obra poética, tal vez pueda estar siendo mitigada en el impulso y la frecuencia con que ven la luz los textos ensayísticos." (Edgar O'Hara, p.41.)

llegar a esas raíces: las reconoce en otros escritores, pero nunca permite que ese espejo refleje su propia figura, excepto tangencialmente. Y ha logrado presentar en sus escritos, aparentemente buscando otras cosas, esas primeras preguntas que se hizo. El narcisismo proyectado se transforma entonces en puro conocimiento, y el tema estudiado se vuelve un *objet trouvé*.

II

LA ETICA DEL ARTISTA

El primer ensayo que Paz dedicó a la relación entre arte y ética, y que es de hecho el primer ensayo que Paz escribió, fue "Ética del artista".¹² Es una maravillosa máquina de (in)definición retórica. Está consciente desde entonces de la oposición entre aquellos que apoyan una idea del arte autónoma y esencialista, y aquellos que lo consideran como otro medio más para incidir en la realidad: "arte de tesis o arte puro", es el título que le ayuda a diferenciarlos.¹³ Este ensayo muestra el primer movimiento en Paz de una lucha entre dos ideas que fueron igualmente válidas para él, y cuya oposición va a amenazar toda su carrera crítica, aunque toma con el paso del tiempo diferentes nombres:

El artista, ¿debe tener una teoría completa –religiosa, política, etc.-dentro de la cual debe enmarcar su obra? ¿O debe, simplemente, sujetarse a las leyes de la creación estética, desentendiéndose de cualquier otro problema?¹⁴

¹² "Ética del artista". *Barandal*, vol. 2, n. 5, diciembre 1931, pp. 1-5.

¹³ *PL*, p.113.

¹⁴ *Ibid.*

Paz escribió este ensayo para tratar de ordenar una oposición dentro de sí mismo, y para descubrir una claridad en sus propias ideas. No fue una oposición entre dos ideas, o dos emociones, o dos creencias, sino entre dos diferentes órdenes de ideas, creencias y emociones, forzadas a permanecer en el mismo nivel y por lo tanto a punto de llegar a una colisión. El tema fue particularmente urgente en el mundo cultural mexicano después de la Revolución, y en el momento de su publicación se estaba dando una polémica encarnizada entre los Contemporáneos, influenciados por la idea de arte como una realidad autónoma y cosmopolita,¹⁵ y los artistas nacionalistas y de izquierda, que los consideraron débiles, superficiales y antimexicanos. Paz, aunque marginalmente y quizás inadvertido, quería participar en esta polémica; publicó este artículo en *Barandal*, una revista que estaba haciendo con otros estudiantes de la Escuela Nacional Preparatoria. Lo que lo hace interesante es la manera en que Paz enfrentó esta polémica, y cómo logró al mismo tiempo resolverla para sí mismo.

Su artículo tuvo diferentes finalidades: por una parte, fue una búsqueda personal de la posición propia como escritor en ciernes; por otra, tuvo que ser una declaración abierta que también representó en ese momento la elección de un lado particular de la polémica. Hay en ella una continua lucha entre el reconocimiento de la relevancia de las consideraciones estéticas en el arte (y es por eso que está constantemente haciendo hincapié en esos aspectos aunque aparentemente despreciándolos) y una ideología que tendió a ver aquellas consideraciones como un aspecto subsidiario de ésta. Una vez involucrado en la polémica Paz *tenía* que tomar una decisión, y temporalmente la tomó, en el momento que opuso las consideraciones estéticas y sociales en un nivel de igualdad:

Situando en América estas dos formas de la actividad artística actual, nos preguntamos cuál de ellas ha de servir mejor a los artistas nuevos. Es

¹⁵ El año anterior habían publicado *The Waste Land* en su revista.

indudable que para la futura realización de una cultura en América hemos de optar valerosamente por la segunda forma.¹⁶

Como podemos ver, eligió asumir "valerosamente", como postura declarativa, una posición directa, y desde ahí atacó las opiniones "estéticas" sobre el arte como no éticas. No obstante, los argumentos que utiliza para dar soporte a esta posición están muy hábilmente desplegados: esos argumentos van, en el fondo, a debilitar la posición aparentemente elegida:

Estos grupos... presentan programas y plataformas no tan elaborados y fácilmente destruibles, por medios dialécticos... no les importa por ahora el mérito técnico de su obra, sino el impulso de elevación y de eternidad que ella posea... se creen poseídos por la verdad...están poseídos por la verdad...además, pese a su desconocimiento o negación de la tradición, ellos, en su esencia ética, de dirección dogmática, no hacen más que continuarla.¹⁷

Esta "posesión de la verdad" es algo que va a estar presente en todas sus defensas de la poesía. Por otro lado su ataque al esteticismo, así fuera directo, permite también una lectura contraria: para esos poetas, dice Paz, "la poesía es, en realidad, nombrar las cosas, crearlas de nuevo. Y el poeta sólo debe dedicarse a eso: a hacer, con palabras, poesía. A clasificar y combinar de la manera más agradable y bella, las palabras." (*PL*, p. 114). Este es un argumento que él mismo va a defender. Con las complicaciones necesarias, más adelante, aunque es interesante que en esta ocasión, puesto por Paz entre comillas, sea utilizado para menospreciar cualquier consideración estética como la manifestación del egoísmo: "Así, para el artista (estético), no existe ningún problema ético y humano que lo agite, en cuanto a su relación con su oficio y su vida como tal, a no ser aquellos

¹⁶ *PL*, p. 116.

¹⁷ *PL*, p. 115.

que se refieran a los de su arte en particular y los problemas internos que suscite, como el de las formas o el de la técnica" (*Ibid.*). Que esta idea de arte iba a llegar a ser muy importante para Paz puede verse en la relevancia que más tarde dio a poetas como Vicente Huidobro, quien inventó el creacionismo, o como José Juan Tablada, el introductor en México de la poesía japonesa durante la década de 1910.

Paz encontró un argumento muy interesante cuando dijo que: "De esta manera, toda revolución poética no será, en el fondo, más que la substitución de una retórica por otra" (*Ibid.*); éste es el primer ejemplo de una preocupación continua y recurrente a lo largo de su carrera literaria. Lo que le preocupa a Paz en este párrafo es algo que está muy lejos de cualquier consideración social, una preocupación formal que hace difícil su defensa de las actitudes no formales en la poesía: cómo hacer una poesía que no fuera únicamente la substitución de una substitución, el cambio de un cambio. Cómo hacer de la poesía una cosa viva, no una mera variación de procedimientos técnicos y oposiciones formales. Es, de algún modo, la misma pregunta que se hizo cincuenta años más tarde en *Los hijos del limo*, cuando afirmó su idea de "la tradición de la ruptura" en la poesía moderna; esta preocupación es también la que lo acercó al surrealismo francés, y la que dio soporte a todos sus ensayos sobre la evolución y la historia de la poesía moderna.

No obstante, en ese momento Paz no podía estar de acuerdo con ninguna idea de poesía que no tomara en consideración, en primer lugar y por sobre todas las cosas, lo social y lo histórico.¹⁸ Su cercanía a los artistas de la LEAR, ya

¹⁸ Iba a enfrentar más adelante esta compleja relación en su concepto de *otredad*: el término "otredad" que es recurrente en sus escritos es el elemento teórico que Paz forjó para superar este desplazamiento. Constantemente dice que la voz del poeta es "la otra voz". "Para el poeta, el otro es ante todo una Presencia que se manifiesta como misterio en el fondo de la relación del hombre con el mundo y consigo mismo. Alteridad que jamás se revela en su totalidad. Cuando Paz habla de la Presencia se refiere al hecho de que la diferencia entre el Yo y el Otro está siempre clara y presente, a pesar de la imposibilidad de formularla en conceptos. El Otro es a la vez próximo y extraño, diferente y semejante." (Javier González, *El cuerpo y la letra, La cosmología poética de Octavio Paz*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1990, pp. 102-103.) "The 'other' is Paz's metaphor for the reality of those elements of the totality of the self that are ignored or repressed." (Wilson, 1979, p.3.) No obstante, hay dentro de él una lucha por lo real, que, en sus poemas e incluso en sus ensayos poéticos, trata de traer a la superficie. Teóricamente, emplea el término

mencionada antes, explica esta actitud. Sin embargo, no estuvo totalmente satisfecho con la opinión opuesta, que ignoraba completamente las consideraciones técnicas. Tuvo que tomar partido, como de hecho lo hizo, pero también tuvo que exponer sus propias objeciones, siempre y cuando no abriera un flanco que pudiera llevarlo a ser considerado como participante de la postura opuesta. Logró hacer eso de una manera muy hábil: en el último párrafo de su ensayo revirtió todas sus declaraciones anteriores y desvió sus argumentos hasta llevarlos a una posición más ambivalente e incluyente. Finalmente, después de elegir aparentemente una postura en contra del "esteticismo", Paz logra encontrar una respuesta conciliatoria:

¿Hemos de dejar que el misterio obre en nosotros, como pide La Rochelle?
 ¿O hemos de angustiarnos por saber los destinos ocultos que pesan sobre nosotros? Aunque quizá esta pregunta, esta angustia de los jóvenes por saber el sentido de su obra, sea una muestra de que el misterio ya está obrando.¹⁹

Este ensayo muestra cómo desde esa época temprana Paz tuvo una posición compleja, crítica y al final independiente. No estuvo totalmente de acuerdo con esta postura o la otra, vio que las cosas eran más complicadas, pero, sin embargo, tuvo, en ese momento, que decidir entre una u otra. Al final, subrepticamente, logró incluir ambas en su ensayo. Conquistó sus indecisiones personales, y utilizó su ambivalencia emocional para construir una crítica plausible. Defendió algo en lo que creía, contra algo en que también creía. Está aquí el joven con una conciencia social aguda que quiere ser un artista de acuerdo a esos principios, frente a ese mismo hombre que emocionalmente se alinea (al menos en parte) con el punto de vista opuesto, pero que en ese momento tiene que luchar contra su propia sensibilidad poética. Es por eso que los elementos que utiliza en la construcción

"otredad" cuando sus actitudes, posiciones e ideas están enfrentando un callejón sin salida. Creo que ésta es una reacción ante la imposibilidad de atravesar esta contradicción.

¹⁹ PL, pp.116-117.

de su decisión están trabajando para la deconstrucción de ésta. Lo que es importante, finalmente dice, no es esta o esa decisión, sino la manifestación de la angustia que, en sí misma, expone que esos dos elementos pueden ser puestos en relación. El final de la cita no es una construcción lógica, sino una manipulación ciega del lenguaje para expresar lo "irracionalizable", es decir, la ausencia de una *ratio*. Sus ensayos siguientes sobre el tema van a trabajar más sutilmente esta oposición y encuentro.

III

EL EFEBO Y SUS PADRES

La necesidad de Paz de cuestionarse tanto lo estético como lo histórico lo hizo acercarse finalmente a la generación anterior, la de los Contemporáneos, quienes, aunque trabajando para el gobierno, en general no se involucraron en un activismo político. Este argumento iba a seguir siendo el principal punto de diferencia entre su generación y la de aquellos, y ha sido constantemente repetido a lo largo de su vida.²⁰ Hubo una afirmación y una definición de su propia generación mediante la oposición: los Contemporáneos no pensaron acerca de los problemas sociales, en que nosotros pensamos –cosa que no fue totalmente cierta. Y además, algunos de ellos, especialmente Villaurrutia y Cuesta, fueron muy importantes para la formación y carrera literaria de Paz. Cuesta fue la primera persona que escribió un artículo sobre Paz, y con Villaurrutia lo presentó con todo el grupo.²¹

²⁰ Como dice Klaus Müller-Bergh: "A Paz y a sus coetáneos les interesa la poesía como experiencia, como algo que tiene que ser vivido. La poesía es actividad vital más que ejercicio de expresión. Ven en ella una de las formas más altas de comunión." ("La poesía de Octavio Paz en los años treinta." En Alfredo Roggiano, p.56.)

²¹ En el extenso ensayo que dedicó a Xavier Villaurrutia, Paz cuenta cómo fue presentado a ellos: "Jorge (Cuesta) me invitó a una comida y mencionó, sin explicaciones, que asistirían otros amigos suyos. Acepté y quedamos en que pasaría a recogerlo en su oficina... Cuando llegué, me encontré en la antesala con Xavier Villaurrutia. Me dijo que él y Cuesta me llevarían a la comida y me dio los nombres de los otros asistentes: el grupo de *Contemporáneos* en pleno. De pronto me di cuenta de

Inmediatamente después de este encuentro Paz iba a viajar a España, y allí dio una conferencia sobre "Poesía mexicana contemporánea" (*PL*, p. 134). Hizo entonces su primera declaración abierta sobre la diferencia entre su generación y la anterior. Todos los argumentos manejados son parciales y contradictorios, pero ayudaron a organizar y legitimar un lugar para su propia generación: "Algunos de ellos olvidaron al hombre, preocupados como estaban por la mera perfección, por la avidez de la forma o la sensualidad del misterio. No son un origen, una fuente para nosotros; pero sería injusto negar lo que significan, no sólo como curiosidad y búsqueda angustiosa de la poesía, sino como influencia en la formación poética de los jóvenes de México" (*PL*, p.136). Como se ve, su posición es ya mucho más matizada. Por otra parte, "Si la generación anterior a la nuestra pretendió y obtuvo un hombre desdichada y cruelmente fragmentado, roto, nosotros anhelamos un hombre que, de su propia ceniza, revolucionariamente, de su propia angustia, renazca cada día más vivo, más iluminadamente angustiado" (*Ibid.*). Nótese la influencia de Eliot, a quien ya había leído. Y un poco después: "crear un mundo de poesía capaz de contener lo que nace y lo que está muriendo" (*PL*, p.137). Es claro que él y sus amigos son el fénix que emerge de esas cenizas y fragmentos.²²

Esta postura iba a ser más elaborada a su regreso a México, en un editorial titulado "Razón de ser" que abrió el segundo número de *Taller*, la revista que publicó como respuesta y como continuación de *Contemporáneos*. Si el ensayo anterior fue su primera entrada en el campo de la literatura mexicana, y fue publicado en la primera revista que Paz editó, para este nuevo movimiento en su carrera literaria estaba utilizando otra vez como medio una nueva revista editada por él. Sus necesidades, sin embargo, habían cambiado. No necesitaba, ahora, decidir si su obra iba a ser "personal" o "comprometida socialmente", sino abrir un espacio dentro del ambiente literario, para su proyecto propio, a estas alturas más definido. Como Enrico Mario Santí dice: "se trata no ya de la libertad de creación

que se me había invitado a una suerte de ceremonia de iniciación. Mejor dicho, a un examen: yo iba a ser el examinado y Xavier y Jorge mis padrinos." *Xavier Villaurrutia*, p.13.

²² La construcción de Paz de su postura poética temprana es un ejemplo del modelo crítico de Harold Bloom del desarrollo del poeta romántico—y moderno. Cf. Harold Bloom, *The Anxiety of Influence*. New York, Oxford University Press, 1973.

ante una retórica partidista sino de una confluencia entre poesía e historia, de una concepción del arte como experiencia vivida".²³

Los elementos eran casi los mismos que diez años antes, pero la argumentación y la composición habían cambiado dramáticamente. Ahora no está dividido entre la estética y la ética, aunque critica veladamente a los Contemporáneos por su superficialidad: "Arte y deporte fueron sinónimos. La inteligencia fue su mejor instrumento, pero jamás lo usaron para penetrar lo real o construir lo ideal, sino para, ligeramente, fugarse de lo cotidiano" (*PL*, p.159). Paz ahora es capaz de lidiar más abiertamente con el reconocimiento oculto que estaba implícito al final de su primer ensayo. No tiene que hacer una declaración abierta entre dos distintas y ya confrontadas posibilidades, sino abrir una nueva postura para su generación. En este sentido, "Razón de ser" es la continuación crítica del último enunciado de ese juvenil primer ensayo.

La angustia mencionada allí viene a ser aquí la fuerza central para el desarrollo de sus proposiciones poéticas y críticas. No ataca la falta de conciencia social de la generación anterior; en cambio utiliza su conciencia estética extrema como el trampolín a un nuevo desarrollo de las artes, y lo que fue primero abiertamente criticado y secretamente admirado viene a ser aquí alabado sin ningún prurito:

detrás de esta irresponsabilidad había una gran conciencia de su propio papel; detrás de la alegría irrespetuosa y del *snobismo*, había disciplina, rigor; más allá de su huida intrascendente, una real preocupación por limitar fronteras y encontrar el residuo último de las cosas: pintura pura, arte puro, poesía pura, juventud joven, filosofía de la filosofía....²⁴

Logró hacer la eficiente conexión entre la búsqueda interna de esos artistas con los logros del arte presente, e hizo de esa conciencia estética, una vez puesta en

²³ "Introducción" a *PL*, p. 42.

²⁴ *PL*, pp. 159-160.

contacto con otros medios más sociales, el comienzo de la posibilidad de que el arte esté más cerca de la realidad, y de esa "pureza" anteriormente criticada el impulso central de la nueva.²⁵ Despreció sus obras ("Cuadros desiertos, novelas en las que transitaban nieblas puras, obras que terminan como nubes"), sin embargo las consideró como el verdadero origen de los nuevos logros, y utilizó a Picasso como el mejor ejemplo del tránsito buscado: "¿sería posible el Picasso de *Guernica* sin el Picasso cubista? ¿No es cierto que la pureza actual, la tendencia hacia un orden poético, humano y universal, un mundo de poesía, no son concebibles sin la anarquía y atomización que en su primera obra introdujeron?" (PL, p.160).

Fue capaz ahora de lograr lo que en el ensayo anterior estaba solamente apuntado. Allí logró, en el último minuto, escapar de los límites de una definición ideológica desviando su búsqueda hacia la angustia interna y después volviéndose capaz, así fuera expresado de manera dubitativa, de permitirse una postura poética menos obviamente comprometida en la cual "el misterio ya está trabajando". Eso y la búsqueda continua en su propia poesía, lo ayudaron a asumir un nuevo papel: ahora era él el heredero legítimo de esa tradición anteriormente rechazada, aunque aún no completamente aceptada; y se proyectó a sí mismo como el poderoso continuador de ella. No obstante, este no iba a ser un desarrollo tranquilo. Las metáforas empleadas por Paz para la apertura de un espacio imaginativo para él y para su generación, y la recurrente mención de la angustia como el principal impulso, son lo suficientemente elocuentes acerca del carácter violento de ese movimiento. Utilizó a Ortega y Gasset y a André Malraux como figuras emblemáticas, junto con Picasso y, en México, al grupo de Contemporáneos, como soporte de sus propios proyecto y proyección. "El problema de toda generación, como muy bien lo decía Ortega, consiste en saber qué es lo que hereda y qué es lo que agrega. O, para emplear la aguda expresión de Malraux: 'la tradición no se hereda; se conquista'" (PL, p.160). Compárese la definición de Eliot en "Tradition and the Individual Talent". La postura ahora

²⁵ Hay una notable coincidencia en el proyecto de Paz aquí, con todas sus diferencias, con W. H. Auden.

lograda tenía infinitamente más autoridad que la intentada anteriormente. Desde ésta, Paz se consideró a sí mismo lo suficientemente fuerte como para lanzarse de lleno a esa conquista, convirtiendo su ensayo en un manifiesto, un discurso grandilocuente de su propio proyecto personal monumental: "Frente a lo conquistado ya ¡qué territorio vasto, sin explorar, nuestro, de todos los valerosos! El arte, alguna vez dije, sólo se ejercita con 'ciencia y paciencia'. La paciencia es el heroísmo, la angustia, el abrirse el pecho para que cante el hombre. Con la ciencia del arte, con el instrumento retórico del poema o de la prosa, hay que abrirse el pecho... La herencia no es un sillón sino un hacha para abrirse paso... Tenemos que conquistar, con nuestra angustia, una tierra viva y un hombre vivo" (*PL*, p.161).²⁶

IV

NERUDA O VILLAURRUTIA

Paz participó en *Taller* de diciembre de 1938 hasta enero de 1941, los primeros cuatro números con una junta editorial colectiva formada por Rafael Solana, Alberto Quintero, Efraín Huerta y Octavio Paz mismo, y a partir del número cinco de octubre de 1939 dirigida por Paz mismo, sumando al consejo editorial a aquellos escritores españoles que habían llegado a México después de la guerra civil, y a quienes había conocido previamente en Valencia. En 1941 se peleó con Pablo Neruda, quien había llegado a México como Cónsul General. Esto, y los motivos ideológicos detrás del pleito, iban a dividir al grupo de *Taller*, y la revista desapareció en 1941. Aparte de los lados ideológicos y personales de la discusión, en su "Introducción" a *Primeras letras*, Santí señala otro aspecto de ese pleito que es también relevante:

²⁶ Nótese como las metáforas corpóreas de Paz están muchas veces basadas en un acto de ruptura: "abrirse el pecho", o: "los objetos caen desde mi frente que los piensa" (*Arbol adentro*, *OP*. P. 738).

La ruptura entre Paz y Neruda también tiene, a mi modo de ver, otro aspecto, ritual o simbólico si se quiere. En 1941 Paz cumple 27 años, ya ha publicado cuatro libros de poemas (si contamos el "cuaderno" de "¡No pasarán!"), amén de muchos poemas que aún no recoge en libro y una buena cantidad de prosa. Ha sido también, por otra parte, director de una importante revista literaria y colaborador, junto con otros poetas consagrados, en una antología de toda la poesía en la lengua española... Por tanto, el volumen de toda esa obra ya acredita para esa fecha una relativa madurez que a su vez suscita la independencia poética, moral y política. La ruptura con Neruda significa, a la vez, causa y efecto de esa independencia, sobre todo en vista de las múltiples diferencias que surgían entre los dos poetas, y la necesidad, por parte de Paz, de desarrollar una voz propia. Para 1941 Paz empieza a reclamar esa voz. (PL, pp. 46-47).

Santí está en lo correcto en su apreciación, aunque el sentido de su observación va más allá. Neruda fue quien había invitado a Paz a Valencia, y ya era una de las figuras más importantes de la poesía hispánica. Neruda y Villaurrutia eran en ese momento las figuras poéticas que más influencia tenían en Paz. No se agradaban mutuamente, y sus obras fueron de lo más opuestas que uno pueda imaginar. El sentido "ritual" o "simbólico" de la discusión, y la demanda de una voz personal estaban trabajando juntos en un periodo en que Paz estaba muy confundido y angustiado. Se había distanciado de sus amigos del Partido Comunista, aunque como Santí observa muy bien, su estructura teórica era todavía el Marxismo (PL, p.55), se había acercado al grupo con el cual tenía todavía muchas diferencias, también había entrado en contacto con aquellos comunistas europeos que estaban a la izquierda del partido, y con los poetas y pintores surrealistas que acababan de llegar a México. La ruptura con Neruda fue parte de un movimiento más extenso que por un lado ayudó a Paz a liberarse de los límites de su antecedentes ideológicos, y por el otro iba a enviarlo a un mundo en el cual no

sabía aún cómo moverse. Paz participó entonces en la fundación de *El Hijo Pródigo* (1943), e iba a ser allí donde entraría en contacto con otras opiniones sobre el arte diferentes tanto de sus amigos de *Taller* como de la esfera de influencia de Neruda:

Y así, 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.²⁷

Este desorden en que estaba inmerso estuvo representado por el enfrentamiento, dentro de Paz mismo, de las poéticas opuestas de Neruda y Villaurrutia, sus figuras tutelares. Villaurrutia lo presentó al grupo de Contemporáneos; Neruda, a su vez, fue el representante de una poética que había mantenido desde 1931, y el que lo introdujo a la arena poética mundial. Estaba en deuda con ambos, pero era una deuda complicada. Abiertamente rechazaba la falta de compromiso social o histórico de los Contemporáneos, mientras que al mismo tiempo admiraba su habilidad y logros en la poesía; y dio soporte a la postura de Neruda como poeta histórico, y su compromiso con los movimientos sociales; sin embargo, la mayoría de la poesía de Paz en ese momento estaba dedicada a cosas muy diferentes, tales como el amor, la soledad, la angustia y la conciencia interna, los aspectos recurrentes de su obra. Trató de llegar a un arreglo con estas posiciones en 1938, cuando en espacio de un mes publicó dos ensayos "Cultura de la muerte",²⁸ sobre Villaurrutia y "Pablo Neruda en el corazón",²⁹ en los cuales intentó conciliar ambas poéticas. Como Santí dice:

Las dos lecturas se reflejan mutuamente, como en un espejo: Villaurrutia, poeta esencial, nos remite, en sus buceos en la muerte, a la historia

²⁷ "Es preferible escribir a reventar", citado por Santí en *PL*, p. 57.

²⁸ *Sur*, n. 47, agosto 1938, pp. 81-85.

²⁹ *Ruta*, n. 4, cuarta época, septiembre 1938, pp.25-33.

concreta; Neruda, historiador de lo concreto, nos revela, en sus cantos sobre la materia, la poesía esencial. Las dos lecturas se complementan hasta cierto punto y son consecuencia de una poética en que confluyen poesía e historia. Sólo que una lectura invierte los elementos de la otra. Es decir, cada una demuestra, a su manera, hasta qué punto poesía e historia son intercambiables. Y el intento de síntesis que subyace a ambas revela no sólo una poética común; también un intento de autodefinición para el joven Paz, escindido en su admiración por dos modelos, dos poetas y dos tipos de poesía, distintos y, acaso, irreconciliables. (PL, p.44).

Es interesante que Paz no hubiera pensado en ese momento en el poeta peruano César Vallejo, uno de los extremos poéticos en la búsqueda de la forma, y también un miembro del Partido Comunista, aunque quizás Paz no lo había leído todavía.

³⁰ Después de su intento de conciliación, Paz se movió a una postura distinta. Ese es el otro lado de su ruptura abierta con Neruda. Entretanto Paz publicó pequeños artículos en *Novedades*, los cuales iban a convertirse en la base de *El laberinto de la soledad* (iba a publicar más adelante algunos capítulos de *El laberinto* en *Cuadernos Americanos*, revista que hizo la primera edición del libro). Pero el último movimiento de esta autodefinición, poco antes de dejar México por los siguientes quince años, fue un ensayo publicado en *El Hijo Pródigo*. "Poesía de soledad y poesía de comunión",³¹ el cual es el paso siguiente en la continuación de la construcción de su poética.

³⁰ La poesía de Vallejo utilizó esa forma esencial, de una manera paralela y opuesta a la poesía de Gerard Manley Hopkins, como la narrativa poética de su vida personal, incluso en un libro muy relacionado con los hechos históricos como lo es *España, aparta de mí este cáliz*. Más adelante en su vida, cuando escribió sobre Vallejo, Paz iba a ver su proyecto como un fracaso, como un proyecto histórico y social, y a enfatizar el lado religioso de la poesía de Vallejo. (*Los hijos del limo*, p.186.)

³¹ *El hijo pródigo*, n. 5, agosto 1943, pp. 271-278.

V

SOLEDAD Y COMUNION

Al final de su ensayo sobre Neruda Paz afirmaba que: "la fatalidad de que el poeta es víctima se fue tornando, cada vez más, una deliberada, por necesaria, aceptación de la angustia poética" (PL, p.147). Esta aceptación va a ser el centro que vincula los dos términos de este ensayo.³² Desde su primer artículo Paz estaba preocupado por la oposición entre la primera postura narcisista del poeta moderno y su necesidad de comunicación. En el fondo lo que está en juego es el enfrentamiento entre el lenguaje lógico, el cual es la manera en que la modernidad legitima su propio proyecto, y el lenguaje poético, que ni puede ser absorbido por la modernidad, ni tampoco afirmar realmente, en tanto que lenguaje, una autoridad frente y hacia la sociedad.

La modernidad utiliza la lógica como extensión y apropiación de los campos social y natural, por medio de una retoricidad oculta que los relaciona a través de ecuaciones metafóricas; y por lo tanto utiliza el discurso racional como única vía válida de conocimiento; la poesía, en cambio, no puede dialogar con esta explicación absoluta y totalizadora de la realidad, a menos que disminuya sus propios poderes retóricos; como consecuencia es expulsada a las afueras tanto de lo social como del conocimiento. Paz había tratado en ese primer ensayo de encontrar un acuerdo a partir de una conciencia política de la poesía que relegaba a un segundo término su carácter estético. Sin embargo no quedó satisfecho con esta conclusión y regresó una vez y otra vez a la misma oposición para hallar un camino que no significara el sacrificio de una o la otra. La angustia que menciona es de hecho la imposibilidad de encontrar un acuerdo final entre las dos, y la lucha continua por ella.

³² Como Ramón Xirau dice: "Para el poeta mexicano la soledad es. . . *experiencia* y en su experiencia el sujeto y el objeto se fusionan para el desvanecimiento final del sujeto real" (Ramón Xirau, 1970, p. 34). Lo cual no es otra cosa que la imposibilidad de resolver la inseguridad del narcisismo moderno.

En "Poesía de soledad y poesía de comunión" Paz va a tomar una nueva postura. Se alejará ahora del campo social y se moverá a una poética radical que postula la poesía como una forma de conocimiento extremo, asumiéndola como la verdadera vía de comunicación y el único medio de expresar y aprehender la realidad. En su rechazo del discurso racional va a compararla ahora con la religión, otro tipo de conocimiento relegado por la modernidad. Este es un movimiento natural de autodefensa, y, como Paz mismo muestra en su ensayo, ha sido una demanda continua hecha por los poetas y la poesía a lo largo de la modernidad. Sin embargo, esta opinión absoluta sobre la poesía no puede tolerar compartir su posición moderna con la religión: tiene que inventarse una religión propia.³³

"Poesía de soledad y poesía de comunión" fue una conferencia dada en un ciclo dedicado a San Juan de la Cruz (*PL*, p. 53), así que la correlación entre poesía y religión es de algún modo obvia e implícita aquí. Paz comienza su ensayo con un ataque al discurso racional como una manera limitada de entender la realidad:

... la naturaleza inapresable de la realidad.... La cultura y el conocimiento no son más que una convención, un artificial acuerdo y un orden falso, pues a cambio de reducir la rica y casi ofensiva espontaneidad de la naturaleza a la rigidez de nuestras ideas, la mutilan de una parte de sí, su parte más verdadera y fascinante: su naturalidad... 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 –si es que ésta posee acaso, algo equivalente a lo que llamamos orden- sino el del pensamiento.³⁴

³³ En un ensayo sobre uno de los últimos libros de Paz, Juan Antonio Masoliver dice que "si antes los temas centrales habían sido la historia, la historia de la cultura y la poesía, ahora lo es el amor" y cita a Paz: "el derrumbe de nuestros sistemas económicos y políticos: sería el fin de nuestra civilización. O sea de nuestra manera de sentir y vivir." (*La Jornada Semanal*, N. 241, 23 enero 1994, p. 24.) Paz ha construido el erotismo como un equivalente a la poesía en la vida real, y su defensa de éste, nuevamente, está muy cerca de la defensa de la religión desarrollada por Eliot.

³⁴ *PL*, p. 291. Como David Simpson dice del artista romántico: "The artist must create a structure in which freedom is enacted through 'nature'." (David Simpson, p.174.) Esta circularidad en la

El problema de la defensa de la poesía hecha por Paz radica en su proyección y autolegitimación más allá del campo del lenguaje y la vida como "conocimiento". Emplea el término "orden" como clave de su análisis: hay entonces una naturalidad en la realidad que no puede encajar en el "orden del lenguaje" (racional), ya que, en el caso de que la realidad tuviera un orden, éste no es exactamente el mismo que aquel propuesto por la racionalidad. Por lo tanto va a ser el poeta el único capaz de expresar el verdadero orden. En contra del absoluto, aunque limitado, orden de la racionalidad hay otro, también absoluto pero ilimitado, que solamente la poesía puede alcanzar. Y como la modernidad y los valores modernos están basados en la racionalidad, la poesía está inevitablemente enfrentada a ellos, por lo tanto, en ese enfrentamiento alguna verdad tiene que ser la válida, y ésta es la poesía, por supuesto:

La sociedad no puede perdonar a la poesía su naturaleza: le parece sacrílega...la conciencia social la reprobará siempre como un extravío y una locura peligrosa. El poeta tiende a participar en lo absoluto, como el místico, y tiende a expresarlo, como la liturgia y la fiesta religiosa. Esta pretensión lo convierte en un ser peligroso pues su actividad no beneficia a la sociedad.³⁵

definición de la naturalidad de la naturaleza, base del ataque de Paz contra el lenguaje racional, no es muy clara; creo, sin embargo, que sirve para el despliegue de otro conjunto de relaciones. Paz está consciente de una limitación en el conocimiento racional, pero considera que la realidad tiene una verdad en sí misma que puede sin embargo ser expresada: una "naturalidad", lograda solamente por la poesía, y opuesta al conocimiento defendido por el lenguaje racional. No obstante, Paz se pone inmediatamente en el mismo nivel, aunque desde una posición opuesta, del conocimiento científico utilizado como ideología. Esta nueva legitimación del lenguaje poético como verdad va a ser construida de la misma manera que la construcción anterior de la verdad racional: estas dos verdades se legitiman a sí mismas por la extensión de sus poderes lingüísticos. El lenguaje racional construye un orden y lo proyecta en la realidad; después dice: "esta es la realidad". El lenguaje poético construye otro orden, y rechaza el orden racional como uno limitado diciendo: "esta es la realidad". El problema con estas dos "legitimaciones" no radica en que no posean una verdad en sí mismas, sino que su verdad se vuelve cerrada y autorreferencial.

³⁵ PL, p.296. A aquella sociedad que era una de las principales preocupaciones de Eliot: "that unification of the world which some people consider desirable for its own sake."

Áparte de la sobreestimación de Paz con respecto a la visión de la sociedad en su conjunto acerca de la poesía (no creo que la sociedad considere a la poesía "sacrílega"; a lo mucho la ve como innecesaria y superflua), lo que aquí es importante es la oposición romántica entre el carácter "natural" de la poesía y el "no natural" de otras formas de lenguaje. Es en esta clase de valores en donde Paz encuentra la conexión entre poesía y religión; y también es aquí donde se resuelve la oposición entre lenguaje racional y lenguaje poético: el lenguaje racional "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"; la poesía, en cambio, es "natural", y la imagen siguiente es un claro ejemplo de la manera en que Paz imagina la comunión entre el lenguaje poético y la realidad: "la poesía mueve al poeta como el viento a las nubes quietas". Esto también puede ser leído como la manera en que el lenguaje humano, volviéndose "natural", trabaja en el poeta (*PL*, p.293). Así, el lenguaje poético no es, como el lenguaje racional, artificial y limitante, sino la manera original y natural de decir el mundo, como si hubiera, nuevamente, un vínculo "natural" entre realidad y lenguaje, ese que puede lograr una verdadera comunión con la realidad. El problema con la modernidad, piensa Paz, coincidiendo con Eliot, es que esta verdadera comunión es rechazada por la sociedad.

Esta *comunión* lograda por el poeta, que lo separa de la sociedad, también lo enfrenta con la religión. Si la religión había servido a Paz, en su oposición a la racionalidad, para vincular la poesía con el origen y la naturaleza utópicos, ahora el carácter arcaico de la religión va a ser confrontado con el carácter moderno de la poesía. Si al enfrentar la racionalidad la poesía se propone a sí misma como el conocimiento natural de la realidad, cuando enfrenta a la religión, la poesía es el verdadero vínculo natural con el orden sagrado:

Frente a la entraña social de la religión, que sólo existe si se socializa en una iglesia, en una comunidad de fieles, la poesía se presenta como una

actividad subversiva y disolvente: sólo existe si se individualiza, si se encarna en un poeta (*PL*, p. 294).³⁶

Aunque Paz no dedica su ensayo a la figura de San Juan, lo utiliza como la construcción figurativa de una relación mítica que armoniza lo individual y lo social, en la cual, por supuesto, la religión fue un elemento importante de esta coincidencia. En las siguientes líneas, la inocencia perdida que la religión revela a través de San Juan va a ser finalmente silenciada por su carácter coercitivo:

todos saben que (la de San Juan de la Cruz) fue una de las últimas épocas de la cultura humana en las que las fuerzas contrarias de razón e inspiración, sociedad e individuo, religión y religiosidad individual, lejos de oponerse, se complementaban y armonizaban. En esa sociedad, donde quizá por última vez en la historia, la llama de la religiosidad personal pudo alimentarse de la religión de la sociedad, San Juan realiza la más intensa y plena de las experiencias: la de la comunión. Un poco más tarde esa comunión sería imposible.³⁷

³⁶ Esta definición no es muy distinta de la apreciación de Eliot de Baudelaire, cuya opinión de la vida era "one which has grandeur and which exhibits heroism; it was an evangel to its time and ours" ("Baudelaire", *SE*, p. 430.) Y como Paz dice en este ensayo: "En nuestra época la poesía no puede vivir dentro de lo que la sociedad capitalista llama sus ideales: la vida, el martirio, de Shelley, de Rimbaud, de Baudelaire, de Bécquer, son una prueba patética de lo que digo".

³⁷ *PL*, p.298. El paraíso pintado por Paz de la España del siglo dieciséis está muy lejos de la realidad. Y esa coincidencia original entre religión y poesía por medio del misticismo hecho por Paz no toma en cuenta que siempre ha habido una difícil relación entre los místicos y las autoridades religiosas. Maister Echardt fue excomulgado por la iglesia, las sectas sufi fueron en varias ocasiones reprimidas por los califas y otras autoridades musulmanas a lo largo de la historia y San Juan mismo pasó un largo tiempo en prisión y fue visto con sospecha por las autoridades religiosas de su tiempo. No obstante, es importante remarcar la coincidencia con algunas de las opiniones de Eliot. Como con el cristianismo personal de Baudelaire, la búsqueda "comunión" de Paz, que va a aparecer a lo largo de todo el cuerpo de su obra, busca una realidad equivalente. Y, como Eliot, aunque con otras palabras, también sitúa en la misma época, la idea de una época que no ha sufrido de una "dissociation of sensibility". Sin embargo, hay una diferencia en su interés en San Juan. Para Eliot él es principalmente un místico, y de este modo estudió de cerca sus escritos en prosa. Para Paz fue un poeta, y la relevancia de su lado religioso es vista desde este punto de vista.

En esta parte de su ensayo Paz se aleja de sus primeros argumentos relacionados con la poesía y la religión. Construye, por medio de San Juan, una especie de origen mítico y místico en el cual la religión, la sociedad y la poesía compartieron un reino común e idílico. Además del hecho de que este paraíso mítico es históricamente inconsistente, la falta de relación entre sus primeras afirmaciones sobre religión y su cita anterior es el resultado de una dificultad en Paz para aceptar dos diferentes y quizás opuestas ideas. Primero, que la poesía es, frente a la religión, la verdadera clase de conocimiento trascendente (la religión es para lo social lo que la poesía es para lo individual, y mientras que la religión es el reconocimiento de la pérdida de la inocencia, la poesía es la recuperación de ella.) Segundo, que la poesía da al hombre y a la mujer modernos lo que la religión solía darles en tiempos premodernos.³⁸ Paz se opone a la racionalidad defendiendo el carácter eterno de la poesía, y se opone a la religión defendiendo su carácter moderno. La dificultad de esta doble ecuación es que no resuelve el sentido de la religión para la gente, ni en la época de San Juan, ni en la modernidad. Y su intento de hacer de la poesía el equivalente moderno de la religión no puede encontrar ningún argumento de autoridad que le ayude a resolver el problema. Esta oposición entre religión, ciencia y poesía está lejos de haber sido resuelta en las discusiones actuales. Sin embargo, quizás ahora está encontrando un camino fuera de esas posiciones mutuamente descalificadoras.³⁹

³⁸ Este es uno de los problemas que Eliot enfrentó, y no resolvió, en su crítica religiosa de la literatura en *After Strange Gods*.

³⁹ En un ensayo reciente Salman Rushdie enfrenta el mismo problema, pero a diferencia de Paz él está consciente de los problemas morales que yacen detrás de esta proposición sobre la poesía ("arte" en el caso de Rushdie) como un sustituto de la religión. Empezar con una cita de Carlos Fuentes que directamente opone el argumento de Paz a la religión: "*Can the religious mentality survive outside of religious dogma and hierarchy? Which is to say: Can art be the third principle that mediates between the material and the spiritual worlds; might it, by 'swallowing' both worlds, offer us something new –something that might even be called a secular definition of transcendence?*" (Salman Rushdie, "Is Nothing Sacred", en *Imaginary Homelands*, London, Granta, 1991, p.420.) Rushdie considera que el arte es un tercer principio que puede mediar entre estos dos mundos. La diferencia, y ésta la considero el principal error de la poética y argumentación de Paz como un todo, es que este principio no substituye a los otros. Arte, y poesía no ocupan el lugar ni de la religión ni del conocimiento racional. En cambio, es la posibilidad de encontrar una conciencia que pueda regular las tendencias hacia el absolutismo de esos otros campos. Paz no pensó en ese momento en el arte como una herramienta mediadora, como el lugar del diálogo, sino como una fuerza opuesta constantemente en lucha contra los otros por el monopolio de la verdad. Es en este sentido que el arte se convierte en otra clase de verdad, oponiéndose tanto a lo religioso como a lo racional, y su lucha por la trascendencia está rechazando todo el tiempo las trascendencias

Paz ve a San Juan como el poeta inocente original: "su lucidez, su no perder la cabeza en la plenitud del vértigo lo hacen un hombre moderno, un poeta que posee conciencia de su inocencia"(PL, p. 299), pero de hecho, lo que está haciendo no es entrar en las complejas paradojas de la poesía de San Juan, sino utilizándolo para construir la figura mítica original que le serviría como contraste del poeta moderno, a partir de la figura de Quevedo. Si San Juan fue aquel en quien lo social, lo religioso y lo poético están en armonía, Quevedo es el primero, según Paz, que enfrenta la disrupción de la conciencia. En este sentido, él es, para Paz, un poeta moderno completo. San Juan representa la comunión entre el ser humano (y el poeta) y Dios. En este nivel la religión no es la revelación de la "pérdida de inocencia" sino la unión entre Dios y la comunidad, representada por el poeta. Quevedo, en cambio, es el representante real del hombre moderno, separado de "su" Dios e inevitablemente solo. La oposición entre el poeta moderno y la sociedad moderna radica, para Paz, en el hecho de que el poeta tiene conciencia de esa pérdida, y la sociedad está dedicada a asumir substitutos sin valor. El poeta entonces se vuelve un santo moderno y su camino el único en que los seres humanos pueden lograr una vida verdadera: el profeta moderno luchando contra el vellocino de oro de la otra cara de la modernidad. Esto, dice Paz, es la consecuencia de su conciencia, su "narcisismo intelectual" (PL, p. 300). Este narcisismo intelectual es para Paz un "estado demoniaco", y Quevedo es aquí, como San Juan en su posterior ensayo, el equivalente del San Narciso de Eliot:

autoimpuestas de los otros dos. Los poderes retóricos de la poesía están por lo tanto haciendo equivalentes los engaños ideológicos de la retórica hechos por la religión y la racionalidad; de ahí la imposibilidad de cualquier diálogo o conciliación. Rushdie responde a esto regresando la retórica a su esfera real que es la de la ambigüedad. Afirmarla como verdad es, al final, socavar las posibilidades reales del arte. Su siguiente cita es el mejor argumento que, desde la literatura misma, puede ser expresado en contra de la manipulación de ésta como otra postura totalitaria, y la única respuesta moral en contra de las opiniones extremas de Paz: "I have made a large number of sweeping claims for literature during the course of this piece, and I am aware of a slightly Messianic tone in much of what I've written.... But now I find myself backing away from the idea of enshrining literature with which I flirted at the beginning of this text; I cannot bear the idea of the writer as a secular prophet...Literature is made at the frontier between the self and the world, and in the act of creation that frontier softens, becomes permeable, allows the world to flow into the artist and the artist to flow into the world. Nothing so inexact, so easily and frequently misconceived, deserves the protection of being declared sacrosanct. We shall just have to get along without the

Quevedo no oculta que el saberse en el mal le provoca un placer de ceniza amarga y orgullosa; y es él quien primero atribuye, entre todos los poetas modernos, un contenido pecaminoso a la conciencia, no tanto por lo que peca en sus imaginaciones sino porque pretende sustentarse en sí misma, bastarse sola y sola saciar su sed de absoluto.⁴⁰

Una vez que Paz se ha liberado de la religión, y hecho de Quevedo el ejemplo a seguir en la modernidad, puede ahora hablar acerca de lo que realmente le interesa: el papel del poeta en la sociedad moderna. Traza la figura del poeta moderno desde Quevedo hasta la tradición romántica, y finalmente hasta Mallarmé, para subrayar la lucha del poeta moderno contra la sociedad moderna; es esta sociedad y no Dios el verdadero enemigo, y es en contra de ella que van a ser enfatizados los valores de la poesía, su "autenticidad", "la naturalidad" de su lenguaje, su "inocencia". El enemigo real es la sociedad, esa que de algún modo está, para Paz, tomando el lugar de Dios y forzando al poeta a la humillación de su yo. Paz basa su ataque en aquellas categorías que hacen obvia la oposición entre religión y poesía, y así da soporte a la poesía como el verdadero camino a la realización humana:

Una sociedad como la nuestra, que cuenta entre sus víctimas a sus mejores poetas, una sociedad que sólo quiere conservarse y durar -y que no ha vacilado en ir hasta la guerra imperialista antes de ceder lo que tan avaramente conserva en cajas de caudales y en arcas de museos- ...tiene que condenar a la poesía, ese despilfarro vital, cuando no puede domesticarla con toda clase de hipócritas alabanzas. (*PL*, p. 297)

shield of sacrilisation, and a good thing, too. It must not become what we oppose." (Salman Rushdie, p. 427.)

⁴⁰ *PL*, p. 300.

Esta oposición frontal conduce a Paz a asumir una opinión totalitaria sobre la sociedad. Es entonces el papel del poeta convertirse en el salvador de los verdaderos valores humanos. No obstante, esta soledad y comunión que el poeta trata de lograr no tiene ninguna respuesta por parte de la sociedad ya que, de nuevo, la sociedad es para el poeta una construcción ideológica opuesta a su individualidad, y también porque para la sociedad moderna estos valores que el poeta trata de defender están divididos entre el campo de la religión y el del progreso. De manera que esta búsqueda personal, la cual desde el punto de vista del poeta debe ser la búsqueda de toda la humanidad, termina por cerrarse a la comunicación, autosuficiente cuando el poeta no quiere compartir su experiencia, y extenuante cuando quiere convertirse en el libertador de los demás.

En esta lucha por sobrevivir Paz no pudo encontrar ningún elemento que le diera alguna esperanza dentro de la sociedad, y entonces buscó su cambio radical. Utiliza nuevamente la figura de San Juan de la Cruz como el ejemplo del objetivo que en el futuro tanto la sociedad como el poeta (como el representante del individuo) debieran alcanzar; así, la única posibilidad de lograr una vida real para cada ser humano se da con el cambio total de la sociedad. Es interesante notar que en este momento Paz estaba todavía muy cerca del marxismo –“Karl Marx, el más profundo”, dice (PL, p. 301)- y su opinión está aún basada en la llegada del “hombre nuevo” después de la revolución.

No obstante, su revolución está confinada, por ahora, a la esfera poética. Su confrontación, como ser humano, con la sociedad es postergada, y resuelta en un futuro perfecto. El poeta es entonces la prefiguración de la realidad futura, y los valores de la poesía son el ejemplo de lo que en un futuro, va a ser logrado por cada hombre y mujer:

Para que la experiencia de San Juan se realice otra vez será menester un hombre nuevo y una nueva sociedad, en la que la inspiración y la razón, las fuerzas irracionales y las racionales, el amor y la sociedad, lo colectivo y lo individual, se reconcilien.⁴¹

⁴¹ PL, p. 298.

La relación entre los pares opuestos elegidos por Paz es extraña, y expresa más cosas aparte de la mera oposición. Las dos oposiciones principales y más claras son las de los valores individuales frente a los colectivos, y las fuerzas irracionales contra las racionales. Sin embargo, antes de ambas hay otra pareja de pares opuestos cuya oposición es menos clara, pero que Paz desliza subrepticamente en un grupo particular de referencias que soporta sus argumentos. Si consideramos los paradigmas a los que ellos pertenecen, la argumentación de Paz se vuelve problemática: ¿dónde situar las "fuerzas irracionales", o el "amor", por ejemplo: con "lo individual" o con "lo colectivo"? Si los vemos desde otra perspectiva, ellos expresan lo que Paz estaba tratando de sostener: el estatus moral superior de los valores poéticos. Es éste el sentido oculto, y no los pares opuestos reales, lo que los ordena y organiza. No obstante, esta organización y supuesta reconciliación está basada en una manipulación del sentido.⁴²

VI

LA TRANSFORMACION DEL SURREALISMO

Este deseo de cambiar la sociedad, y de escribir una poesía de extremos, estuvo relacionado con una profunda repugnancia que Paz estaba experimentando en ese momento en México. Como Santí dice acerca de una columna semanal que Paz escribía en *Novedades*: "el Paz que frisa en los treinta fustiga a su país y a su

⁴² El problema con esta manipulación, y con una reconciliación en el futuro, es que ésta deja a un lado las conciliaciones reales que pueden ser parte de la vida de cualquiera. Tal reconciliación no puede ser lograda por la proposición del poeta como el que tiene la profecía y el martirio, sino por una conversación o diálogo de opuestos. La literatura no puede proponerse a sí misma como el camino a la salvación y el verdadero camino de encontrar la verdad, sino como el lugar de un retórica reconocida, o como Rushdie dice, ese lugar en el que diferentes voces dialogan y debaten, y si no es realizado, como una herramienta externa para un reconocimiento dentro de esa obra. Por medio de la retórica nos es posible organizar una conversación, aunque crítica, con obras autoritarias. Su desautorización las hace legibles. Si tomamos en cuenta esta opinión las frases de Paz pueden tener mucho más sentido; de otra manera son únicamente manipuladoras y ocultamente totalitarias.

cultura -su corrupción política, la mala voluntad del nacionalismo, la retórica de una mal llamada izquierda- como muestra de su desilusión absoluta. El análisis moral de los fenómenos que Paz observa a su alrededor intenta desentrañar las razones de ese descontento" (PL, p.57).⁴³

No obstante, no es así de simple. El poeta moderno es una persona que no puede dialogar con su sociedad, que no puede incluso encontrar un diálogo consigo mismo, pero que sin embargo, mediante esa imposibilidad y esa angustia y esa lucha, encuentra una manera de expresión. Sin aceptar todos los poderes metafísicos que Paz encuentra en ella, la poesía moderna es, al final, una expresión verdadera de su sociedad.⁴⁴ La voz angustiada y desgarrada del poeta moderno, su asfixiada y sin embargo poderosa voz, es un testimonio de su tiempo. Es en esta contradicción que radica la calidad de su expresión. La última parte del ensayo de Paz, que está dividida primero en una extensa diatriba contra casi todo lo posiblemente escrito y todo el que escribía en ese momento en México; y segundo en una defensa de la poesía, es el mejor testimonio de ella. Aparte del lado debatible de su ataque, hay en él un ritmo, un poder de imaginación, una exhibición giratoria de adjetivos devastadores que hacen este ensayo muy poderoso, y quizás el primero, entre los de Paz, realmente efectivo, tanto emocional como literariamente, lo cual hace de él un manifiesto válido, debido a la expresión efectiva del enojo de un hombre hacia su sociedad. Si es verdad que el poeta moderno trata de construir un refugio metafísico e ideológico para su propio yo, también es verdad que, basado en esa protección, hay una fuerza de la imaginación que no se reduce únicamente al poema, sino que se extiende también hacia el hombre.

La extensa diatriba está dividida en dos partes. En la primera el argumento de Paz regresa a aquellos expresados en su primer ensayo. Como en ese, aquí nuevamente ataca la conciencia formal en la poesía; no obstante, incluye un nuevo aspecto que no era relevante en la literatura mexicana de principios de los

⁴³ Paz va a defender esta poética a lo largo de su vida, como los títulos de dos de sus libros lo muestran muy bien. Los poetas son para él "Los hijos del limo" y "Las peras del olmo".

⁴⁴ Este es, quizás, el valor principal de los poemas de Philip Larkin; de René Char, de Paul Celan o de César Vallejo; ésta es también su reivindicación moral.

años treinta, pero que, desde 1938, vino a ser un aspecto importante en las discusiones culturales mexicanas: el surrealismo. Los dos acontecimientos principales que produjeron esto fueron el manifiesto firmado en México ese año por André Breton, León Trotsky y Diego Rivera,⁴⁵ y la exposición surrealista que tuvo lugar en México en 1940. Aunque años después Paz iba a estar muy cerca de André Breton y de alguna manera del movimiento surrealista en París (hay un relato de una exposición surrealista en París hecho por Elena Garro en *Testimonios sobre Mariana*), en ese momento, como él mismo dice en otro lugar,⁴⁶ su generación no estuvo de acuerdo con el movimiento surrealista:

Nosotros somos incapaces de articular en un poema esa dualidad de conciencia e inocencia (puesto que esa realidad corresponde a antagonistas irreductibles de la historia y de la vida material) e intentamos evadirnos de la tragedia que supone su enemistad. Como se nos niega esa integración superior, y hemos dejado de luchar o de soñar con ella, la sustituimos por un rigor externo, puramente verbal y geométrico, o por el pobre balbuceo del inconsciente. La sola participación del inconsciente en un poema lo convierte en un documento psicológico; la sola presencia del pensamiento, con frecuencia vacío y especulativo, lo deshabita. Ni discursos académicos ni vómitos sentimentales: el mismo asco nos producen las monótonas demostraciones en verso, tristes refrigeradoras de la palabra, que las revueltas aguas negras del inconsciente.⁴⁷

En su ensayo Paz no mencionó el surrealismo explícitamente, pero la referencia es obvia. Más tarde va a defender a Breton, y a atacar a aquellos que escribieron

⁴⁵ *Por un arte revolucionario e independiente*, 25 de julio de 1938. Fue redactado en francés por Trotsky y Breton (y publicado en francés por Breton) y traducido al español por Rivera ya que Trotsky no estaba autorizado para hacer declaraciones políticas públicas.

⁴⁶ "Antevíspera, Taller (1938-1941)", en *Sombras de obras*, Barcelona, Seix Barral, 1983, pp. 107-109. Paz considera que los motivos principales fueron tres: primero el rechazo de André Breton al estalinismo; segundo su confianza en que el movimiento ya había alcanzado su fin; y tercero su oposición, en ese momento, de toda la idea de vanguardia, un rechazo de lo que Paz llama "la primera vanguardia latinoamericana".

contra él como "cerdos".⁴⁸ Sin embargo, en este momento, sus coordenadas fueron diferentes: la "integración superior" que busca en poesía, cree, es ignorada tanto por aquellos que practican el "rigor externo", como por aquellos que están buscando en las "revueltas aguas negras del inconsciente". Debido a su defensa del lado crítico y consciente de la poesía siempre va a estar en una relación difícil con cualquier soltura total del inconsciente en poesía, e incluso en aquellos textos que pueden ser vistos como participantes de la estética y la ética surrealista, hay siempre una conciencia en juego. Como Michael Schmidt dice: "Under Breton's influence, Paz tried automatic writing and produced his great prose-poems. But it is interesting that in his valedictory essay on Breton, Paz quotes none of his master's poetry, only his critical statements."⁴⁹

No obstante, en ese momento Paz desconfiaba mucho del surrealismo. En la manera común en que siempre organiza sus argumentos opuestos, la poesía formal es descrita en palabras relacionadas con esterilidad y frialdad (rigor externo, geometría, vacío, especulación, academicismo, monotonía, refrigeradoras), y cualquier acercamiento al surrealismo como algo tan fuerte que no puede ser en realidad leído (balbuceo, documento psicológico, vómitos sentimentales, aguas negras). Lo contrario de esto, el objetivo real que Paz es el siguiente "la poesía es la revelación de la inocencia que alienta en cada hombre y en cada mujer y que todos podemos recobrar apenas el amor ilumina nuestros ojos y nos devuelve al asombro y la fertilidad" (*PL*, pp. 296-7).⁵⁰

⁴⁷ *PL*, p.301.

⁴⁸ Cf. *Corriente alterna*, Siglo XXI, México, 1967, p. 58: "Nunca lo vi como a un jefe y menos aún como a un Papa para emplear la innoble expresión popularizada por algunos cerdos." El surrealismo, como Jason Wilson dice, va a ser muy importante para la liberación de su poesía: "Paz is a poet whose reading of surrealism enabled him to revalue and affirm the role of poetry in the twentieth century in terms of a liberating, quasi-religious vocation." (Jason Wilson, 1979, p. 9) El surrealismo, el erotismo y la otredad van a ser los equivalentes de Paz al catolicismo, ascetismo y encarnación en Eliot.

⁴⁹ Michael Schmidt, "Foreword" to Octavio Paz, *On Poets and Others*, Carcanet, London, 1987, p. viii.

⁵⁰ ¿Qué quiere decir Paz con "fertilidad"? No lo sé, pero lo que sí es cierto es que la verdadera poesía no puede ser lograda ni por los movimientos opuestos de la "poesía pura" ni de la "poesía surrealista". Nuevamente, Paz está buscando su propia manera de recuperar lo que en realidad es una experiencia religiosa. En un texto posterior, como vamos a ver, utiliza los mismos argumentos tratados aquí, excepto que, en él, van a convertirse en la defensa de la poesía.

La segunda mitad de esta diatriba es mucho más directa y está dedicada a lo que Paz estaba viendo como la realidad de la vida cultural mexicana durante los años cuarenta. Si primero defendió la poesía como la verdadera y única manera de lidiar con la realidad, aquí va a atacar esa poesía que estaba siendo escrita en ese momento en México como mera falsificación de esa actividad, y también como la expresión de la ruin realidad mexicana. Si analizamos su arenga nos vamos a dar cuenta de que, más que tener sustancia, está llena de ataques enfáticos, y que esos ataques no están dedicados a algún escritor específico: está utilizando la poesía, aquí, para expresar su insatisfacción con México. Pero lo que importa es el modo en que es expresada.

Paz abandona aquí esa clasificación primera y construye otra, más específica y al mismo tiempo menos directa. Lo que ataca ahora no es alguna poética incorrecta, sino la manera real en que la poesía es escrita en México. ¿La manera real? Como dije, es la expresión genérica y muy enfadada de un problema social y personal, disfrazado de ataque y crítica concretos en una parte de él —una desviación sinecdótica y una solución retórica. Como en la primera parte de su diatriba, aquellos intentos poéticos son falsificaciones vestidas de poemas; son exactamente lo opuesto de la poesía real e inocente que estaba buscando; son periodismo político “enmascarado con el rostro de la poesía”; son vergonzosa y maniática “literatura de erotismo patológico”. Dice que “sería imposible enumerarlos a todos”, pero de hecho lo que sigue es una enumeración retórica devastadora y poderosa:

¿Y qué decir de los discursos políticos, de las arengas de los editoriales de periódico que se enmascaran con el rostro de la poesía? ¿Y cómo hablar sin vergüenza de toda esa literatura de erotómanos que confunden sus manías o sus desdichas con el amor? Imposible enumerarlos a todos: a los que se fingen niños y lloriquean porque la tierra es redonda; a los virtuosos de la palabra, pianolas del verso, y a los organilleros de la moral; a los místicos onanistas; a los neocatólicos que saquean los armarios de los

curas para ataviar sus desnudas estrofas con cíngulos y estolas; a los papagayos y culebras nacionalistas, que cantando y silbando expolían a la triste Revolución Mexicana; a los vates de ministerio y a los de falansterio; a los hampones que se creen revolucionarios sólo porque gritan y se emborrachan; a los profetas de fuegos de artificio y a los prestidigitadores que juegan al cubilete, con dados marcados, en un mundo de cuatro dimensiones; a los golosos panaderos, pasteleros y reposteros; a los perros de la poesía, con alma de repórter; a los pseudosalvajes de parque zoológico, olorosos a guanábana y mango, panamericanos e intercontinentales; a los búhos y buitres solitarios; a los contrabandistas de la Hispanidad...⁵¹

Esta enumeración está llena de pistas que ayudan a entender no la poesía mexicana del momento, aunque hay algunas referencias evidentes, sino el origen y la organización de las fobias de Paz situadas detrás de su profunda ira. No está escribiendo en contra de algún poeta en particular, ni contra alguna poética, sino en contra de un ambiente y una atmósfera que lo estaban angustiando. La poesía interesada en el lado político no es poesía, sino periodismo; la poesía interesada en el lado lingüístico es cuadrada y falsa; la poesía interesada en la identidad latinoamericana es folklore; la poesía interesada en preguntas intelectuales es un enterrador de la felicidad y está escrita por buitres; la poesía interesada en la religión es únicamente una caricatura católica. La paradoja es que todos los aspectos son importantes en la obra de Paz, y fueron muy relevantes durante esos años. Está interesado en la religión, va a escribir mucho sobre la Revolución Mexicana, está en ese momento escribiendo para un periódico, está interesado en el lenguaje y en el poder de la imagen poética, pensando a la vez en la identidad de la gente mexicana, está muy cerca del exilio español en México.⁵²

⁵¹ *PL*, pp. 301-302.

⁵² Su arenga puede ser contrastada con la última parte de "Poesía de soledad y poesía de comunión", en la cual Paz se dedicó a alinear las virtudes de la única poesía posible, esa que puede encontrar un vínculo entre soledad y comunión, y permitir al poeta escapar del narcisismo solipsístico y al mismo tiempo alcanzar y expresar lo social.

Lo que es importante en este ensayo, como Paz mismo lo dice más tarde, es que allí se sitúa el germen de una poética particular que iba a ser desarrollada en *El arco y la lira*, su libro más completo sobre el tema: "En 1942, José Bergamín, entonces entre nosotros, decidió celebrar con algunas conferencias el cuarto centenario del nacimiento de San Juan de la Cruz, y me invitó a participar en ellas. Me dio así ocasión de precisar un poco mis ideas y de esbozar una respuesta a la pregunta que desde la adolescencia me desvelaba... Este libro no es sino la maduración, el desarrollo y, en algún punto, la rectificación de aquel lejano texto."⁵³ El tema mencionado por Paz fue externalizado pocas líneas antes en *El arco y la lira*, y coincide casi perfectamente con el tema principal de su conferencia anterior:

Desde que empecé a escribir poemas me pregunté si de veras valía la pena hacerlo: ¿no sería mejor transformar la vida en poesía que hacer poesía con la vida?; y la poesía ¿no puede tener como objeto propio, más que la creación de poemas, la de instantes poéticos? ¿Será posible una comunión universal en la poesía?⁵⁴

Es interesante comparar las extensas arengas de "Poesía de soledad y poesía de comunión" con el principio de su "Introducción" a *El arco y la lira*. Los elementos criticados en ese ensayo y aquellos sostenidos en su trabajo posterior son en realidad los mismos. Pero en este último libro van a ser el soporte, según Paz, de sus propias investigaciones poéticas. Está escrito en ese estilo vehemente, al mismo tiempo monótono y poderoso, con un ritmo basado nuevamente en enumeraciones que aumentan la intensidad. No voy a citar toda la oración poética que abre *El arco y la lira*, únicamente partes que repiten los argumentos de su ensayo anterior, allí como un ataque, aquí como una defensa. La poesía es, dice Paz:

⁵³ *El arco y la lira*, tercera edición, México, Fondo de Cultura Económica, 1973, p. 7; primera edición, 1956.

⁵⁴ *Ibid.*, p.7. Paz siempre es más optimista que Eliot en el poder de la poesía.

Ejercicio muscular... Oración, letanía, epifanía, presencia. Exorcismo, conjuro, magia. Sublimación, compensación, condensación del inconsciente. Expresión histórica de razas, naciones, clases... Experiencia, sentimiento, emoción, intuición, pensamiento no-dirigido. Hija del azar; fruto del cálculo. Arte de hablar en una forma superior; lenguaje primitivo. Obediencia a las reglas; creación de otras. Imitación de los antiguos, copia de lo real, copia de una copia de la Idea. Locura, éxtasis, logos. Regreso a la infancia, coito, nostalgia del paraíso, del infierno, del limbo... Enseñanza, moral, ejemplo, revelación, danza, diálogo, monólogo. Voz del pueblo, lengua de los escogidos, palabra del solitario. Pura e impura, sagrada y maldita, popular y minoritaria, colectiva y personal, desnuda y vestida.⁵⁵

Este inicio de su largo ensayo es una obra maestra de oratoria, como lo es la arenga anterior, una a favor, la otra rechazando los mismos temas en poesía. Considero a ambas poderosas y efectivas, y son de hecho relevantes y precisas. Los dos extractos son muy fuertes y, como literatura, maravillosos. El ritmo de los enunciados, las categorías, la expresión a favor y en contra, la construcción de sus ataques y sus indicaciones, son tanto eficaces como relevantes. Lo que ataca es lo que defiende, y su habilidad retórica permite su construcción.⁵⁶

⁵⁵ *Ibid.*, p. 13.

⁵⁶ Existe un problema cuando uno no está consciente de que lo que uno defiende puede ser, organizado en una perspectiva diferente, haciendo uso de otro grupo de argumentos, lo mismo que uno está tratando de denunciar. A pesar de ser poderosa y maravillosa, la crítica de Paz muchas veces no puede escapar de esta mutua defenestración, y el resultado de ello, en vez de una corrección, o una "rectificación de ese texto lejano", es un uso continuo de categorías similares en diferentes y en muchas ocasiones contradictorios escenarios. Nuevamente, tenemos en su propia nomenclatura la expresión de esto: *Signos en rotación*, como el título de su libro lo dice. Un buen ejemplo de esto es la corrección que Paz hizo de su opinión sobre el surrealismo. Dedicó muchos textos a su defensa, y termina considerándolo como la principal revolución en la relación entre arte y vida. Como Michael Schmidt dice, es una defensa más teórica que práctica. En este sentido, sus textos surrealistas pueden encontrar un origen, más que en cualquier otro escritor, en su propia primera diatriba en contra del surrealismo. Están utilizando los mismos recursos retóricos: enumeración, el uso de imágenes poderosas yuxtapuestas, el ritmo de la emoción mostrada de exhibición de metáforas contrastadas y luminosas u oscuras, el poder de la emoción mostrada de manera magistral. Aparte de eso también está su creencia inamovible en la poesía como el logro de lo sublime; como el único poder humano que puede expresar la divinidad en cada ser humano, el poder liberador de las limitantes fuerzas sociales, la única manera de escapar de los miedos y límites personales. Estas son las razones que hicieron imposible que Paz reconsiderara sus

Después de su ataque a todo lo que debe ser atacado ya que no hay nada más que falsificación poética, la última parte de "Poesía de soledad y poesía de comunión" es en este sentido la defensa de la única vía correcta para la poesía, la sublime poesía moderna, aquella que es capaz de ocupar el lugar de la religión, de la ciencia, de la historia y la magia; es la entidad poética hecha de inocencia y amor, infierno y cielo, historia y mito:

Pero la poesía sigue siendo una fuerza capaz de revelar al hombre sus sueños e invitarlo a vivirlos en pleno día. El poeta expresa el sueño del hombre y del mundo y nos dice que somos algo más que una máquina y un instrumento, un poco más que esa sangre que se derrama para enriquecer a los poderosos o sostener a la injusticia en el poder, algo más que mercancía y trabajo.⁵⁷

VII

LA NEUTRALIZACION DE LA POESIA

La razón por la que Paz considera la poesía como el verdadero lugar de la total realización humana es que, de hecho, ve una imposibilidad para ella en la vida real. Hay una vena anarquista en Octavio Paz opuesta a algunas otras opiniones más conservadoras en él sobre la sociedad y el ser humano. Pero es un anarquismo inocuo; su opinión está limitada solamente al reino del arte, precisamente debido a esta consideración de la poesía como el único lugar para la

argumentos. Cuando llega a un callejón sin salida, introduce términos conceptuales como la *otredad*, lo suficientemente útiles en cualquier contexto para escapar de las presiones, dentro del texto, de un movimiento diferente. Estén a favor o en contra, siempre sirven para la defensa de su opinión metafísica sobre poesía. Si hubiera reconsiderado algo, toda la construcción caería, y fracasaría. La imposibilidad de enfrentar y superar esto y el recurrente uso de los mismos recursos retóricos, junto con su confianza en los poderes sublimes de la poesía, son la base de la repetición de Paz de los mismos fracasos —y de sus logros.

⁵⁷ PL, p. 302.

verdadera manifestación del logro humano. Es un movimiento doble y cerrado: por una parte eleva la poesía como la fuerza todopoderosa que podría liberar a los seres humanos de sus limitaciones sociales, psicológicas y religiosas; por otra parte, limitando esta fuerza liberadora al reino del arte, separa a la poesía de otras actividades humanas aparentemente menos trascendentes. Al final, es una manera de neutralizar lo que ha sido aparentemente sostenido: la poesía, y otras actividades humanas, se vuelven estériles, mutuamente excluidas e inofensivas o insignificantes. Es por eso que la liberación prevista por Paz en la poesía, una liberación no histórica y mítica se vuelve pírrica:

En la noche soñamos y nuestro destino se manifiesta porque soñamos lo que podríamos ser. Somos ese sueño y sólo nacimos para realizarlo. Y el mundo -todos los hombres que ahora sufren o gozan- también sueña y conspira el mundo y anhela vivir a plena luz su sueño. La poesía al expresar estos sueños, nos invita a la rebelión, a vivir despiertos nuestros sueños. Ella nos señala la futura edad de oro y nos llama a la libertad.
(*Ibid.*)

La defensa de la poesía con que Paz termina "Poesía de soledad y poesía de comunión", una defensa que recurrentemente va a sostener en su crítica posterior, es al final totalitaria y restrictiva. Opone los absolutos modernos de la ciencia y la sociedad y también opone el absoluto premoderno de la religión. Pero esta oposición comparte con la religión y la ciencia la misma posposición más allá de cualquier tipo de conciliación, tolerante solamente hacia, como dice, "una edad de oro futura", en la cual van a ser los poetas, los héroes y ejemplos de la humanidad; su paraíso es, al final, el equivalente a otros paraísos modernos. Los poetas dice Paz, son:

Los desterrados de la poesía, los que padecen la nostalgia de un estado perdido, en donde el hombre es uno con el mundo y con sus creaciones. A

veces de esa nostalgia surge el presentimiento de un estado futuro, de una edad inocente... Estos poetas, a través de una serie de tentativas heroicas, intentaron reanudar la experiencia poética; en esa empresa no renunciaron a tener conciencia de su delirio. Osadía que les ha traído un castigo divino que no vacilo en llamar envidioso: en todos ellos se ha cebado la desdicha, ya en la locura, ya en la muerte temprana, o en la fuga de la civilización. Son los poetas malditos, sí, pero son algo más también: son los héroes vivientes y míticos de nuestro tiempo porque encarnan, en sus vidas misteriosas y sórdidas y en su obra precisa e insondable, toda la claridad de la conciencia y toda la desesperación del apetito. La seducción que sobre nosotros ejercen estos maestros, nuestros únicos maestros posibles, se debe a la veracidad con que encarnaron ese propósito que intenta unir dos tendencias paralelas del espíritu humano: la conciencia y la inocencia, la experiencia y la expresión, el acto y la palabra que lo revela. (*PL*, p. 303.)

Nuevamente, existe aquí el juego de categorías opuestas que son aparentemente simétricas, pero en donde los paradigmas de su oposición muestran los defectos en ella: si hay una cercana relación epistemológica entre experiencia y acto, y entre expresión y palabra, el primer par de conciencia e inocencia, el cual es la base de esta comparación, presenta más dificultades para ser incluido en cualquiera de los dos paradigmas: ¿cuál es la conciencia o la inocencia de un acto, una palabra, una expresión y una experiencia?

La defensa de Paz aquí es una defensa romántica, y traza sus ancestros poéticos hasta Hölderlin y Blake. Hay un sentido fuertemente religioso en ella que a veces tiene un toque sacrílego y casi absurdo, como cuando considera las tristes vidas de los poetas como resultado de los celos de Dios. Aunque la defensa de Paz va a volverse más fuerte y sutil en sus escritos críticos posteriores, en este momento estaba cayendo en el cliché romántico que vincula una poesía poderosa con una vida angustiada. No obstante, sin el relato de la vida del poeta, los puntos principales de su defensa continúan, cincuenta años más tarde, siendo los

mismos: romanticismo, religión, revolución, surrealismo, heterodoxia; no el poeta sino la poesía "como la piedra de escándalo de la modernidad". En su último libro de ensayos, *La otra voz*, Paz dice:

En uno de sus extremos, la poesía roza la frontera eléctrica de las visiones religiosas. Por esto ha sido, alternativamente y con parecido extremismo, revolucionaria y reaccionaria. No es extraño, asimismo, que todos sus amores y conversiones hayan terminado invariablemente en divorcios y apostasías. Desde su nacimiento, bajo la luz brusca del relámpago romántico que rompió las simetrías del siglo XVIII, hasta la penumbra violenta de nuestra época, la poesía no ha cesado de ser una pertinaz y terca heterodoxia... Entre la revolución y la religión, la poesía es la *otra voz*. Su voz es *otra* porque es la voz de las pasiones y las visiones; es de otro mundo y es de este mundo, es antigua y es de hoy mismo, antigüedad sin fechas.⁵⁸

Veamos si no hay otra posibilidad menos iluminada. El poeta y científico checo Miroslav Holub, en su ensayo "Poetry and Science", cita una proposición de J. Robert Oppenheimer que presenta una salida de esa oposición y de esos absolutos:

there are some propositions in science that have not permeated our culture: We have a certain choice as to which traits of the atomic systems we wish to study and measure and which we let go; but we have not the option of doing them all. This situation, which we all recognise, sustained in (Niels) Bohr his long held view of the human condition; that there are mutually exclusive views of using our words, our minds, our souls, any of which is open to us, but which cannot be combined: ways as different, for example, as preparing

⁵⁸ *La otra voz*, p. 131.

to act and entering into a retrospective search for the reasons of action. This discovery has not, I think, penetrated into general cultural life. I wish it had; it is a good example of something that would be relevant, if only it could be understood.⁵⁹

Holub utiliza esta cita para mostrar que hay muchas vías diferentes, en realidad no por el bien del conocimiento, sino como meras "extensiones de vida". La poesía y la ciencia son extensiones, parte de la vida, y expresan posiciones diferentes de esa vida, como la religión, la política o la economía. Ninguna de ellas tiene el privilegio de la verdad absoluta, el privilegio del verdadero conocimiento, el privilegio de la totalidad. La poesía –y la crítica- pueden ser liberadoras, pero solamente si se reconocen no como *la* fuerza liberadora, sino como un modo de confrontar y vincular discursos y lenguajes opuestos. Si la literatura utiliza sus poderes retóricos para afirmarse como verdad, está haciendo lo mismo que la ciencia hace cuando propone su lenguaje como el único que posee la verdad – excepto que la literatura tiene infinitamente menos autoridad. Tanto la ciencia como el arte tienen una especie de verdad, una literal y la otra retórica. El problema surge cuando esas verdades limitadas tratan de convertirse por sí mismas en absolutos; o en otras palabras, cuando la verdad literal de la racionalidad actúa como una verdad retórica, olvidando que su lenguaje está limitado a trabajar en una esfera particular que excluye por fuerza lo que la problematiza. O cuando la retórica trata de olvidar su retoricidad, su poder imaginativo, y se afirma a sí misma como una verdad autopropuesta.

Lo mismo pasa con la religión, y el poeta moderno, como profeta, no es más que una imitación aquí. Paz no está lejos de lo correcto cuando ve la poesía como "la *otra* voz", "entre la revolución (moderna) y la religión". Excepto que este *otro* carácter de su voz no es una *otredad* metafísica, sino una especie de recurso regulatorio entre aquellas tendencias en el lenguaje que apuntan hacia cualquier

⁵⁹ Miroslav Holub, *The Dimension of the Present Moment*, editado y traducido por David Young, London, Faber and Faber, 1990, pp. 128-129. Compárese con la definición de Feyerabend de inconmensurabilidad.

clase de absoluto. "I've tried to describe science-making and poem-making" dice Miroslav Holub, "as if one was alone with the theme, alone with the work, alone with the result. In reality, one is at almost all times deeply immersed in the collective process of life and survival, caring and worrying, winning and losing. There is no such thing as a 'scientist' and there is no such thing as a 'poet'. One can pretend it, one may play the role, but the essence of 'being it' is realised only in the rare moments (previously) described."⁶⁰ El problema de Paz es que ha tratado de borrar su propia personalidad y de alguna manera toda su vida personal para ser solamente un poeta; de esta manera ha hecho de la poesía una especie de actividad aislada.

Octavio Paz ha dicho a lo largo de su vida que la poesía es una manera de conocimiento. Miroslav Holub propone, contra esta opinión, que la poesía es parte de la vida. Creo que estas dos proposiciones no son opuestas, y pueden ser expresadas solamente cambiando el orden de los enunciados: la poesía es una manera de vivir, y en este sentido es parte del conocimiento. O, como Vicente Aleixandre tituló su última colección de poemas, está hecha de "Diálogos del conocimiento".⁶¹ La poesía y la ciencia se comparten en la experiencia común de la vida. Y allí, no hay héroes, ni verdades absolutas, ni edades doradas. Existe solamente la experiencia de la vida, el conocimiento de ella, como Holub dijo: "The basic likeness of both activities is the agreeable (or disagreeable) experience of the self."⁶² O, nuevamente, como él mismo cita a William Carlos Williams: "We/ have/ microscopic anatomy / of the whale. This is/ reassuring."⁶³ Es decir, necesitamos las aspirinas y los poemas. O no.

⁶⁰ Holub, pp. 143-144. "Only in the moment of resolution", dice Eliot en *Four Quartets*.

⁶¹ Vicente Aleixandre, *Diálogos del conocimiento*, Barcelona, Plaza & Janés, 1974.

⁶² Holub, p. 140.

⁶³ *Ibid.*, p.137.

CAPITULO OCHO

EL YO Y SU POEMA, EL YO DEL POEMA: LA POESIA TEMPRANA DE OCTAVIO PAZ

El grito, el pico, el diente, los aullidos,
la nada carnicera y su barullo,
ante esta simple flor se desvanecen.

Flor

Pero el muro de silencio que ciertos días cierra el paso al pensamiento, la oleada innumerable –la oleada de vacío– que sube desde mi estómago hasta mi frente y allí se instala como una avidez que no se aplaca y una sentencia que no se tuerce, el invisible precipicio que en ocasiones se abre frente a mí, la gran boca maternal de la ausencia –la vagina que bosteza y me engulle y me deglute y me expulsa: ¡al tiempo, otra vez al tiempo!-, el mareo y el vómito que me tiran hacia abajo cada vez que desde la torre de mis ojos me contemplo... todo, en fin, lo que me enseña que no soy sino una ausencia que se despeña, me revelaba –¿cómo decirlo?– tu presencia.

Carta a dos desconocidas

LAS CORRECCIONES DE JUVENTUD

La crítica tradicional sobre Paz se le ha acercado principalmente a través del surrealismo y el simbolismo, ambos caminos claramente delimitados por el propio Octavio Paz.¹ En este capítulo trataré de ver cómo la contribución original de Paz

¹ Como ya se ha dicho, no se trata de que la crítica sobre Paz no haya llegado a buenas observaciones, sino que esas observaciones están siempre dentro de las demarcaciones que el propio Paz ha establecido en sus escritos críticos: "... con esta poesía somos capaces de 'conocer' y sentir la proximidad del misterio cuando experimentamos que los versos revelan y dan sentido a las intuiciones más delgadas y agudas con una lengua tenazmente crítica". (Carlos Magis, *La poesía hermética de Octavio Paz*, México, El Colegio de México, 1978, p. 1) "Octavio Paz ha pasado de la confirmación de la existencia personal y colectiva interior a la investigación y el conocimiento del origen.... El poema como el lugar del rito, lugar donde el misterio se revela, lugar de la entrega recíproca y punto de consumación del instante." (Jorge Rodríguez Padrón, *Octavio Paz*, Madrid, Júcar, 1975, p. 112. "Paz veía en el surrealismo no una escuela estética o una manera del arte, sino 'un foco secreto de pasión poética en nuestra época vil', una subversión de la sensibilidad, un movimiento de liberación radical del arte, del erotismo, de la moral, la política, etc." (Ruy Sánchez, p. 67.) Como Edgar O'Hara dice: "Todo el mundo lo sabe pero no está de más repetirlo: la crítica que engalana la teoría del 'reflejo' será palabra minusválida. Por eso mismo, el

a la poética de la modernidad puede ser captada más claramente mediante el regreso (paradójico) a las estructuras autoconscientes del romanticismo, las cuales han sido exploradas por la crítica deconstructiva en las últimas décadas. La deconstrucción, se puede argumentar, es uno de los movimientos característicos dentro de la poesía de Paz. Sin embargo su compromiso con una idea romántica del yo actúa como un impedimento en contra de su propia deconstrucción, un obstáculo que la mayoría de sus críticos han pasado por alto.

Una de las primeras cosas que uno puede distinguir en la *Obra poética* de Octavio Paz (como Paz la llama para evitar llamarla "Poemas completos")² es el contraste entre la regularidad y el orden de los libros publicados después de 1962, y el desorden de las continuas correcciones, inclusiones y exclusiones, de los poemas y volúmenes de los poemas que formaron la primera parte del libro.³ En su "Advertencia" a sus *Poemas* (1979), Paz dice:

Yo fui tardío y nada de lo que escribí en mi juventud me satisface; en 1933 publiqué una *plaquette*, y todo lo que hice durante los diez años siguientes fueron borradores de borradores. Mi primer libro, mi verdadero primer libro, apareció en 1949: *Libertad bajo palabra*. (*OP*, p.11)

lenguaje que hable de la poesía de Paz con la terminología del Divino Octavio, se irá derecho, sin hacer escalas, a un foso semántico. He aquí la gran elección (y el reto nuestro) de la obra de Paz: haber maniatado a seguidores y detractores." (Edgar O'Hara, "Carne a qué aliento sometida." *Insula*, No. 532-533, abril-mayo, 1991, p. 41).

² *Obra poética (1935-1988)*, Barcelona, Seix Barral, 1990. En adelante *OP*. Recientemente el Fondo de Cultura Económica ha publicado una nueva edición de la *Poesía completa*. Esta investigación utiliza la edición anterior.

³ Carlos Magis dice de su investigación, "Proyectar la primera fase (de la poesía de Paz) resultó algo más complicado de lo que pensé al principio debido a la falta de las primeras ediciones y al laberinto bibliográfico que las publicaciones del poeta han ido creando." Carlos Magis, p. 3. Desde 1962 hasta ahora Octavio Paz publicó cuatro colecciones principales de poemas: *Salamandra* (1962), *Ladera Este* (1969), *Vuelta* (1975) y *Arbol adentro* (1987), y cada uno reúne, de una manera cronológica casi estricta, aquellos poemas escritos después de la publicación del volumen anterior: *Salamandra* (1958-1961); *Ladera Este* (1962-1968); *Vuelta* (1969-1975); *Arbol adentro* (1976-1987 -aunque en la *Obra poética* la fecha está extendida hasta 1988). Como se vio en el apartado dedicado a su relación con Elena Garro, la armonía y claridad de sus publicaciones poéticas corresponde con el rompimiento de esta relación.

El énfasis puesto en “mi primer libro, mi verdadero primer libro” expresa el problema que Paz tuvo con su poesía temprana. Hay, en ese énfasis, la necesidad de remarcar la distancia tomada por el Paz tardío hacia sus escritos anteriores. En 1960 reunió bajo éste título aquellos poemas escritos entre 1935 y 1957,⁴ y en la edición de 1967 excluyó de ella más de cuarenta poemas. No obstante, en la *Obra poética*, dice Paz, “he indultado a once de los condenados”.

Es bien sabido que a Paz le ha gustado siempre corregir repetidamente sus poemas, incluso en la nueva edición de un mismo libro. Siempre cambia algunos versos, agrega algunas palabras, quita otras o incluso, como en el caso de *Entrada en materia*, el poema que abre *Salamandra*, escribe un nuevo poema bajo el mismo título. Como empieza su “Advertencia”, para Paz:

Los poemas son objetos verbales inacabados e inacabables. No existe lo que se llama “versión definitiva”: cada poema es el borrador de otro que nunca escribiremos. (*Ibid.*)

No obstante, no todas las correcciones se deben al mismo motivo; hay razones diferentes para cambiar un poema: puede ser la conciencia del poder retórico de éste, o la incomodidad con los resultados finales, o incluso la angustia dirigida hacia el poema mismo. La incomodidad de Paz con su propia juventud está reflejada en estas continuas exclusiones e inclusiones de poemas de esa etapa en sus posteriores ediciones establecidas. La infinita corrección de su poesía temprana muestra que Octavio Paz está dividido entre su deseo de volver a reescribir su propio pasado, y la conciencia del hecho de que, a pesar de sus correcciones, los poemas que había escrito están todavía allí. La metáfora apenas citada arriba acerca de la posibilidad de “matar” y “indultar” este o aquel poema hace obvio el hecho de que cualesquiera que sean sus deseos, la cronología y existencia, y las pistas dejadas por sus poemas, son imposibles de borrar.

⁴ No obstante, *La estación violenta* (1948-1957), el último libro incluido en *Libertad bajo palabra*, puede sumarse a la cronología organizada y medida de sus últimos libros. Véase Verani, 1983.

Paralela a la falta de confianza en sus poemas tempranos existe también la incomodidad hacia el joven poeta que estaba tratando de afirmarse a sí mismo, tanto como poeta como persona.

En este sentido, la incomodidad que Paz tiene hacia sus propios logros tempranos exhibe también que las búsquedas y movimientos del joven poeta no son para nada una fuente de felicidad para el poeta establecido. El desorden de las correcciones en la primera parte de su *Obra poética* muestra las dificultades que Paz tiene al tratar de aceptar su propio pasado.⁵ Voy a estudiar en este capítulo la manera en que el joven poeta lidió con su propio yo; el cual tomó principalmente dos direcciones: el rechazo del yo y el reconocimiento del espacio vacío dejado por él como el lugar del poema; o su sublimación mediante la figura del otro, principalmente representado por una mujer.⁶

Paz ha trabajado en el problema del yo del poeta durante toda su vida, y aunque ha tomado caminos diferentes, la organización esencial del problema ya estaba allí desde sus primeros poemas, incluso en aquellos primeros "borradores

para una explicación completa del laberinto bibliográfico de Paz.

⁵ Como Judith Goetzinger dice acerca de la versión de *Bajo tu clara sombra* de 1968 de Paz, "Fácilmente se ve que estas secciones suprimidas representan lo que hay en el poema de más anecdótico; el poeta va eliminando todo elemento que sugiere el desarrollo de un amor específico para conservar sólo la expresión más abstracta y simbólica del amor." (En Alfredo Roggiano, p. 104).

⁶ La oposición entre el yo y el otro en Paz presenta la misma angustia que hubo en Eliot. Sin embargo, el desarrollo de sus estrategias retóricas (de su "sistema expresivo", como Amado Alonso lo define desde un punto de vista estilístico) para enfrentarlo van a ser muy diferentes. Mientras que Paz desarrolla una estrategia de oposición, abstracción y sublimación, Eliot trabaja detallándolo y disolviéndolo. No hay un poema en el Paz temprano, por ejemplo, que pueda alcanzar la conciencia irónica de Eliot en *Conversation Galante*:

'You, madam, are the eternal humorist,
The eternal enemy of the absolute,
Giving our vagrant moods the slightest twists!
With your air indifferent and imperious
At a stroke our mad poetics to confute—'
And—'Are we so serious?' (SPP, p.33.)

Para superar la angustia del otro (sea una mujer, o el mundo) Paz se aleja y hace de éste una abstracción y un símbolo. Eliot, a su vez, trata de identificarlo y de lidiar con las contradicciones de su enfrentamiento. Quizás esa es una de las razones por las que el movimiento para superar la angustia provocó en Eliot el regreso a una religión tangible, mientras que en Paz su transformación se dio hacia el erotismo.

de borradores"; desde *Luna silvestre*, ese primer poema publicado cuando tenía diecinueve años y que nunca volvió a exponer:

Y ahora me consumo,
 en la espera de ti, de tu sonrisa,
 ...
 sin donde asirme, trémulo,
 expulsado de mis antiguos reinos⁷

Aquellos "reinos antiguos" son el lugar del yo solipsístico del cual el poeta ha sido expulsado precisamente por el movimiento del aparecer del yo y buscar ser reconocido. Como vamos a ver, en el momento en que el yo es experimentado también es reconocido, pero ese reconocimiento significa la imposibilidad de regresar a la experiencia originaria. La totalidad de esa experiencia empieza el movimiento del yo, su existencia como una entidad inalcanzable y parcial, y también el vacío en el cual lanza al joven poeta, incapaz de afianzarlo o de regresar a sus propios orígenes. El poeta va entonces a buscar la delimitación del yo mediante la construcción figurativa del otro. Esa construcción en Paz, y desde el principio, tiene que ver con el "amor", y con una mujer evocada pero nunca presente:

Qué móvil y qué inmóvil, amada
 tu inventado rostro;

⁷ *Luna silvestre*, México, Fábula, 1933, p.19. Compárese este poema con la cita de Eliot de *Conversation Galante*. Ambos poetas están enfrentando a alguien que cuestiona sus "poéticas", pero su resolución es muy diferente. Eliot trabajó desestabilizando cualquier posible seriedad, moviendo los límites de la reafirmación del yo, y Paz, mientras enfrenta el mismo cuestionamiento (aquí no por una presencia sino por una ausencia) se concentra en un yo que se está disolviéndose sin ni siquiera abrirse. No obstante, ambos "poetas" son desde el principio, "expulsados de sus antiguos reinos", y su poesía va a ser la lucha continua para recuperarlo, y resolver el enfrentamiento.

qué desolada luna noches apresura
 para hacerme, iluminado,
 tan intangible tu tangible rostro.
 Cerca de mí, tan cerca,
 que ya no existes,
 que al acariciarte me acaricio,
 desdoblado Narciso.⁸

La incomodidad hacia su poesía temprana, y la mayor o menor estabilidad de la posterior significa, quizás, que tuvieron que pasar muchos años para que Paz fuera capaz de superar el problema del yo: "Pero hay poetas precoces que pronto dicen lo que tienen que decir y hay poetas tardíos." (OP, p. 11)

El tema principal de *Piedra de sol*, un poema escrito más de veinte años después, ya está postulado en *Luna silvestre*. También es el tema de las consideraciones teóricas de su ensayo "Poesía de soledad y poesía de comunión".⁹ Desde el principio, y esto también se aplica a su crítica, Paz estuvo

⁸ *Ibid.*, p.27. Como Jason Wilson dice: "By the time that woman emerges as a sign on a page it is this mental otherness that Paz invokes, an otherness encouraged by the fact that Paz often camouflages the identity of his actual companion by associating her with all women...." (Jason Wilson, 1986, p. 140.) Narciso va a ser muy importante tanto para Paz como para Eliot, ya que representa el principal mito de confrontación. Narciso va a aparecer después en los escritos de Paz, pero la manera en que lidia en este poema permite otra comparación con Eliot. En *The Love Song of Saint Narcissus* Eliot complica las proposiciones del mito mezclándolo con San Sebastián. Esto va a permitir que el poeta confronte un yo que al mismo tiempo sobrevive y se vuelve mudo. Esa posición permite a Eliot otro tipo de exploraciones de este problema. En este momento Paz no ha enfrentado el mito, pero misteriosamente, desdobra el yo en dos entidades, haciendo del otro lo que Narciso hizo cuando oyó a Eco. En este momento la mujer no ha hablado, y en este sentido ella es capaz, no como otro sino como un desdoblamiento del yo, de realizar la proyección nostálgica del yo, sin complicarla. Pero, como los poemas anteriores de Eliot a *Portrait of a Lady*, ésta es sólo una solución provisional, "An immaterial fancy of one's own" (*On a Portrait*. CPP, p. 599.)

⁹ "The subject of *Piedra de sol* ostensibly is love, or, more particularly, the beloved." John M. Fein, *Toward Octavio Paz, A Reading of his Major Poems, 1957-1976*, Lexington, Kentucky, The University Press of Kentucky, 1986, p.11. Como Jason Wilson dice: "If love is redemption from the hell of history, then for the male poet, woman is both muse and carnal lover: the other that completes his divided, solitary self. Many sections of the poem convey this woman, the poem a lyrical tribute to "her" as generic woman, a feminine principle, a word, a memory that comes alive in the poem itself, in the mental life of the poet, then reader. At night the poet slips into her body (she

trabajando en esta antinomia: regresó a ella una y otra vez, incapaz de superarla. No obstante, como vamos a ver en la segunda parte de este capítulo, ha logrado hacerlo mediante este regreso continuo, mediante un enfrentamiento progresivo a estas posiciones antagónicas, y mediante la cicatriz histórica que esta interminable búsqueda ha producido.

Paul de Man, en una serie de ensayos en los que resuena la manipulación retórica de Paz del yo y el otro en los tres poemas aquí estudiados (*Entrada en materia*, *Nuevo rostro* y *Espejo*), trabaja la relación entre apóstrofe, prosopopeya y catacrexis. Antes de entrar en los poemas mismos quiero dedicar algunas líneas a este problema, y a las implicaciones que estos tropos tienen en la poesía de Paz:

prosopopeia (is) the trope of apostrophe... *Prosopon-poiein* means to give a face and therefore implies that the original face can be missing or nonexistent. The trope which coins a name for a still unnamed entity, which gives a face to the faceless is, of course, *catachresis*. That a *catachresis* can be a *prosopopeia*, in the etymological sense of "giving face", is clear from such ordinary instances as the *face* of a mountain or the *eye* of a hurricane. But it is possible that, instead of *prosopopeia* being a subspecies of the generic type *catachresis* (or the reverse), the relationship between them is more disruptive than that between genus and species.¹⁰

Este rompimiento es ejemplificado por Paz en *Entrada en materia*, pero también está presente en otros poemas, aunque mediante diferentes manifestaciones y con connotaciones opuestas. La diferencia entre prosopopeya y catacrexis es que

could be lying asleep at the insomniac poet's side; she could be poetry as a quest towards self-awareness; she could be his own liberated thoughts)." (Jason Wilson, 1986, p. 95.) Pero esta liberación está siempre amenazada por la posibilidad de ser ella misma. Como Paz dice de Rubén Darío: "A la visión de la mujer como *extensión* y *pasividad* animal y sagrada -arcilla, ambrosia, tierra, pan- sucede otra: es 'la potente quien las sombras temen, la reina sombría'." Alejandra Pizarnik hace una identificación de esta imagen con la muerte; sería interesante relacionar la idea particular de Paz del amor (y del erotismo) como una angustia frente a la muerte. (Alejandra Pizarnik, "Una tradición de la ruptura." En Alfredo Roggiano, p.210.)

¹⁰ Paul de Man, *The Resistance to Theory*, Manchester, Manchester University Press, 1986, p. 44.

la primera, como Denis Donoghue dice, es "the trope which ascribes a face, a voice, a name to the absent, the inanimate or the dead... (P)rosopopeya is a device to *compensate*, however inadequately..."¹¹ Donoghue termina su párrafo diciendo que lo que finalmente se compensa es "death, the ultimate loss", y esto, como la conexión hecha por Pizarnik también lo remarca, es necesario de interpretar, tanto si pensamos en una mujer sublimada como una representación o como una compensación de la muerte; sin embargo, quiero hacer hincapié aquí en el hecho de que la prosopopeya *compensa* una pérdida. La prosopopeya es el desarrollo (o involucramiento) del apóstrofe; la prosopopeya "gives a face", como dice de Man, a un yo ausente e inalcanzable, a un yo ya apostrofado (aunque, siguiendo a Donoghue, el reconocimiento y la pérdida simultáneas del yo pueden ser también el primer reconocimiento de la muerte) y, como sucede en *Nuevo rostro*, la sola prosopopeya permite la sublimación del yo.¹²

No obstante, Paz también asume la catacresis en algunos de sus poemas. Si la prosopopeya es el tropo que organiza un poema como *Nuevo rostro*, y que permite la compensación de un yo perdido, la catacresis es el que domina en la primera versión de *Entrada en materia*, ya que fuerza al yo a entrar en espacios nuevos e "innombrados": ésta "coins a name for a still unnamed entity, (it) gives a face to the faceless";¹³ finalmente, va a ser el apóstrofe el que rija un poema como *Espejo*, donde el yo enfrenta su propia desaparición. Para ponerlo de una manera esquemática, la prosopopeya es un movimiento hacia atrás, la catacresis uno hacia adelante, y el apóstrofe una expansión fija. En este sentido, la catacresis no

¹¹ Denis Donoghue, "Critics at the Top", *New York Review of Books*, 15 a August 1991, p. 53. Mis cursivas.

¹² Un ejemplo de la complicación entre prosopopeya y catacresis mencionada por de Man puede verse al comparar los tropos favoritos de Paz y Eliot. La poesía de Eliot está llena de representaciones catacréticas, y este tropo es esencial para la expresión en Eliot de la disolución. Es el tropo opuesto de la metonimia, buscada en el poema de Paz anteriormente citado. Eliot enfrenta los peligros o la imposibilidad de una metonimia completa por medio de la catacresis, mientras que Paz la desvía por medio de la prosopopeya y el oximoron (véase Antonio Carreño, "La función del oximoron en la lírica de Octavio Paz," p. 39.) Si la catacresis expresa la disolución de los límites del yo, la prosopopeya hace lo mismo, sólo que sin salir del espacio del yo, por medio la sublimación. En una nota reciente sobre *La llama doble* de Paz (Barcelona, Seix Barral, 1994), Marcelo Cohen subraya los peligros de los principales recursos retóricos de Paz: "habituales oximoros al estilo 'fuego helado' y paradojas cosidas como 'cuerpo que piensa y alma que palpa'." (Marcelo Cohen, "Octavio Paz. La llama pedagógica." *La Jornada Semanal*, N. 241, 23 de enero de 1994, p. 19.)

permite la sublimación del yo. Por el contrario, lo fuerza a enfrentarse consigo mismo y con el otro, como pasa en *Entrada en materia*, y fomenta el poder de la prosopopeya y del apóstrofe hacia la construcción de una nueva entidad. Esta nueva construcción no va a ser la del yo, ni su sublimación o "alucinación" como en *Espejo*, el otro poema que aquí es estudiado; es una amable deconstrucción de una "alucinación", a pesar de lo disruptiva y angustiada que ésta sea, que forzaría al poeta a representar al yo de manera más desprotegida, y por medio de eso poder imaginar nuevas posibilidades para su manifestación, finalmente fuera de la antinomia del vacío y la alucinación. No obstante, es importante señalar ahora que, en la versión disponible de *Entrada en materia*, Paz dismantela la construcción catacrética para neutralizarla, como vamos a ver más adelante.¹⁴

Esta alucinación puede ser el resultado de un apóstrofe,¹⁵ como en *Nuevo rostro*, y así permitir la sublimación del yo, en cuyo caso la prosopopeya se está alejando de la catacresis, o, al contrario, como en *Entrada en materia*, puede ser el resultado de una catacresis verdadera (ie: mal uso). En el primer caso el otro se vuelve, por medio de la prosopopeya, la expansión de un yo apostrofado, pero por ese simple movimiento ese otro, como otro yo, es inevitablemente "desviado" (apo-strephein), para dejar libre el lugar para el yo sublimado. También existe la posibilidad de la afirmación del apóstrofe sin su sublimación por medio de la prosopopeya; esta afirmación fuerza al yo a verse a sí mismo como un apóstrofe, a revertir el movimiento retórico y a metaforizarse a sí mismo en su propio apóstrofe. Este va a ser el caso de *Espejo*.¹⁶

¹³ Paul de Man, 1986, p. 44.

¹⁴ Como Paul de Man dice: "As anyone who ever wondered about the *legs* of a table or, like Wordsworth, about the *faces* and the *backs* of mountains, knows, prosopopeia is hallucinatory. To make the invisible visible is uncanny.... How then is one to decide on the distinction between hallucination and perception since, in hallucination, the difference between *I see* and *I think that I see* has become consciousness only of itself" (*Ibid.*, pp. 49-50). En su último libro de poemas, *Arbol adentro*, como vamos a ver, Octavio Paz realiza cuidadosamente este recorrido retórico hasta un reconocimiento del otro en el último capítulo que, por fin, no destruye ni amenaza a su propio yo.

¹⁵ "The addressing of an usually absent person or an usually personified thing." *Webster Dictionary*, Chicago, The English Language Institute of America, 1980.

¹⁶ "The fiction of an apostrophe to an absent, deceased, or voiceless entity, which posits the possibility of the latter's reply and confers upon it the power of speech. Voice assumes mouth, eye, and finally face, a chain that is manifest in the etymology of the trope's name, *sign poien* to confer a mask to a face (*prosopon*)," (Paul de Man, "Autobiography as De-facement" *Modern Language*

Cuando la catacresis es el tropo que rige el poema, el yo se ve impedido a sublimarse a sí mismo. Esto sucede constantemente con Eliot. Hay un uso desviado tanto del yo como del otro que propulsa hacia nuevas organizaciones y a la posibilidad de nuevos reconocimientos. El yo es forzado a entrar en el movimiento alucinatorio de la prosopopeya, en lugar de gobernarlo. La voz que conjura al yo del poeta moderno dentro del poema va a ser apostrofada, permitiendo y forzando que el yo y el otro (yo) se reconozcan entre sí, a pesar de lo doloroso que esto pueda ser. El otro ya no es más la "máscara de un rostro" (la prosopopeya de un apóstrofe) sino como vamos a ver en *Entrada en materia*, una entidad mucho más disruptiva, otro rostro u otro apóstrofe que está confrontando al yo y no le permite otra cosa que su reconocimiento, aún si éste es el reconocimiento de un apóstrofe. Sería interesante aquí ver el apóstrofo gramatical como símbolo del tropo del apóstrofe en relación con el yo: una marca que se asienta en la huella dejada por esa omisión. Después de estas consideraciones teóricas, es hora de entrar en los poemas.

II

RECONOCIMIENTO Y BORRADURA DEL OTRO

Entrada en materia es de hecho el principio en Paz de una reconciliación con el yo y un reconocimiento de un otro real -una *entrada en materia*, como el título rotundamente indica. Pero también dice algo más acerca del proyecto de este poema: abre una sección (o un libro en la *Obra poética* de Paz) que se llama, significativamente, "Días hábiles"; el vínculo entre ambos títulos nos dice mucho acerca del sentido del proyecto poético de Paz en este momento. *Entrada en materia* es la audaz apertura a los "Días hábiles" del poeta, a la vida diaria en que el otro no puede nunca ser una sublimación del yo. Este primer movimiento, sin

embargo, no fue fácil, y de hecho la angustia extrema que *Entrada en materia* logra expresar es el primer reconocimiento de esa realidad. El *otro* allí expresado también comparte la naturaleza disruptiva del yo de Paz: no es, aquí, un elemento de su propia simulada salvación, sino un compañero de su condición angustiada. El otro deja de ser un otro inventado que permite al yo su propia sublimación, sino un *otro yo* reconocido que participa con éste de la angustia y la falta de esperanza en que el yo, solo, estaba viviendo. Ese es el principio de su verdadera reconstrucción y también, del reconocimiento de ese otro.¹⁷

Desgraciadamente, como vamos a ver, Paz iba a reescribir totalmente el principio de este poema, y su versión final no muestra ni alcanza, para nada, estas conclusiones previas. Es como si Paz no hubiera querido exponer ese momento crucial de su carrera, o como si la catacresis lograda fuera demasiado para él mismo. En ese sentido es de hecho otro poema, y la comparación de ambas versiones mostrará de manera clara lo que la primera versión de este poema había logrado, y lo que la segunda ocultó. Lo que sigue es el principio de la primera versión:

Piedras de ira fría
 Altas casas de labios de salitre
 Casas podridas en el saco del invierno
 Noche de innumerables tetas
 Y una sola boca carnicera
 Silbato y risa eléctrica
 Algarabía
 El neón se desgrana
 Ataviada de guirnaldas de dientes

¹⁷ Este poema, puede ser visto como una versión poética de los últimos años del matrimonio de Paz con Elena Garro.

Una lectura minuciosa de las diferencias entre la primera versión y la última pueden iluminar algunos aspectos de las angustias poéticas de Paz, y la manera en que lidia con ellas. Las correcciones hechas en *Entrada en materia* no son, como en otros poemas, para mejorar el poder retórico del poema, sino para alterar su construcción y sentido original, y ocultar la desnuda fijación de la específica emoción expresada, que es cambiada por una expresión más indiferente, más correcta de ella. Las correcciones son, en más de un sentido, una falsificación de la experiencia que provocó el poema, y una evidente contradicción de sus propias ideas sobre poesía. Utilizando los propios términos de Paz, la "otra voz" que la poesía debe encontrar para poderse manifestar, ha sido domesticada en este poema por "esta voz", menos conflictiva y ambigua, y el resultado es tanto estética como éticamente decepcionante.¹⁹

De hecho, lo que hace de la primera versión de *Entrada en materia* una construcción tan poderosa es que, por medio de esta prosopopeya alucinatoria, el lector no puede distinguir entre la mujer y la ciudad: "Piedras de ira fría / Altas casas de labios de salitre/ Casas podridas en el saco del invierno." La imagen puede referirse tanto a una ciudad como a una mujer caminando en una noche de invierno (e incluso un hombre, si referimos las tetas a la noche, y no extendemos su sentido a las casas). El poeta está inmerso en su propia emoción, está proyectándola en ambas imágenes, y las está sintiendo allí. La "noche de innumerables tetas" de la imagen siguiente remarca la identificación y al mismo tiempo borra las posibles particularidades deícticas de la ciudad y la mujer. En esta primera versión Paz no está construyendo un vínculo intelectual entre ambas, o al menos no sólo eso: está sintiendo que la ciudad es una mujer, y la noche trabaja como el vínculo metonímico que enfatiza el poder de la metáfora; su

¹⁹ Como he estado tratando de decir a lo largo de este trabajo, una experiencia estética es también una experiencia moral, y la consistencia de un poema depende de la habilidad del poeta para transformar en palabras una emoción (y cualquier emoción tiene connotaciones morales); una corrección de un poema que no esté basada en la habilidad del poeta para agudizar y afinar esas palabras y emociones, que no surga de su movimiento retórico, es decir, que no dependa ni de la organización de las palabras dentro del poema, ni de la emoción allí lograda y expresada, sino de

emoción personal es expresada sin ninguna explicación, por lo tanto la imagen de la ciudad está desde el primer momento hecha de "labios", "boca", "dientes" y "orejas". En este momento, para los propósitos de esta lectura, la naturaleza y el sentido de esa proyección no son lo relevante (voy a trabajar más adelante en ello), sino la capacidad, por parte del poeta, para lograr la expresión de ella, cualesquiera que sean las implicaciones colaterales de la imagen construida. En la versión corregida, la aparición de estas tres entidades constitutivas del poema, mujer, ciudad y noche, va a darse de manera gradual, y la nueva relación así establecida va a producir no una nueva versión del mismo poema, sino una completamente diferente. En la segunda versión la relación entre mujer, ciudad y noche va a sufrir dos modificaciones: primero, la identificación de la mujer y la ciudad no está enfatizada; y segundo, existe una racionalización del vínculo, que cambia la catacrexis construida a través de estas tres entidades en simple "signo" lingüístico.²⁰

En la versión corregida Paz deja de apuntar una identidad, para pasar a explicar sus vínculos racionalizados: la metáfora es entonces literalizada, y la metátesis de mujer y noche lograda, se vuelve en la segunda versión una metástasis localizada, en el sentido médico: la analogía es ahora la explicación de una enfermedad que no incluye la voz poética. Si en la primera versión el poema se abrió audazmente con la ambivalencia entre la mujer y la ciudad, íntimamente relacionada con la voz poética, en la versión censurada la ciudad no va a estar relacionada con los *topoi* de la mujer sino hasta que se establezca claramente que es una ciudad; además va a ser la noche, "ataviada de signos, (que son)

otras consideraciones ajenas, produce, al final, una adulteración de la emoción y un debilitamiento de la fuerza del poema.

²⁰ "The claim of all poetry to make the invisible visible is a figure to the precise extent that it undoes the distinction between sign and trope. It smuggles the wiles of rhetoric back into the hygienic clarity of semiotics". (Paul de Man, 1986, p. 50.) En la versión *corregida* Paz está haciendo exactamente lo opuesto al lo que hizo en la anterior y por eso cancelando su fuerza expresiva; es decir, está desmantelando las figuras retóricas y construyendo signos claros que homogenizan poema y poética.

parpadeantes *letras*" (las cursivas son mías), la que va a construir el vínculo metafórico debilitado.²¹

El verso anterior expresa claramente la distancia que Paz estaba tomando en esta segunda versión con respecto a la experiencia emocional lograda, y esto es hecho a través de una serie de pasos o intervenciones aclaratorias que estuvieron ausentes en la primera y que al intervenir desmontan su fuerza expresiva.²² No obstante, Paz no quiso perder todo el poder del poema; así que conservó el verso que más fuertemente expresaba el vínculo entre ciudad-noche-mujer y la experiencia personal del poeta: "gatos en celo y pánico de monos".²³ Es

²¹ Para una lectura de la coincidencia entre Eliot y Paz al lidiar con la imagen de la ciudad como una representación del infierno, véase el ensayo de Hoover: "The solution, always, lies in breaking down the confining walls of the city to achieve communion with other human beings at the source of life." (Judith Myers Hoover, 178, p.27.) Véase también Jason Wilson, 1986, p. 69: "Paz poet-hero could redeem modern decadence in his song; but he has been expelled from the city." En esta primera versión del poema están lo dos, el yo y el otro, tratando de enfrentarse entre sí, y de enfrentar también la ciudad. Quizás esto resultaba insoportable. En una lectura diferente, Roberta Seabrook considera los "paisajes" de este poema "muy nerudeanos, del primer Neruda; por ejemplo, la descripción de la ciudad en 'Entrada en materia'." ("La poesía en movimiento: Octavio Paz". En Alfredo Roggiano, p. 233.)

²² Si en la primera versión la ciudad-como-mujer estaba, dentro de una "noche multicolor y noche desollada", "ataviada de guirnalda de dientes / Igneas orejas letras parpadeantes", en la segunda la "noche" es removida de su posición original, situada ahora después de la representación de la ciudad a través de la imagen de los movimientos enloquecedores y desquiciados de luces y autos, y, como ya vimos, "ataviada de signos". La fuerte identificación entre ciudad y mujer es ahora pospuesta y debilitada por la noche metatetizada, que funciona como un "buffer state" (es decir, en términos de sociología política, un estado que aligera las tensiones entre dos estados enfrentados) el cual disminuye la tensión poética de las dos imágenes vinculadas. Como resultado, hay también un debilitamiento de la fuerza retórica lograda en la primera versión del poema, basado en esa identificación, al volverse un mera explicación de ella. El yo de la mujer, al cual el poema estaba en parte dirigido, es transformado en un componente emocionalmente neutralizado de la noche como un signo y, aunque la identificación entre la ciudad y la mujer es después recuperada, su relación aparece no como un golpe emocional vivido, sino como resultado de una construcción intelectual.

²³ En este poema Paz está muy cerca de las imágenes de Eliot de la ciudad. Compárese este verso, y los que le anteceden y siguen, con la siguiente cita de *The Waste Land*:

What is that sound high in the air
Murmur of maternal lamentation
Who are those hooded hordes swarming
Over endless plains, stumbling in cracked earth
Ringed by the flat horizon only
What is the city over the mountains
Cracks and reforms and bursts...

...

A woman drew her long black hair out tight... (SPP, p.73.)

No obstante, Eliot define esta imagen, finalmente, como "Irreal", mientras que Paz tiene que lidiar con lo abrumador de su presencia, tanto con la ciudad como tal, como con el ambiente alucinatorio

decir: la animalidad, la bestialidad del yo y el otro, hombre y mujer, sexo e irracionalidad, poesía y vida diaria. Sin embargo, sin aquellos otros aspectos que habían posibilitado el equilibrio retórico de la primera versión, el poema se convierte en una versificación intelectual y bien escrita de la experiencia antes lograda.

Paz estaba tratando, por medio de esas correcciones, de escapar de la angustia antes expresada en ella relativa tanto a la mujer como al yo. Al mismo tiempo estaba, de la misma manera que vimos en sus ensayos, construyendo su propia imagen pública. La primera versión del poema fue la alucinación catacrética, muy poderosa y efectiva, de una emoción, tanto de la mujer como de la ciudad, y de sus implicaciones reales para el yo, ya que tanto la mujer como la ciudad son, de hecho, una amenaza para el yo del poeta, el cual considera que solamente puede salvarse a sí mismo en soledad. La segunda versión fue una hipérbole alegórica que mantuvo al poeta a distancia de las consecuencias que el primer poema expresaba. Esta separación es más clara en los versos que en la primera versión, después del apóstrofe, vienen después de la imagen anterior:

Ciudad

Gatos en celo y pánico de monos

Un reflector palpa tus plazas más secretas

El sagrario del cuerpo

El arca del espíritu

Los labios de la herida la herida de los labios

La boscosa hendidura de la profecía...²⁴

dentro del cual el yo y el otro se enfrentan. Quizás la principal diferencia entre ambos poetas es que mientras que uno es amenazado por la disolución el otro es amenazado por la materialidad. De ahí las configuraciones imaginarias que sus poemas toman.

²⁴ *Salamandra*, 1962, p. 9. Roberta Seabrook considera esta imagen "surrealista". Está en lo correcto, en el sentido que éste es quizás, con *¿Águila o sol?* el libro de Paz más surrealista, pero ella también, sin mencionarlo, hace la conexión de este poema con su verdadero origen: "En este mismo poema, Paz ha convertido el *lunario sentimental* o irónico de Lugones y Laforgue en una

Si en la primera versión, después de los “gatos en celo y pánico de monos”, hay una pausa, o un cambio en el movimiento retórico del poema, moviéndose hacia la imagen de la ciudad como mujer por el tropo del apóstrofe, donde “un reflector palpa tus plazas (de la ciudad) más secretas”, de la misma manera que el ojo de un hombre puede buscar el cuerpo de una mujer, en la versión censurada la imagen apostrofada es la noche, primero como una metonimia de la ciudad, y solamente después como una metáfora de la mujer, alejando de la escena el otro par más perturbador de la primera versión: el ojo del poeta y el cuerpo de la mujer. La voz del poeta, que en ella era el eje de todos estos elementos presentes o implícitos del poema, está ahora fuera de escena, fuera de *vista*,²⁵ vuelta ahora una voz ausente y desinteresada. Y la inmediatez entre ciudad y mujer es revertida por la figura menos “palpable” de la noche: no es lo mismo palpar una ciudad que palpar la noche: no es lo mismo tocar la noche que tocar a una mujer. La noche, que en la primera versión fue, más que una figura, un fantasma inclusivo que involucró la experiencia poética, se vuelve aquí el “signo” que vincula y separa los dos elementos de la metáfora.

La imagen, como consecuencia, se vuelve menos agresiva y “material”. Y la clara identificación entre las partes sexuales de la mujer y los lugares de la ciudad (“El sagrario del cuerpo, El arca del espíritu, Los labios de la herida la herida de los labios, la boscosa hendidura de la profecía”), vista por el “reflector” que también es el ojo metonímico del poeta, es borrada por una noche que es ahora la

pesadilla lunática”. (Roberta Seabrook, p. 233.) Esta transformación fue primero lograda por López Velarde y Eliot. Compárese, por ejemplo, la identificación de Paz de la mujer y la ciudad bajo las luces con la imagen equivalente de Eliot en *Rhapsody on a Windy Night*:

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,
 She is alone
 With all the old nocturnal smells
 That cross and cross across her brain. (CPP, p.25.)

²⁵ Como Marcelo Cohen dice: “La mirada de Paz elude demasiadas cuestiones” (Marcelo Cohen, p. 19.)

metonimia de la ciudad, y por la desintegración del ojo todopoderoso y ciclópeo convertido en una imagen más literal de la ciudad: "Noche en los huesos/ noche calavera/ los reflectores palpan tus plazas secretas/ el sagrario del cuerpo/ el arca del espíritu/ los labios de la herida/ la boscosa hendidura de la profecía". (OP, p.311). La referencia directa al órgano sexual de la mujer ("la boscosa hendidura de la profecía") que culmina ambas estrofas, aunque con connotaciones diferentes en cada versión, está de hecho muy lejos de los *topoi* de la ciudad; no obstante, es un desarrollo de la primera imagen de la ciudad con el sustantivo referencial directo (plazas), vinculado al cuerpo de una mujer por el adjetivo "secretas" y el verbo "palpar", y por medio de las imágenes religiosas de los versos intermedios (sagrario, cuerpo, arca, espíritu) a través de un continuo desplazamiento de la materialidad a la abstracción y entonces, finalmente, a una imagen femenina más "palpable".

En la primera versión, después de la progresiva identificación entre la ciudad y la mujer por medio del "ojo" reflector, el poema vuelve nuevamente al movimiento descriptivo inicial de la ciudad como el lugar de la angustia, aunque cambia su sentido: la cercana identificación de la ciudad como mujer es ahora borrada por una metafísica y moral "creciente marea de espanto" que permite a la voz moverse de la posición del testigo masculino privilegiado (testis) de ello, y pasar a ser un participante de su sentido emocional. En los versos anteriores la voz que introdujo la ciudad como una metáfora de la mujer, progresivamente se identifica con el ojo testicular o "reflector"; sin embargo, en los siguientes versos se convierte nuevamente en una voz, y eso le permite representar la ciudad inmersa en una creciente y espantosa marea que hace de ella no solamente la imagen inmediatamente localizada de una mujer sino una metáfora más compleja que incluye tanto a la mujer como al hombre en un movimiento sinecdóquico; la ciudad acostada se levanta, hecha de "torres ceñudas con el miedo al cuello"; inmersa en esta marea de maldad (el reconocimiento del yo y el otro yo por medio de la prosopopeya), el hierro y la piedra temblorosa que son corroídos por un mal promiscuo (ese mismo reconocimiento: el hierro calado hasta los huesos, y la piedra pelada también hasta los huesos) son de hecho alegorías de la condición

humana. Es posible también ver el hierro como un falo corroído y la piedra como una vagina estéril y ciega:

Crece la marea invisible
 La marea de espanto
 Torres ceñudas con el miedo al cuello
 Sonámbulos palacios
 Graves moles de sueño y orgullo
 Calado hasta los huesos tiembla el hierro
 Y la piedra pelada hasta los huesos
 El mal promiscuo el mal sin nombre
 Todos los nombres del mal
 El mal que tiene todos los nombres
 Hasta el meollo del hierro
 Y la juntura ciega de la piedra...²⁶

Lo que en la primera versión es una "marea invisible y espantosa" que permite una nueva identificación de la ciudad, construida no solamente con la mujer sino también con el hombre, en la versión disponible es incluida en una "noche" más domesticada (crece la noche / crece su marea), y por medio de eso el poema excluye nuevamente cualquier posible identificación con el yo del poeta.

Hay otras cosas significativas: primero, que lo que en la versión original estaba en singular ("la piedra") ahora se convierte en plural, segundo, la referencia

²⁶ *Salamandra*, 1962, pp. 9-10. En la segunda versión esta poderosa y herida imagen es revertida a un sentido menos expuesto, primero insertando aquí la "ciudad" apostrofada, aunque sin la fuerza catacrética anterior, y después cambiando la "marea" metafísica en una "noche" más descriptiva; esta noche va a convertirse en el principal sujeto de la escena, tomando el lugar de la experiencia emocional de la voz poética y funcionando como disfraz de cualquier implicación emocional.

al hierro es expresada exclusivamente en el último verso, y tercero, la definición del mal como "promiscuo" desaparece de la segunda versión. Finalmente, la descripción detallada de la ciudad (casas, templos, rotondas), y la referencia directa al invierno (sin la implicación "podrida" de su apariencia en el tercer verso de la primera versión) crean una distancia entre la ciudad como una doble entidad hecha de hombre y mujer, y la despersonalizan, excluyendo aquí nuevamente las otras referencias humanas del poema. En cualquier caso, es una reconstrucción desinflada de la experiencia poética: "Ciudad/ montón de piedras/ en el saco del invierno/ Crece la noche/ crece su marea/ torres ceñudas con el miedo al cuello/ casas templos/ rotondas/ tiempo petrificado/ graves moles de sueño y de orgullo/ el invierno las marca con sus armas crueles/ piedras recomidas hasta/ el hueso/ por el siglo y sus ácidos/ el mal sin nombre/ el mal que tiene todos los nombres / clavado/ enquistado/ hasta el meollo del hierro/ y las ciegas junturas de la piedra" (OP, pp. 311-312).

Las dos versiones del poema avanzan después casi de la misma manera, excepto por unas pocas correcciones y cambios mínimos en el orden de los versos. Después de erradicar su compromiso personal con el poema, es decir, el nivel "alucinatorio" que forzó el encuentro entre el yo y el otro, Paz se siente libre para regresar al uso de la ahora aséptica identificación de la ciudad como una mujer (nunca más "la ciudad-como-mujer"), ya que el yo está excluido de cualquier situación amenazante. Puede ahora, sin ninguna angustia, regresar a la figura del apóstrofe, y se incluye como sujeto rotundo de la voz poética:

...

y las ciegas junturas de la piedra

Ciudad

entre tus muslos

un reloj da la hora

demasiado tarde
 demasiado pronto
 En tu cráneo
 pelean las edades de humo
 en tu cama
 fornican los siglos en pena... (OP, p.312).

En la primera versión la “ciudad” apostrofada no aparece.²⁷ La significación de estos cambios menores para el sentido del poema como un todo no es tan relevante como la de los anteriores. Pero esto puede ser así porque las angustias han sido eliminadas. Esto permite a Paz, entrar en la cercana relación entre el poeta y la ciudad, antes expresada en el poema. Esa es la razón por la que el “yo” no ambiguo toma el lugar de la noche y continúa la narrativa poética. Una vez que la amenazante catacresis fue borrada, el “Yo” sublimado puede habitar libremente dentro del poema. Después de esos cambios, *Entrada en materia* continúa de la misma manera en ambas versiones, ya que la verdadera “entrada en materia” ha sido usurpada por su clausura posterior y revertida. El diálogo es ahora solamente entre el poeta y la ciudad, sin el otro perturbador, sin la ciudad como mujer. Los siguientes versos tienen un sentido totalmente diferente de una versión a la otra. Sin el vínculo alucinatorio entre ciudad y mujer, el sentido del poema se vuelve más directo, y obvio:

Memoria que se desmorona
 Ciudad de frente indescifrable
 Tu discurso demente
 Tejido irrefutable de razones

Corre por mis arterias
 Y repica en mis tímpanos tu sílaba
 Tu frase inacabada.²⁸

El poema continúa casi sin ningún cambio en los siguientes sesenta versos.²⁹ El final de éste es un resumen de todo el poema, pero nuevamente, después de las correcciones hechas en la segunda versión su sentido cambia de una a otra, también porque los dos últimos versos en cursivas no aparecen en la versión disponible:

Los nombres no son nombres
 No dicen lo que dicen
 Yo he de decir lo que no dicen
 Yo he de decir lo que dicen
 Piedra sangre esperma

²⁷ El poema continúa así: "... / y las ciegas junturas de la piedra / entre tus muslos un reloj da la hora / demasiado tarde / demasiado pronto / en tu cama de siglos / el reloj fornicar / en tu cráneo de humo pelean / las edades de humo."

²⁸ *Salamandra*, 1962. En la segunda versión los dos primeros versos se invierten: "Ciudad de frente indescifrable / Memoria que se desmorona". *OP*, p.112. La identificación metafórica de la ciudad y la frente (la cual incluye la metonimia de la frente como la mente) como una entidad "indescifrable" aparece repetidamente en la poesía de Paz (cf. *Pasado en claro* y *Arbol adentro*).

²⁹ En la versión censurada tiene 147 versos y 145 en la primera. Consiste de una estrofa dedicada a la luna: "Como un enfermo desangrado se levanta / la luna" (vv. 56-70); otra al tiempo: "Un reloj da la hora / ya es hora / no es hora" (vv. 71-78); después otra dedicada al cierre del tiempo, casas, lenguaje y conciencia: "el tribunal condena lo que escribo / el tribunal condena lo que callo / el ojo fijo del muro descarado (el muro descarado, que también implica "descascarado") / *Ruidos imperceptibles*" (vv. 79-108)—los dos versos en cursivas no aparecen en la versión disponible; estas exclusiones son también significativas en relación con el principio del poema: el "tribunal" de la segunda versión es tan literal, que, dentro del poema, desaparece al testigo (el "ojo fijo" está relacionado con el "reflector" del principio, sus "ruidos imperceptibles" han sido literalmente silenciados y metafóricamente muertos). La última estrofa antes del final está dedicada al acto de nombrar: "...nombres (son) las hachas / anchas espaldas de este mundo" (nótese la metáfora antropomórfica de "nombres" y el paralelismo consiguiente entre mundo y cabeza). Los cambios aquí son únicamente dos: en la primera versión dice "nombre" solamente una vez, mientras que en la segunda se vuelve una especie de estribillo, apareciendo dos veces más, en vez de "materias reales y espirituales", y "materias irreales".

Ira ciudad relojes

Pánico risa pánico

Yo he de decir lo que no dicen

Promiscuidad del nombre

El mal sin nombre

El nombre de los males

Yo he de decir lo que dicen

El sagrario del cuerpo

El arca del espíritu

Los labios de la herida

*La herida de los labios*³⁰

Lo que es importante en la primera versión del poema es la manera en que Paz lidia en ella con la confrontación entre el hombre y la mujer, y entre el yo y el otro. Como vimos, Paz logra en la primera versión una deconstrucción radical de las dos entidades, desestabilizando a ambas por medio de la ciudad como la construcción de su catacresis alucinatoria.³¹ El problema del yo y el otro fue enfrentado por Paz de diferentes maneras. No obstante, la mayor parte del tiempo la confrontación no se da, ya que el yo está enfrentando su propio espejo vacío, o es sublimado en la imagen de la mujer. El concepto de la "otredad" en Paz es siempre un callejón sin salida: la metáfora de aquello que está más allá de la conciencia, el lenguaje, la antropología, el entendimiento, la cultura, la razón: el otro es una esfinge que Paz no quiere descifrar, incluso si esto significa descubrir un nuevo acertijo. En un poema posterior, que va a ser estudiado más adelante en este capítulo, Paz lidia con este problema de una manera más irónica, pero

³⁰ *Salamandra*, 1962, p. 13. Mis cursivas. Paz, en realidad, ha callado "lo que dicen y no dicen".

³¹ Y quizás el silenciamiento de la catacresis está conectado con el ocultamiento del rastro de Elena Garro dentro de la obra de Paz.

hasta entonces la relación entre el yo y el otro, la cual es central en la poética de Paz, tomó un camino diferente.

III

EL YO SUBLIMADO

Como dije al principio de este capítulo, Octavio Paz siempre está corrigiendo sus poemas, incluyendo algunos y eliminando otros en cada nueva edición de su obra poética.³² Aparte de un pequeño número de poemas que fueron reescritos en su totalidad, como *Entrada en materia*, la mayoría de los poemas y las colecciones de poemas de Octavio Paz escritos después de 1960, es decir, después de la primera edición de *Libertad bajo palabra* como "selección de poemas", no sufrió grandes

³² Hugo Verani dice: "*Luna silvestre* (1933) es el primer libro del escritor. Allí hay, como se sabe, algunos poemas que preceden a este libro y que pienso sería útil incorporar... Una sección que cataloga la iniciación literaria de Octavio Paz, de los poemas juveniles publicados en *Barandal* (1931-1932) y *Cuadernos del Valle de México* (1933), hasta mediados de los cuarenta, la época de *Letras de México* y *El Hijo Pródigo*. Hemos prescindido, sin embargo, de la reconstrucción del laberinto que sigue, ya que esto sería un trabajo complementario que ampliaría los límites de este repertorio de una manera innecesaria" (Hugo Verani, p.6). La primera colección fue *Libertad bajo palabra*, publicada en 1949, que incluía toda su poesía hasta esa fecha, excepto sus primeros poemas. En 1960 Paz publicó la "edición establecida" de *Libertad bajo palabra* (aunque publicó una segunda edición, corregida, en 1968, la cual incluía las versiones mutiladas de la mayoría de sus primeros poemas), incluyendo en ella los libros publicados durante esos años: *¿Águila o sol?* (prosa poética), 1951; *Semillas para un himno*, 1954; *La estación violenta*, 1958. Después publicó, de manera separada, *Homenaje y profanaciones*, 1960; *Salamandra*, 1962; *Viento entero*, 1965; *Blanco*, 1967; *Ladera Este*, 1969; *El mono gramático* (prosa poética), 1975; *Pasado en claro*, 1975; *Vuelta*, 1976. Incluyó todos estos libros en sus *Poemas* (1935-1975), publicado en 1979, e incluyó también, como parte de *Libertad bajo palabra*, *Bajo tu clara sombra*, *Raíz del hombre*, *Entre la piedra y la flor*, *Elegía a un compañero muerto en el frente de Aragón*, y algunos otros poemas que no aparecen en las ediciones anteriores de *Libertad bajo palabra*. En 1987 publicó su última colección de poemas hasta la fecha, *Arbol adentro*, y en 1990 una nueva edición de sus *Poemas*, pero nuevamente bajo un nuevo título: *Obra poética* (1935-1988). Incluso en esta última colección, como dijo en su "Postscriptum (1990)", "La mayor novedad en esta nueva edición, once años después de la primera, consiste en la inclusión de mi último libro de poesía (1976-1988). Asimismo, he corregido algunas erratas y modificado levemente unos pocos poemas." (OP, p. 13). Finalmente, como ya se señaló, el Fondo de Cultura Económica acaba de publicar su *Poesía completa*.

cambios. Hay a partir de entonces ese tipo de estabilidad ya mencionada que está reflejada en el orden cronológico de sus colecciones.³³

Lo que pasa con sus libros anteriores es muy distinto. Hay cambios de títulos y nueva organización del orden de los poemas;³⁴ poemas que nunca han sido incluidos;³⁵ poemas que no fueron incorporados en *Libertad bajo palabra* pero que ahora aparecen en una forma diferente.³⁶ La primera edición de *Libertad bajo palabra* no incluyó algunos poemas que ahora son parte de su *Obra poética*,³⁷ y también están aquellos poemas que nunca han sido incorporados por Paz en ningún otro libro. Incluso si observamos el índice de su *Obra poética* podemos

³³ La primera edición de *Salamandra* (1962) incluyó los poemas escritos de 1958 a 1961, divididos en la *Obra poética* en cuatro libros diferentes: *Días hábiles* (1958-1961), *Homenaje y profanaciones* (1960), *Salamandra* (1958-1961) y *Solo a dos voces* (1961) (eran "capítulos" en *Salamandra*); *Ladera Este*, publicado en 1969, incluía poemas escritos entre 1962 y 1968 (está dividido aquí, como en la *Obra poética* en tres libros: *Ladera Este* (1962-1968), *Hacia el comienzo* (1964-1968) y *Blanco* (1966), el cual fue publicado aparte (México, Joaquín Mortiz, 1967); *Vuelta* incluye aquellos poemas escritos entre 1969 y 1975; *Pasado en claro* es un largo poema publicado en 1975 y corregido en 1978 que aparece como volumen aparte, y finalmente *Arbol adentro*, que incluye poemas escritos desde 1976 hasta 1988.

³⁴ *Asueto*, de la primera edición de *Libertad bajo palabra* está ahora dividido en dos "libros" separados: *Asueto*, más *Condición de nube*; y *Vigilias*, un libro de la misma colección, está totalmente incorporado en *Puerta condenada*, excepto por tres poemas: *El egoísta*, *Lágrima*, y *Envío*, que fueron excluidos; y *A la orilla del mundo* (1942) fue, excepto por dos poemas que quedaron en *Puerta condenada*, totalmente incluido en *Calamidades y milagros*.

³⁵ *Luna silvestre*, *No pasarán*, y varios poemas de la guerra, por ejemplo. Jason Wilson comenta extensamente sobre esto: "In 1933 Paz published his first book, *Luna silvestre*, in an edition of sixty-five copies, but he never reissued this slim volume. In his 1979 *Poemas (1935-75)* the initial date (1935) proclaims that his real career as a published poet began slightly later than 1933. Yet he does include poems written earlier: "Nocturno" (1932), "Otoño", "Insomnio" (1933), y "Espejo" (1934). Although Paz refused to disinter *Luna silvestre*, these earliest poems belong to the same period." (Wilson, 1986, p.5) Wilson comenta también sobre la continua re-escritura de Paz de sus poemas. Véase, por ejemplo, su comparación de las dos versiones de *Entre la piedra y la flor* (1930 y 1976). Véase también el ensayo de Judith Goetzinger sobre las tres versiones de *Bajo tu clara sombra*.

³⁶ *Raíz de hombre* y *Bajo tu clara sombra*, un poema de diez secciones, fue reducido en *Libertad bajo palabra* y después en la *Obra poética* (véase Judith Goetzinger, "Evolución de un poema. Tres versiones de 'Bajo tu clara sombra'." En Roggiano, Alfredo, ed., *Octavio Paz*. Madrid, Fundamentos, 1979.) Ella observa que "desaparecen no sólo versos y estrofas, sino largos segmentos de ciertos poemas, sobre todo los que versan sobre el tema erótico. El poeta suprime o condensa más del veinte por ciento del poema 'Bajo tu clara sombra' en la edición de 1960, dejando un poema de 319 versos, de 416 que tenía el original. En 1968 este mismo poema aparece reducido a 148 versos. Aún más severo es el destino de 'Raíz de hombre', que entre 1937 y 1968 va de 541 a 232 y luego a 55 versos, perdiendo en el camino casi el noventa por ciento de su extensión. 'Entre la piedra y la flor', también de 1937 pero de tema menos íntimo, parece no haberle causado tales inquietudes críticas al poeta." (Goetzinger, pp. 73-74.)

³⁷ *Los viejos*, *Duermevela*, y cuatro poemas (*Palabra*, *Día*, *Jardín* y *Delicia*) que ahora están incluidos en *Asueto*.

darnos una idea de esto.³⁸ De hecho, como Verani dice: "la reconstrucción del laberinto bibliográfico" de la poesía temprana de Paz es muy complicada. Lo que todo este confuso desorden expresa es la gran inseguridad de Paz con respecto a su poesía temprana. Es interesante, como contraste, comparar su *Obra poética* con los *Collected Poems* de T.S.Eliot (1909-1962), que fueron gradualmente incorporando sus nuevos poemas casi sin ningún cambio -excepto los procesos de limpieza de poemas publicados en revista a sus reconstrucciones en libro.

El caso de *Entrada en materia* es un ejemplo de las angustias de Paz hacia el yo, y es iluminativo con respecto a sus otros poemas. Sin embargo, no es el mejor ejemplo de la manera en que Paz corrige sus propios poemas. La mayoría de estas correcciones están de hecho mejorando lo que dijo anteriormente, como es el caso de *Bajo tu clara sombra*³⁹ Ya he mencionado que tuvo diez secciones en la primera edición, y que tiene solamente cinco en la presente. Más que expresar una angustia, lo que muestran es la conciencia de Paz sobre la eficacia del poema, y están de acuerdo con su propia poética en manifestar el hecho de que un poema nunca está terminado.⁴⁰

Se hace ahora necesario echar un vistazo a otros poemas anteriores, en los cuales Paz enfrenta sus angustias o las sublima. En el primer caso, esas angustias no estuvieron relacionadas con mujeres, pero fueron la experiencia del yo del poeta como su propio apóstrofe. En el segundo caso, siempre que habla de una mujer, esta mujer o está durmiendo, o es evocada. Como dije, el tropo retórico que está detrás de los poemas de Paz en la figura de la mujer es el de la *prosopopeya*, "a figure of speech in which an imaginary or absent person is represented as speaking or acting".⁴¹ Lo que Paz evoca y convoca, en la figura de la mujer, es su propio yo, y aquellos poemas sobre el vacío o la vacuidad del yo (los cuales son muchos), están, aunque aparentemente muy distantes, de hecho

³⁸ Hay poemas incluidos, por ejemplo, en una colección que está fechada de 1938 a 1946 (*Puerta condenada*) que están fechados de manera independiente en 1932, como *Nocturno*, o en 1933, como *Otoño e Insomnio*, o en 1934, como *Espejo*.

³⁹ "Los cambios o "correcciones" que Paz va haciendo en estos poemas reflejan el esfuerzo constante de disciplinar e intensificar la expresión poética." (Judith Goetzinger, p. 73.)

⁴⁰ Faltaría por ser estudiada la conexión entre estas correcciones que responden a una poética específica, y el silenciamiento de algunos lados en Paz que pueden ser considerados inquietantes.

muy cerca de sus poemas de amor. Si los últimos son la expresión de la plenitud del ser, los primeros son el otro lado de ese ser, en que no hay otra figura que configure su propio yo, sino solamente el vacío de ese yo.

Lo que Paz llama "Poesía de comunión o poesía de soledad" es de hecho la poesía del yo fragmentado y la poesía del yo sublimado. El fuerte y angustioso encuentro del yo y el otro expresado en la primera versión de *Entrada en materia* está la mayor parte del tiempo resguardado en esferas separadas. El yo enfrenta su perturbación en soledad, y construye su sublimación en la figura de la mujer, o, más específicamente, en el amor a una mujer. Hay un movimiento retórico que va desde el yo como vacío a la afirmación del yo por la presencia del otro (eso en la poesía de Paz está principalmente representado por una mujer); del apóstrofe a la prosopopeya.

Hay dos maneras posibles de enfrentar esta complicada relación, que, sin embargo, están relacionadas. Ya se ha hablado del carácter problemático del yo en la poesía moderna, que traté de resolver en la crítica de Paz. La posibilidad de su afirmación y la angustia ante su desaparición, como hemos visto, están cercanamente relacionadas a la presencia de la mujer, como la figuración principal del otro.⁴² Pero la aparición de la mujer como un yo autónomo complica el problema. Las mujeres ya no son más un "doble" revertido del hombre, como fue el caso antes de la Ilustración,⁴³ sino un *otro* más complicado. Como Gilbert y Gubar dicen en su "Preface" al segundo volumen de *No Man's Land*:

We will continue to study, for instance, the relationship between female dreams of a powerful Her land and male fears of a debilitating no man's land, showing that the rise of the New Woman was not matched by the coming of a New Man but instead was identified (in the imaginations of both men and women) with a crisis of masculinity that we have imagined through

⁴¹ Webster's Dictionary.

⁴² De Man ha estudiado de cerca esto en su ensayo sobre Rousseau "Self (Pygmalion)", incluido en *Allegories of Reading*.

⁴³ Véase Cap. 7.

the figure of the no-man. As a corollary of this, moreover, we still pursue our earlier analysis of the discrepancy between men's hostility toward what they perceived as threatening female autonomy and women's anxiety about what they saw as the fragility or even the fictionality of such autonomy.⁴⁴

No obstante, estas circunstancias no falsean, sino que iluminan lo que Paul de Man dice acerca del problema del yo en la escritura moderna: "truly modern poetry is a poetry that has become aware of the incessant conflict that opposes a self, still engaged in the daylight world of reality."⁴⁵ El "daylight world of reality" es algo que de hecho afecta la "nocturna" realidad de escribir y leer literatura; y el yo del poema, el cual no es la persona de la vida real, está sin embargo afectado por lo que pasa allí.

Francisco Segovia ha trabajado en la coincidencia en Paz de sus iniciaciones eróticas y poéticas. La figura de la higuera, la cual es emblemática como el lugar y sitio simbólico de la imaginación poética de Paz, es también, para Segovia, el lugar en que tuvo su primer experiencia erótica significativa.⁴⁶ En la creencia de Paz esa primera experiencia es desarrollada por la relación entre erotismo, misticismo, poesía y conocimiento, tanto en su poesía como en su crítica ("Viajo por tu cuerpo como por el mundo", dice en *Piedra de sol*). Pero esa primera experiencia no incluyó ninguna otra persona aparte de él: la plenitud del yo es

⁴⁴ Sandra M. Gilbert y Susan Gubar, *No Man's Land, The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century*, Volume 2, "Sexchanges", Yale University Press, New Haven, 1989. "Preface", p. xii. Sería interesante estudiar, en un nivel biográfico, este problema dentro de la compleja y difícil relación entre Octavio Paz y Elena Garro. Como hemos visto después de su divorcio, ha habido un borramiento sistemático por parte de Paz de cualquier rastro de la presencia de Elena Garro tanto en su vida como en su obra. Por otra parte, es sintomático que la obra de Garro comenzara a desarrollarse completamente después de su separación. Su primera novela, *Los recuerdos del porvenir* fue primero publicada en 1963, justo después de su divorcio (aunque es importante señalar que fue el propio Paz quien llevó el manuscrito al editor), y toda la carrera literaria de ella viene después de ese momento, excepto algunas obras de teatro, que fueron publicadas durante los cincuenta, cuando, aunque aún no se divorciaban, ya estaban separados. Sería interesante estudiar el problema del yo en ella, y en otras mujeres escritoras contemporáneas y modernas.

⁴⁵ Paul de Man, *Blindness and Insight, Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. Second edition, London, Methuen and Co. 1983, p.171.

⁴⁶ "El tema del círculo vacío es de hecho el de la encarnación, de la revelación, del sexo femenino." (Francisco Segovia, "Revelaciones de la higuera: el tiempo en Paz". *Los Universitarios*, n.27, septiembre de 1991, p. 6).

experimentada en soledad. Esa primera experiencia, una y otra vez reformulada por Paz a través de sus poemas, y finalmente culminada en el poema que da título a su último libro, *Arbol adentro* (aunque aquí finalmente se abre al reconocimiento del otro), no incluye a nadie más que al yo y a la experimentación de éste. Es en el contraste con esa experiencia que el vacío del yo posterior de los últimos poemas debe ser leído. El yo que puede lograr un poderoso poema sobre el vacío que lo constituye como un yo, es capaz de llegar a esa experiencia ya que ha experimentado lo opuesto. La conciencia lograda en ese primer momento debe ser leída como un origen, y la poesía de Paz es siempre una respuesta a esa primera experiencia.⁴⁷

Pero, como se trata de una experiencia erótica *dentro de* este mundo, y no de un encuentro con una divinidad, el papel representado por la figura de un Dios todopoderoso en el misticismo que permitió la realización del alma debe ser llevada a cabo, por el yo, en una entidad "mundana". En el caso de Paz la entidad figurativa de la mujer va a ser la que permita su realización. Pero nuevamente complica la experiencia, ya que la figura de la mujer en un poeta como Paz, quien no está recluido en su mundo imaginativo sino que, como dijo desde sus primeros ensayos, quiso *realizar* poesía en este mundo, se vuelve también una persona real, es decir: otro yo. El otro yo, en contraste con la divinidad del misticismo, hace difícil la plena realización de ese yo "still engaged in the daylight world of reality". Este es un problema doble: por una parte, en el momento en que hay una reproducción de esa experiencia inicial, es decir, en el momento en que el deseo o la voluntad de una reafirmación del yo (erótica y poética) es experimentada, este yo ya está confrontado con ese otro yo que, una vez funcionando como el gatillo imaginativo, hizo posible la aparición del yo (un momento que, en otro nivel, constituyó el cambio del solipsismo de la infancia a una relación más complicada con el mundo); por otra parte, como mínimo, la presencia de este otro cuestiona la realización del yo ya que, como *otro* yo que ya *está* tomado en consideración, éste siempre desvía al yo del regreso a sus orígenes; regresar se vuelve una

⁴⁷ Es paralela en ese sentido al vacío del alma en un poeta como San Juan de la Cruz al regresar del encuentro místico con Dios. O con el viaje logrado por Eliot en *Ash Wednesday*.

imposibilidad, y la presencia del otro está todo el tiempo y siempre frustrando el deseo de la autorrealización del yo. El resultado de eso es la experiencia opuesta: el vacío y la vacuidad. Hay muchos poemas en Paz que narran estas dos experiencias.

Cuando Paz enfrenta al otro, tiende a neutralizarlo por medio de la prosopopeya, tiende a borrarlo y a sustituirlo por una reconstrucción de su propio yo en la figura de ese otro, normalmente distante o, como en el caso siguiente, dormido. *Nuevo rostro*, un poema que fue parte de *Asueto*, y que en *Obra poética* aparece en el libro llamado *Condición de nube*, es un buen ejemplo de la sublimación de Paz de su propio yo; el simple título de éste, *Nuevo rostro*, es una declaración evidente de ello:

*Tu cabellera, sol que se retira,
se pierde en nubes negras y süaves.
La noche borra noches en tu rostro,
derrama aceites de tus secos párpados,
quema en tu frente el pensamiento
y atrás del pensamiento la memoria.*

Entre las sombras que te anegan
otro rostro amanece.
Y siento que a mi lado
no eres tú la que duerme,
sino la niña aquella que fuiste
y que esperaba sólo que durmieras
para volver y conocerme.⁴⁸

Este poema expresa muy claramente, paso a paso, la sublimación del yo. Primero, el borramiento del rostro real de la mujer real y, más significativamente, la quema

de sus pensamientos y, "atrás de sus pensamientos", de su memoria. Ella desaparece como un yo individual que tiene, progresivamente en el poema, cabellos dorados (aunque esto ha sido eliminado de la versión disponible), rostro, pensamientos, y, lo que es más importante, *memorias*. Después de una marea que ahoga la realidad de ese yo (una marea reafirmante, para la voz del poema, la cual es muy diferente de la que aparece en *Puerta condenada*), el nuevo rostro que aparece es el rostro de una niña, que es tanto el rostro de la mujer como una sublimación del propio yo del poeta como niño que, a través de estos movimientos, puede lograr su propia afirmación como yo actual. Los dos últimos versos permiten una doble lectura: "Esperabas dormirte para volver y conocerme", y "yo esperaba sólo que durmieras para volver y conocerme". Esto puede ser explicado mediante un movimiento retórico triple: primero el "tú" apostrofado que se libera de la presencia real y permite la exhibición de una figura imaginada que está tomando el lugar de la realidad. Después el regreso prosopopeico de este nuevo "tú", y finalmente la sublimación metonímica del yo del poeta en la bella durmiente.⁴⁹

El problema es que, como Paz mismo lo reconoce, esta sublimación no resuelve el problema del yo, sino que solamente lo pospone. De hecho es la postergación de un regreso tardío del problema, exactamente en los mismos términos. Este movimiento está perfectamente expresado en *Piedra de sol*, donde, después de lograr la realización del yo por una mujer que está "vestida del color de mis deseos" (*OP*, p.261), el yo enfrenta la presencia real y rotunda del otro, los *pensamientos* del otro, el otro como una entidad pensante:

⁴⁸ *Libertad bajo palabra*, primera edición 1948. Los dos primeros versos en cursivas no aparecen en la *Obra poética*. El "sol que se retira" aparece, aunque con una connotación muy distinta, en el último libro de poemas de Paz. En este libro el "sol que se retira" es el propio poeta en la vejez.

⁴⁹ En su poesía temprana, Eliot va a lidiar con esta ansiedad de modo diferente -y por razones diferentes. Si para Paz el principal problema era la existencia rotunda del otro como un individuo, para Eliot era la final inconsistencia de la realidad, incluidos tanto el yo como el otro: "as if one should meet /... / an immaterial fancy of one's own." (*On a Portrait*, *CPP*, p.599). Eliot va a enfrentar esta fusión en *Portrait of a Lady*, un poema que en muchos sentidos es un desarrollo y una complicación del anterior. Esto nos hace ver, desde el principio, la principal diferencia entre los caminos poéticos de Paz y de Eliot. Enfrentan problemas similares, y a pesar de que muchas veces utilizan como apoyo parecidas herramientas ideológicas (ie.: el misticismo hindú o la antropología) por medio de recursos retóricos que operan en ellas, no sólo el resultado, sino la total organización de sus poemas, sus búsquedas y sus ansiedades, funcionan de manera diferente.

voy por tu talle como por un bosque,
 como por un sendero en la montaña
 que en un abismo brusco se termina,
 voy por tus pensamientos afilados
 y a la salida de su blanca frente
 mi sombra despeñada se destroza,
 recojo mis fragmentos uno a uno
 y prosigo sin cuerpo... (OP, p.262).⁵⁰

Quiero contrastar esto con una cita de Proust que Italo Calvino utilizó en su ensayo sobre "Multiplicidad" para las Charles Eliot Norton Poetry Lectures. Calvino consideró la multiplicidad como "the net that links all things", y considera lo que sigue como una experiencia típica de conocimiento. Es el mismo conocimiento que un poema como *Entrada en materia* propuso, fuera del *unicum* lugar del yo introspectado y sublimado:

...Et je comprenais l'impossibilité où se heurte l'amour. Nous nous imaginons qu'il a pour objet un être qui peut être couché devant nous, enfermé dans un corps. Hélas! Il est l'extension de cet être à tous les points de l'espace et du temps que cet être a occupé et occupera. Si nous ne possédons pas son contact avec tel lieu, avec telle heure, nous ne le

⁵⁰ Guillermo Sucre señala también esto: "la mujer es el mundo debido a que ambos encarnan una presencia y la hacen posible. Sólo que al final de esa presencia, como siempre en Paz, está el vacío; de todos modos el poeta sigue su movimiento sin cuerpo y busca a tientas". En un poema escrito casi treinta años después Paz va a lidiar con este problema casi en los mismo términos aunque de una manera más explícita: "Mi mujer está dormida.../ Mujer: / fuente en la noche. / Yo me fío a su fluir sosegado." *Nocturno de San Ildefonso*, OP, p. 639. Es interesante señalar aquí la coincidencia imaginaria de dos (o quizás más) mujeres. El poema está escrito en la década de los setenta, pero se refiere a los años de estudiante de Paz. ¿A qué fluir sosegado se refiere aquí Paz? ¿Al de la mujer de su adolescencia o a la de su madurez?

posédons pas. Or nous ne pouvons toucher tous ces points. Si encore ils nous étaient désignés, peut-être pourrions-nous nous étendre jusqu'à eux. Mais nous tâtonnons sans les trouver. De là la défiance, la jalousie, les persécutions. Nous perdons un temps précieux sur une piste absurde et nous passons sans le soupçonner à côté du vrai.⁵¹

IV

EL YO FRAGMENTADO

Vayamos ahora a nuestro tercer ejemplo, en el cual el otro sublimado no está presente para salvar al yo. Sin embargo, no estar presente no significa que el otro no sea experimentado. La experiencia del yo es también la experiencia del otro, de esa "otredad" tan querida por Paz: de hecho, es el origen del vacío del yo. Cualquiera que sea el caso, el otro está desde el principio marcando la experiencia del yo, y también demarcando, para el yo, la posibilidad de regresar al origen. Un poema de 1934 pero incluido en *Puerta condenada* (1938-1946), llamado *Espejo*, expresa esta situación. Fue llamado *El espejo* en la primera edición de *Libertad bajo palabra*, y aunque las correcciones hechas después son mínimas, algunas de ellas son significativas.⁵² El poema empieza con una descripción de la noche como metonimia de la emoción del poeta:

Hay una noche,
un tiempo hueco, sin testigos,
una noche de uñas y silencio,

⁵¹ *La Prisonnière, À la Recherche du Temps Perdu*, Pleiade, III, p. 996. Citado por Italo Calvino, *Six Memos for the Next Milenium*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1988, p. 126.

⁵² Nótese también la contradicción de las fechas: escrito en 1934, *Espejo* es incluido en una sección que comienza en 1938; es otro caso del desorden en parte deliberado en la organización de la poesía de Paz.

páramo sin orillas,
 isla de yelo entre los días;
 una noche sin nadie
 sino una soledad multiplicada. (OP, p.65).

El vínculo entre el poeta y la noche está construido por un movimiento doble: la "noche" trabaja como un *topos* simbólico de la emoción del poeta a través de una prosopopeya que es progresivamente vaciada,⁵³ y entonces es reconstruida como una entidad por las "uñas" catacréticas que junto con su "silencio" permiten el desarrollo posterior del poema en un sentido doble: el sentido del vacío proyectado por el poeta en la noche es también una desintegración física. Y esa desintegración física en la noche permite la construcción del apóstrofe del yo.⁵⁴

Estar solo significa también estar sin yo, y esa naturaleza oscura de la noche es el mejor espejo para el poeta solo, un espejo que, en cambio, se vuelve la figura informe que el vacío del poeta refleja. La voz poética está regresando o de otro yo o del propio yo,⁵⁵ pero lo que pasa en realidad es el acto de regresar, y lo que uno encuentra allí, cuando uno llega al yo propio. El lugar del yo total al cual la voz poética está regresando ha sido perdido para siempre; la única posibilidad

⁵³ En la primera versión la noche estaba también descrita como sin "lágrimas, sin fondo, sin olvidos". Nuevamente, las construcciones imaginativas van a ser muy similares tanto para Paz como para Eliot. Paz iba a utilizar la conexión de Eliot entre una tierra baldía y la historia (véase Jason Wilson, p. 1986, p. 68: *En Máscaras del alba* "Paz adopts Eliot's view in *The Waste Land* of the city as symbol of history, twentieth-century corruption.") No obstante, el sentido del desierto como el lugar imaginativo donde la individualidad desaparece está presente desde el primer Paz, como lo es, en ambos, la presión de la noche. En este poema Paz está muy cerca de los movimientos retóricos tempranos de Eliot, como lo estuvo, también, en *Entrada en materia*. No es en las angustias originales que los modelan como poetas modernos en donde difieren, ni en las identidades retóricas originales que desarrollaron, sino en las estructuras ideológicas que eligieron para dar soporte a estos movimientos. Estas estructuras, sin embargo, iban a producir sus propios recursos retóricos específicos.

⁵⁴ En la primera versión esta transferencia es expresada de una manera menos ambivalente: "una noche sin nadie / sino su soledad multiplicada: / un espejo oscuro y desolado " El espejo es el desdoblamiento de la noche en sí misma, y el lugar en el que el yo va a enfrentar su naturaleza sin rostro.

⁵⁵ "se regresa de unos labios / ... / o se regresa de uno mismo a uno mismo." (OP, p. 65).

para su reconstrucción, por un medio poético, es la aceptación de su desaparición, y el reconocimiento de la marca de su partida.⁵⁶

Sin embargo, esta situación de un borramiento del yo (que puede ser expresado, siguiendo la cita de de Man, como "Je ne m'aime pas") no por fuerza suplanta y resuelve la experiencia anterior: la "condición infinitamente deferida de indeterminación" que está en la base de *Nuevo rostro* puede perfectamente desdoblarse en un regreso de aquella, como la cita de *Piedra de sol*, que es un poema más reciente, lo hace evidente. Sin ese otro, que permite la reconstitución del yo a través de un movimiento prosopopeico que es solamente posible por la ausencia/presencia del otro, el poeta está forzado a regresar al lugar vacío del origen del yo. Este poema es la narración de esa experiencia.

No obstante, es también el testimonio, y el logro, de otra clase de esfuerzo. La "noche desdoblada", que en la primera versión es el espejo del poeta, se convierte en el lugar en que el poeta se da cuenta de que la búsqueda del yo y el regreso del origen solamente produce "una soledad multiplicada". La noche vacía es la metáfora opuesta de la prosopopeya de la mujer como la recuperación del yo. Los "labios / nocturnos, fluviales, lentas orillas de coral y savia, de un deseo" son destruidos por la noche vacía que había sido también su productor.⁵⁷ El poema entonces se mueve en un movimiento autorreflejo. El "espejo oscuro" de la "multiplicada noche" es el lugar en que el poeta es capaz de enfrentar el inalcanzable e ingobernable yo; pero también es el tropo que permite la

⁵⁶ Cuando Paul de Man dice en su ensayo sobre el yo que "Je m'aime aimant' preserves a reflexive moment and combines a referential with an intratextual structure that cannot be called self-referential, since the 'self' to which it claims to point is in fact itself an infinitely deferred condition of indeterminacy between self and other, between identity and difference," se está refiriendo a ese otro movimiento de la búsqueda del yo anteriormente estudiada en Paz. En el poema ahora estudiado el poeta es negado -o se está negando a sí mismo- tal posibilidad. Paul de Man, 1979, p. 170.

⁵⁷ Los labios "nocturnos" vienen de la noche, como pasa en *Nuevo rostro*, donde la noche también era el productor de la nueva figura del otro, excepto que de una manera revertida: "La noche borra noches en tu rostro" (*OP*, p.51); las noches borradas son aquellas de las que *Retrato* habla, y también la noche inquietante de *Entrada en materia*. Antonio Carreño dice que en *Espejo* "el mito del Fénix determina cabalmente la enunciación en oxímoron ('Mi ser es pira y es ceniza'). La muerte se contempla desde el goce sexual. Da un regreso metafórico: 'de uno mismo a uno mismo'. Aquí la duplicación en el otro biológico, físico y personal (de *persona*), conlleva el fuego de la unión amorosa ('pira'), y su propia consumación ('ceniza')." (Antonio Carreño, p. 40)

percepción del yo como vacuidad, y el topos desde el cual esa percepción puede ser elaborada en un poema:

y entre espejos impávidos un rostro
 me repite mi rostro, un rostro
 que enmascara a mi rostro (*Ibid.*).

Una vez que esto ha sido reconocido, lo que sigue es su amplificación y elaboración. El yo se quema en el espejo que refleja su imagen al mismo tiempo que ese espejo es el único lugar en que puede existir. El poeta "miente" sobre un yo que es ficticio al mismo tiempo que la única posibilidad que tiene para experimentar radica allí. El poema desarrolla un movimiento dialéctico de afirmación y reflexión que está, verso a verso, formando y desmantelando al yo. Su construcción está hecha por una serie de juegos de palabras que en el mismo movimiento están destruyéndolo:

Frente a los juegos fatuos del espejo
 mi ser es pira y es ceniza,
 respira y es ceniza... (*Ibid.*).

Estos versos son mucho más misteriosos que los de la primera versión, ya que el movimiento que producen, una suspensión entre la destrucción y el mantenimiento del yo, después de la repetición infinita de la estrofa anterior, es más compleja y poderosa que allí (además de derivar directamente de Xavier Villaurrutia). Las correcciones hechas en este poema son muy diferentes de las de *Entrada en materia*. En *Espejo Paz* está manipulando el poema para hacerlo más efectivo, para llegar al topos emocional de una manera más precisa. El regreso de la imagen del espejo, y el inquietante sentido que produce no aparecía en la primera

versión, la cual es menos ambigua.⁵⁸ En la segunda versión hay desde el principio una mezcla del espejo y el yo.⁵⁹ La sustitución de “expiración” por “respiración”, y la liberación de los corchetes complica el poema de una manera que, por contraste, hace la primera versión totalmente simple y obvia (aunque el “esqueleto de amor” nos hubiera llevado a otro grupo de sentidos); y eso hará de la ambivalencia entre el yo falso del espejo y el yo real reducido de los siguientes versos una deconstrucción más poderosa y extrema de las primeras entidades del yo y la imagen.

La confusión de los sentidos desplazantes de fuego, espejo, cenizas, respiración, ser y jugar, y el yo oculto que allí *expira*, es resuelta en un verso en que, en el mismo movimiento, el yo del poeta (y no el “ser” del verso anterior) audazmente aparece, se quema, y también “miente al yo”. Este desdoblamiento de una multiplicidad de yoes es paralelo a la noche multiplicada que los refleja y los devora. El poeta es incapaz de captar o incluso de aceptar como reales este o aquellos yoes, pero al mismo tiempo es también incapaz de exorcizarlo y liberarse de su continua recurrencia y amenaza, su realidad y su fabricación simultánea. No es el yo sino su propio apóstrofe el que está representado aquí:

Y ardo y me quemo y resplandezco y miento

Un yo que empuña, muerto,

Una daga de humo que le finge

La evidencia de sangre de la herida,

Y un yo, mi yo penúltimo,

Que sólo pide olvido, sombra, nada,

⁵⁸ “Los tercios límites queman / el enfebrecido y postrado esqueleto del amor”, era de hecho una digresión del principal argumento del poema.

⁵⁹ Los “juegos fatuos” es un juego de palabras que refiere a “fuegos fatuos”, y que conectan con “mi ser es (una) pira.” También existe otro sentido que en la segunda versión está oculto por el juego de palabras entre “es una pira” y “respira” que es: *espira*. Esto era explícito en la primera versión y aparecía entre paréntesis: (porque mi ser espira y es cenizas / es pira y es cenizas). Como se señaló, es la escritura de Villaurrutia la que hizo posible este poema.

Final mentira que lo enciende y quema (*OP*, pp.65-66).

El movimiento entre afirmación y decepción en la primera parte de la estrofa anterior es confrontado en los versos siguientes por un yo *penúltimo* ya desvalorizado. Por una parte hay un yo que, aunque aún vivo, está solamente pidiendo una desaparición final; y por la otra, está ese otro yo mencionado como muerto, pero que se afirma a sí mismo por medio de las imágenes que oponen la "evidencia de sangre (y) de la herida", lo que probaría su muerte: la "daga de humo" aparentemente inocua y la "evidencia fingida" con la cual, sin embargo, se había suicidado. Lo que la multiplicación del yo (que, nuevamente, refleja la soledad multiplicada de la noche), y el continuo desplazamiento de una categorización final de él expresa, es el angustiante carácter proteico del yo, que va del espejo a la persona sin permitirle estabilizarse en ningún lugar o desaparecer. Pero la falta de un lugar confiable para ello, y la imposibilidad de liberarse de él es de hecho la posibilidad para que el poema se convierta en sí mismo, y también se vuelva el lugar en que el yo pueda enfrentar su falta de rostro. Y como Paz dice, convertirse en "el borrador de otro". O como Maud Ellmann escribe de Pound y Eliot:

(they) both show that it is impossible to overcome the self, but this does not mean that their work is merely a disguise for their biographies. Their poetry should be regarded neither as the mirror nor the hiding-place, but as the laboratory for the fabrication of themselves... In different ways, both Eliot and Pound become their own self-exorcists, even as they struggle to invent themselves. On the other hand, they both reveal that subjectivity is never more indelible than in its passion for its own extinction.⁶⁰

⁶⁰ Maud Ellmann, 1987, p. 198.

Los últimos versos del poema son el reconocimiento de esto, y el lugar de inicio, a pesar de lo indeleble y lo intocable, para el siguiente poema. Su mera afirmación como una imposibilidad permite al yo continuar su existencia, y al poeta pensar en un nuevo poema. El yo solipsista se abre al reconocimiento de su vacío, y este reconocimiento cierra la fisura por la cual iba a desaparecer. Finalmente no se afirma a sí mismo como una entidad, sino que sobrevive entre el yo penúltimo y el vivo y el muerto final: es, como dije, su propio apóstrofe, y ser eso es todavía ser:

De una máscara a otra

Hay siempre un yo que pide.

Y me hundo en mí mismo y no me toco (*Ibid.*).

El yo es algo que está pidiendo algo, pero él, el yo, no es una entidad final, sino una "penúltima". Como el "Homunculus" de Goethe, este penúltimo y al mismo tiempo obsoleto yo que es incapaz de llegar a una forma final, y las peticiones que hace, pueden solamente ser hechas a través de una máscara, la cual al mismo tiempo permite la afirmación del yo y su borramiento.⁶¹ Esta máscara que permite la aparición del yo es el poema, pero el poema mismo inevitablemente toma el lugar que el yo creía suyo. El poema pone en escrito al yo, permitiendo su manifestación, pero en el mismo acto de ponerlo en escrito está borrándolo, volviéndose la máscara que frustra la posibilidad de la expansión del yo.⁶² La relación entre la fragmentación del yo y su relación directa al acto de escribir poesía es mejor expresada en otro poema temprano, *El sediento*:

⁶¹ Para una lectura de estos movimientos en T.S. Eliot, véase Hugh Kenner, 1960. Sin embargo, el enmascaramiento de Eliot se mueve continuamente en diferentes escenarios, mientras que Paz tiende siempre a llegar al mismo punto. Como Juan García Ponce implícitamente afirma: "la conciencia fija en su propio reconocimiento del yo". (Juan García Ponce, "El otro lado del mundo". En Alfredo Roggiano, p. 256.)

⁶² Como Paul de Man dice: "The sacrifices and renunciations that are demanded from the writer are not to be understood as a kind of bargain in which false values are being traded for safe ones. To the contrary, in the process the self is stripped of eminently concrete and legitimate attributes and is exposed at once to much more insidious forms of inauthenticity. Instead of speaking of *expansion* or fulfillment, (it) forces us to consider first of all the contraction, the reduction, that takes place in the subject as it engages in literary activity." (Paul de Man, 1983, "The Sublimation of the Self", p. 40.)

Por buscarme, poesía,
En ti me busqué:
Deshecha estrella de agua
Se anegó mi ser.
Por buscarte, poesía,
En ti naufragué.

Después sólo te buscaba
Por huir de mí:
¡espesura de reflejos
en que me perdí!
Mas luego de tanta vuelta
Otra vez me vi:

El mismo rostro anegado
En la misma desnudez;
Las mismas aguas de espejo
En las que he de beber;
Y en el borde de esas aguas
El mismo muerto de sed

(De *Condición de nube* (1944), *OP*, p.53)

El poema *El sediento* se vuelve en sí mismo un otro que excluye al poeta tanto de dentro del poema como de sí mismo. El último verso, con el poeta "ahogándose en

sí mismo", es al mismo tiempo el último golpe que permite al poema volverse una entidad, y el reconocimiento por el poeta de la imposibilidad de tener, como persona real, un yo confiable. El yo que puede totalmente sumergirse en su propio yo pero que sin embargo es incapaz de tocarse es el mismo que "en el borde de esas aguas"(las del poema) de *El sediento* está, literalmente, "muerto de sed".⁶³

Paz recobra la posibilidad de una afirmación del yo, como vimos, a través de la presencia de un otro que es externo al poema. Esta sustitución le permite tomar distancia y no exponer su propio yo dentro de las dialécticas del poema, o de las narcisísticas "aguas". No obstante, el otro que aparece en el poema complica el problema de otra manera, ya que no es un otro real, sino un sustituto del yo, "otra máscara" como *Espejo* dice. Y debido a que el yo del poema es también de alguna manera el yo que escribe el poema, la complicación que fue resuelta por la *translatio* del yo por el cuerpo del poema, a pesar de lo "contraído y reducido", es a su vez *trasladada* a otra esfera en el momento que hay un "otro" que toma el lugar del yo dentro del poema para "expandir y realizar" el yo del poeta: la realización del yo está representada a expensas de un otro real que, si trata de mantener la presencia de su propio yo, va inevitablemente a desestabilizar la escena reconciliada que el poeta había logrado para su yo por medio de su sublimación. El yo de *Espejo* es el que *da la cara*, el que al mismo tiempo "responde por el poeta", "enfrenta sus angustias" e incluso le da un rostro; el problema radica en el hecho de que el poeta sabe que el rostro no es inevitablemente el suyo, sino uno falso construido por y a través del poema. *Espejo* es un poema acerca de la falsificación del yo por el poema, pero también acerca de la persistencia de un yo débil ("un yo penúltimo") que no puede ser salvado ni destruido; ese yo "próximo al último", el único que tiene una continuidad fuera de la experiencia del poema, es el yo real del poeta, incapaz de lograr, a través del poema, una reconciliación con su propio yo; la experiencia expresada por *Espejo* es el conocimiento radical de esta realidad.

⁶³ Como Juan García Ponce dice: "Su obra, desde el principio hasta el fin -un fin que cada nuevo poema nos demuestra que nunca llega y que se nos muestra siempre como un nuevo comienzo- es en efecto un continuo estar dentro de la poesía para ser en la poesía y para que la poesía sea." (Juan García Ponce, p. 255.)

V

EL OTRO REAL

La existencia real de ese otro hace imposible regresar a la primera experiencia de un yo solipsístico y total, y al mismo tiempo pone inevitablemente en duda los intentos para la autorrealización del yo. Como he argumentado, Paz lidió con esto principalmente de dos maneras: ya sea el reconocimiento del yo como una vacuidad, o su reconstrucción como la desproblematización del otro y el hacer de él el lugar de la sublimación del yo. Pero, ¿no hay otras maneras de salir de esta antinomia? Eliot trató de maneras distintas a lo largo de su carrera, como también Paz lo hizo. Como vimos en la primera versión de *Entrada en materia*, la aceptación de la problemática y complicada existencia de ese otro, y la lucha con esa realidad, abre una vía.⁶⁴ Por otra parte, *Piedra de sol* no es la aceptación, sino el reconocimiento de su conflicto. La poesía de Paz, a pesar de sus fortuitos ires y venires, siempre está trabajando en esta dirección, y va a pelear por un nuevo espacio para el reconocimiento del poeta.⁶⁵ ¿Paz reconoce esto? En un poema reciente, *Soliloquio*, dice:

...

y no acabo de caer

y caigo

interminablemente en su caída,

caigo sin moverme,

caigo

⁶⁴ La segunda versión de éste es tanto una regresión como una substitución neutralizada de la angustia que estaba poéticamente empezando a ser controlada.

⁶⁵ Como Francisco Segovia dice: "No diré tanto como que por ello Paz se hace padre de sí mismo, pero sí que en la escena repetida reconoce tal vez la cicatriz fundamental que el rostro del tiempo le muestra: su prehistoria y sus antecedentes no son distintos de su propia carne, hecha de 'materia significante' y de 'tiempo significante'." (Francisco Segovia, p. 10).

con un rumor de agua que cae,
 caigo en mí mismo y no me toco,
 caigo en mi centro,
 lejos de mí, lejos...⁶⁶

Soliloquio es un poema escrito por un hombre de 77 años que está enfrentando la proximidad de la muerte.⁶⁷ En este sentido sus temas (muerte, tiempo, vida, insomnio, cuerpo, sangre) son muy diferentes de aquellos de *Espejo*, el cual fue escrito por un joven poeta de 20 años. Pero el angustiante problema del yo, tanto para el joven poeta como para el viejo, es el mismo. Al final de su "Advertencia" a su *Obra poética* Paz dijo que:

Es un libro que recoge poemas escritos durante más de cuarenta años, ¿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.⁶⁸

No obstante, el repetitivo regreso una y otra vez a la escena original que abre al yo al vacío de su realidad ha, después de todo, encontrado que esa herida hecha de humo se ha convertido en una cicatriz real; y esa es la historia narrada por *Arbol adentro*, su último libro de poemas. La cita que utilicé como epígrafe finalmente se relaciona: "lo que me enseña que no soy sino una ausencia (que se despeña), me revelaba -¿cómo decirlo?- tu presencia."⁶⁹ Solamente mediante el reconocimiento del otro como otra presencia puede el yo lograr un lugar para sí mismo. Pero eso

⁶⁶ *Vuelta*, n. 180, noviembre 1991, pp. 12-14.

⁶⁷ El poema, fechado el 26 de agosto de 1991, en México, finaliza así: ¿es la muerte que llega? / ¿es el día, / el inflexible cada día? / hoy ya no es hoy / me arrastra un río negro / y yo soy ese río / ¿qué hora es, / cruel reloj, reloj sin horas?. Nótese la proyección de la falta de rostro al reloj desfasado.

⁶⁸ *OP*, p. 13.

⁶⁹ *OP*, p. 191.

nos sacaría de los reinos de la poesía moderna hacia ese espacio diferente que Italo Calvino propone en su conferencia sobre "Multiplicidad", el quinto "Memo for the Next Millenium" y el último que escribió antes de morir. Quiero finalizar este capítulo con las últimas palabras de Calvino:

Some one might object that the more the work tends toward the multiplication of possibilities, the further it departs from that unicum which is the *self* of the writer, his inner sincerity and the discovery of his own truth.... But I would answer: Who are we, who is each one of us, if not a combinatoria of experiences, informations, books we have read, things imagined? But perhaps the answer that stands closest to my heart is something else: Think what it would be to have a work conceived from outside the *self*, a work that would let us escape the limited perspective of the individual ego...⁷⁰

⁷⁰ Italo Calvino, p. 124.

CAPITULO NUEVE

UNA POESIA DEL AHORA. DE LOS "SIGNOS EN ROTACION" A LOS SIGNOS EN RELACION: *ARBOL ADENTRO* DE OCTAVIO PAZ

You must become an ignorant man again
And see the sun again with an ignorant eye.

Wallace Stevens

Another and a finer connection than that of contrast.

William Wordsworth

I

OLD MEN OUGHT TO BE EXPLORERS

Si puedo imaginar un emblema para el poeta moderno éste es Jano, dios custodio e intermediario, que está fijo, y al mismo tiempo arrancado por el umbral que protege: el umbral de Jano —o de la modernidad— es el lugar desde el cual es posible observar todos los tiempos sin permitir que se afirme una temporalidad propia. Al enfrentar la imposibilidad de fijar su propio tránsito, Paz ve el "instante"¹ como el tiempo liberador, el "otro" tiempo. Allí su poética se vuelve fuerte, basada en una estructura oposicional de afirmación y aniquilación, en la cual el yo se califica a sí mismo en el mero acto de descalificar o sublimar al otro, en una lucha agonizante y sofocante de signos absolutos en busca de permanencia.² Si *Arbol*

¹ En un artículo sobre Eliot, Paz muestra su conciencia del pensamiento poético de Eliot: "el 'eterno ahora' de Eliot es diferente del mío, pero me ayudó poderosamente en la búsqueda de la intersección de los tiempos en un instante, es el lugar en el que el pasado y el futuro se juntan." *Vuelta*, n. 142, septiembre 1988. "T.S. Eliot", p. 41. Eliot no habló en realidad acerca del "eterno ahora", sino de la Encarnación, y *Four Quartets* fue una manera de escapar del "instante" equivalente de Paz, cuestionando a través de ellos todos sus intentos anteriores tanto de agarrarlo como de rechazarlo.

² Judith Myers Hoover señala que esta coincidencia entre los dos poetas: "At any 'time', Paz suggests, man is 'on time' to escape from time, to make an existential leap into eternity.... Thus, Eliot, too, believes that 'the intersection of the timeless moment / Is England and nowhere. Never and always', depending solely upon the spiritual preparedness of the pilgrim... It is a message at once Christian and Hindu and Buddhist, a vision as obviously compelling to the conservative, classical Anglican Eliot as to the liberal, romantic, almost pantheistic Paz. This amazing

adentro es un libro significativo dentro de la obra de Octavio Paz, es por el desplazamiento que logra efectuar, en su propia poética, para alcanzar por fin una reconsideración tanto del yo como del otro.³ Por medio de esto este hijo consentido de las vanguardias se *desmarca*, y aunque todavía hay algunas regresiones a su poética del "sí" o del "no", logra sin embargo llegar a un escenario diferente, quizás menos violento, que Paz mismo llamó recientemente "poesía del ahora",⁴ o "poesía de reconciliación".⁵ Es decir, marca el paso, o mejor dicho el desliz, de los "Signos en rotación" que defendió hacia unos signos en relación que ahora reconoce.

Como dice en un poema incluido en *Arbol adentro*, y como vimos en capítulos anteriores, el discurso de Paz está hecho de aproximaciones y retiradas, de afirmaciones y negaciones que son el resultado de una oposición entre el yo y el otro. Su discurso nunca ha sido flexible, sino roto y confrontante: "sí" o "no". Dentro de él no hay posibilidad de disolución o conciliación de los elementos o

correspondence between two such superficially opposing artists extends, as we have hinted, beyond their shared belief that the city at twilight embodies all of hell. It reaches all the way to the 'others shore' of mystical union, which both men imagine as a garden setting, and it includes also all of the territory in between, where disinterested but extremely active spiritual journey of self-negation serves as the required prelude to ecstasy." (Judith Myers Hoover, p. 28.) Sin embargo, como hemos visto, el movimiento de Eliot difiere del de Paz, no solamente en las oposiciones 'superficiales', sino en sus manipulaciones de esos conceptos. Si hay una similitud, a primera vista, entre *Four Quartets* y *Piedra de sol*, por ejemplo, por los diversos tópicos con que los dos poemas lidian, e incluso porque tienen una estructura similar, la manera que toda esa estructura es construida hace a los dos poemas totalmente diferentes, y muestra hasta qué punto sus conceptos de tiempo son distintos. A través de *Four Quartets* Eliot finalmente desmantela sus propios límites ideológicos, y permite una conciliación de los diferentes tiempos. Paz, a su vez, después de un largo recorrido a través del amor, la historia y la mitología, regresa nuevamente a las primeras palabras del poema, es decir, a la pregunta inicial. En este sentido, *Arbol adentro*, aunque no es un poema como un todo, se mueve, de poema a poema, a una posición equivalente a la que Eliot llega al final de *Four Quartets*.

³ Diego Martínez Torrón considera que, excepto por una "introspección mental" y una "crítica al comunismo" que son nuevos en su poesía, "los símbolos tradicionales de Paz son constantes: noche, viento, sol, pájaros, agua, piedra, ciudad, etc. Los estudié a todos ellos en mi libro y no voy a repetir aquí lo que dije antes." Martínez Torrón no se da cuenta del punto principal en este libro, el cual en realidad no va a cambiar los temas, sino a organizarlos de manera diferente. En este sentido, Paz logra un cambio total equivalente al que Eliot con *Four Quartets*. Hay, en ambos poetas, una reorganización tan sutil como poderosa de su propio material, no de repetir lo que ya dijeron, sino de alejarse de las limitaciones de la modernidad.

⁴ *La otra voz*, p. 53. La "poesía del ahora" representa, como concepto, un desplazamiento que deja atrás su anterior "poesía de la otredad". En el "ahora" que este libro trata de lograr a través de este "árbol adentro" que busca al yo, Paz intenta un cambio fuera de su anterior retórica altamente dialéctica.

⁵ *Ibid.*, p. 54.

fuerzas involucradas, sino la aspereza de una contradicción incompatible, un muro y el rompimiento de un muro. La poesía y los ensayos de Paz trabajan la mayor parte del tiempo en esta prosodia regular de afirmaciones que están allí sólo para ser negadas, de argumentos que se contradicen entre sí, de posiciones que siempre chocan. Si echamos un vistazo a la manera en que lidia con las metáforas, no opone la piedra a su propia porosidad, ni a la flor su propia marchitación, como es común en Eliot, sino a un elemento básico del mismo orden y poder, como "fuego" y "agua".⁶ Entender esta dureza de conceptos como la piedra de toque de su poesía nos permite ver en que sentido *Arbol adentro* trata de apartarse de esa poética; sin embargo, este desplazamiento de un pensamiento influenciado hacia uno más complejo no ha sido totalmente logrado, y hay todavía en él algunas regresiones y resistencias.

*Arbol adentro*⁷ no es tanto la culminación de una larga búsqueda en la poesía de Octavio Paz, sino la reorganización que empieza una clase de poesía diferente de la anterior. Esto está relacionado con algunas cosas que Paz mismo ha ido diciendo últimamente en sus ensayos sobre poesía. Desde *Los hijos del limo*⁸ estuvo hablando del fin de la "tradición de la ruptura", como define a la poesía moderna, pero no es sino recientemente que empezó a intentar una definición más precisa, si no acerca del tipo, sí acerca de la manera en que la escritura de poesía puede hacerse en tiempos actuales, la cual, en lugar de continuar la "tradición de la ruptura" de la modernidad, tomaría su lugar.

En lugar de una retórica que no se reconoce como tal, sino que es idealizada y negada en el mismo movimiento (la analogía y la ironía en la poética de Paz, como vamos a ver). *Arbol adentro* opta por una retórica reconocida, que trata de conciliar y relacionar los signos. Este libro es un viaje alegórico a través de la *noche oscura del alma* (la noche oscura del alma de San Juan de la Cruz)

⁶ Paz normalmente no fluye, imaginativamente, de una posición a otra, o de sí mismo hacia el mundo. Como se dijo antes, tiene que "romper su frente", y entonces sí salir de sí mismo.

⁷ *Arbol adentro*, Barcelona, Seix Barral, 1988. Incluido en *OP*.

⁸ *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral, 1974.

del poeta mismo hacia una reconciliación con su propia muerte.⁹ Como Giuseppe Bellini dice: "la muerte sigue siendo, para él, algo fascinante, pero no como atracción del horror, sino como ampliación de una dimensión interior"¹⁰ Utilizaré como ejemplo de esta transposición aquellos términos de "ironía" y "analogía", esenciales en la concepción de Paz tanto de la poesía como de la vida.¹¹

II

DOS CLASES DE IRONIA

La ironía es, con la analogía, una de las pistas para entender la historia de la poesía moderna en la lectura que Paz hace de ella. Y es, también, un concepto primordial dentro de su propia obra. La ironía es "la disonancia que rompe el concierto de las correspondencias... es la excepción, lo irregular, lo *bizarro*, como decía Baudelaire y, en una palabra, es el gran accidente: la muerte."¹² La ironía de Paz es una ironía desgarrada y desgarradora; y va a ser entendida más como una metáfora cósmica que como una figura del lenguaje, más como una totalización (o estrechamiento) del universo que como una expresión verdadera del ahora. En cambio, el "concierto de correspondencias" que va a ser destruido por la ironía no es otra cosa que la analogía: "El universo visto como un sistema de

⁹ Véase *Ash Wednesday* de Eliot: "Blessèd sister, holy mother, spirit of the fountain, spirit of the garden, / Suffer us not to mock ourselves with falsehood / Teach us to care and not to care / Teach us to sit still / Even among those rocks... CPP, p. 98. Eliot intentó en *Ash Wednesday* un movimiento equivalente al que Paz intentó en *La cara y el viento*. En este poema Paz enfrenta a Buda, quien en realidad le enseña a quedarse quieto, frente a esa roca.

¹⁰ Giuseppe Bellini, "Octavio Paz, poeta de las 'verdades oscuras'." *Insula*, No. 532-533, abril-mayo, 1991, p. 38.

¹¹ Para una discusión sobre la ironía como figura retórica, y su sentido conceptual en el romanticismo, véanse cap. 2 y cap. 8. La idea de ironía de Paz es, como lo señalamos en el capítulo 8, una elaboración de la ironía romántica.

¹² *La otra voz*, "Ruptura y convergencia", p. 36 –primero publicado como "El romanticismo y la poesía contemporánea", *Vuelta*, n. 127, junio de 1987, pp. 20-27. No es casual que en este último repaso histórico sobre poesía, Paz utilice como epígrafe una cita de *Four Quartets* de Eliot.

correspondencias".¹³ Esta oposición entre dos términos (en este caso ironía y analogía, aunque no es el único) en un enfrentamiento indisoluble es una constante en la retórica de Paz: en ella radica tanto su movimiento incesante como su efectividad inamovible: analogía contra ironía. Para Paz, los signos no son capaces de la conciliación, del desplazamiento, de la disolución; ellos reflejan los dioses mitológicos de las antiguas culturas mexicanas, cíclicas e inexorables: la Ironía y la Analogía (con mayúsculas) son figuras del lenguaje trascendidas en ideas de ellas mismas, metáforas fijas de una estructura que construye un Absoluto que no autoriza ninguna posibilidad de ser cuestionada; es decir, una ficción establecida como verdad:

El peso de las culturas precolombinas y de su arte terrible y dramático ha sido enorme. Entre mis fantasmas hay algunos que los europeos y los norteamericanos no conocen o conocen sólo como demonios.¹⁴

La ironía sin embargo, al final de sus cambios, no es más que una figura del lenguaje –lo cósmico es cosmético– y su sentido regresa a la acción de poner signos de interrogación a cualquier afirmación. La ironía es la desviación de sentido desde una significación aparentemente inamovible hacia una posición que no rechaza su verdad desde el exterior sino que en realidad afirma una duda dentro de ella: no niega sino desvía. Es posible, entonces, asumir que, por medio de la ironía, cualquier discurso tiene en sí mismo la posibilidad de su propia disipación; no es lo mismo afirmar, como Paz ha hecho con Baudelaire, que esta desviación signifique su propia cancelación o muerte. La ironía retórica propone

¹³ *Ibid.*, p. 35. Una manera retórica de definir la ironía y analogía ideológicas de Paz sería el apóstrofe y la prosopopeya o, de otra manera, la negación y la sublimación del yo.

¹⁴ Octavio Paz, "Poesía de circunstancias, conversación con César Salgado", *Vuelta*, n. 138, mayo, 1988, p. 18. Es interesante observar de qué manera en Paz el peso de un fantasma es más pesado que el de un demonio: como si un demonio fuera algo más intelectual, algo que está dentro de uno mismo, y un fantasma algo que es parte de uno. *Gerontion* trabaja como una entidad fantasmal, carente de límites e invadida por todo. Las personalizaciones y las sublimaciones de Paz son demonios y dioses: Venus y Melusina.

una salida de la estructura totalitaria de la modernidad, y de hecho, una crítica de sus distintas manifestaciones.¹⁵

En este sentido *Arbol adentro* es una ironización del propio discurso de Paz que muestra un nuevo orden en su propia poesía; aunque no sea dicho abiertamente. El propio concepto de Paz de ironía ha sido desplazado en este libro, e incluso si hay algunos poemas que aún participan en su organización retórica anterior, en esa sístole y diástole al mismo tiempo inmóvil y desesperada, la mayoría de ellos están escritos desde una nueva posición. El mero término de *ironía*, entonces, es transportado por él, hacia otro campo: lo que Paz logra en algunos de estos poemas es una ironía retórica de su ironía simbólica, es decir: una ironización del apóstrofe; y al cambiar esta oposición en una desviación, su poesía logra una intimidad que estuvo anteriormente ausente.¹⁶

Una lectura de la secuencia de sonetos reunida bajo el mismo título de *Aunque es de noche* nos permitiría seguir el recorrido y la reversión hecha por *Arbol adentro* dentro de la propia poesía de Paz. Leer esta secuencia es entrar audazmente en los temas principales de este libro (la noche, la muerte, la historia, el siglo veinte, lo absurdo, la memoria, el amor, el vacío), y finalmente atravesar su recorrido hasta su final solución o disolución. Primero, "Aunque es de noche" es una serie hecha de cuatro sonetos que narran, en el nivel formal, el movimiento desde una descomposición o desmantelamiento de la forma del soneto hasta regresar, en el último, a su forma tradicional.

El primer soneto está formado por dos estrofas, la primera incluye los cuartetos y la segunda los tercetos. El segundo está más disfrazado: tiene seis estrofas, la más grande tiene seis versos y la más pequeña solamente uno.¹⁷ El tercer soneto es una larga estrofa hecha por los primeros doce versos y una

¹⁵ En Eliot, después de todas las luchas de *Four Quartets*, la ironía es la figura que está a lo largo de ellos reformando el sentido, y creando una conexión entre este mundo y el otro.

¹⁶ La ironía como la muerte es desplazada por el hecho de que Paz es un viejo que está enfrentando la proximidad a su propia muerte y tratando de superarla. La ironía retórica es el desplazamiento de la ironía como idea, que entonces abre un espacio para el reconocimiento. El apóstrofe es finalmente disuelto, y el yo establece un diálogo, dentro de los poemas, con el otro.

¹⁷ No obstante, los cuartetos convencionales escapan a través del ritmo que, aunque clandestinamente, a pesar de todo los afirma.

conclusión o coda hecha con los dos últimos. Finalmente el último soneto es la reconstrucción de la forma tradicional, una especie de reconciliación formal.

La primera estrofa del poema inicial narra una escena familiar en la poesía de Paz: la penetración de la noche física en la conciencia del poeta; la segunda, por medio de esta identificación entre conciencia y noche, la expulsión de la primera desde el círculo interno del yo hacia el mundo; hay, por medio de la noche, una identidad triple: la noche de la naturaleza, la noche del yo, la noche urbana.

... la noche, lejanía
 que se nos echa encima, epifanía
 al revés. Ciego, el ojo capitula
 y se interna hacia adentro, hacia otra nula
 noche mental...

... La ciudad, rota en mi frente
 despeña su discurso incoherente (*OP*, pp. 699-700).¹⁸

El segundo soneto es, en su propia estructura formal, una mescolanza, el resultado de esa incoherencia expresada en el último verso del soneto anterior, una incoherencia que está reflejada allí por la inhabilidad de ésta, como si el discurso lanzado fuera incapaz de lograr una composición formal: un "objetivo correlativo"¹⁹ revertido. Este segundo soneto, sin embargo, no logra expresar esta incoherencia. Está sobrepoblado por la realidad y sus fantasmas, por nombres y lugares y culpas. El poema es fuerte y tiene versos espléndidos —como por

¹⁸ Nótese como la noche trabaja aquí, de la misma manera en que lo hizo en los poemas tempranos de Paz: la "noche estéril de la mente", en realidad no "estéril" sino "nula". La ciudad es una representación del otro que no invade, como en Eliot, la abyección del sentido del yo, sino una entidad que habla "sound and fury", que murmura un discurso incoherente.

ejemplo los del segundo cuarteto: "Solyenitzín escribe, el papel arde, / avanza su escritura, cruel aurora / sobre llanos de huesos"²⁰ –pero su efectividad se pierde entre la gran cantidad de sujetos (o del *sujeto*) con que Paz lidia. Como dice en la nota de este soneto, éste concentra "la noche espesa y ruidosa de nuestro siglo",²¹ y en él el poeta –el poeta moderno: Neruda o Pound o Eliot o Eluard o Paz mismo– no se libera de estas iniquidades (el insomnio de Stalin está relacionado con el insomnio del poeta de otros poemas; la maldad del mal son los propios titubeos del poeta). Este poema puede ser leído como una recapitulación de los poemas anteriores sobre el vacío del yo:

Fui cobarde,
no vi de frente el mal y hoy corrobora
al filósofo el siglo:
¿El mal? Un par de
ojos sin cara, un repleto vacío.²²

Hay en él una proyección de ese reconocimiento en la figura de Stalin. Lo que Paz dice de éste puede ser también referido a sí mismo:

¿Stalin tuvo cara? La sospecha
le comió cara y alma y albedrío...

¹⁹ La identificación entre una ciudad rota y la "frente" como metonimia de la mente del poeta apunta, si pensamos en "Entrada en materia", hacia el sentido psicológico de la mujer en la poesía de Paz. Esto también va a cambiar en *Arbol adentro*.

²⁰ *OP*, p. 45. Esta estrofa está muy cerca de la segunda sección de *Ash Wednesday* de Eliot, en donde "avanza su escritura, cruel aurora sobre llanos de huesos".

²¹ *Obra poética*, p. 830. Eliot, sin embargo, no hace la misma identificación. Los "llanos de huesos" de Paz son en realidad la historia, aunque el movimiento logrado por la escritura del poeta a través de esos huesos para recuperarlos, y para recuperar al yo, es equivalente.

El tercer soneto es la narrativa de ese mal colectivo y el reconocimiento de la propia responsabilidad del poeta de ello; Stalin c'est moi:

Se enmascara

El mal: la misma irreal combinatoria

Baraja a todos. Circular la pena,

la culpa circular

Este mal colectivo, este movimiento circulante de culpa y vergüenza y narcisismo, es una parte intrínseca de la poesía moderna;²³ este poema es el reconocimiento de eso, y en el caso de Paz, de un discurso que está construido por negaciones y rechazos ("Discurso en un cuchillo congelado" dice otro verso de este poema). *Aunque es de noche* narra un movimiento en Paz hacia una desidealización de la retórica. Es un reconocimiento, y una identificación, de las culpas de su siglo:

Dialéctica, sangriento solipsismo

que inventó el enemigo de sí mismo. (*OP*, p. 701).²⁴

El "enemigo de (o dentro de) sí mismo" es el reconocimiento de la naturaleza dialéctica del propio discurso de Paz, y *Aunque es de noche* es una alegoría del escape de esa culpa, por medio de una desviación retórica que Paz va a lograr en

²² Este "repleto vacío", conecta con "el ojo ciego derrotado" del primer soneto y permite al poeta primero escaparse de él, después enfrentarlo y finalmente criticarlo.

²³ Véase, por ejemplo, *Gerontion* de Eliot: "Tenants of the house / Thoughts of a dry brain in a dry season" (*CPP*, p. 39). Véase también su obra de teatro *The Elder Statesman*: "Some dissatisfaction / With myself, I suspect, very deep within myself / Has impelled / me all my life to find justification / Not so much to the world—first of all to myself. / What is the self inside us, the silent observer, / Severe and speechless critic, who can terrorise us / And urge us on to futile activity, / And in the end, judge us still more severely / For the errors into which his own reproaches drove us?" (*CPP*, p. 545.)

²⁴ En la primera edición de *Arbol adentro* dice "que inventó el enemigo *en* sí mismo" lo cual creo más exacto.

la última estrofa del cuarto soneto, como vamos a ver. En este sentido se parece más a *Four Quartets* que a *Ash Wednesday*, por el logro final, y también por el medio que utiliza.

El título está tomado de un *romance* de San Juan de la Cruz, por lo que no es ilícito trazar las correspondencias entre el recorrido a lo largo de esta oscura noche que el discurso de Paz trata de lograr y el difícil viaje del misticismo de San Juan. En este sentido el primer soneto es el inicio del recorrido, la inmersión en una noche triple construida por la naturaleza, el mundo y el yo; el segundo es el reconocimiento de ese "mal" como intrínseco a este siglo; el tercero es el descubrimiento y nombramiento de éste como "dialéctica"; finalmente, el último es el glosario de los primeros y, por medio del tropo de la ironía, la liberación del poeta de esa dialéctica. Su recorrido, entonces, no es principalmente una revisión de su siglo sino una *re-visión en su propio discurso*.²⁵

Veamos este último soneto. El poema abre con un paraíso original rousseauiano, hecho de armonía y naturaleza, que es destruido por la "impostura" moderna. Puede ser leído como una parábola de la penetración de la noche en el universo del poeta del primer soneto, y como una alegoría del esplendor y del final del romanticismo:

Donde con voz de cañas en el viento
hablaban acopladas agua y llama
hoy urde el doctrinario su amalgama.
La impostura se erige monumento

El segundo cuarteto es el desenmascaramiento de la impostura que surge de la destrucción y es también la postulación de lo absurdo. El primer lugar de la

²⁵ Véase *Little Gidding* de Eliot: "We shall not cease from exploration / And the end of all our exploring / Will be to arrive where we started / And know the place from the first time." *CPP*, p. 197. El movimiento de Paz no sigue el mismo curso que el de Eliot en *Four Quartets* principalmente porque sus necesidades, o su propia historia, era diferente, pero llega a un puerto equivalente.

modernidad es tomado por los "ideogramas" de las vanguardias: un signo que es más una idea que una palabra. El monumento se enamora de sí mismo:

Cháchara y vacuidad. El pensamiento

Borra, dibuja y borra un ideograma:

El mal enamorado de su trama.

Estatua, con mordaza, del lamento.

El primer terceto es el reconocimiento de ese absurdo y su exhibición figurativa: un círculo, la espiral infinita de la historia y el solipsismo de la dialéctica (la escasez de sentido que caracteriza, según Paz, la tradición de la ruptura):

Todo lo que pensamos se deshace,

en los campos encarna la utopía,

la historia es espiral sin desenlace.

Esto ha sido hasta ahora una recapitulación de las propias opiniones de Paz sobre historia y poesía, pero lo que es interesante, y lo que yo llamaría la ironización de toda esta crónica histórico político ideológica, es el último terceto, el cual es una conclusión del poema como un todo y al mismo tiempo la posibilidad de un discurso desviado: ni la negación ni la restauración de los orígenes, sino la salida del inexorable oxímoron:

No hay sentido: hay piedad, hay ironía,

hay el pronombre que se transfigura:

yo soy tu yo, verdad de la escritura.

El primer enunciado de este terceto es la conclusión del recorrido de la noche oscura: "No hay sentido". Pero en medio de esta negación radical paralela a la de San Juan, la falta de sentido se abre a un reconocimiento y a una comunión. El solipsismo y el círculo del yo de la modernidad es transfigurado por el pronombre irónico y despreciable, que, a diferencia del ideograma que está eternamente afirmando y negando al yo, permite, a través del borramiento del yo narcisista, la afirmación del yo mediante el reconocimiento del otro —"yo soy tu yo"—y la restauración de sentido: "verdad (presencia y aparición) de la escritura".²⁶

Esta estrofa significa la postulación en Paz de una poética diferente. En vez del yo fragmentado de la modernidad, Paz opone su ironización por medio de la transfiguración del pronombre. "Yo soy tu yo" es el equivalente poético de la "poesía del ahora" teórica de Paz. Esa ironía, la cual es parte de la afirmación de cualquier *ahora*, entonces trabaja como una reconciliación y una sutura a lo largo de todo el recorrido del libro. La ironía romántica (ironía como idea) está reemplazada por la ironía retórica, es decir, por un movimiento que desvía la certitud de los absolutos y que disuelve cualquier sentido unívoco.²⁷

²⁶ En *Carta de creencia*, el último poema del libro, esta "verdad de la escritura" *encarna* en la mujer como otro yo.

²⁷ Es la transformación de la catacrexis de *Entrada en materia* en una alegoría reconocible. Sin embargo, *Arbol adentro* no es solamente eso. Hay en este libro una lucha para lograr este movimiento, pero también hay reversiones. De hecho, son hechas por dos libros diferentes. Desde las cinco secciones que, aparte del poema inicial, *Proemio*, lo forman, el tronco principal está hecho por la primera ("Gavilla"), la tercera ("Un sol más vivo") y la última ("Arbol adentro"). "Gavilla" trabaja como la descripción, interrogación y proposición inicial de este libro. Está hecho de pequeños poemas que son como primeros intentos de lo que va a ser desarrollado más adelante. "Un sol más vivo" está hecho de poemas dedicados a un recorrido interno que finalmente conduce al enfrentamiento con la muerte, pero no como idea o miedo, sino como un reconocimiento profundo personal. Finalmente, "Arbol adentro" es un movimiento íntimo que comienza de ese reconocimiento hacia una nueva apertura al mundo por el yo del poeta, vinculado mediante este nuevo e inmediato "ahora" que permite a Paz escapar de las limitaciones del narcisismo y la angustia. Las otras dos secciones, "La mano abierta" y "Visto y dicho" funcionan como un collage de varios poemas diferentes y otros escritos finalmente organizados como poemas. *Esto y esto y esto*, por ejemplo, fue de hecho la apertura de un ensayo dedicado a la defensa del surrealismo. "El fin de las habladerías" escrito en julio de 1974 y publicado en *In/mediaciones* (Barcelona, Seix Barral, 1979, pp. 153-154). Francisco Segovia ha observado que: "Aunque ("la otra voz") gobierna sobre (*Arbol adentro*), algunos de sus poemas parecen hablar desde *el señalamiento* del autor en su momento y, digámoslo así lexicalizar su encarnación metafórica. Homenajes, prólogos, poemas por encargo o "de circunstancias" (donde no es fácil distinguir la circunstancia del señalamiento),

III

UN PRIMER MOVIMIENTO HACIA EL RECONOCIMIENTO

"Gavilla" abre con un poema llamado *Entre lo que veo y digo...* ; está hecho de una serie de simetrías en las cuales las palabras se doblan y desdoblan perfectamente sin la menor desviación. Su fuerza radica en la contradicción y encerramiento de sentidos: "entre el sí y el no". El poema está basado en verbos reflexivos que permiten al poeta prestar la voz del poema a la poesía. En él no es Paz, sino la poesía lo que se desliza, dice y se escucha, y finalmente se disipa a través de los intersticios que existen entre las intenciones del poeta. El poema es misterioso ya que no está basado en la rigidez conceptual de la voz poética del poeta sino en esa otra voz, reflexiva y tangencial, que desequilibra a la primera:

Entre lo que veo y digo,
entre lo que digo y callo,
entre lo que callo y sueño,
entre lo que sueño y olvido,
la poesía.

Se desliza

entre el sí y el no...(OP, p.665)

Siempre "entre", la poesía no está viendo, soñando, callando, olvidando, o diciendo: no es ni siquiera "real". La poesía se vuelve esa *presencia* mencionada por Paz, una condición que permite la flexibilidad dentro de tanto antagonismo. Es una reorganización de las palabras que están confrontándose, es lo que trasciende de una a la otra; el vínculo figurativo del movimiento:

La poesía

Va y viene

Entre lo que es

Y lo que no es.

Teje reflejos

Y los desteje.

Cuarteto es una serie de cuatro sonetos sin rimas consonantes, organizado en pareados que hacen paralelo con *Aunque es de noche*, ya que cada poema es una variación de cada uno de los principales temas del libro, aunque aquí no está el "horror de la dialéctica" que es criticado sino, si es posible decirlo, el capitalismo, otro ejemplo del otro como antagonista al poeta, bajo la figura de la proliferación del turismo en las playas. La variedad y perfección de los ritmos endecasílabos, las aliteraciones, las correspondencias entre todos ellos, hacen de él una secuencia hábilmente armada. El primer poema es un ejemplo de lo que Paz puede hacer con las palabras, en el cual las imágenes, las ideas, los sonidos, los ritmos y las asonancias se conjuntan de una manera perfecta. Es una serie de pareados cuyo sujeto es la identificación del poeta y la naturaleza por medio de la poesía ("Soy el teatro de los elementos", es como finaliza), donde la cautelosa construcción de la identificación, y el reconocimiento de ésta, están perfectamente logrados:

El mar esculpe, terco, en cada ola,

el momento en que se desmorona. (OP, p. 671)

Aquí está otro ejemplo de la habilidad de Paz, y del continuo vínculo entre naturaleza y escritura (había dicho antes: "enigma de la palma de la mano"):

Se disipa, impalpable abecedario
la rápida escritura de los pájaros. (*Ibid.*)²⁸

El poema está dedicado a la propia escritura de este mundo y al hecho de que el poeta puede tanto leer como vivir sin fragmentar la armonía de la naturaleza –ya que esta naturaleza no está dialogando con él, sino que en realidad funciona como la prolongación del yo poético. Es, de alguna manera, una defensa del vínculo del poeta con *su* mundo natural.

El segundo poema nos habla acerca de la irrupción en el paraíso original de otra gente. Deja de hablar de la naturaleza y del paisaje y se lanza en contra de los turistas que la dañan: el ser humano contrastado con ese paraíso anterior del mundo y del poeta en soledad; esta angustia está reflejada en el nivel formal por aliteraciones y ritmos que se vuelven fragmentados. La irrupción humana es vista como una explosión de vísceras. Es el inútil exceso y derramamiento ("la cornucopia de flojos horrores", "la plétora derramada"). El paisaje marino se vuelve, en su "humanidad", la metáfora goyesca de una carnicería: "nalgas, vientres, cecinas, lomos, bofes",²⁹ "el hueso, la bazofia, el pringue, el podre" y es también una anticipación de la muerte:

²⁸ Aquí la lentitud del primer verso, con la predominancia del énfasis de las "des" y las "pes", deslizamientos de las "eses" y las "eles" y los acentos graves, contrasta con la vivacidad y ligereza del segundo verso, con sus acentos esdrújulos ("rápida", "pájaros"), el énfasis principal en "escritura" como la cúspide central desde la cual las dos mitades del verso caen, y la predominancia de las "eres"; a pesar de la oposición fonética y rítmica entre los dos versos, la abundancia de las "as" en ambos, construyen un equilibrio que permite la fluidez dentro de la estrofa.

Hay turistas también en esta playa,
 hay la muerte en bikini y alhajada,
 nalgas, vientre, cecinas, lomos, bofes,
 la cornucopia de flojos horrores,

plétora derramada que anticipa

el gusano y su cena de cenizas.(OP, p.671-672)³⁰

El tercer poema regresa nuevamente a la vacuidad del paisaje y a un intento de reconciliación. Si el primero fue la escritura deletable e indeleble del mar y su lectura por el poeta, y el segundo fue la saturación del poema como un basurero desde el cual el poeta es expulsado (como ha sido expulsado de las ciudades modernas de Baudelaire y de Eliot), este tercer movimiento es la narración del exilio interno autoimpuesto por el poeta, y su refugiarse en una luz que disuelve la irritante presencia de los otros: "la luz dibuja todo y todo incendia....." De alguna manera el refugio tomado por el poeta moderno en su exilio interno y en la Idea es una consecuencia necesaria de las expulsiones subsecuentes, primero del paraíso y después del mundo. Y como en los sonetos "históricos" de *Aunque es de noche*, aquí nuevamente las imágenes son esquemáticas y rígidas:

Es frágil lo real y es inconstante;

también, su ley el cambio, infatigable:

²⁹ Como en el ser humano, su vida y su muerte no forman parte de lo natural.

³⁰ Esta metáfora, más de hombres y mujeres amontonados que de cualquier tipo de estancia, nos remite al "siglo veinte" del segundo soneto de *Aunque es de noche*: el ser humano allí no es más que "el enemigo de sí mismo" que vive a través de la "noche del mundo" del siglo veinte. El final del poema es una proyección de lo que Paz estaba sintiendo frente a esa escena: "como a sí mismos odian a su prójimo". Es equivalente a la representación en Eliot de la gente en *Four Quartets*, principalmente en el dedicado a la Historia, *East Coker*, donde la gente es representada, finalmente, como "dung and death", o, de manera equivalente, como la gente muerta dentro del tren subterráneo "And you see behind every face the mental emptiness deepen...." (SPP, p. 180.)

gira la rueda de las apariencias
sobre el eje del tiempo, su fijeza.(OP, p.672)

Este exilio es el que fuerza al poeta a ese otro exilio, ahora de sí mismo, y al insomnio y la noche de los otros poemas, pero también es el momento crucial hacia una poética diferente de reconciliación y redención, de la misma manera que en *The Dry Salvages* de Eliot, la última vacuidad del yo abre el espacio para el "unimaginable zero summer". El último poema de esta serie apunta hacia la sección central, hacia la noche humana y personal que Paz estuvo experimentando y expresando en este libro. Este poema es una preparación para esa noche y al mismo tiempo una primera demanda de lo que va a ser la última sección de *Arbol adentro*, la búsqueda de una mujer que no está solamente "allí", sino que también comparte la experiencia del poeta, aunque en este caso ella está aún bajo el signo de Dafne. Este es un poema mucho más dúctil que el anterior, y está hecho de una secuencia de metáforas, metalepsis y metonimias:

Para esperar la noche me he tendido
A la sombra de un árbol de latidos.

El árbol es mujer y en su follaje
Oigo rodar el mar bajo la tarde.(OP, 673)

La mujer es un árbol metafórico que conduce mediante una metalepsis a la presencia del mar (aunque esta noche, más que la "noche oscura del alma" de San Juan tiene que ver con su complemento, la noche en Jorge Guillén,³¹ en la cual las cosas no desaparecen sino que se concentran en sí mismas: en lugar del

camino negativo místico de San Juan, el camino positivo de San Francisco). La mujer se convierte en un árbol que protege el movimiento del poeta hacia la reconciliación. La solución del poema es inteligentemente efectiva, tanto en el movimiento metaléptico de la noche al mar, como en la recuperación de la imagen del mar como sinónimo y alegoría de la escritura, como la declinación final del poema:

La noche entra y nos cubre su marca:

repite el mar sus sílabas, ya negras.(*OP*, p. 674)

No obstante, la figura de la mujer es, como en los poemas anteriores, solamente un refugio temporal. Es por eso que está construida bajo la imagen mística protectora de Dafne. Para convertirse en un refugio seguro para el yo del poeta ella es convertida en árbol; pero eso hace al poeta, en una secuencia que se ha vuelto familiar, regresar al yo narcisista. La "noche oscura del alma" de San Juan se vuelve aquí la noche angustiante del insomnio urbano, como el teatro en el cual el poeta enfrenta la muerte. La persona insomne es la que es incapaz de soñar, no la que no puede dormir: en el "ojo desierto" del poema *Insomne*, como en otros poemas, él está nuevamente enfrentando el vacío, el "espejo oscuro" del poema *Viento y noche*, en el cual se vuelve imposible para el poeta encontrar algún orden o forma, solamente la angustia que se abre a la desesperación y a la cólera inútil:

No estoy vivo ni muerto:

despierto estoy, despierto

en un ojo desierto.³²

³¹ Jorge Guillén, *Cántico*, Barcelona, Seix Barral, 1977, p. 53.

³² *Insomne*, (*OP*, p. 675.)

Como yo mismo,
 acumulada cólera
 sin desenlace.³³

Sin embargo, Paz trata de encontrar la salida de ese bloqueo, y esto es logrado a través de poemas como *Intervalo*, *Entre irse y quedarse*, *Este lado* y *Hermanidad*. La historia narrada por estos poemas es paralela al último soneto de *Aunque es de noche*: ellos narran un recorrido desde los "signos en rotación" de la imposibilidad de la "conversación" entre el yo y el otro hasta un nuevo espacio de los "signos en relación". Nos hablan acerca del angustiante recorrido a través de la noche oscura no significativa del vacío y la muerte del yo, como condición de lo absurdo, hacia la "luz del otro lado":

el nacimiento transparente
 y la caída cristalina
 en este instante de este instante,
 interminable todavía.

...

Hora sin peso. Yo respiro...³⁴

Con las sombras dibujo mundos,
 disipo mundos con las sombras.
 oigo latir la luz del otro lado.³⁵

³³ *Viento y noche* (OP, p. 669.),

³⁴ *Intervalo* (OP, p. 682.) Nótese de qué manera, en el original, Paz escapa finalmente del único instante que está fuera de este mundo y que es, también, equivalente a la Encarnación de Eliot, y capaz al final de hacer una conexión y una continuidad entre un instante y otro.

³⁵ *Este lado* (OP, p. 681.)

En el centro de un ojo me descubro;
no me mira, me miro en su mirada.

Se disipa el instante. Sin moverme,
yo me quedo y me voy: soy una pausa.³⁶

En el último de estos poemas, *Hermandad*, la muerte va a volverse la reconciliación de sentido y presencia, un reconocimiento de la muerte como la medida real del ser humano, y un reconocimiento del poeta como uno entre los otros. Hay en este poema una humildad que, aunque no común en Paz, empezó a aparecer en su libro anterior:

Soy hombre: duro poco
y es enorme la noche.
Pero miro hacia arriba:
las estrellas escriben.
Sin entender comprendo:
también soy escritura
y en este mismo instante
alguien me deletrea. (*OP*, p. 683)

El movimiento que estos poemas han logrado puede ser visto de la siguiente manera: el poeta moderno vive en este mundo pero al mismo *tiempo* ha sido alienado de él. La solución para esta antinomia, como hemos visto, es expresada y resuelta por un narcisismo angustiado y la imposibilidad de *reconocer al otro*.

³⁶ *Entre irse y quedarse* (*OP*, p. 683.)

Esto está representado por la noche como el espejo oscuro de la persona insomne y como el "ojo desierto" de la muerte y el vacío. Pero es solamente a través de su propia noche, no por la invención de un otro silenciado que el poeta puede escapar de sus limitaciones. No obstante, el reconocimiento de esta "noche oscura del alma (o del yo)" permite al poeta moverse hacia una condición no moderna de reconocimiento y resignación que da nuevamente sentido a este mundo. Es lo que Paz llama una "reconciliación con el ahora", ese espacio en el que el poeta puede finalmente reconocer "al otro" como su igual.

IV

LA NOCHE OSCURA DEL YO

La tercera sección es también la etapa central de este recorrido que *Arbol adentro* narra, y en él el sol va a ser el emblema simbólico. Habla de la transformación de un sol a otro, por medio de la noche, como lo deja ver el epígrafe tomado del poeta colonial Luis Sandoval y Zapata: "Desde el Ocaso un Sol más vivo" (*OP*, p. 715) empezando el movimiento de toda esta translación de sol a sol, del yo al yo, y de la poesía a la poesía que estuvo presente desde los primeros poemas de este libro; una translación que es también una transformación. Si en *Aunque es de noche* la experiencia narrada fue el movimiento solitario y nocturno del yo, *Ejercicio preparatorio* narra la recuperación de la luz, y acentúa no principalmente el recorrido sino su lectura alegórica; es decir, no la noche oscura del yo sino su presencia diurna, su lucha con otros y el conocimiento de la muerte como conciencia vital. Dice al principio:

Alguien, al otro lado, abre una puerta...(OP, p. 720)

Y finaliza con el reconocimiento de ese “alguien” que fue antes sospechoso (“Quizás, detrás de esa puerta, / no hay otro lado”, es como sigue) y con el reconocimiento del yo de este mundo palpable:

Pido

no la iluminación:

abrir los ojos,

mirar, tocar el mundo

con mirada de sol que se retira;

...

pido

frente a la tos, el vómito, la mueca,

ser día despejado,

luz mojada

sobre tierra recién llovida

y que tu voz mujer, sobre mi frente sea... (*OP*, p. 728)

El recorrido a través de la noche conduce, finalmente, a un “ahora” del sol. La demanda del yo de ser reconocido como puro yo se vuelve ahora una petición, una petición que va a encontrar una respuesta solamente en la última parte del libro: solamente para ser capaz de tocar el mundo, y de ser tocado por la voz de la mujer (y, para Paz, la voz es presencia). Como San Juan de la Cruz dijo en uno de sus *Romances*:

y abatirme tanto, tanto,
 que fui tan alto, tan alto
 que le di a al caza alcance.³⁷

El recorrido del yo narrado por *Ejercicio preparatorio* está dividido en tres partes, o mejor dicho, en tres poemas. En el primero, "Meditación", el cual es realmente preparatorio, la imagen del sol del yo no aparece. Este primer estado de ánimo oscuro debido a la imposibilidad de verse a sí mismo en su propia muerte es reconocido en los dos últimos versos:

Todavía no aprendo a ver
 en la cara del muerto mi cara. (*OP*, p.723)

El segundo poema habla acerca del movimiento hacia este nuevo sol del yo, su *translatio*. En la primera parte está todavía este sol anterior, el de *Piedra de sol*, un sol ideal dentro de una dialéctica solar:

...la rigurosa luz que parte y distribuye
 el cuerpo vivo del espacio:
 geometría y sacrificio. (*OP*, p. 724)³⁸

³⁷ San Juan de la Cruz, *Vida y obra*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1978, p. 401. Esta cita muestra el movimiento empleado tanto por Paz como por Eliot dentro de su poesía. Para Eliot San Juan fue principalmente la representación de un camino religioso, pero este camino fue logrado por San Juan también en el nivel poético, el cual fue más importante para Paz. Pero la significación de su logro, una especie de humildad y desposesión del yo, es importante para ambos, como es importante el misticismo de la India. Sin embargo, si para Paz el poderoso sol se vuelve aquí una "luz mojada", permitiendo al poeta disolver sus agudas oposiciones, Eliot se mueve a una posición equivalente desde el lado opuesto a una nueva donde "the brief sun flames the ice", exactamente igual que la "mirada de sol que se retira" de Paz, una posición finalmente, habitable.

³⁸ Para una interesante lectura del sentido del título en *Piedra de sol*, véase Horacio Costa, "Piedra de sol: El título." *Cuadernos Americanos*, Nueva Época, vol. 2, N. 26, pp. 83-97.

Aquí el sol es una especie de arquitecto e ingeniero poético, y la altiplanicie mexicana es el teatro en el que actúa, el "circo del sol y sus planetas" en el que hay "huesos de siglos por el sol molidos"(OP, 725), muy cercano a la imágenes de Eliot. No obstante, este sol cambia en la segunda parte de este poema; en lugar del sol hierático e inexpressivo hay un "sol dudoso", "un rostro", "un deshielo de reflejos". En este "ahora" el sol no se ciega y puede tener un rostro reconocible. Es un sol que, bajo la guía de Don Quijote,³⁹ opone una muerte sin rostro y sin nombre:

...el hidalgo regresa a su nombre y se contempla.(OP, p. 726)

En el último poema de esta serie, el poeta, una vez que ha regresado a su propio yo, y siendo finalmente capaz de mirar su propia imagen y reconocerse a sí mismo, es "convertido" (y conciliado) en esa "mirada de sol que se retira". En lugar del sol geométrico y severo, este sol dudoso se ha movido de la vociferación profética del yo narcisista a un estado de petición y resignación. El carácter divino del poeta se transforma en su propia humanidad y el poderoso sol es ahora un sol más humano que, para convertirse en su propia voz, desea verse como "el suave soliloquio de algún río". El poema finaliza con esta última petición, cercana al último *Cuarteto* de Eliot:

 pido ser breve centelleo,
 repentina fijeza de un reflejo
 sobre el oleaje de esta hora:
 memoria y olvido,

³⁹ El lema de Paz para este poema, tomado de Cervantes, sigue así: "... querría hacerla de tal modo que diese a entender que no había sido mi vida tan mala que dejase nombre de loco; puesto que lo que he sido, no querría confirmar esta verdad con mi muerte" (OP, p. 723)

al fin,
una misma claridad instantánea

El último poema de esta sección, finalmente, repite y resume este recorrido desfigurativo y configurativo. Es llamado *La cara y el viento*, y narra el encuentro de Paz con una imagen de Buda en la cumbre de una colina. En el primer poema de la sección anterior ha dicho: "No me enseñó a morir el Buda" (*OP*, p. 724), y en éste el poeta primero enfrenta, bajo "un sol inflexible", "una masa borrosa sus facciones" (*OP*, p. 729). Al final de éste "la claridad instantánea" del poema anterior es representada como una sonrisa, una sonrisa que es también la "risa de reconciliación" de otro poema de este libro, la ironía retórica que deconstruye la "cruel Quimera" de la modernidad (*Kostas, OP*, 714): la "verdad de la escritura" que el "pronombre transformado"⁴⁰ de los sonetos logra. La ironía cambia las direcciones: en su rotación de idea a tropo mediante el recorrido nocturno se convierte en una *relatio*: se *trans-figura* a sí misma. Buda, finalmente, enseña al poeta cómo vivir:

Una masa borrosa sus facciones,
por las escarpaduras de su cara
subían y bajaban las hormigas.
Intacta todavía,
todavía sonrisa, la sonrisa:
golfo de claridad pacífica.
Y fui por un instante diáfano
viento que se detiene,
gira sobre sí mismo y se disipa. (*OP*, p. 729)

⁴⁰ "Transfigurado" sería, quizás, desde un punto de vista retórico, un término más preciso.

La última sección del libro, que también se llama "Arbol adentro", es la celebración de un viaje realizado. La ironía ha cambiado de lugar y el otro del "ahora" es más una comunidad que una "otredad". Si la presencia del otro es tanto la aprobación como el opuesto de la conciencia del yo (la "conciencia voraz" de Baudelaire que define la disonancia del poeta moderno dentro de su propia sociedad), lo que la ironía como tropo representa es la comunidad de la desviación, la herida compartida de todos los yos y la posibilidad de una curación no narcisista. Este movimiento desviado de la confrontación del yo con el otro, que comienza a aparecer en los poemas iniciales, se vuelve una invitación abierta en *Arbol adentro*, el primer poema de esta sección. Lo que ha crecido durante la noche puede finalmente abrirse al mundo:

Creció en mi frente un árbol.

Creció hacia dentro.

...

Amanece

en la noche del cuerpo.

Allá adentro, en mi frente,

el árbol habla.

Acércate, ¿lo oyes? (OP, p. 751)⁴¹

La mayoría de los poemas de esta sección son el íntimo relato de una historia de amor: son "private words addressed to (someone) in public", como T.S. Eliot dice en *A Dedication to my Wife*.⁴² Y, como en ese poema, dirigido a alguien, estas

⁴¹ Compárense estos versos con los anteriores de "...La ciudad, rota en mi frente", y con el sentido de la ciudad en el poema *Entrada en materia* del capítulo anterior. Aunque este poema forma parte de la construcción figurativa de Paz, no postula una oposición entre el yo y el mundo. Aquí el yo se vuelve un árbol que está creciendo hacia el mundo, y, aunque está aún adentro, pide que la presencia del otro esté presente.

⁴² CPP, p. 206.

palabras provocan un juego doble de publicidad y privacidad: acerca este profundo "ahora" que aparece cada día a la práctica de una especie diferente de poesía la cual es menos limitada y menos fundamentalista. *Noche, día, noche* es nuevamente la narración del recorrido, aunque es contada desde el otro lado. En él tenemos una escena familiar en la poesía de Octavio Paz, pero cambia a un final muy distinto; el yo no está derrotado por la presencia del otro sino por el contrario, al final es capaz de hacerse a la vela hacia un conocimiento compartido:

Bajo la mata de tu pelo

tu frente:

...

¡ser viento que remueve tus memorias,

ser sol que se abre paso en tu espesura! (*OP*, p. 767)⁴³

En este poema el yo no es fragmentado por la presencia del otro, ni sumergido en su angustiante autobúsqueda, sino concentrado en una sexualidad que avanza y reconstruido en una temporalidad reconocida:

Los rostros sucesivos

De la vida que es muerte,

De la muerte que es vida. (*OP*, p. 769)

⁴³ Nótese que el yo poético está representado aquí más como un movimiento que como una entidad.

IV

LA REALIDAD DEL HUMOR

La guerra de la Driada o vuelve a ser eucalipto es un poema épico que se desarrolla dentro de una alcoba y que conlleva una sonrisa de complicidad. Su humor, su violencia y su cercanía no son extrañas al lector, de una manera que no es común en la poesía de Paz; está dedicado a la vida diaria, no a su mitificación: de hecho, lo que hace es poner patas arriba la poética y las manipulaciones ideológicas de Paz de la realidad. En este sentido, es como una versión revertida del recuerdo de Valencia que fue citado en el capítulo seis. *La guerra de la Driada* narra la historia de un pleito marital, y de su solución familiar final y total. Hay en él muchos de los temas de la poética de Paz: insomnio, cólera, vacuidad, soledad, pero son desmantelados uno a uno. Con excepción del verso que cita el título del poema, todos los versos en cursivas son representativos de la lucha de Paz con el yo y el otro.⁴⁴ Lo que hace este poema tan interesante es la manera en que logra en él disipar su angustia y neutralizar su poder devastador, una desviación que ha estado en el corazón de muchos de sus poemas.

El primer encuentro del hombre y la mujer refleja el movimiento retórico de los versos de *Piedra de sol* citados en el capítulo anterior. La principal diferencia es que las imágenes míticas de la pareja en ese poema son resueltas aquí en un diálogo humorístico en el cual la sublimación típica de Paz de la realidad en el símbolo y el mito regresa a la vida de cada día:

...entre las cuatro esquinas del universo,
 el cuarto se convirtió en Sahara
 sopló el simún y me abrasé en su vaho,
 convoqué a los genios del agua

⁴⁴ Mis cursivas en todas las citas de este poema.

...

el agua llegó al cielo raso,
 en el vértice de la cresta tu cama se bandeaba,
 con las sábanas armaste un velamen,
 de pie en la proa de tu esquife inestable

...

levaste el ancla, capeaste el temporal
 y te hiciste a la mar...(OP, p. 757)

No es que Paz escriba y actúe de manera diferente; es que tiene que encontrar una manera de desviar sus vías retóricas de escape. En este sentido el encuentro entre el hombre y la mujer se mueve en el inicio exactamente de la misma manera que en *Piedra de sol*, excepto que aquí las representaciones figurativas no subliman ni nulifican el yo, sino que le permiten continuar, y son al final reconciliables gracias a su carácter humorístico:

tu artillería

disparaba desde estribor,
 desmantelaba mis premisas,
 hacía añicos mis consiguientes,
tus espejos ustorios
incendiaban mis convicciones,
 me replegué hacia la cocina,
 rompí el cerco en el sótano,

escapé por una alcantarilla,
 en el subsuelo hallé madrigueras,
el insomnio encendió su bujía... (OP, p. 757-758)

Estas metáforas humorísticas del encuentro, un encuentro que solía destruir completamente la seguridad del yo del poeta, lo libera del oscuro insomnio, por medio del continuo desplazamiento primero de lo metafísico a lo mitológico, pero principalmente a los elementos de la vida diaria:

con rabia verde, una llamita iracunda
 y el soplete de ¡me las pagarás!
 forjé un puñal de misericordia,
 me bañé en la sangre del dragón,
 salté el foso, escalé las murallas,
 aceché en el pasillo, abrí la puerta,
 tú te mirabas en el espejo y sonreías,
 al verme desapareciste en un destello...(OP, p. 758)⁴⁵

Los siguientes versos, como la transformación de la mujer en una figura mítica, y su extraordinaria desaparición siguiente, son representativos de las elaboraciones retóricas típicas de Paz del yo fragmentado, en el cual, por supuesto, no hay lugar para el humor:

⁴⁵ Esta es una referencia al pasaje sobre Melusina de *Piedra de sol*: "Yo vi tu atroz escama, / Melusina / ... / no hay nadie, no eres nadie, / un montón de ceniza y una escoba, / un cuchillo mellado y un plumero, / un pellejo colgado de unos huesos, / un racimo ya seco, un hoyo negro / y en el fondo del hoyo los dos ojos de una niña ahogada hace mil años." (OP, p. 267) Sin embargo,

*...corrí tras esa claridad desvanecida,
interrogué a la luna del armario,
...
plantado en el centro de la ausencia
fui estatua en una plaza vacía,
fui palabra encerrada en un paréntesis,
fui aguja de un reloj parado,
me quedé con un puño de ecos,
baile de sílabas fantasmas
en la cueva del cráneo. (Ibid.)*

Entonces viene la reconciliación, después del movimiento de regreso de la mujer, que, incluso antes de abrir la conversación por medio de una nota humorística hecha por ella sobre las propias metáforas de Paz ("*Vuelve a ser eucalipto, dijiste*"), es lograda por ella estando allí, no un mito ni una Otredad aterrizante, sino un individuo reconocible y reconocido que permite al poeta alejarse de sus miedos y de la "disipación" de ellos:

reapareciste en un resplandor súbito,
llevabas en la mano derecha un sol diminuto
...
el doble pájaro de lumbre
anidó en mis oídos,
quemó mis pensamientos, disipó mis memorias,

cantó en la jaula del cerebro...(OP, p. 758-759)

Obsérvese la metáfora del cerebro como jaula, el cual es una construcción figurativa típica de Paz, pero en la cual el pájaro externo está cantando, haciendo una especie diferente de relación entre el exterior y el interior. El final del poema, es nuevamente la recuperación de estos tres niveles de sentido (la mujer con el perro de tres cabezas a sus pies, después riéndose en mitad de la pieza, y finalmente transformada en una columna de luz líquida), y por medio de eso el establecimiento de esas situaciones que anteriormente provocaron, al menos en el poema, la destrucción del yo:

el puñal floreció,
 el perro de tres cabezas lamía tus pies,
 el espejo era un arrollo detenido,
 el gato pescaba imágenes en el arrollo,
 tu reías en mitad de la pieza,
 eras una columna de luz líquida,
Vuelve a ser eucalipto, dijiste
 el viento mecía mi follaje,
 yo callaba y el viento hablaba,
 murmullo de palabras que eran hojas,
 ...
 tendida al pie del eucalipto
 tú eras la fuente que reía,
 vaivén de los ramajes sigilosos,
 eras tú, era la brisa que volvía.(OP, p. 759)

También vale la pena observar cómo, al final de este poema, va a ser el yo, y no el otro, quien se parezca al mito de Galatea (aunque bajo el acicate del humor); y la otra persona que al último, por fin, obtiene una voz; finalmente, el "puñal de la (falsa) misericordia", que después va a ser transformado en flores, habla acerca de la conciencia de Paz de la manipulación que uno puede hacer de sus propios actos, para bien o para mal. El poema es muy diferente precisamente porque en él Paz se está moviendo hacia una postura poética completamente distinta.

V

EL MANIFIESTO DEL AHORA

El poema que cierra *Arbol adentro*, *Carta de creencia* es un relato abierto del último movimiento poético de Paz, una especie de manifiesto. Es una larga "Cantata", dividida en tres partes, y una "Coda". Aunque es una defensa de lo que Paz llama "poesía del ahora", y tiene de hecho declaraciones que rechazan abiertamente la poética del yo narcisista, de todos modos sigue compartiendo con algunos poemas anteriores de Paz el placer de una retórica autosatisfecha, principalmente en su segunda parte.

Esta sección es una extensa meditación sobre el sentido de las palabras, y sobre el amor, y un rechazo literal al yo narcisista. Está escrita en los típicos versos "escalonados" de Paz, lo cual fuerza una dinámica y a una agudeza de significación que los hace rígidos y que muchas veces neutraliza su fuerza retórica. El "ahora" que Paz está buscando fuerza a las palabras a ser confiables con un sentido inmediato que trata de no distanciarse de una realidad emocional o "vívida", pero en esta sección resulta oscurecido por la grandilocuencia del poeta escuchando sus propias palabras, y por su sorprendente capacidad para conectar ideas, es decir, escribir una especie de metapoema en donde las palabras se

vuelvan “signos”; estos signos, en una rotación en la que el sentido (y de paso los sentidos) desaparecen, se vuelven estáticos en su propia altura o cielo, en donde las “constelaciones escriben siempre la misma palabra”: así, paradójicamente, los versos se separan de este lugar que el poema está tratando de defender, un lugar en el que, “Nosotros,/ aquí abajo, escribimos / nuestros nombres mortales”:

amar es dos,
 siempre dos,
 abrazo y pelea
 ...
 dos no reposa,
 no está completo nunca,
 gira
 en torno de una sombra,
 busca
 lo que perdimos al nacer;
 la cicatriz se abre:
 fuente de visiones;
 dos: arco sobre el vacío,
 puente de vértigos;
 dos:
 Espejo de las mutaciones. (*OP*, p. 776)

Es como si Paz no pudiera separarse completamente de su actitud anterior y tratara de poner en este poema no solamente su experiencia amorosa sino una “voz” más alta que le otorga autoridad en una atmósfera más sublime. En esta

sección no está solamente de la experiencia amorosa, sino expresando una opinión totalmente trascendente de ella, que la incluye y la sublima. Los siguientes versos expresan esto en un esfuerzo declaratorio que resulta casi patético:

Amar: una variación,
apenas un momento
en la historia de la célula primigenia
y sus subdivisiones incontables.

Eje

de la rotación de las generaciones.(*OP*, p. 775)⁴⁶

En el esfuerzo por hacer del amor una total *explicatus* Paz disminuye en esta sección la fuerza retórica del poema, haciendo de él más una cartografía de una emoción que su expresión poética. Sin embargo, la mayor parte de *Carta de creencia* va en otra dirección.

El poema inicia con el reconocimiento de la realidad como algo que las palabras nunca pueden captar totalmente. En su primera parte el poeta no se está hablando a sí mismo, sino a esa otra persona que está cerca de él, acerca del poder de las palabras, la relación que establecen entre los dos, y la inevitable disolución de la realidad en un espacio que está siempre más allá de las palabras:

La tarde

en una brasa que se consume.

El día gira y se deshoja.

⁴⁶ En un artículo sobre *La llama doble*, un extenso ensayo en el cual Paz trata de resolver estas mismas ideas sobre el amor, Nora Catelli dice que éste "se limita a vincular ese ideal y su expresión artística con los últimos avances en biología, para por fin terminar el libro con buenos consejos." (Nora Catelli, "El simulacro del juego erótico." *La Jornada Semanal*, N. 241, 23 de enero de 1994, p. 22.)

Lima los confines de las cosas
un río oscuro.

Terco y suave
las arrastra, no sé adonde.
La realidad se aleja.

Yo escribo
hablo conmigo
hablo contigo. (*OP*, p. 770)

Las palabras no son confiables, aunque por medio de ellas el yo reconoce que su vacío es compartido por un otro, y en este reconocimiento, en la conversación con este otro yo, esas palabras, las cuales son también “trampas, jaulas, pozos”, empiezan a construir una red, que a pesar de lo ficticia, es la única cosa en que es posible confiar. “La realidad se aleja”, dice Paz, pero en la intimidad creada por el poder imaginativo de las palabras hay una posibilidad de reconocimiento:

Me quedan
estas palabras: con ellas te hablo.

Las palabras son puentes,
También son trampas, jaulas, pozos.
Yo te hablo, tú no me oyes.
No hablo contigo:
hablo con una palabra.

Esa palabra eres tú,

esa palabra
 te lleva de ti misma a ti misma.
 La hicimos tú, yo, el destino.
 La mujer que eres
 es la mujer a la que hablo:
 eres tú también misma y el eco de tu nombre.
 Yo también
 al hablarte,
 me vuelvo un murmullo,
 aire y palabras, un soplo,
 un fantasma que nace de estas letras. (OP, p. 771)⁴⁷

El fantasma del que habla este poema está a kilómetros de distancia del fantasma de *Espejo*, y el cambio es en realidad el resultado del reconocimiento del otro, no solamente como "otredad", sino como otro yo. Hay entonces una lucha entre la imposibilidad de captar la realidad por "el Uno" y el poder ficticio de las palabras que, en la conversación, abren un espacio en el cual vivir. Aceptar la realidad como tal, Paz parece decir, significa en primer lugar regresar al espejo oscuro en el que el yo desaparece. Mientras que aceptar el carácter fantasmal del yo permite primero al otro (el eco del nombre y Eco como un nombre atribuible) reafirmarse y entonces ambos, en ese mutuo reconocimiento, ser impulsados por una corriente común que Paz llama "destino": "pero digan esto o aquello (las palabras) nos

⁴⁷ Esto es similar a la reflexión sobre las palabras al final de *Little Gidding*, en el cual, aunque Eliot no postula un otro personalizado, sin embargo lo incluye:

...(where every word is at home,
 Taking its place to support the others,
 The word neither diffident nor ostentatious,
 An easy commerce of the old and new,
 The common word exact without vulgarity,
 The formal word precise but not pedantic,

dicen". Como si al final, Narciso y Eco una vez más se volvieran "personas", individuos, y pudieran hablar entre ellos. La primera parte finaliza con una reversión de la búsqueda del yo: es en el reconocimiento que el otro hace de su propio yo, por medio de las palabras del poema, que el yo del poeta puede finalmente afirmar el suyo propio:

Déjate llevar por estas palabras

hacia ti misma. (*OP*, p. 772)

Ya he hablado acerca de los defectos de la segunda parte. Sin embargo, el movimiento intelectual del poema es muy claro en algunos de sus versos. La glosolalia poética de los versos citados más arriba, los cuales son una respuesta rítmica y ciega a la crítica del yo, se afirma de una manera más precisa. El poema como un todo habla de tres temas principales: la realidad desplazante de las palabras, el rechazo del yo narcisista, y la presencia del otro tanto como una recuperación del yo poético como de la palabra poética; la segunda parte es en el fondo una reacción narcisista debilitada, pero en los siguientes versos tomados de ésta radica la mejor explicación del proyecto poético de *Arbol adentro*. Sobre las "palabras" Paz tiene esto que decir:

Las palabras son inciertas

y dicen cosas inciertas.

Pero digan esto o aquello,

nos dicen.

Amar es una palabra equívoca,

como todas. (*Ibid.*)

Y sobre la presencia del otro como la entrada a una postura diferente en poesía:

Al fin la vida tiene cara y nombre,

Amar:

hacer de un alma un cuerpo,

hacer de un cuerpo un alma,

hacer un tú de una presencia.

Amar:

abrir la puerta prohibida.... (OP, p. 774)

Finalmente, sobre la crítica del yo narcisista:

El Uno

es el prisionero de sí mismo...(OP, p. 776)

En la tercera sección de esta serie el poeta está hablando nuevamente al otro. Es sintomático que la única sección en que este poema no está dirigido a alguien más es la segunda. Si la primera sección fue el reconocimiento de (hablar a) el otro como la única manera en que el poeta puede recuperar su propio yo, y la segunda fue la defensa de su proyecto y la manifestación de su reacción, esta última sección está dedicada al poder de tocar, y a la transformación que tal poder hace de la realidad:

Amar es

tener ojos en las yemas,

palpar el nudo en que se anudan
 quietud y movimiento. (*OP*, p. 777)⁴⁸

Es una canción de amor que no se detiene en el reconocimiento del otro que está cerca de uno, sino que, por medio de este reconocimiento, puede finalmente ir más allá de él, primero al reconocimiento de "los diminutos todos innumerables":

Amor:

reconciliación con el Gran todo
 y con los otros,
 los diminutos todos
 innumerables.

Volver al día del comienzo.

Al día de hoy. (*OP*, p.778-779)

Y como consecuencia voltear al mundo como ese lugar en que el reconocimiento puede ser logrado: "delante de nosotros está el mundo". El amor es la única manera de reconciliación, ya que el amor fuerza el reconocimiento del otro, el reconocimiento del yo, el reconocimiento del carácter menor de cada yo nunca más visto como un dios. "Volver al día del comienzo" dice Paz ahora, es llegar al "Día de hoy". Como Eliot dice en *Little Gidding*: "History is now and England. // Within the drawing of this love and the voice of this calling." Si al final de *Four Quartets* Eliot fue capaz de conciliar la historia y un ahora que permitió al final un lugar para sí, Paz a su vez abandona la esfera mítica en la cual había vivido y regresa a la tierra:

En la altura

⁴⁸ Compárese con *East Coker* de Eliot: "We must be still and still moving / Into another intensity."

las constelaciones escriben siempre
 la misma palabra;
 nosotros,
 aquí abajo, escribimos
 nuestros nombres mortales. (*OP*, p. 778)

Este reconocimiento de la mortalidad y la humanidad es, como ya he citado, el reconocimiento del mundo, y la posibilidad de vivir en él. Si al principio de este poema el mundo desaparecía lejos de las palabras, en el reconocimiento del amor, y de la presencia del otro, radica la posibilidad de su recuperación:

 La pareja
 es pareja porque no tiene Edén.
 Somos los expulsados del Jardín,
 ...
 Estamos condenados
 a dejar el Jardín:
 delante de nosotros
 está el mundo. (*OP*, p. 778-779)

Paz siempre ha defendido la pareja como la única manera en que el ser humano puede derrotar el vacío narcisista; sin embargo, esta pareja fue la mayor parte del tiempo mítica, o la pareja como signo. La diferencia aquí es el reconocimiento explícito de una pareja mundana, la cual nunca va a regresar al paraíso original, sino que tiene que vivir y luchar dentro de este mundo. Aceptar esto, o como Paz dice: "abrir la puerta prohibida", significa ver, quizás por primera vez, el mundo

real, la posibilidad de una poesía diferente, y la recuperación de un yo menor, aunque habitable.

La "Coda" que finaliza este poema es una elaboración de la fábula de Ovidio sobre el tilo y la encina. Establece un diálogo con el primer poema de esta sección *Arbol adentro*: "Allí dentro, en mi frente, el árbol habla. Acércate, ¿lo oyes?". Comienza con un dubitativo "tal vez" que, en el contexto del libro como un todo, es el humilde reconocimiento final del recorrido poético de Paz. En el otro, finalmente, radica el reconocimiento de la voz y del yo del poeta:

Tal vez amar es aprender
 a caminar por este mundo.
 Aprender a quedarnos quietos
 como el tilo y la encina de la fábula
 Aprender a mirar.
 Tu mirada es sembradora.
 Plantó un árbol.
 Yo hablo
 porque tú meces los follajes.(*OP*, p. 779)

O, como Eliot dijo en su último poema:

The breathing in unison
 Of lovers whose bodies smell of each other
 Who think the same thoughts without need of speech

An babble the same speech without need of meaning.⁴⁹

Hay otros poemas a lo largo del libro, principalmente en la segunda y la cuarta sección, que no son parte de este recorrido, sino de uno diferente. Comparten un estilo que difiere dramáticamente de la mayoría de los poemas de *Arbol adentro*, como *Hablo de la ciudad*, *Kostas*, *Refutación de los espejos*, *Proema* y *Esto y esto y esto*. Se distinguen por el uso de extensos versículos bíblicos, en lugar del endecasílabo y de otros metros poéticos que son predominantes en este libro. Este cambio de estilo o de "tono" es el resultado de la necesidad de expresar una realidad poética que es al mismo tiempo inconmensurable y llena de detalles, y que lucha para encontrar su propia forma.⁵⁰ *Kostas* es un poema dedicado a la amistad de Paz con el intelectual griego Kostas Papaioannou, y un relato de su vida; *Refutación de los espejos* está dedicado a la relación intelectual y generacional con el poeta cubano José Lezama Lima, a quien Paz nunca vio; *1930: Vistas fijas* es un retrato de la ciudad de México cuando Paz tenía dieciséis años. Estos tres poemas están dedicados a desarrollar una nostalgia irredimible que solamente puede ser expresada de esta manera. Tratan de reunir, mediante una explosión multicolor y multívora de sentidos, palabras, figuras y voces, la mayoría de las cosas involucradas en algo como una ciudad determinada en cierta época, o el desarrollo de una amistad en muchos niveles. Hay algunos poemas en los cuales esta técnica es utilizada para expresar otra clase de experiencias; si es posible decir que todos los poemas escritos de esta manera comparten un carácter de exceso (que a su vez excede las posibilidades del verso métrico y de

⁴⁹ *SPP*, p. 206.

⁵⁰ En un ensayo sobre Jorie Graham and Adrienne Rich, Helen Vendler la llama "poetry of the force field". La define de la siguiente manera: "The expansion of the poetic line visible in both Rich and Graham (and in other contemporary poets from Ginsberg to Wright and Ashbery) means that many poems are coming to resemble cloud chambers full of colliding protons rather than well-wrought urns. Many particles of experience and history are put into play; they are bombarded by more particles of thought and feeling as both imagination and analysis are exerted on the materials at hand; the excited states resulting from the collisions are registered by the poems as a new field of energy, rather than as a linear 'result' or 'conclusion'." "Mapping the Air", *New York Review of Books*, Vol. XXXVIII, n. 19, 21 November, pp. 50-56. En México, el libro más ambicioso de David Huerta, *Incurable* (México, Era, 1987) representa el mayor intento dentro de esta "poesía del campo de fuerza".

los versos “escalonados” característicos de Paz), eso no significa que todos ellos expresen la misma clase de experiencia. En algunos de ellos la letanía de los largos versos se vuelve una respiración acelerada y explosiva, y la fuerza de los poemas radica en la representación del carácter desordenado del tema, como en la ciudad en *Hablo de la ciudad*, o el surrealismo en *Esto y esto y esto*. Lo que estos poemas tienen en común es que surgen de una especie de condición sin aliento: son furiosos y poderosos bocados de aire transformados en imágenes poéticas. Sin embargo, no todos los poemas escritos de esta manera alcanzan su objetivo. Los poemas sobre pintura (*Fábula de Joan Miro*, *La dulcinea de Marcel Duchamp*, *Diez líneas para Antoni Tàpies*, *Un viento llamado Bob Rauschenberg*, por ejemplo) y algunos de los “poemas de circunstancia” son muy débiles. Francisco Segovia explica esta debilidad como un titubeo en la voz del poeta debido al hecho de que este libro es un “libro de transición”, en el cual hay algunos poemas donde “uno siente que el poeta llama a la musa inútilmente”. “Esta ambigüedad en la voz”, dice Segovia, “no es totalmente extraña. El Cernuda también dudó y algunas veces permitió que en sus poemas fuera ‘esta voz’, en lugar de ‘la otra voz’, la que hablara. Pero el caso de Paz es al mismo tiempo más claro y más contradictorio” (Francisco Segovia, p. 10). No estoy seguro, como Paz dice y Segovia parece aceptar, que “el origen de toda poesía es la voz” (es decir, la voz como realidad y origen), ni tampoco que este libro sea un libro de transición; un poema como el citado anteriormente *Hermandad* parece negarlo; sin embargo, si la entendemos como un apóstrofe de la presencia, es entonces posible decir que la “voz poética” presente en esta escritura poética responde a una necesidad expansiva de una naturaleza distinta, en escritura, que aquella de los poemas escritos en una forma más cerrada y más limitada (las “well-wrought urns” de Vendler). Aquí la conciencia es impulsada por el ritmo de la respiración, en vez de que se dé por el rigor del metro o por una poética espacial (la organización “escalonada” del poema de Paz).

Después de terminar de leer *Arbol adentro* uno observa que el recorrido no está totalmente concluido, que aunque es un desplazamiento de sus propias posturas tempranas, este desplazamiento no ha sido totalmente completado. No es

que sea un tránsito, es que la llegada tiene secuelas. Y uno se pregunta si éste no es el resultado de un descuido de algo que, aunque está por debajo de este libro, nunca aparece explícitamente: el poeta como hombre viejo. Quizás éste es el "ahora" que Paz está anticipando, quizás este recorrido poético será finalmente logrado. ¿Una poesía de reconciliación es también una poesía de la vejez? Dos de los libros más interesantes publicados en español durante los últimos veinte años fueron escritos por poetas en sus últimos años: *Diálogos del conocimiento*, publicado por Vicente Aleixandre cuando tenía 76 años de edad, y *Los conjurados*,⁵¹ publicado por Jorge Luis Borges cuando tenía 86; pueden ser vistos como poesía de la vejez y poesía del ahora. Hay otra clase de optimismo en estos tres libros que señala hacia un diferente entendimiento tanto de la poesía como de los poetas mismos. *Four Quartets* de Eliot comparte la misma experiencia:

And all shall be well and

All manner of things shall be well

A condition of complete simplicity

(Costing not less than everything) (*CPP*, p.198).

⁵¹ Jorge Luis Borges, *Los conjurados*, Madrid, Alianza, 1985.

CONCLUSION

For me nothing. But that the child
Walk in peace in her basilica, The
light there almost solid.

Ezra Pound, *Canto XCIII*

Trabajar sobre Octavio Paz y T.S. Eliot como "casos" del poeta moderno puede haberse visto al principio como un estiramiento extremo de los límites de la *modernidad*. Fue necesario primero alejarse de la organización crítica tradicional de la literatura en lenguas, países, influencias e incluso en estudios comparativos y situaciones paralelas. Hubiera sido más sencillo comparar a Eliot con su estricto contemporáneo López Velarde, con quien tuvo de hecho muchas similitudes en intereses, desarrollo temprano e influencias, conciencia religiosa y angustias; o comparar a Octavio Paz con W.H. Auden, quien nació pocos años antes que él, en 1907, y cuyos tempranos intereses políticos y poéticos fueron similares a los de Paz.

No obstante, estos casos cercanos no habrían permitido la lectura de otros niveles de coincidencia dentro de la poesía moderna como periodo, y las comparaciones hubieran sido muy directas y, de alguna manera, obvias —como la influencia de Laforgue en Eliot y López Velarde, o la influencia marxista en Paz y Auden. En el caso de Eliot y Paz, aunque las influencias directas, el *Bildungsroman* privado y los antecedentes culturales fueron diferentes, sus desarrollos como poetas, la construcción de sus figuras públicas, sus angustias y las estrategias retóricas que utilizaron para defenderse fueron extrañamente similares. Si ellos no son el ejemplo de la poesía del siglo veinte como un todo sí son de hecho un cierto tipo de poeta que este siglo ha producido.

Esta similitud no es reducible solamente a sus textos —aunque está expresada allí. Sus primeros matrimonios con mujeres fuertes (ambas aficionadas a la danza, por cierto, lo cual muestra otra faceta de la búsqueda de una corporeidad), la difícil relación con sus familias, el desarrollo de sus carreras públicas, la construcción de ellos mismos como figuras de autoridad, su conciencia

de la condición moral de la literatura, su idea de la función de la crítica, la conflictiva afirmación de sus yos, fueron paralelos, y paralela también es la manera retórica en que lidiaron con ellos a lo largo de sus vidas.

Las coincidencias y diferencias entre las carreras de Octavio Paz y T.S. Eliot forman un patrón que vale la pena mencionar en la conclusión. Sus investigaciones, búsquedas y soluciones particulares a veces coinciden y a veces no, y producen una serie de estratos que consecutivamente los aproximan y los separan. Ambas realidades son importantes para sus carreras particulares y para una comparación entre ellas. Hay un estrato más externo que los muestra progresivamente convirtiéndose, a lo largo de sus vidas, en poetas y críticos de autoridad dentro de sus propias culturas y tradiciones, y que es una consecuencia de sus capacidad como escritores pero también de sus inseguridades como poetas dentro de la modernidad. Hay otro estrato en el cual esta autoridad fue lograda por diferentes medios, en parte como resultado de sus diferencias ideológicas y culturales, y de esas tradiciones , parcialmente desarrolladas por ellos, en las cuales eligieron incluirse;¹ sin embargo, las estrategias retóricas que cada uno desarrolló para defender su yo fueron también claves para las diferencias comparativas dentro de los poemas. Hay nuevamente otro estrato en el cual coinciden, tanto para defender sus yos como para establecer una postura crítica que enfrenta sus tradiciones y estrategias retóricas particulares, la cual es la tradición cultural de la India, que tiene un papel predominante dentro de sus poemas. Pero, no obstante, los motivos detrás de esas estrategias fueron experimentados de manera diferente, ya que Eliot representó el yo como una entidad porosa, nunca capaz de contenerse a sí misma, mientras que Paz tendió a caer en una construcción ostracista. Sin embargo, el dilema detrás de estas estrategias distintas fue también similar, ya que ambos poetas empezaron su carrera poética con un fuerte "origen", que en Paz es identificado con la higuera y en Eliot con el jardín de rosas; estos dos orígenes están situados al final de su

¹ En este sentido el principal error de Irma González Pelayo, en su tesis sobre los dos poetas (*Octavio Paz y T. S. Eliot: Un diálogo en la tradición de la ruptura* (tesis). México, UNAM, 1991), fue organizar su lectura desde el punto de vista de Octavio Paz, en vez de confrontar la idea de

niñez, y son al mismo tiempo el reconocimiento de su propio yo y de la compleja presencia del otro; este dilema no está reducido a otro individuo sino, en un sentido más amplio, a cualquier otra entidad que fuerce al poeta a enfrentarlo, como la historia o la naturaleza. Y ese es el origen de sus particulares y en ocasiones coincidentes desarrollos.

Desde este origen podemos ahora hacer un movimiento reversivo: la relación entre el yo y el otro no es fácilmente experimentada, sino vivida como una relación problemática y compleja. Después de su experiencia inicial su desarrollo tomó caminos diferentes, y las estrategias retóricas que desarrollaron para lidiar con el dilema del yo y el otro fueron también diferentes. Ambos movimientos produjeron poemas importantes, pero ambos condujeron a los poetas al silencio, como resultado, sin embargo, de diferentes acciones en contra, e imposibilidades para dar soporte al yo. Al mismo tiempo, hubo una lucha continua por incorporar al otro, como el único mecanismo que podía liberarlos de eso. Y esto fue logrado en ambos casos al final de sus carreras.

En la "Conclusion" a su libro *Toward Octavio Paz*, John M. Fein se pregunta: "after reading *Vuelta* (su libro previo a *Arbol adentro*) what Paz's trajectory will be in the future." "There is implied in this book", Fein dice, "a philosophical and aesthetic end of the line. Where can poetry go after reaching silence?".² Aunque no lo señala, el silencio es de hecho el final del proyecto literario moderno, y si va a haber un desarrollo poético fuera de este "end of the line", debe encontrar una dirección distinta, o, mejor dicho, una postura diferente. Esta postura es la que Paz llama "una poesía del ahora" y "una poesía de reconciliación", y es la que Eliot resolvió en *Four Quartets* y logró, en un nivel personal, en *A Dedication to my Wife*. En ambos casos la poesía se aleja del podio profético y se vuelve "private words dressed in public." El poeta se vuelve un individuo, en lugar de forzar al individuo a vestirse como poeta, el representante de Baudelaire de la "tribu profética", o el "pequeño dios" de Vicente Huidobro.

tradición de Eliot con la de Paz, y desde ese punto inicial analizar sus posiciones. No obstante, presenta algunos puntos interesantes de coincidencia.

² John M. Fein, p. 173.

Es una paradoja que el silencio poético, y el solipsismo individual, sean el resultado final de este proyecto de volverse la voz de la tribu; y también es una paradoja que, por medio de movimientos retóricos, estos dos poetas modernos hubieran logrado, durante sus periodos modernos, producir poemas que siempre escapan a sus impulsos solipsísticos, sea *Piedra de sol* o *The Waste Land*. Pero cada escape impulsa al poeta a una nueva etapa en la cual la posibilidad de escribir, o de "tener una voz", el apóstrofe de Paz del yo poético, se vuelve más y más difícil. Si el poeta moderno quiere continuar escribiendo, después de seguir su proyecto moderno hasta el final, tiene que abandonar su lucha por tener una voz y tiene que empezar a escribir bajo condiciones diferentes e incluso motivaciones distintas.

A lo largo del siglo veinte ha habido casos de este desplazamiento poético, como los de Eliot, Aleixandre, Borges, y ahora Paz, muestran. Es lo que Borges llama hacer de la poesía una "dócil cerradura", en lugar de esa angustiante cerradura o construcción poética que siempre es necesario forzar para entrar. Sin embargo, en todos estos casos este desplazamiento poético ha sido logrado tardíamente, como si toda una lucha de vida fuera necesaria para abandonar las limitaciones de la modernidad y obtenerla. ¿Son estos ejemplos de un movimiento "natural" dentro de la modernidad? O ¿son evidencias tempranas de la posibilidad de salir de lo que Jean-François Lyotard llama sus "narrativas", logradas por ellos después de una larga y dolorosa lucha y solamente cuando han logrado liberarse de sus limitantes ideológicas e imaginarias?

Puede darse el caso de que la coincidencia entre su edad y el momento en que se movieron de una posición moderna a una (pos)moderna (pongo en paréntesis el prefijo "pos", siguiendo la idea de George Myerson expresada en un seminario en el King's College London en febrero de 1992, para remarcar la realidad irregular y solapada de la modernidad y la posmodernidad) puede estar directamente vinculada con la vejez, y entonces allí seguiría una identificación aparentemente lógica entre la poesía moderna y una juventud real o metafórica. No obstante, creo que, aunque en sus casos este cambio se dio en la vejez, el verdadero cambio se da de una contradicción interna dentro de la modernidad

entre un yo débil y expuesto y un yo poético consecuente sobreevaluado a una reconsideración de valores humanistas y a la aceptación del otro, no solamente como una figura retórica para ser manipulada, sino como otra entidad que fuerza su consideración, y encuentra una voz y una presencia dentro del poema.

El resultado de este reconocimiento, y su inclusión en las dinámicas poéticas cambia la organización retórica tanto de la poesía y de la crítica, como su relación. Para el poeta moderno, la crítica fue una entidad autónoma que funcionó como una defensa de su propia poesía; para que esto se logre la crítica y la poesía tienen que ser leídas como entidades separadas que se iluminan entre sí desde sus posiciones independientes. Ponerlas una junto a otra, como esta tesis ha intentado hacer, mezcla y reorganiza sus sentidos y también sus implicaciones mutuas. Esta reorganización también opera en su poesía y crítica tardía, haciendo de ellas una expresión de su individualidad en el primer caso, y de su conciencia en el segundo, y abriendo diferentes vías de comunicación entre las dos. Este nuevo entendimiento de poesía y de crítica no cancela ninguna de ellas, sino que fuerza al poeta que las escribe a ver sus propios yos individual y poético bajo luces distintas. La luz diferente no es privilegio de los poetas viejos, sino un cambio histórico en el entendimiento de la naturaleza de la poesía y del poeta mismo. La naturaleza moderna de la poesía, que ha sido estudiada aquí, no desaparece, sino que es envuelta por nuevos elementos que entran en su organización y la reorganizan de una manera diferente.³

Esta tesis ha tratado de seguir este movimiento en dos poetas que son ejemplos centrales de la modernidad, tanto en sus carreras públicas como en su lucha individual en contra y dentro de sus sociedades: la lucha dentro de la modernidad, y una salida de sus limitaciones. También ha tratado de ver en sus obras y en sus vidas, como un reflejo indirecto, la posibilidad de, como dice Paz, una poesía y una vida más reconciliada con sus propios tiempos. La consideración

³ Compárese la imagen de la niña caminando en paz en su basílica del poema tardío de Pound citado en el epígrafe con la enloquecida imagen de la niña Melusina del Paz de *Piedra de sol*, citado en el capítulo anterior.

retórica y las citas de escritores y críticos contemporáneos que diseñan el cuerpo de esta tesis, apuntan hacia esa dirección. O como Borges dice:

Al cabo de los años he observado que la belleza, como la felicidad, es frecuente. No pasa un día en que no estemos, un instante, en el paraíso. No hay poeta, por mediocre que sea, que no haya escrito el mejor verso de la literatura, pero también los más desdichados. La belleza no es privilegio de unos cuantos nombres ilustres.⁴

Pero ese sería el tema de una investigación diferente.

⁴ Jorge Luis Borges, *Los conjurados*, Madrid, Alianza, 1985.

BIBLIOGRAFIA:

- Afathman, Anthony, "Vivian and Tom: The Eliot's as Ether Addict and Co-dependant." *Yeats Eliot review*, Vol. 11, N. 1, Fall 1991, pp. 36-39.
- Alldritt, Keith, *Eliot's Four Quartets: Poetry as Chamber Music*. London, Woburn Press, 1979.
- Alldritt, Keith, *Modernism in the Second World War. The Later Poetry of Ezra Pound, T. S. Eliot, Basil Bunting and Hugh MacDiarmid*. New York, Peter Lang, 1989.
- Atkinson, William, "Africa: A Common Topos in Lawrence and Eliot". *Twentieth Century Literature*. Vol. 37, N 1, Spring 1991, pp 22-37.
- Behler, Michel, *T. S. Eliot, Wallace Stevens and the Discourse of Difference*. Baton Rouge, Louisiana State University Press, 1987.
- Bergonzi, Bernard, ed., *T. S. Eliot Four Quartets*. London and Basingstoke, Macmillan, 1969.
- Bergonzi, Bernard, *T. S. Eliot*. London and Basingstoke, Macmillan, 1972.
- Beringause, A. F., "Journey through The Waste Land." *South Atlantic Quarterly*, Vol. 56, January 1957.
- Blandin, Nšel, ed. *T. S. Eliot. Le temps des Po tes Detours d'Ecriture*, Paris, 1991.
- Bloom, Harold, "Reflexions on T. S. Eliot". *Raritan*. Vol. 8, No 2, Fall, 1988, pp. 70-87.
- Brenkman, "Narcissus in the Text." *The Georgia Review*, Vol. 30, N. 2, Summer 1976, pp. 293-327.
- Brooker, Jewel Spears, ed., *The Placing of T. S. Eliot*. London, University of Missouri Press, 1991.
- Brooker, Jewel Spears and Bentley, Joseph, *Reading The Waste Land: Modernism and the Limits of Interpretation*. Amherst, University of Massachusetts Press, 1990.
- Bush, Ronald, ed. *T. S. Eliot: The Modernist in History*. Cambridge, Cambridge University Press, 1991.
- Childs, Donald, "Stetson in *The Waste Land*." *Essays in Criticism*, Vol. 38, N. 2, April, 1988, pp. 131-148.
- Christianson, Scott R., "De-foliating the Garden: Deconstructing *Burnt Norton*." *Yeats Eliot Review*, Vol 10, N. 3, Spring 1990, pp. 74-79.
- Clarke, Graham, ed., *T. S. Eliot. Critical Assesment*. 4 Vol., London, Christopher Helm, 1990.
- Cox , C. B. and Arnold P. Hinchliffe, *T. S. Eliot The Waste Land*. London and Basingstoke, Macmillan, 1968.
- Cortínez, Carlos, ed., *Borges the Poet*. Fayetteville, University of Arkansas Press, 1986.
- Cudon, J. A., *A Dictionary of Literary Terms*. Oxford, Blackwell, third edition, 1991.
- Davidson, Harriet, *T. S. Eliot and Hermeneutics. Absence and Interpretation in The Waste Land*. Baton Rouge, Louisiana State University Press, 1985.
- Davie, Donald, "T. S. Eliot: The End of an Era". *Twentieth Century Review*, N. 159, April, 1956, pp. 41-62. Rpt. in Clarke, Graham, ed., *T. S. Eliot. Critical Assesment*. Vol. 3, London, Christopher Helm, 1990.

- Demeter, Olga, *T. S. Eliot y el anticlasicismo*. Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1978.
- Donoghue, Denis, "T. S. Eliot's *Quartets*: A New Reading." *Studies*, N. 54, Spring 1965, pp. 41-62.
Rpt. in Clarke, Graham, ed., *T. S. Eliot. Critical Assesment*. Vol. 3, London, Christopher Helm, 1990.
- Drew, Elizabeth, *T. S. Eliot. The Design of his Poetry*. London, Eyre and Spottiswoode, 1950.
- T. S. Eliot, *The Waste Land. A Facsimile and Transcript of the Original Drafts Including the Annotations of Ezra Pound*. Ed. by Valerie Eliot, London, Faber and Faber, 1971.
- Ellis, Steve, *Dante and English Poetry: Shelley to T. S. Eliot*. Cambridge, Cambridge University Press, 1983.
- Ellis, Steve, *The English Eliot: Dream, Language and Landscape in Four Quartets*. London, Routledge, 1991.
- Ellman, Maud, "Eliot's Abjection", in John Fletcher and Andrew Benjamin ed. *Abjection, Melancholia and Love. The Work of Julia Kristeva*. London and New York, Routledge, 1990.
- Freeman, Venus, "'The Hollow Men': Between the Idea and the Reality." *Yeats Eliot Review*, Vol. 10, N. 1, Winter-Spring 1989, pp. 41-43.
- Frye, Northrop, *T. S. Eliot, An Introduction*. Chicago and London, The University of Chicago Press, 1963 (this edition: 1981).
- Gardner, Helen, *The Composition of Four Quartets*. London and Boston, Faber and Faber, 1978.
- Gish, Nancy K., *Time in the Poetry of T. S. Eliot*. London and Basingstoke, Macmillan, 1981.
- Hanief, Mohammad, *Criticism and Solipsism and other Essays on T. S. Eliot*. Calcutta, Writers Workshop, 1985.
- Harmsen, T. H. B. M. "T. S. Eliot's Poetic Testament; The Personality of the Impersonality Seeker". *English Studies*, Vol. 69, N. 1, 1988, pp. 509-517
- Helmling, Steven, "T. S. Eliot and Ralph Ellison: Insiders, Outsiders and Cultural Authority." *The Southern Review*, Vol. 25, N. 4, Oct. 1989, pp. 841-858.
- Helmling, Steven, "The Success and Failure of T. S. Eliot". *Sewanee Review*, Vol 96, N. 1, Winter, 1988, pp. 55-76.
- Hoover, Judith Myers, *Hindu and Buddhist Mysticism; the Still Point in the Turning Worlds of T. S. Eliot and Octavio Paz*. Urbana-Champaign, University of Illinois, 1976.
- Jay, Gregory S., *T. S. Eliot and the Poetics of Literary History*. Baton Rouge and London, Louisiana State University Press, 1983.
- Kenner, Hugh, *The Invisible Poet: T. S. Eliot*. London, W. H. Allen, 1960.
- Knapp Hay, Eloise, *T. S. Eliot's Negative Way*, Cambridge, Mass. and London, Harvard University Press, 1982.
- Knapp Hay, Eloise, "Conversion and Expatriation: T. S. Eliot's Dual Allegiance." *Mosaic*, Vol. 23, N. 2, Spring, 1990, pp. 89-106.
- Leavis, L. R., "T. S. Eliot and the Poetry of the future." *English Studies*, Vol. 69, N. 6, 1988, pp. 481-496.

- Longenbach, James, *Modernist Poetics of History*. Princeton, Princeton University Press, 1987.
- Lynch, William F., *Christ and Apollo*. New York, Sheed & Ward, 1963.
- Martin, Graham, ed., *Eliot in Perspective. A Symposium*. London, Macmillan, 1970.
- Margolis, John D., *T. S. Eliot's Intellectual Developmant 1922-1939*. Chicago, University of Chicago, 1972.
- Matthiesen, F. O., *The Achievements of T. S. Eliot*. New York and London, Oxford University Press, 1957.
- Maxwell, D. E. S., *The Poetry of T. S. Eliot*. London, Routledge and Kegan Paul, 1952.
- McNelly Kearns, Cleo, *T. S. Eliot and Indic Traditions*. Cambridge, Cambridge University Press, 1987.
- Medcalf, Stephen, "The Shaman's Secret Gear. T. S. Eliot as Visionary, Critic and Humorist". *Times Literary Supplement*, 2 October 1992, pp 10-12.
- Menand, Louis, *Discovering Modernism. T. S. Eliot and his Context*. New York and Oxford, Oxford University Press, 1987.
- Mikriammos, Philippe, "Le vrai faux modernisme de T. S. Eliot". in Blandin, ed. *T. S. Eliot. Le temps des Poètes. Detours d'écriture*, Paris, 1991.
- Moody, A. D., *Thomas Stearns Eliot, Poet*. Cambridge, Cambridge University Press, 1979 (this edition, 1980).
- Niesen de Abru-a, Mar'a Elizabetha, *Herakles and other Heroes in T. S. Eliot's works*. New York, Peter Lang, 1992.
- Olney, James, ed. *T. S. Eliot, Essays from the Southern Review*. Oxford, Oxford University Press, 1988.
- Patrides, C. A., "T. S. Eliot: Alliances of Levity and seriousness". *Sewanee Review*, Vol 96, N. 1, Winter, 1988, p. 77-94.
- Pearce, Dan, "Repetition, Compulsion and 'Undoing': T. S. Eliot's Anxiety of Influence." *Mosaic*, Vol. 21, N. 4, Fall 1988, pp. 45-54.
- Rainey, Lawrence, "The Price of Modernism. Reconsidering the Publication of *The Waste Land*." *Critical Quarterly*, Vol. 31, N. 4, 1988, pp. 21-47.
- Ricks, Christopher, *T. S. Eliot and Prejudice*. London and Boston, Faber and Faber, 1988.
- Riquelme, John Paul, *Harmony and Dissonances*. Baltimore and London, The John Hopkins University Press, 1991.
- Rosenthal, M. L., "Uncomfortable Choices: Eliot's Little Gidding". From *Sailing into the Unknown. Yeats, Pound, and Eliot*. New York, 1978. Rpt. in Clarke, Graham, ed., *T. S. Eliot. Critical Assesment*. Vol. 3, London, Christopher Helm, 1990.
- Russell, Kirk, *Eliot and his Age; T. S. Eliot's Moral Imagination in the Twentieth Century*. New York, Random House, 1971.
- Ryan, Dennis, "Marie Lloyd and the Last London Letter: T. S. Eliot's Transmutation of Ideology into Art in *The Waste Land*." *Yeats Eliot Review*, Vol. 10, N. 1, Winter-Spring, 1989, pp. 35-40.

- Scherer, René, *Zeus hospitalier. flogé de la hospitalité*. Paris, Armand Colin, 1993.
- Schuhard, Ronald, "Eliot and the Horrific Moment." *The Southern Review*, Vol. 21, N. 4, October 1985, pp. 1045-1056.
- Schumway, Nicholas, "Eliot, Borges and Tradition", in Cortinez, ed., *Borges the Poet*. Fayetteville, University of Arkansas Press, 1986, pp. 260-267.
- Scofield, Martin, "Poetry Sea-Changes: T. S. Eliot and *The Tempest*." *Shakespeare Survey*, n. 43, 1990, pp. 121-129.
- Seféris, Giorgos, *El estilo griego*. Vol I, K. P. Kaváfis / T. S. Eliot. México, Fondo de Cultura Económica, 1988.
- Sharpe, Tony, *T. S. Eliot*. London, Macmillan, 1991.
- Sing, Amar Kumar, *T. S. Eliot and Indian Philosophy*. New Delhi, Sterling, 1990.
- Smith, Grover, "T. S. Eliot and the Fascination of Hamlet", in Brooker, ed. pp. 43-59.
- Smith, Grover, "The Provenance of the Rattling Bones in *The Waste Land*." *Yeats Eliot Review*, Vol. 11, N. 4, Fall 1992, pp. 73-77.
- Spanos, William, V. "Hermeneutics and Memory: Destroying T. S. Eliot's *Four Quartets*". *Genre*, 11, Winter, 1978, pp. 523-73. Rpt. in Clarke, Graham, ed., *T. S. Eliot. Critical Assesment*. Vol. 3, London, Christopher Helm, 1990.
- Stead, C. K., *The New Poetics, Yeats to Eliot*. 1964; rpt. New York, Harper and Row, 1964.
- Taylor, Charles, *Sources of the Self. The Making of the Modern Identity*. Cambridge, Cambridge University Press, 1989.
- Todorov, Tzvetan, "Poetic Truth: Three Interpretations". *Essays in Criticism*. Vol. 38, N. 2, April, 1988, pp. 95-113.
- Uhlig, Claus, "Tradition in Curtius and Eliot." *Comparative Literature*, Vol. 42, N. 3, Summer, 1990, pp. 193-207.
- Ward, David, *T. S. Eliot, Between Two Worlds*. London and Boston, Routledge and Kegan Paul, 1973.
- Williams, Geoffrey B. *The Reason in a Storm. A Study of the Use of Ambiguity in the Writings of T. S. Eliot*. Lanham, New York and London, University Press of America, 1989.

BIBLIOGRAFIA:

- Afathman, Anthony, "Vivian and Tom: The Eliot's as Ether Addict and Co-dependant." *Yeats Eliot review*, Vol. 11, N. 1, Fall 1991, pp. 36-39.
- Alldritt, Keith, *Eliot's Four Quartets: Poetry as Chamber Music*. London, Woburn Press, 1979.
- Alldritt, Keith, *Modernism in the Second World War. The Later Poetry of Ezra Pound, T. S. Eliot, Basil Bunting and Hugh MacDiarmid*. New York, Peter Lang, 1989.
- Atkinson, William, "Africa: A Common Topos in Lawrence and Eliot". *Twentieth Century Literature*. Vol. 37, N 1, Spring 1991, pp 22-37.
- Behler, Michel, *T. S. Eliot, Wallace Stevens and the Discourse of Difference*. Baton Rouge, Louisiana State University Press, 1987.
- Bergonzi, Bernard, ed., *T. S. Eliot Four Quartets*. London and Basingstoke, Macmillan, 1969.
- Bergonzi, Bernard, *T. S. Eliot*. London and Basingstoke, Macmillan, 1972.
- Beringause, A. F., "Journey through The Waste Land." *South Atlantic Quarterly*, Vol. 56, January 1957.
- Blandin, Nšel, ed. *T. S. Eliot. Le temps des Po tes Detours d'Ecriture*, Paris, 1991.
- Bloom, Harold, "Reflexions on T. S. Eliot". *Raritan*. Vol. 8, No 2, Fall, 1988, pp. 70-87.
- Brenkman, "Narcissus in the Text." *The Georgia Review*, Vol. 30, N. 2, Summer 1976, pp. 293-327.
- Brooker, Jewel Spears, ed., *The Placing of T. S. Eliot*. London, University of Missouri Press, 1991.
- Brooker, Jewel Spears and Bentley, Joseph, *Reading The Waste Land: Modernism and the Limits of Interpretation*. Amherst, University of Massachusetts Press, 1990.
- Bush, Ronald, ed. *T. S. Eliot: The Modernist in History*. Cambridge, Cambridge University Press, 1991.

- Childs, Donald, "Stetson in *The Waste Land*." *Essays in Criticism*, Vol. 38, N. 2, April, 1988, pp. 131-148.
- Christianson, Scott R., "De-foliating the Garden: Deconstructing *Burnt Norton*." *Yeats Eliot Review*, Vol 10, N. 3, Spring 1990, pp. 74-79.
- Clarke, Graham, ed., *T. S. Eliot. Critical Assesment*. 4 Vol., London, Christopher Helm, 1990.
- Cox , C. B. and Arnold P. Hinchliffe, *T. S. Eliot The Waste Land*. London and Basingstoke, Macmillan, 1968.
- Cortínez, Carlos, ed., *Borges the Poet*. Fayetteville, University of Arkansas Press, 1986.
- Cudon, J. A., *A Dictionary of Literary Terms*. Oxford, Blackwell, third edition, 1991.
- Davidson, Harriet, *T. S. Eliot and Hermeneutics. Absence and Interpretation in The Waste Land*. Baton Rouge, Louisiana State University Press, 1985.
- Davie, Donald, "T. S. Eliot: The End of an Era". *Twentieth Century Review*, N. 159, April, 1956, pp. 41-62. Rpt. in Clarke, Graham, ed., *T. S. Eliot. Critical Assesment*. Vol. 3, London, Christopher Helm, 1990.
- Demeter, Olga, *T. S. Eliot y el anticlasicismo*. Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1978.
- Donoghue, Denis, "T. S. Eliot's *Quartets*: A New Reading." *Studies*, N. 54, Spring 1965, pp. 41-62. Rpt. in Clarke, Graham, ed., *T. S. Eliot. Critical Assesment*. Vol. 3, London, Christopher Helm, 1990.
- Drew, Elizabeth, *T. S. Eliot. The Design of his Poetry*. London, Eyre and Spottiswoode, 1950.
- T. S. Eliot, *The Waste Land. A Facsimile and Transcript of the Original Drafts Including the Annotations of Ezra Pound*. Ed. by Valerie Eliot, London, Faber and Faber, 1971.
- Ellis, Steve, *Dante and English Poetry: Shelley to T. S. Eliot*. Cambridge, Cambridge University Press, 1983.
- Ellis, Steve, *The English Eliot: Dream, Language and Landscape in Four Quartets*. London, Routledge, 1991.

- Ellman, Maud, "Eliot's Abjection", in John Fletcher and Andrew Benjamin ed. *Abjection, Melancholia and Love. The Work of Julia Kristeva*. London and New York, Routledge, 1990.
- Freeman, Venus, "'The Hollow Men': Between the Idea and the Reality." *Yeats Eliot Review*, Vol. 10, N. 1, Winter-Spring 1989, pp. 41-43.
- Frye, Northrop, *T. S. Eliot, An Introduction*. Chicago and London, The University of Chicago Press, 1963 (this edition: 1981).
- Gardner, Helen, *The Composition of Four Quartets*. London and Boston, Faber and Faber, 1978.
- Gish, Nancy K., *Time in the Poetry of T. S. Eliot*. London and Basingstoke, Macmillan, 1981.
- Hanief, Mohammad, *Criticism and Solipsism and other Essays on T. S. Eliot*. Calcutta, Writers Workshop, 1985.
- Harmsen, T. H. B. M. "T. S. Eliot's Poetic Testament; The Personality of the Impersonality Seeker". *English Studies*, Vol. 69, N. 1, 1988, pp. 509-517
- Helmling, Steven, "T. S. Eliot and Ralph Ellison: Insiders, Outsiders and Cultural Authority." *The Southern Review*, Vol. 25, N. 4, Oct. 1989, pp. 841-858.
- Helmling, Steven, "The Success and Failure of T. S. Eliot". *Sewanee Review*, Vol 96, N. 1, Winter, 1988, pp. 55-76.
- Hoover, Judith Myers, *Hindu and Buddhist Mysticism; the Still Point in the Turning Worlds of T. S. Eliot and Octavio Paz*. Urbana-Champaign, University of Illinois, 1976.
- Jay, Gregory S., *T. S. Eliot and the Poetics of Literary History*. Baton Rouge and London, Louisiana State University Press, 1983.
- Kenner, Hugh, *The Invisible Poet: T. S. Eliot*. London, W. H. Allen, 1960.
- Knapp Hay, Eloise, *T. S. Eliot's Negative Way*, Cambridge, Mass. and London, Harvard University Press, 1982.
- Knapp Hay, Eloise, "Conversion and Expatriation: T. S. Eliot's Dual Allegiance." *Mosaic*, Vol. 23, N. 2, Spring, 1990, pp. 89-106.
- Leavis, L. R., "T. S. Eliot and the Poetry of the future." *English Studies*, Vol. 69, N. 6, 1988, pp. 481-496.

- Longenbach, James, *Modernist Poetics of History*. Princeton, Princeton University Press, 1987.
- Lynch, William F., *Christ and Apollo*. New York, Sheed & Ward, 1963.
- Martin, Graham, ed., *Eliot in Perspective. A Symposium*. London, Macmillan, 1970.
- Margolis, John D., *T. S. Eliot's Intellectual Development 1922-1939*. Chicago, University of Chicago, 1972.
- Matthiesen, F. O., *The Achievements of T. S. Eliot*. New York and London, Oxford University Press, 1957.
- Maxwell, D. E. S., *The Poetry of T. S. Eliot*. London, Routledge and Kegan Paul, 1952.
- McNelly Kearns, Cleo, *T. S. Eliot and Indic Traditions*. Cambridge, Cambridge University Press, 1987.
- Medcalf, Stephen, "The Shaman's Secret Gear. T. S. Eliot as Visionary, Critic and Humorist". *Times Literary Supplement*, 2 October 1992, pp 10-12.
- Menand, Louis, *Discovering Modernism. T. S. Eliot and his Context*. New York and Oxford, Oxford University Press, 1987.
- Mikriammos, Philippe, "Le vrai faux modernisme de T. S. Eliot". in Blandin, ed. *T. S. Eliot. Le temps des Poètes. Detours d'Écriture*, Paris, 1991.
- Moody, A. D., *Thomas Stearns Eliot, Poet*. Cambridge, Cambridge University Press, 1979 (this edition, 1980).
- Niesen de Abru-a, Mar'a Elizabetha, *Herakles and other Heroes in T. S. Eliot's works*. New York, Peter Lang, 1992.
- Olney, James, ed. *T. S. Eliot, Essays from the Southern Review*. Oxford, Oxford University Press, 1988.
- Patrides, C. A., "T. S. Eliot: Alliances of Levity and seriousness". *Sewanee Review*, Vol 96, N. 1, Winter, 1988, p. 77-94.
- Pearce, Dan, "Repetition, Compulsion and 'Undoing': T. S. Eliot's Anxiety of Influence." *Mosaic*, Vol. 21, N. 4, Fall 1988, pp. 45-54.
- Rainey, Lawrence, "The Price of Modernism. Reconsidering the Publication of *The Waste Land*." *Critical Quarterly*, Vol. 31, N. 4, 1988, pp. 21-47.

- Ricks, Christopher, *T. S. Eliot and Prejudice*. London and Boston, Faber and Faber, 1988.
- Riquelme, John Paul, *Harmony and Dissonances*. Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1991.
- Rosenthal, M. L., "Uncomfortable Choices: Eliot's Little Gidding". From *Sailing into the Unknown. Yeats, Pound, and Eliot*. New York, 1978. Rpt. in Clarke, Graham, ed., *T. S. Eliot. Critical Assessment*. Vol. 3, London, Christopher Helm, 1990.
- Russell, Kirk, *Eliot and his Age; T. S. Eliot's Moral Imagination in the Twentieth Century*. New York, Random House, 1971.
- Ryan, Dennis, "Marie Lloyd and the Last London Letter: T. S. Eliot's Transmutation of Ideology into Art in *The Waste Land*." *Yeats Eliot Review*, Vol. 10, N. 1, Winter-Spring, 1989, pp. 35-40.
- Scherer, René, *Zeus hospitalier. flogé de la hospitalité*. Paris, Armand Colin, 1993.
- Schuhard, Ronald, "Eliot and the Horrific Moment." *The Southern Review*, Vol. 21, N. 4, October 1985, pp. 1045-1056.
- Schumway, Nicholas, "Eliot, Borges and Tradition", in Cortínez, ed., *Borges the Poet*. Fayetteville, University of Arkansas Press, 1986, pp. 260-267.
- Scofield, Martin, "Poetry Sea-Changes: T. S. Eliot and *The Tempest*." *Shakespeare Survey*, n. 43, 1990, pp. 121-129.
- Seféris, Giorgos, *El estilo griego*. Vol I, K. P. Kaváfis / T. S. Eliot. México, Fondo de Cultura Económica, 1988.
- Sharpe, Tony, *T. S. Eliot*. London, Macmillan, 1991.
- Sing, Amar Kumar, *T. S. Eliot and Indian Philosophy*. New Delhi, Sterling, 1990.
- Smith, Grover, "T. S. Eliot and the Fascination of Hamlet", in Brooker, ed. pp. 43-59.
- Smith, Grover, "The Provenance of the Rattling Bones in *The Waste Land*." *Yeats Eliot Review*, Vol. 11, N. 4, Fall 1992, pp. 73-77.

- Spanos, William, V. "Hermeneutics and Memory: Destroying T. S. Eliot's *Four Quartets*". *Genre*, 11, Winter, 1978, pp. 523-73. Rpt. in Clarke, Graham, ed., *T. S. Eliot. Critical Assessment*. Vol. 3, London, Christopher Helm, 1990.
- Stead, C. K., *The New Poetics, Yeats to Eliot*. 1964; rpt. New York, Harper and Row, 1964.
- Taylor, Charles, *Sources of the Self. The Making of the Modern Identity*. Cambridge, Cambridge University Press, 1989.
- Todorov, Tzvetan, "Poetic Truth: Three Interpretations". *Essays in Criticism*. Vol. 38, N. 2, April, 1988, pp. 95-113.
- Uhlig, Claus, "Tradition in Curtius and Eliot." *Comparative Literature*, Vol. 42, N. 3, Summer, 1990, pp. 193-207.
- Ward, David, *T. S. Eliot, Between Two Worlds*. London and Boston, Routledge and Kegan Paul, 1973.
- Williams, Geoffrey B. *The Reason in a Storm. A Study of the Use of Ambiguity in the Writings of T. S. Eliot*. Lanham, New York and London, University Press of America, 1989.

BIBLIOGRAFIA

- Abel, Elizabeth, ed., *Writing and Sexual Difference*. Chicago, University of Chicago, 1982.
- Ackroyd, Peter, *T. S. Eliot*. Londres, Hamish Hamilton, 1984.
- Afathman, Anthony, "Vivian and Tom: The Eliot's as Ether Addict and Co-dependant." *Yeats Eliot Review*, vol. 11, num. 1, Fall 1991, pp. 36-39.
- Aguilar Mora, Jorge, *La divina pareja, Historia y mito en Octavio Paz*. México, Era, 1978.
- Aleixandre, Vicente, *Diálogos del conocimiento*. Barcelona, Plaza & Janés, 1974.
- Alldritt, Keith, *Eliot's Four Quartets: Poetry as Chamber Music*. Londres, Woburn Press, 1979.
- Alldritt, Keith, *Modernism in the Second World War. The Later Poetry of Ezra Pound, T. S. Eliot, Basil Bunting and Hugh MacDiarmid*. Nueva York, Peter Lang, 1989.
- Arendt, Hanna, *On Revolution*. Londres, Faber and Faber, 1963.
- Argullol, Rafael, "Poesía y enigma." *Insula*, num.. 532-533, abril-mayo, 1991, p. 15.
- Armand, Octavio, "Viento entero." En Angel Flores, ed., *Aproximaciones a Octavio Paz*. pp. 209-227.
- Atkinson, William, "Africa: A Common Topos in Lawrence and Eliot." *Twentieth Century Literature*. vol. 37, num.1, Spring 1991, pp 22-37.
- Behler, Michel, *T. S. Eliot, Wallace Stevens and the Discourse of Difference*. Baton Rouge, Louisiana State University Press, 1987.
- Bellini, Giuseppe, "Octavio Paz, poeta de las 'verdades oscuras'." *Insula*, num.. 532-533, abril-mayo, 1991, pp. 37-39.
- Bergonzi, Bernard, ed., *T. S. Eliot Four Quartets*. Londres y Basingstoke, Macmillan, 1969.
- Bergonzi, Bernard, *T. S. Eliot*. Londres y Basingstoke, Macmillan, 1972.
- Beringause, A. F., "Journey through The Waste Land." *South Atlantic Quarterly*, vol. 56, January 1957.
- Blandin, Noël, ed. *T. S. Eliot. Le temps des Poètes*. Paris, Detours d'écriture, 1991.
- Bloom, Harold, ed. *D H. Lawrence. (Modern Critical Views)*. Nueva York, Chelsea House Publishers, 1986.
- Bloom, Harold, "Reflexions on T. S. Eliot." *Raritan*. vol. 8, num. 2, Fall, 1988, pp. 70-87.
- Borges, Jorge Luis, *Los Conjurados*. Madrid, Alianza, 1985.
- Braybrooke, Neville, ed., *T. S. Eliot. A Symposium for his Seventieth Birthday*. Londres, Rupert Hart-Davies, 1958. p. 152.

- Brenkman, "Narcissus in the Text." *The Georgia Review*, vol. 30, num2, Summer 1976, pp. 293-327.
- Brooker, Jewel Spears, ed., *The Placing of T. S. Eliot*. Londres, University of Missouri Press, 1991.
- Brooker, Jewel Spears and Bentley, Joseph, *Reading The Waste Land: Modernism and the Limits of Interpretation*. Amherst, University of Massachusetts Press, 1990.
- Bush, Ronald, *T. S. Eliot: A Study in Character and Style*. Oxford, Oxford University Press, 1984
- Bush, Ronald, ed., *T. S. Eliot: The Modernist in History*. Cambridge, Cambridge University Press, 1991.
- Calvino, Italo, *Seis propuestas para el fin del milenio*. Madrid, Siruela, 1991.
- Camps, Victoria, *Ética, retórica, política*. Madrid, Alianza, 1988.
- Carreño, Antonio, "La 'Soledad multiplicada': La función del oximoron en la lírica de Octavio Paz." *Insula*, num. 532-533, abril-mayo, 1991, pp. 39-40.
- Catelli, Nora, "El simulacro del juego erótico." *La Jornada Semanal*, num.241, 23 de enero de 1994, pp. 21-22.
- Childs, Donald, "Stetson in The Waste Land." *Essays in Criticism*, vol. 38, num.2, April, 1988, pp. 131-148.
- Christianson, Scott R., "De-foliating the Garden: Deconstructing Burnt Norton." *Yeats Eliot Review*, vol. 10, num.3, Spring 1990, pp. 74-79.
- Clarke, Graham, ed., *T. S. Eliot. Critical Assesment*. 4 vols., Londres, Christopher Helm, 1990.
- Cohen, Marcelo, "La llama pedagógica." *La Jornada Semanal*, num.241, 23 de enero de 1994, pp. 19-20.
- Cortazar, Julio, "Octavio Paz: Libertad bajo palabra." En Alfredo Roggiano, ed., *Octavio Paz*. Madrid, Fundamentos, 1979, p. 107.
- Cortínez, Carlos, ed., *Borges the Poet*. Fayetteville, University of Arkansas Press, 1986.
- Costa, Horacio, "*Piedra de sol*: El título." *Cuadernos Americanos*, Nueva Época, vol. 2, num.26, pp. 83-97.
- Cox, C. B. and Arnold P. Hinchliffe, *T. S. Eliot. The Waste Land*. Londres y Basingstoke, Macmillan, 1968.
- Crawford, Robert, *The Savage and the City in T. S. Eliot*. Oxford, Oxford University Press, 1988.
- Cudon, J. A., *A Dictionary of Literary Terms*. Oxford, Blackwell, tercera edición, 1991.
- Davidson, Harriet, *T. S. Eliot and Hermeneutics. Absence and Interpretation in The Waste Land*. Baton Rouge, Louisiana State University Press, 1985.
- Davie, Donald, "T. S. Eliot: The End of an Era." *Twentieth Century Review*, num.159, April, 1956, pp. 41-62. Reimpreso en Clarke,

- Graham, ed., *T. S. Eliot. Critical Assesment.* vol. 3, Londres, Christopher Helm, 1990.
- De Man, Paul, *Allegories of Reading.* New Haven y Londres, Yale University Press, 1979.
- De Man, Paul, *Blindness and Insight, Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism.* Segunda edición, Londres, Methuen and Co., 1983.
- De Man, Paul, *The Resistance to Theory.* Manchester, Manchester University Press, 1986.
- Demeter, Olga, *T. S. Eliot y el anticlasicismo.* Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1978.
- Donoghue, Denis, "T. S. Eliot's Quartets: A New Reading." *Studies*, n. 54, Spring 1965, pp. 41-62. Reimpreso en Clarke, Graham, ed., *T. S. Eliot. Critical Assesment.* vol. 3, Londres, Christopher Helm, 1990.
- Drew, Elizabeth, *T. S. Eliot. The Design of his Poetry.* Londres, Eyre and Spottiswoode, 1950.
- Eliot, T.S., *The Waste Land. A Facsimile and Transcript of the Original Drafts Including the Annotations of Ezra Pound.* Ed. por Valerie Eliot, Londres, Faber and Faber, 1971.
- Eliot, T.S. *The Letters of.* Ed. by Valery Eliot, vol. I, Londres, Faber and Faber, 1988.
- Eliot, T.S. *The Complete Poems and Plays,* Londres, Faber and Faber, 1969.
- Eliot, T.S. *The Sacred Wood. Essays on Poetry and Criticism..* Londres y Nueva York, Methuen & Co., 1920, 1986.
- Eliot, T.S. *After Strange Gods. A Primer of Modern Heresy,* Londres, Faber and Faber, 1934.
- Eliot, T.S. *To Criticize the Critic,* Londres, Faber and Faber, 1965.
- Eliot, T.S. *The Use of Poetry and the Use of Criticism,* Londres, Faber and Faber, 1934.
- Ellis, Steve, *Dante and English Poetry: Shelley to T. S. Eliot.* Cambridge, Cambridge University Press, 1983.
- Ellis, Steve, *The English Eliot: Dream, Language and Landscape in Four Quartets.* Londres, Routledge, 1991.
- Ellman, Richard, *Eminent Domain; Yeats among Wilde, Pound, Eliot and Auden.* Londres, Oxford University Press, 1967.
- Ellmann, Maud, *The Poetics of Impersonality. T. S. Eliot & Ezra Pound.* Brighton, The Harvester Press, 1987.
- Ellman, Maud, "Eliot's Abjection." En John Fletcher and Andrew Benjamin ed. *Abjection, Melancholia and Love. The Work of Julia Kristeva.* Londres y Nueva York, Routledge, 1990.
- Fanger, Donald, "Las dos Perestroikas." *Vuelta*, 159, febrero de 1990.

- Fein, John M., *Toward Octavio Paz, A Reading of his Major Poems, 1957-1976*. Lexington, Kentucky, The University Press of Kentucky, 1986.
- Feyerabend, Paul, *Against Method*. edición revisada, Londres, Verso, 1988.
- Flores, Angel, ed., *Aproximaciones a Octavio Paz*. México, Joaquín Mortiz, 1974.
- Foucault, A Critical Reader*. Couzens Hoy, David, ed., Oxford, Blackwell, 1986.
- Freeman, Venus, "'The Hollow Men': Between the Idea and the Reality." *Yeats Eliot Review*, vol. 10, num.1, Winter-Spring 1989, pp. 41-43.
- Frye, Northrop, *T. S. Eliot, An Introduction*. Chicago y Londres, University of Chicago Press, 1963 (esta edición: 1981).
- Gadamer, Hans Georg, *Truth and Method*. Tr. William Glen-Doepel, Sheed & Ward, Londres, 2a. ed., 1979.
- García Ponce, Juan, "El otro lado del mundo." En Alfredo Roggiano, ed., *Octavio Paz*. Madrid, Fundamentos, 1979, pp. 255-264.
- Gardner, Helen, *The Composition of Four Quartets*. Londres y Boston, Faber and Faber, 1978.
- Garro, Elena, *Testimonios sobre Mariana*, México, Grijalbo, 1981.
- Garro, Elena, "A mí me ha ocurrido todo al revés." *Cuadernos Hispanoamericanos*, 346, April 1979. Recogido en *Memorias de España, 1937*. México, Siglo XXI, 1992.
- Gilbert, S. and Gubar, S., *No Man's Land, The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century*. New Haven, Yale University Press, 1989.
- Gimferrer, Pere, *Lecturas de Octavio Paz*. Barcelona, Anagrama, 1980.
- Gimferrer, Pere, "Convergencias." En Alfredo Roggiano, ed., *Octavio Paz*. Madrid, Fundamentos, 1979, pp. 307-318.
- Gish, Nancy K., *Time in the Poetry of T. S. Eliot*. Londres y Basingstoke, Macmillan, 1981.
- Glantz, Margo, "Sor Juana y otras monjas." *Debate feminista*, marzo, 1992, pp.223-239.
- Goetzinger, Judith, "Evolución de un poema. Tres versiones de 'Bajo tu clara sombra'." En Alfredo Roggiano, ed., *Octavio Paz*. Madrid, Fundamentos, 1979.
- González, Javier, *El cuerpo y la letra. La cosmología poética de Octavio Paz*. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1990.
- González Pelayo, Irma, *Octavio Paz y T. S. Eliot: Un diálogo en la tradición de la ruptura* (tesis). México, UNAM, 1991.
- González Rojo, Enrique, *El rey va desnudo. Los ensayos políticos de Octavio Paz*. México, Posada, 1989.
- Gordon, Lyndall, *Eliot's Early Years*. Londres, Oxford University Press, 1977.

- Gordon, Lyndall, *Eliot's New Life*. Oxford, Oxford University Press, 1988.
- Gray, Piers. *T. S. Eliot's Intellectual and Poetic Development*. Brighton, The Harvester Press, 1982.
- Hanief, Mohammad, *Criticism and Solipsism and other Essays on T. S. Eliot*. Calcutta, Writers Workshop, 1985.
- Harmsen, T. H. B. M. "T. S. Eliot's Poetic Testament; The Personality of the Impersonality Seeker". *English Studies*, vol. 69, num.1, 1988, pp. 509-517
- Heaney, Seamus, *The Government of the Tong*. Faber and Faber, Londres, 1988.
- Helmling, Steven, "T. S. Eliot and Ralph Ellison: Insiders, Outsiders and Cultural Authority." *The Southern Review*, vol. 25, num.4, Oct. 1989, pp. 841-858.
- Helmling, Steven, "The Success and Failure of T. S. Eliot." *Sewanee Review*, vol. 96, num.1, Winter, 1988, pp. 55-76.
- Holub, Miroslab, *The Dimension of the Present Moment*. Ed. and translated by David Young, Londres, Faber and Faber, 1990.
- Hoover, Judith Myers, *Hindu and Buddhist Mysticism; the Still Point in the Turning Worlds of T. S. Eliot and Octavio Paz*. (tesis) Urbana-Champaign, University of Illinois, 1976.
- Hoover, Judith Myers, "The Urban Nightmare: Alienation Imagery in the Poetry of T. S. Eliot and Octavio Paz." *Journal of Spanish Studies*, vol. 6, num.1, Spring 1978, pp. 13-28.
- Ivask, Ivar, ed., *The Perpetual Present: The Poetry and Prose of Octavio Paz*. Norman, University of Oklahoma Press, 1973.
- Jay, Gregory S., *T. S. Eliot and the Poetics of Literary History*. Baton Rouge y Londres, Louisiana State University Press, 1983.
- Jay Gould, Stephen, "The Bird of the Two-Sex World." *Nueva York Review of Books*, vol. XXXVIII, num. 11, 13 June 1991.
- Johnson, Barbara, *The Critical Difference*. Baltimore, John Hopkins University Press, 1980.
- Kenner, Hugh, *The Invisible Poet: T. S. Eliot*. Londres, W. H. Allen, 1960.
- Kenner, Hugh, ed. *T. S. Eliot. A Collection of Critical Essays*. Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1962.
- Knapp Hay, Eloise, *T. S. Eliot's Negative Way*. Cambridge, Mass. y Londres, Harvard University Press, 1982.
- Knapp Hay, Eloise, "Conversion and Expatriation: T, S. Eliot's Dual Allegiance." *Mosaic*, vol. 23, num.2, Spring, 1990, pp. 89-106.
- Lacan, Jacques, *Ecrits*. Londres, Tavistock Publications, 1970.
- Lawrence, D. H., *The Prussian Officer*. Londres, Penguin, 1945 (primera ed.: 1914).
- Lawrence, D. H., *The Complete Poems*, 3 vols., Londres, Heinemann, 1957.

- Lawrence, D. H., *Collected Letters*, ed. by Henry T. Moore, 2 vols., Nueva York, Viking, 1962.
- Leavis, L. R., "T. S. Eliot and the Poetry of the future." *English Studies*, vol. 69, num.6, 1988, pp. 481-496.
- Leith and Myerson, *The Power Of Address. Explorations in Rhetoric*. Londres, Boston y Henley, Routledge & Kegan Paul, 1988.
- Lewis, Wyndham, *The Enemy Salvoe*. Londres, Chatto, 1978.
- Lobb, Edward, *T. S. Eliot and the Romantic Critical Tradition*. Londres, Boston y Henley, Routledge & Kegan Paul, 1981.
- Longenbach, James, *Modernist Poetics of History*. Princeton, Princeton University Press, 1987.
- López Velarde, Ramón, *Obras*. México, Fondo de Cultura Económica, 1971.
- Lynch, William F., *Christ and Apollo*. Nueva York, Sheed & Ward, 1963.
- Lytotard, Jean-François, *Heidegger et les «juifs»*. Paris, Galilee, 1988.
- Machado, Antonio, *Prosas Completas*. Madrid, Espasa-Calpe, 1988.
- Madrid, Lelia, "Octavio Paz: la espiral y la línea o la re-escritura del romanticismo." *Revista Iberoamericana*, vol. 56, num. 151, abril-junio 1990, pp. 393-401.
- Magis, Carlos, *La poesía hermética de Octavio Paz*. México, El Colegio de México, 1978.
- Maliandi, Ricardo, "El pronombre indecible. Multiplicidad y unidad en la obra de Octavio Paz." *Boletín del Instituto de Literatura*, num. 2 (1972), pp. 9-29.
- Masoliver Ródenas, Juan Antonio, "Octavio Paz. Las libertades enlazadas." *La Jornada Semanal*, num. 241, 23 de enero de 1994, pp. 23-27.
- Mansfield, Katherine, *Bliss and Other Stories*. Londres, Penguin, 1962, reimpresso 1988, primera edición 1920.
- Margolis, John D., *T. S. Eliot's Intellectual Developmant 1922-1939*. Chicago, University of Chicago, 1972.
- Martin, Graham, ed., *Eliot in Perspective. A Symposium*. Londres, Macmillan, 1970.
- Martínez Torrón, Diego, *Variables poéticas de Octavio Paz*. Madrid, Hiperión, 1979.
- Masoliver, Juan Antonio, "Las libertades enlazadas." *La Jornada Semanal*, num. 241, 23 January 1994, pp. 23-27.
- Matthiesen, F. O., *The Achievements of T. S. Eliot*. Nueva York y Londres, Oxford University Press, 1957.
- Maxwell, D. E. S., *The Poetry of T. S. Eliot*. Londres, Routledge and Kegan Paul, 1952.
- McNelly Kearns, Cleo, *T. S. Eliot and Indic Traditions*. Cambridge, Cambridge University Press, 1987.

- McNelly Kearns, Cleo, "T. S. Eliot, Buddhism, and the Point of No Return." En Brooker, Jewel Spears, ed., *The Placing of T. S. Eliot*. Londres, University of Missouri Press, 1991, pp. 128-135.
- Medcalf, Stephen, "The Shaman's Secret Geart. T. S. Eliot as Visionary, Critic and Humorist". *Times Literary Supplement*, 2 October 1992, pp 10-12.
- Menand, Louis, *Discovering Modernism. T. S. Eliot and his Context*. Nueva York y Oxford, Oxford University Press, 1987.
- Mikriammos, Philippe, "Le vrai faux modernisme de T. S. Eliot". En Blandin, ed. *T. S. Eliot. Le temps des Poètes*. Paris, Detours d'écriture, 1991.
- Milosz, Czeslaw, *Child of Europe, "Section IV", The Collected Poems*, Londres, Penguin, 1988.
- Moody, A. D., *Thomas Stearns Eliot, Poet*. Cambridge, Cambridge University Press, 1979 (esta edición, 1980).
- Müller-Bergh, Klaus, "La poesía de Octavio Paz en los años treinta." En Alfredo Roggiano, ed., pp. 53-72.
- Murillo González, Margarita, *Polaridad-unidad, caminos hacia Octavio Paz*. México, UNAM, 1987.
- Newton-De Molina, David, ed., *The Literary Criticism of T. S. Eliot*. Londres, The Athlone Press, 1977.
- Niesen de Abruña, María Elizabetha, *Herakles and other Heroes in T. S. Eliot's Works*. Nueva York, Peter Lang, 1992.
- O'Hara, Edgar, "Carne a qué aliento sometida." *Insula*, num. 532-533, Abril-mayo, 1991, pp. 41-42.
- Ojeda, Jorge Arturo, *La cabeza rota (la poética de Octavio Paz)*. México, Premià, 1983.
- Olney, James, ed. *T. S. Eliot, Essays from the Southern Review*. Oxford, Oxford University Press, 1988.
- Olney, James, "T. S. Eliot and the Interpretation of Experience: A slightly Polemical Inquire," *The Southern Review*, vol. 25, num. 2, April 1989, pp. 503-513.
- Patrides, C. A., "T. S. Eliot: Alliances of Levity and seriousness." *Sewanee Review*, vol. 96, num. 1, Winter, 1988, p. 77-94.
- Paz, Octavio, *El laberinto de la soledad*. México, Cuadernos Americanos, 1950. 2a ed., México, Fondo de Cultura Económica, 1959.
- Paz, Octavio, *Piedra de sol*. México, Fondo de Cultura Económica, 1957.
- Paz, Octavio, *Las peras del olmo*. México, UNAM, 1957.
- Paz, Octavio, *El arco y la lira*. México, Fondo de Cultura Económica, 1959.
- Paz, Octavio, *Los signos en rotación*. Buenos Aires, Sur, 1965.
- Paz, Octavio et al., *Poesía en movimiento*. México, Siglo XXI, 1966.
- Paz, Octavio, *Posdata*. México, Siglo XXI, 1970.
- Paz, Octavio, *El signo y el garabato*. México, Joaquín Mortiz, 1973.

- Paz, Octavio, *Children of the Mire*, tr. by Rachel Phillips, Cambridge, Mass., Harvard University Press.
- Paz, Octavio, *Hombres en su siglo*. México, Seix Barral, 1983.
- Paz, Octavio, *On Poets and Others*, Carcanet, Londres, 1987.
- Paz, Octavio, *Pequeña crónica de grandes días*. México, Fondo de Cultura Económica, 1990.
- Paz, Octavio, *Obras completas*. México, Fondo de Cultura Económica, 1994.
- Pearce, Dan, "Repetition, Compulsion and 'Undoing': T. S. Eliot's Anxiety of Influence." *Mosaic*, vol. 21, num. 4, Fall 1988, pp. 45-54.
- Pereda, Carlos, *Conversar es humano*. México, El Colegio Nacional-Fondo de Cultura Económica, 1991.
- Pizarnik, Alejandra "Una tradición de la ruptura." En Alfredo Roggiano, ed., pp. 205-219.
- Phillips, Rachel, *The Poetic Modes of Octavio Paz*. Oxford, Oxford University Press, 1971 (esta edición: *Las estaciones poéticas de Octavio Paz*. México, Fondo de Cultura Económica, 1976).
- Poiriers, Richard, "'On Octavio Paz.'" *Western Humanities Review*, vol. 45, num. 1, pp. 3-9.
- Pound, Ezra, *Selected Poems*. Londres, Faber and Faber, 1977.
- Rainey, Lawrence, "The Price of Modernism. Reconsidering the Publication of *The Waste Land*." *Critical Quarterly*, vol. 31, num. 4, 1988, pp. 21-47.
- Ricks, Christopher, *T. S. Eliot and Prejudice*. Londres y Boston, Faber and Faber, 1988.
- Righter, William, "The 'Philosophical Critic'." En Newton-De Molina, David, ed., *The Literary Criticism of T. S. Eliot*. Londres, The Athlone Press, 1977, pp. 104-122.
- Riquelme, John Paul, *Harmony and Dissonances*. Baltimore y Londres, The John Hopkins University Press, 1991.
- Rodríguez Monegal, Emir, "Relectura de *El arco y la lira*." *Revista Iberoamericana*, v. 37, n. 74, enero-marzo 1971, pp. 35-46.
- Rodríguez Monegal, Emir, "La muerte como clave de la identidad mexicana en la obra de Octavio Paz." En Alfredo Roggiano, ed., pp. 125-154.
- Rodríguez Padrón, Jorge, *Octavio Paz*. Madrid, Jucar, 1975.
- Rodríguez S. Martha, "El camino de la pasión. Ramón López Velarde en Octavio Paz." *Cuadernos Americanos*, nueva época, vol. 2 num. 26, marzo-abril, 1991, pp. 65-82.
- Roggiano, Alfredo, ed., *Octavio Paz*. Madrid, Fundamentos, 1979.
- Rosenthal, M. L., "Uncomfortable Choices: Eliot's Little Gidding". From *Sailing into the Unknown. Yeats, Pound, and Eliot*. Nueva York, 1978. Rimpreso en Clarke, Graham, ed., *T. S. Eliot. Critical Assesment*. vol. 3, Londres, Christopher Helm, 1990.
- Rushdie, Salman, *The Satanic Verses*. Londres, Viking, 1988.

- Rushdie, Salman, *Imaginary Homelands*. Londres, Granta, 1991.
- Russell, Kirk, *Eliot and his Age; T. S. Eliot's Moral Imagination in the Twentieth Century*. Nueva York, Random House, 1971.
- Ruy Sanchez, Alberto, *Una introducción a Octavio Paz*. México, Joaquín Mortiz, 1990.
- Ryan, Dennis, "Marie Lloyd and the Last Londres Letter: T. S. Eliot's Transmutation of Ideology into Art in *The Waste Land*." *Yeats Eliot Review*, vol. 10, num. 1, Winter-Spring, 1989, pp. 35-40.
- Sagar, Keith, *D. H. Lawrence: Life into Art*. Londres, Viking, 1985.
- Santí, Enrico Mario, "The Politics of Poetics." *Diacritics*, vol. 8, num. 4, winter 1978.
- Schärer-Nussberger, Maya, *Octavio Paz. Trayectoria y visiones*. México, Fondo de Cultura Económica, 1989.
- Scherer, René, *Zeus hospitalier. Éloge de la hospitalité*. Paris, Armand Colin, 1993.
- Schneider, Luis Mario, "Historias singulares de un poema de Octavio Paz." En *Aproximaciones a Octavio Paz*. Ed. por Angel Flores, México, Joaquín Mortiz, 1974.
- Schneider, Luis Mario, "Octavio Paz: De la raíz al pulso." En *México en la obra de Octavio Paz*, Promexa, 1979, pp. XIII-XL.
- Schuhard, Ronald, "Eliot and the Horrific Moment." *The Southern Review*, vol. 21, num. 4, October 1985, pp. 1045-1056.
- Schumway, Nicholas, "Eliot, Borges and Tradition", in Cortínez, ed., *Borges the Poet*. Fayetteville, University of Arkansas Press, 1986, pp. 260-267.
- Schwarz, Robert L., *Broken Images: A Study of 'The Waste Land'*. Lewisbury y Londres, Bucknell University Press, 1989.
- Scofield, Martin, *T. S. Eliot: The Poems*. Cambridge, Cambridge University Press, 1988.
- Scofield, Martin, "Poetry Sea-Changes: T. S. Eliot and *The Tempest*." *Shakespeare Survey*, n. 43, 1990, pp. 121-129.
- Seabrook, Roberta, "La poesía en movimiento: Octavio Paz". En Alfredo Roggiano, ed., pp. 229-246.
- Seféris, Giórgios, *El estilo griego. K. P. Kaváfis / T. S. Eliot*. vol. I, México, Fondo de Cultura Económica, 1988.
- Segovia, Tomás, *Trilla de asuntos. Ensayos*, vol. II, "Poética y poema (por ejemplo en Octavio Paz)." México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1990.
- Segovia, Francisco, "Revelaciones de la higuera: El tiempo en Paz". *Los Universitarios*, n. 27, septiembre 1991, pp. 4-10.
- Serres, Michel, "La traversé des savoirs." *Magazine Littéraire*, num.276, Avril 1990, p. 102.
- Serres, Michel, *L'hermaphrodite*. Paris, Flammarion, 1987.
- Sharpe, Tony, *T. S. Eliot*. Londres, Macmillan, 1991.

- Showalter, Elaine, "Feminist Criticism in the Wilderness", in Abel, Elizabeth, ed., *Writing and Sexual Difference*. Chicago, University of Chicago, 1982.
- Simic, Charles, "Poetry Is the Present." *Western Humanities Review*, vol. 55, num. 1, Spring, 1991, pp. 16-18.
- Simpson, David, *Irony and Authority in Romantic Poetry*. Londres, Macmillan, 1979.
- Sing, Amar Kumar, *T. S. Eliot and Indian Philosophy*. New Delhi, Sterling, 1990.
- Smith, Carol H., "The Elder Statesman: Its place in Eliot's Theatre." En Jewel Spears Brooker, ed., *The Placing of T. S. Eliot*. Londres, University of Missouri Press, 1991, pp. 145-151.
- Smith, Grover, "T. S. Eliot and the Fascination of Hamlet", in , Jewel Spears Brooker, ed., *The Placing of T. S. Eliot*. Londres, University of Missouri Press, 1991. pp. 43-59.
- Smith, Grover, "The Provenance of the Rattling Bones in The Waste Land." *Yeats Eliot Review*, vol. 11, num. 4, Fall 1992, pp. 73-77.
- Spanos, William, V. "Hermeneutics and Memory: Destroying T. S. Eliot's Four Quartets". *Genre*, 11, Winter, 1978, pp. 523-73.
- Reimpreso en Clarke, Graham, ed., *T. S. Eliot. Critical Assesment*. vol. 3, Londres, Christopher Helm, 1990.
- Stead, C. K., *The New Poetics, Yeats to Eliot*. Nueva York, Harper and Row, 1964.
- Stead, C. K., "Eliot, Arnold and the English Poetic Tradition." En Newton-De Molina, David, ed., *The Literary Criticism of T. S. Eliot*, Londres, The Athlone Press, 1977, pp. 184-206.
- Stead, C. K., *Pound, Yeats, Eliot and the Modernist Movement*. Londres, Rutledge, 1986.
- Sucre, Guillermo, *La máscara, la transparencia. Ensayos sobre Poesía Hispanoamericana*. México, Fondo de Cultura Económica, 1985.
- Tarrowy-Follin, Christiane, *Libertad bajo palabra*. Montpellier, Co-Textes, 1989.
- Taylor, Charles, *Sources of the Self. The Making of the Modern Identity*. Cambridge, Cambridge University Press, 1989.
- Todorov, Tzvetan, "Poetic Truth: Three Interpretations." *Essays in Criticism*. vol. 38, num.2, April, 1988, pp. 95-113.
- Todorov, Tzvetan, *Times Literary Supplement*, June, 1988, p. 40.
- Tomalin, Claire, *Katherine Mansfield, A Secret Life*. Londres, Viking, 1987.
- Uhlig, Claus, "Tradition in Curtius and Eliot." *Comparative Literature*, vol. 42, num. 3, Summer, 1990, pp. 193-207.
- Unger, Leonard, "Actual Times and Actual Places." En Jewel Spears Brooker, ed., pp. 77-89.
- Vendler, Helen, "Feminism and Literature." *New York Review of Books*, vol. 37, num.. 9, 31 May 1990.

- Vendler, Helen, "Diary of the Poetic Process: *The Bow and the Lyre*." *New York Times Book Review*, 30 June 1974, pp. 23-26.
- Vendler, Helen, "Octavio Paz and the Poetry of the Present." *Western Humanities Review*, vol. 55, num. 1, Spring, 1991, pp. 10-15.
- Verani, Hugo, *Octavio Paz: bibliografía crítica*. México, UNAM, 1983.
- Verani, Hugo, "Bibliografía selecta." *Insula*, num. 532-533, abril-mayo 1991, pp. I-VIII.
- Ward, David, *T. S. Eliot, Between Two Worlds*. Londres y Boston, Routledge and Kegan Paul, 1973.
- Watson, Steven, "No Indiscretions." *Pretexts*, vol. 2 n. 2, Summer 1990, pp. 137-143.
- Weaver, Richard, *The Ethics of Rhetoric*. South Bend, Indiana, Regnery/Gateway, 1953.
- Williams, Geoffrey B. *The Reason in a Storm. A Study of the Use of Ambiguity in the Writings of T. S. Eliot*. Lanham, Nueva York y Londres, University Press of America, 1989.
- Wilson, Jason, *Octavio Paz, A Study of his Poetics*. Cambridge, Cambridge University Press, 1979.
- Wilson, Jason, *Octavio Paz*. Boston, Twayne, 1986.
- Wilson, Jason, "Tradición y traducción: Acerca de las relaciones de Octavio Paz con la poesía anglosajona," *Insula*, num. 532-533, April-May, 1991, pp. 34-35.
- Wittgenstein, Ludwig, *Philosophical Investigations*. Tr. by G. E. M. Anscombe, Oxford, Blackwell, 1958.
- Xirau, Ramón, *Tres poetas de la soledad*. México, Antigua Librería Robledo, 1955.
- Xirau, Ramón, *Octavio Paz: El sentido de la palabra*. México, Joaquín Mortiz, 1970.
- Xirau, Ramón, *Poesía y conocimiento*. México, Joaquín Mortiz, 1978.
- Xirau, Ramón, "Octavio Paz, del laberinto a la comunión." *Cuadernos Americanos*, nueva época, vol. 2 no. 26, marzo-abril, 1991, pp. 38-42.

INDICE

Introducción

- Capítulo 1. **The lyf so short, the crafte so longe to lerne:
la poesía temprana de Eliot**
- Capítulo 2. **La vuelta de tuerca: la poesía tardía de Eliot**
- Capítulo 3. **Del glamour a la gramática: la crítica temprana**
- Capítulo 4. **La ética de la retórica: las conferencias de
Virginia en 1933**
- Capítulo 5. **Algunos personajes en busca de autor**
- Capítulo 6. **El caracol y la pirámide: la obliteración de
la personalidad en los ensayos de Paz**
- Capítulo 7. **Una poética de la totalidad es una poética
totalitaria: la construcción poética de Paz**
- Capítulo 8. **El yo y su poema, el yo del poema:
la poesía temprana de Paz**
- Capítulo 9. **Una poesía del ahora: de los signos en rotacion
a los signos en relación. *Arbol adentro***

Conclusión