

Desde las grietas de la infancia: un fragmento  
de *Pasado en claro*, de Octavio Paz

JACOBO SEFAMÍ  
Universidad de Irvine, California

*¿Qué ves aún en las tinieblas del pasado  
y en el abismo del tiempo?*  
WILLIAM SHAKESPEARE

En una carta (fechaada el 27 de mayo de 1967) a Pere Gimferrer, dándole consejos (éste era un joven escritor de alrededor de 22 años de edad) acerca de la creación poética, Octavio Paz dice:

El autor, el yo, debe desaparecer o aparecer bajo una máscara impersonal. Usted usa con frecuencia el monólogo: habría que hacerlo más rápido y menos explicativo, de modo que sea realmente el personaje (su máscara) el que hable para sí mismo y no para nosotros... El comentario debe ser invisible y la voz del autor debe aparecer más como un gesto (si es irónico tanto mejor) que como formulación expresa [Paz 1999: 25].

Y antes, en la misma carta:

Habría que usar un lenguaje más ascético, más decididamente prosaico o más desgarrado, más seco... y sobre todo, que no se oiga la voz del autor, que la moral la extraiga el lector sin que el poeta se lo diga. Yo veo en la actual poesía española dos notas que no son modernas: el sentimentalismo y el didactismo [Paz 1999: 20].

Justo unos años antes Paz había emprendido la tarea de corregir sus poemas iniciales, de modo exhaustivo, para la recopilación *Libertad bajo palabra: obra poética 1935-1958*, de 1960, y luego para

la segunda edición del mismo volumen en 1968. En sus líneas a Gimferrer, Paz se estaba proyectando a sí mismo. Lo notable de esas correcciones es la eliminación de la retórica política (a la que —en cierto modo— Paz alude en su carta como “el didactismo”, como es el caso de su pequeño libro *¡No pasarán!*, que no volvió a publicarse hasta la aparición del tomo XIII de sus *Obras completas*, en 1998) y el sentimentalismo. La poesía, según Paz, debe aspirar al mito, al tiempo original. Aunque se sabe condenada a la historia, la poesía intenta el arquetipo primordial [ver *El arco y la lira*, otro libro corregido para su segunda edición, aumentada, en 1967], de allí la necesidad de borrar los rasgos anecdóticos y la identidad personal del hablante de los poemas:

El poeta recrea arquetipos, en la acepción más antigua de la palabra: modelos, mitos. Aun el poeta lírico al recrear su experiencia convoca un pasado que es un futuro. No es paradoja afirmar que el poeta —...como todos los hombres cuando dan rienda suelta a su tendencia más profunda y natural— es un imitador de profesión. Esa imitación es creación original: evocación, resurrección y recreación de algo que está en el origen de los tiempos y en el fondo de cada hombre, algo que se confunde con el tiempo mismo y con nosotros, y que siendo de todos es también único y singular. El ritmo poético es la actualización de ese pasado que es un futuro que es un presente: nosotros mismos [Paz 1994: 1, 87].

Rubén Medina puntualiza la discrepancia entre la construcción de una imagen unívoca en el hablante de los poemas y los frecuentes cambios que muestran una mayor disparidad en la persona poética de la que se pretende proyectar. Un ejemplo (citado por Medina) muy claro al respecto es el último terceto del soneto “Junio” (poema publicado originalmente en la revista *El hijo pródigo*, en 1944, y después incluido en *Libertad bajo palabra*, ed. de 1949): “El corazón presente y se incorpora, / mentida plenitud que nadie toca: / mas recuerda también y, ciego, llora”. La versión corregida para la edición (que reúne la obra poética inicial de Paz) de 1960 dice: “El corazón presente y se incorpora, / mentida plenitud que nadie toca: / hoy es ayer y es siempre y es deshora”. Del

corazón que “llora” a la neutralidad del sentimiento impuesta por un comentario que busca la unidad temporal, Paz elige la alusión que borra el sentimiento y acude a la conciencia crítica como modo de resguardarse frente a un posible vacío.<sup>1</sup>

Aunque el tema de los cambios en la obra inicial de Paz es interesante, en este ensayo nos interesa analizar los brotes de sentimentalismo en su poesía. Son muy pocos los momentos en que Paz permite que aflore su yo sentimental o, en otras palabras, el yo de su intimidad. Los hechos biográficos pasan, casi siempre, por la vigilancia del poeta. A través de ellos se canaliza un ser arquetípico de su momento histórico. Por ejemplo, el famoso verso “Madrid, 1937” de “Piedra de sol” puede estar basado en la presencia física de Paz en España, pero el poema remite a la experiencia de muchos otros que se identifican con la ruptura que ocasionó la Guerra civil en el mundo; lo mismo se

---

<sup>1</sup> Rubén Medina resume los cambios introducidos por Paz: “En primer lugar, Paz tiende a eliminar tonos y connotaciones sentimentales y románticos de los poemas (este énfasis se mantendrá en cada una de las revisiones); luego, a suprimir el eje anecdótico del poema y, finalmente, a reescribir enteramente poemas a fin de imponer una nueva universalidad y omniscencias en el poema. En la eliminación de connotaciones sentimentales a menudo se margina al sujeto poético del poema: un sujeto emotivo y alienado que lucha por encontrar un sentido a la existencia y recurre comúnmente a desplantes románticos y sensibleros” [Medina, 232]. Ver la sección completa de su libro, “Reinvención de la biografía”, en 229-242.

Paz dice respecto a los cambios de sus textos: “Corregí mis poemas porque quise ser fiel al poeta que los escribió, no a la persona que fui. Fiel al autor de unos poemas de los cuales yo, la persona real, no he sido sino el primer lector. No intenté cambiar las ideas, las emociones y los sentimientos sino mejorar la expresión de esos sentimientos, ideas y emociones. Procuré respetar al poeta que escribió esos poemas y no tocar lo que, con inexactitud, se llama el fondo o contenido; sólo quise decir con mayor economía y sencillez. Mis cambios no han querido ser sino depuraciones, purificaciones. Y quien dice pureza, dice sacrificio: obedecí a un deseo de perfección. Por supuesto, es posible que no pocas veces me haya equivocado. Escribir es un riesgo y corregir lo escrito es un riesgo mayor” [“Los pasos”, 52]. Al final de la cita, Paz advierte lo obvio: los poemas corregidos son versiones que se adaptan al Paz de los años sesenta (y, claro, ese hombre más maduro también se puede equivocar); no es que los poemas sean más perfectos (en esto, la polémica puede ser infinita), sino que eliminan aquello que Paz, al autojuzgarse, considera deleznable.

podría decir del tú femenino, que podría estar inspirado en la esposa de Paz en aquella época, Elena Garro; sin embargo, en el poema se eliminan las referencias explícitas y se eligen, por tanto, personajes mitológicos o literarios en relación a ese tú. Después de *Piedra de sol* y salvo un par de poemas de *Ladera Este*, Paz parecía haber dejado atrás su historia personal. Al volver a México y quizá inspirado por la biografía poética de Neruda de los años sesenta (*Memorial de Isla negra*, 5 volúmenes, 1964), reconsidera el tema y lo adapta a su escritura. Así, uno de los poemas más interesantes desde el aspecto de la carga emocional que conlleva es *Pasado en claro*.<sup>2</sup> Paz, el poeta del equilibrio (o el de la búsqueda de la perfección), se permite algunos asomos sentimentales. Ya José Miguel Oviedo, en uno de los primeros artículos sobre el texto, ha remarcado ese aspecto: “es el poema más confesional y conmovedor que haya salido de sus manos, la indagación lírica más consistente por sus orígenes, su pasado personal, su formación intelectual” [Oviedo 73].<sup>3</sup>

*Pasado en claro* es, quizá, el poema que con mayor intensidad señala la tensión entre mito (la noción del tiempo suspendido a través de la consagración del instante) e historia personal. El poeta público, que discurre acerca del lenguaje, el mundo y la conciencia de ser, se enfrenta al hombre de la intimidad que reflexiona acerca de su niñez y confronta los fantasmas del desamparo.

Obviamente, el tema central del poema es deslindar un hombre que escribe a los sesenta años de la persona que lo antecedió: un niño o adolescente en una casa espaciosa.<sup>4</sup> Oviedo aclara que no

---

<sup>2</sup> Además de *Pasado en claro*, hay que considerar otros textos de la época. En *Vuelta* (1975), aparecerá su “Nocturno de San Ildefonso”; además del poema homónimo, “Vuelta”, y “A la mitad de esta frase...”

<sup>3</sup> La bibliografía sobre *Pasado en claro* no es tan extensa como se pudiera imaginar. En la *Bibliografía crítica de Octavio Paz (1931-1996)*, de Hugo Verani, identificamos los artículos (o capítulos de libros) de Frances Chiles [517], John Fein [518], Vicente Cervera Salinas [1163], Pere Gimferrer [521, 1183], Juan Liscano [1199], Eva Margarita Nieto [1217], José Miguel Oviedo [1223], Anthony Stanton [1262] y Joaquín Verdú de Gregorio [1283]. Los números en corchetes remiten a las fichas en el libro de Verani.

<sup>4</sup> Además, y como ya lo ha analizado Anthony Stanton, se trata de un poema sobre la formación intelectual de un artista (en la tradición de *The Prelude* de William Wordsworth).

está “identificando el autor del poema con el Yo que lo escribe: pueden coincidir eventualmente, pero no son los mismos” [Oviedo 75]. Paz también enfatiza esa diferencia en uno de sus escritos autobiográficos:

El poeta que escribe no es la misma persona que lleva su nombre. La persona real —por más fugitiva que sea su realidad— posee una consistencia física, social y anímica; tiene un cuerpo y una cara, responde a un nombre... En cambio, el poeta no es una persona real: es una ficción, una figura del lenguaje.

Entre la persona más o menos real y la figura del poeta las relaciones son a un tiempo íntimas y circunspectas. Si la ficción del poeta devora a la persona real, lo que queda es un personaje: la máscara devora al rostro. Si la persona real se sobrepone al poeta, la máscara se evapora y con ella el poema mismo, que deja de ser una obra para convertirse en un documento. Esto es lo que ha ocurrido con gran parte de la poesía moderna. Toda mi vida he luchado contra este equívoco: el poema no es confesión ni documento. Escribir poemas es caminar, como el equilibrista sobre la cuerda floja, entre la ficción y la realidad, la máscara y el rostro. El poeta debe sacrificar su rostro real para hacer más viviente y creíble su máscara: al mismo tiempo, debe cuidar que su máscara no se inmovilice sino que tenga la movilidad —y más: la vivacidad— de su rostro [Paz 1980: 51-52].

La muerte de Paz —el hombre— hace que estas palabras cobren aun mayor intensidad. Nos sobrevive la máscara, pero evidentemente esa máscara se nutrió de la vida y las circunstancias del hombre. En particular, llama la atención la última frase de la cita: el poeta debe cuidar que la máscara tenga la movilidad y vivacidad de su rostro. ¿Qué quiere decir con eso? Tal vez que sin esa carga de las circunstancias del hombre real, el poema corre el peligro de anquilosarse como la piedra. El poema se nutre del ser que le da vida. Esto es de algún modo otra versión,<sup>5</sup> si acaso adaptada, de “Borges y yo”.

---

<sup>5</sup> No creo que haya habido “influencia” de Borges en las ideas de Paz, sino cierta afinidad de pensamiento acerca de la escritura.

Así, quisiera apuntar ese diálogo entre la vivacidad del rostro y su transformación en el poema, en relación a la dolorosa infancia de Paz,<sup>6</sup> según la retrata en el fragmento de *Pasado en claro* que comienza con los versos “Mis palabras, / al hablar de la casa, se agrietan” [segunda mitad del verso 313 y 314; Paz 1990: 652] y termina con “Fui (soy) yerba, maleza / entre escombros anónimos” [366 y primera mitad del verso 367; Paz 1990: 653].

En *Pasado en claro* se revela un quiebre producido por el tiempo entre el yo de antes y el yo de ahora. El yo de antes es inasequible, alguien que ha muerto para que el yo de ahora exista: el lenguaje es el camino para revisitarlo y, de algún modo, reinventarlo. “Escribir sobre uno mismo —dice Sylvia Molloy, parafraseando a Paul de Man— sería ese esfuerzo, siempre renovado y siempre fallido, de dar voz a aquello que no habla, de dar vida a lo muerto, dotándolo de una máscara textual” [Molloy 11]. Según Paul de Man, “la restauración de la mortalidad por la autobiografía (la prosopopeya de la voz y el nombre) priva y desfigura del mismo modo que restaura. La autobiografía vela una desfiguración de la mente de la cual es ella misma la causa” [Man 930].<sup>7</sup> En *Pasado en*

---

<sup>6</sup> Paz escribió varios textos autobiográficos (publicados de forma dispersa), pero evitó organizarlos de modo sistemático. En sus *Obras completas*, Paz mismo distribuye los tomos de acuerdo con un orden muy claro, pero en ese orden la reflexión acerca de la vida misma del escritor carece de un espacio propio. Aquí se citarán varios de los textos autobiográficos que tienen que ver con su niñez. En un intento por configurar —de algún modo— la autobiografía, Guillermo Sheridan, Gustavo Jiménez Aguirre, Anthony Stanton y Christopher Domínguez Michael prepararon la selección y el montaje de textos: “Octavio Paz por él mismo”, cubriendo la vida de Paz a través de ocho décadas: 1914-1924, 1924-1934, etc., hasta llegar a 1984-1994 (aunque hay que advertir que las secciones que comienzan con el año 1964, editadas por Domínguez Michael, son selecciones o fragmentos de la obra de Paz del momento y remiten sólo tangencialmente a la biografía del poeta): estas recopilaciones se publicaron en el periódico *Reforma*, del 6 al 13 de abril de 1994. Se pueden consultar en internet en la siguiente página electrónica: <http://www.arts-history.mx/horizonte/cuadernos/indicepaz.html>.

<sup>7</sup> Original en inglés. La traducción de la cita es mía. Es interesante observar que la teoría de Paul de Man (el artículo fue publicado en 1979) ya estaba prefigurada en el poema mismo de Paz. Como es habitual en el escritor mexicano, su poesía guarda una autorreflexión que genera sus mecanismos de lectura.

*claro* Paz restaura su yo: lo instaure en la tradición poética de la formación del artista, le da vida con la escritura. Pero el texto también delata la “muerte en vida” de un niño que sufre de soledad. El mecanismo de la prosopopeya de darle vida a algo inerte es, en este caso, más acentuado. Lo lodoso de la infancia (“un charco es mi memoria / lodoso espejo”, dice en los versos 99-100) cobra transparencia (palabra oportuna en el caso de la poesía de Paz) gracias a un esfuerzo por rescatar su sepultura. Si la máscara que se pone el yo en el poema requiere de la movilidad del rostro del hombre, en *Pasado en claro* no sólo es el otro yo (niño) el que se busca afanosamente, sino también esos otros que habitan la misma casa: el abuelo, la madre, el padre, la tía.

Paz ha declarado (en una entrevista con Rita Guibert) que, literalmente, la casa del abuelo se desmoronaba cuando él era niño:

*Vivíamos en una casa grande, con un jardín. Éramos una familia venida a menos, empobrecida por la revolución y la guerra civil. Nuestra casa, llena de muebles antiguos, libros y objetos, se desmoronaba poco a poco. A medida que caían los cuartos, nosotros llevábamos los muebles a otro cuarto. Recuerdo que durante mucho tiempo viví en una habitación espaciosa, pero a la que le faltaba parte de un muro. Unos suntuosos biombos me defendían bastante mal del viento y de la lluvia. Una enredadera se metió en mi cuarto [Paz 1985: 64].*

Desde este ámbito de la ruina (que incluye, como se verá más adelante, la destrucción del núcleo familiar) se construye la circunstancia de restauración o figuración del yo. La persona poética

---

Por ejemplo, acerca de la reconstrucción de la memoria a partir del lenguaje, leemos en *Pasado en claro*: “por el camino de ecos / que la memoria inventa y borra: / sin caminar caminan / sobre este ahora, puente / tendido entre una letra y otra” [4-8]. La noción del sujeto que se construye o (desconstruye) a partir de las palabras, la idea de la reescritura (el “pasado en claro”, es decir, el “pasar en limpio” un escrito inteligible) que se modula como una bifurcación del yo (el del pasado y el del presente, el que puede mirarse como otro en el espejo) y la percepción de la persona poética que emerge como escritura, son tópicos muy recurrentes en Paz.

tiene que literalmente sumergirse en el pozo (imagen propia del subconsciente) para desde allí reconsiderar su historia (“el pozo de la cuenta de mi cuento / por donde sube el agua y baja / mi sombra”, 64-66). Además, el pozo no sólo funciona como figura metafórica de la búsqueda en la memoria, sino además como imagen de angustia: “el pozo / donde desde el principio un niño / está cayendo” [60-62].

Los dos primeros versos del fragmento referido (“Mis palabras, al hablar de la casa, se agrietan”) hacen uno de los traslados predilectos de Paz: de la experiencia real (la casa que se desmorona) se pasa a la experiencia del lenguaje: la casa deviene palabra, gracias a una operación en donde la yuxtaposición casa / lenguaje se convierte en una metáfora necesaria dada la intervención del yo (que se sabe un ser escribiente). Además, y gracias a esa imagen, encontramos el sentido metafórico de ese agrietarse de las paredes: al nivel de la enunciación, esas palabras con grietas remiten al nudo en la garganta producido por la angustia de la evocación. Sabemos que en el poema se va a entrar en la casa porque en el fragmento inmediatamente anterior se describe su exterior: la plaza, la iglesia, el portal y el jardín. Se ha escrito mucho acerca de la importancia que tiene el jardín y los árboles en la obra de Paz. La insistencia del propio Paz es evidente ya desde algunos títulos de sus libros (*Raíz del hombre*, *Entre la piedra y la flor*, *Semillas para un himno*, *Árbol adentro*). En *Octavio Paz. Las palabras del árbol* (1998),<sup>8</sup> Elena Poniatowska cita la respuesta que dio el escritor acerca de la insistencia de los jardines en su poesía:

es el espacio de la revelación. El jardín es naturaleza, pero naturaleza transfigurada. El jardín es uno de los mitos más antiguos y aparece en

---

<sup>8</sup> Este énfasis en la infancia y los árboles es también idóneo para los críticos. Además del libro referido de Poniatowska, véase también *El árbol milenario* (1999), de Manuel Ulacia; y Juan Gustavo Cobo Borda, “El jardín de Octavio Paz”, en *El coloquio americano* (Medellín: Universidad de Antioquia, 1994), 311-319. La relación entre el jardín paradisiaco y el de la infancia es estudiada por Frances Chiles: “Para el poeta, el jardín de Mixcoac se convertiría en su edén personal, un centro sagrado al que más tarde, como hombre maduro, regresará repetidamente a través de la memoria” [Chiles, 75; original en inglés; traducción mía].

todas las civilizaciones. Piense en el Jardín del Señor, en el Edén, en el Paraíso Terrenal. Es el reino perdido: la inocencia del primer día. El jardín simboliza la unidad primordial, fundada en el pacto entre todos los seres vivos... La ruptura del pacto, la expulsión del jardín, es el comienzo de la inmensa soledad cósmica [97-98].

Aunque la respuesta es bastante predecible (dada la poética de Paz), puede ayudar a examinar, desde la perspectiva de la reflexión autobiográfica, los mecanismos de restauración / desfiguración del jardín de la infancia. Si bien por un lado el yo intenta capturar el “paraíso perdido” de su niñez (imbuida siempre en el ámbito del jardín), por otra parte esa infancia delata desolación. Son muchas las referencias a la soledad. “Jardín con niño” (de *¿Águila o sol?*) dice: “La glorieta de pinos, ocho testigos de mi infancia, siempre de pie, sin cambiar nunca de postura, de traje, de silencio” [Paz 1990: 208]. En “La higuera” se lee: “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” [Paz 1990: 217]. Aunque, como bien apunta Enrico Mario Santí [88]<sup>9</sup> en la poesía inicial los temas de la soledad, el desamparo, el insomnio y el cuestionamiento de la identidad persisten por su parentesco con la poética del grupo de Contemporáneos (particularmente, Villaurrutia y Gorostiza), habría que enfatizar también que cada vez que Paz rememora su infancia, las evocaciones siempre conllevan una serie de contradicciones o ambivalencias que muestran un doble movimiento: soledad, tedio, abandono, pero a la vez, ámbito donde se origina la creación y, por lo tanto, luz mítica del origen del ser escribiente. El jardín se vuelve un espacio mental que se lleva a todas partes. Otro poema interesante al respecto es “Cuento de dos jardines” (de *Ladera Este*), que se refiere —como indica su título— a dos jardines: el de su infancia, en Mixcoac, y el de la India, lugar “mágico” donde sitúa el encuentro con su segunda mujer, Marie José. Allí leemos:

---

<sup>9</sup> Véase “El libro de las mutaciones: *Libertad bajo palabra*,” en *El acto de las palabras*, 79-122. Originalmente, este capítulo apareció como introducción a la edición crítica de *Libertad bajo palabra* (1935-1957) de Octavio Paz (Madrid: Cátedra. 1988).

Aquel de Mixcoac, abandonado,  
cubierto de cicatrices,  
era un cuerpo  
a punto de desplomarse.

Yo era niño  
y el jardín se parecía a mi abuelo.  
Trepaba por sus rodillas vegetales  
sin saber que lo habían condenado.  
El jardín lo sabía:  
esperaba su destrucción  
como el sentenciado el hacha.

[Paz 1990: 471]

El vínculo metonímico entre el abuelo y el jardín es interesante porque señala el fuerte lazo mental de la infancia: la casa de Mixcoac (en el exterior, el jardín; en el interior, la biblioteca) puede fungir como “paraíso” mientras el abuelo vive, pero cuando éste muere (en 1924; Paz tiene diez años de edad) la edad “feliz” parece diluirse. En todo caso, este jardín da señal del sufrimiento (todas aquellas cicatrices que, en su momento, fueron heridas) y, otra vez, ruina. Más adelante en ese mismo poema, se advierte el tedio y la soledad: “Meses como espejos, / uno en el otro reflejado y anulado. / Días en que no pasa nada, / contemplación de un hormiguero, / sus trabajos subterráneos, / sus ritos feroces. / Inmerso en la luz cruel, / expiaba mi cuerpo-hormiguero, / espiaba / la febril construcción de mi ruina” [Paz 1990: 472]. Luego, ubicará el segundo jardín como contrapeso del primero: una vuelta que excede los límites convencionales de la biografía (aunque este nuevo jardín remita, también, a otra circunstancia personal) e ingresa al arquetipo del mito analógico: “Un día, / como si regresara, / no a mi casa, / al comienzo del Comienzo, / llegué a una claridad” [Paz 1990: 472].

Este preámbulo acerca del ambiente que rodea a la casa quizá nos permita comprender mejor el nudo de emociones encontradas con que se introduce a la familia en *Pasado en claro*:

...Familias,  
criaderos de alacranes;  
como a los perros dan con la pitanza

vidrio molido, nos alimentan con sus odios  
y la ambición dudosa de ser alguien [319-323].

No se debilita el furor de estos versos, a pesar de que se hayan citado varias veces. Seguramente se deriva de las peleas entre el padre y el abuelo. Paz se refiere a esa rivalidad (explicada en términos políticos) en una entrevista con Julio Scherer García: “Como todas las casas, la mía era el teatro de la lucha entre las generaciones”<sup>10</sup> [Paz 1985: 142; ver páginas siguientes]. También se hace explícita en el poema “Intermitencias del Oeste (2)/ (Canción mexicana)”<sup>11</sup> (de *Ladera Este*): “Mi abuelo, al tomar el café, me hablaba de Juárez y de Porfirio, / los zuavos y los plateados. / Y el mantel olía a pólvora. / / Mi padre, al tomar la copa, me hablaba de Zapata y de Villa, / Soto y Gama y los Flores Magón. / Y el mantel olía a pólvora. // Yo me quedo callado: / ¿de quién podría hablar?” Pero mientras en éste el sujeto se limita a una posición de testigo pasivo, en *Pasado en claro* hay una participación y crítica severa de parte del yo al arremeter con fuerza no sólo contra su propia familia, sino contra el concepto mismo de familia como núcleo de armonía y bienestar. En la casa, el niño percibe las agresiones y odios de sus mayores o la indiferencia y falta de atención: “me dieron tiempo... / remansos para estar solo conmigo” [24, 326]. Aparece, con esa queja, la nota irónica que revierte los papeles: las niñerías de los adultos (taciturnos como extraños, retraídos, distantes) frente a la madurez de un niño que logra “sobrevivir” ese ambiente feroz. Si la casa es el recinto que guarda vida, por la gente que la ocupa, en este caso, las cosas se han invertido y la casa parece estar habitada por la muerte: los fantasmas, los retratos de los familiares fallecidos: “En mi casa los muertos eran más que los vivos” (337), lo que quiere decir que los muertos (a través de sus retratos en las paredes) tienen mayor presencia en esa casa semiabandonada.<sup>12</sup>

<sup>10</sup> Véase también “Silueta de Ireneo Paz,” en *Obras completas*. v. 14. México: Fondo de Cultura Económica. 2001. 141-149.

<sup>11</sup> De particular importancia en este aspecto es el estudio de Enrico Mario Santí, “Octavio Paz: The Family Romance” (ver *Obras* citadas).

<sup>12</sup> En “Silueta de Ireneo Paz”, el escritor se explaya a este respecto: “El barrio era tranquilo y tan callado que podía oírse el paso del tiempo. La casa era

Así, bajo ese ámbito en que se reconfigura la ruina del origen, el yo hace un recuento de los familiares que habitan la casa: la madre, la tía, el abuelo y el padre. El orden en que se presentan estos personajes de la casa parece tener cierta lógica: en los extremos, los dos padres a los que (de algún modo) les reprocha el pasado; en el centro, la tía y el abuelo, que son los personajes clave en el aprendizaje del niño-artista. Comencemos con la madre. Los versos que hablan de ella muestran (de nuevo) una variedad de emociones:

Mi madre, niña de mil años,  
 madre del mundo, huérfana de mí,  
 abnegada, feroz, obtusa, providente,  
 jilguera, perra, hormiga, jabalina,  
 carta de amor con faltas de lenguaje,  
 mi madre: pan que yo cortaba  
 con su propio cuchillo cada día.  
 [Paz 1990: 653]

Este procedimiento enumerativo es típico de Paz en poemas anteriores;<sup>13</sup> aquí, también, la fecundidad de términos desalienta la lectura unívoca y disuade la posibilidad de una sola visión de esa mujer. Las palabras y frases sirven para acumular una serie de metáforas que suman la experiencia de la madre.

---

grande y lo parecía aún más pues estaba casi deshabitada. Cuartos y cuartos vacíos raramente visitados por borrosas figuras que ahora, vanamente, quiero fijar: mi abuelo, mi madre, mi tía Ifigenia que cocinaba... su marido Elodio, que era jardinero... Al caminar por aquellas habitaciones pobladas por los fantasmas de los muertos y los ausentes... ¿Pensaba [el abuelo] en sus desastres familiares, en el alcoholismo de sus hijos, en la muerte de su mujer, en el desmoronamiento de su mundo? ¿O sólo se aburría? No sabría decirlo. De aquellos años sólo me quedan sombras huidizas... Volvimos [después de una temporada en Los Ángeles] a vivir con mi abuelo y mi tía Amalía, ahora en una casa mucho más chica... Las habitaciones eran espaciosas. En el comedor yo me sentía un poco desamparado: la mesa era muy grande y nosotros muy pocos. En las recámaras y en los pasillos había muchos retratos" [1994-2001. v.14. 141-142].

<sup>13</sup> Véanse las múltiples formas de dirigirse a la mujer en "Piedra de sol".

“Niña de mil años” es otra ironía que apunta a que la madre nunca maduró y mantuvo la inocencia infantil como un atributo (o error). El par del siguiente verso contrapone el mundo frente al niño: la madre con todas sus cualidades de madre con todos, menos con su propio hijo. Luego viene un listado de ocho palabras en dos versos. Un cúmulo de cosas que salen de la boca del yo, como si fuera un desahogo intempestivo. Es obvio que el cúmulo concilia contradicciones: atributos que la retratan con docilidad (“abnegada”), alegría (la del canto como “jilguera”), prudencia (“providente”), luego como trabajadora (“hormiga”), pero simultáneamente como torpe o necia (“obtusa”)<sup>14</sup> y finalmente como alguien salvaje (“feroz”, “jabalina”,<sup>15</sup> “perra”). En el ensamblaje de textos “Octavio Paz por él mismo, 1914-1924”, hecho por Guillermo Sheridan y Gustavo Jiménez Aguirre, el escritor dice: “Mi madre detestaba las discusiones y respondía a las diatribas con una sonrisa. Yo encontraba sublime su silencio, más contundente que un tedioso alegato. Mi madre —hormiga providente... pero hormiga que cantaba como una cigarra— me decía: procura ser modesto, ya que no humilde. La humildad es de santos, la modestia, de gente bien nacida”.<sup>16</sup> Aunque hay burla al referirse al canto de su madre (sonido estridente y monótono de las cigarras), estas palabras refuerzan la noción del origen del canto como una vuelta arquetípica a la vocación poética del lenguaje: canto y silencio, como dos elementos fundamentales de la poesía. Así lo expresa también en su discurso inaugural del Congreso Internacional de la

---

<sup>14</sup> Aunque la palabra “obtusa” es poco común en el lenguaje coloquial, Paz la usa en sus cartas a Gimferrer. Por ejemplo, al recordar a la gente que participó en una reunión sobre cuestiones espirituales, dice: “Murphy, un sanguíneo (¿y sanguinario?) prelado irlandés, más bien obtuso; un pastor metodista negro de Los Ángeles, también obtuso...” [Paz. 1999. 194-195].

<sup>15</sup> Jabalina, más que como lanza de punta hiriente, es usada aquí como hembra del jabalí.

<sup>16</sup> Publicado con el título “Octavio Paz por él mismo. 1914-1924”. *Reforma*, 6 de abril de 1994. 12D y 13D. El fragmento citado proviene (está corregido en la versión reproducida de las *Obras completas*, eliminando las breves alusiones a la madre como hormiga providente) de “Evocación de Mixcoac” [1994-2001. v.14. 341-349].

Lengua Española (Zacatecas, 7 al 11 de abril de 1997): “Mi amor por la palabra comenzó cuando oí hablar a mi abuelo y cantar a mi madre, pero también cuando los oí callar y quise descifrar o, mas exactamente, deletrear su silencio” [Nuestra lengua 91]. Los rasgos positivos, como “providente”, “jilguera”, “niña de mil años”, “madre del mundo”, “hormiga”, parecen naturales en Paz en su intento por recuperar el arquetipo de la madre. Pero llaman la atención, precisamente, por su polarización contraria, los vocablos o frases que la definen en términos negativos: “feroz”, “obtusa”, “perra”, “jabalina”. Aunque el contexto del poema es bastante ambiguo, y hay que mirar algunas de estas palabras con valencias bipolares, de todos modos sorprende que el poeta describa a su madre con esas expresiones. Se podría argüir que “feroz” y “perra” no implican un trato severo en contra de la madre, sino que reflejan al animal que cuida celosamente a sus crías (el verso “jilguera, perra, hormiga, jabalina” se guía por el intento de categorizar a la madre con metáforas de lo animal), lo cual obviamente es una posibilidad. Pero, a la vez, no se le puede desprender la fuerte carga negativa que remite su sola enunciación: “perra”, en su connotación de rabiosa, mala madre, obstinada o ruin.<sup>17</sup> En otro poema de la misma época, “A la mitad de esta frase...” (de *Vuelta* 1975), dice: “Declive/ hacia los senos flácidos de mi madre” [Paz 1990: 603]. Esta metáfora del niño al que no logra amamantar, o la de una madre que no provee, aparece indirectamente en el fragmento de *Pasado en claro*. La “carta de amor con faltas de lenguaje” es otra metáfora (la metáfora de la escritura es, ya se sabe, una de sus predilecciones) para expresar que su madre se equivocaba a menudo en su expresión amorosa (aunque puede leerse literalmente y pensar que su madre cometía errores ortográficos al escribir). Finalmente, la frase “pan que yo cortaba con su propio cuchillo cada día” puede estar

---

<sup>17</sup> Es interesante notar que en la traducción al inglés del poema (seguramente revisada por Paz) se usa la palabra “bitch” para perra, la cual de inmediato remite a la expresión “son of a bitch”, “el hijo de perra” que por influencia del inglés se usa también en español. Cito los dos versos aludidos, en su versión al inglés: “self-sacrificing, ferocious, stubborn, provident, / titmouse, bitch, ant, wild boar” [Paz. 1979. 141].

basada en la frase coloquial “con su pan se lo coma”, lo que implica igual cierto desdén, pues implica que el niño se las arreglaba como podía. Tal vez esta experiencia de la madre tenga que ver con la poética de Paz, en cuanto procura sumar los contrarios para de esa manera anularlos, pero es evidente de todas maneras que esta serie de metáforas revela cierto reproche o cierta amargura en la relación.

Lo que la madre no procura, lo procuran los árboles: el niño aprende a sobrevivir frente a las circunstancias adversas (el viento), gracias a su diálogo (silencioso) con los fresnos: “Los fresnos me enseñaron, / bajo la lluvia, la paciencia, / a cantar cara al viento vehemente” [345-347]. No es por casualidad que estos versos aparezcan inmediatamente después de la descripción de la madre. Luego, frente a la soledad, aparece otro ser: la otra mujer de la casa: su tía (se trata de la hermana soltera de su padre, Amalia que le inculca al niño Paz el interés por el francés). Si la madre no enseña, la tía (virgen, con su posible doble connotación: pura, inmaculada, y a la vez, la eterna solterona) da una lección que lo marca para siempre: “ver con los ojos cerrados, / ver hacia dentro y a través del muro” [349-350]. Aquí está un rasgo filosófico fundamental de la poesía paziana: el poder ver e ir más allá de la realidad inmediata: la mirada que cruza en búsqueda del blanco analógico. El otro personaje de en medio es el abuelo que también funge como maestro: de él aprende a desafiar la adversidad. El cariño y agradecimiento del yo se expresa con un doble de la frase “que descanse en paz”: “Esto que digo es tierra / sobre tu nombre derramada: *blanda te sea*” [353-354]. Finalmente, el recuento termina con la recriminación mayor, dirigida a su padre:

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.  
[Paz 1990: 653]

En otros textos Paz ha insistido en la rivalidad entre su padre y su abuelo; aquí, sin embargo, se enfatiza su relación personal con el progenitor. Si la madre tiene senos flácidos, el padre es un alcohólico que no protege y no guía (si nos atenemos a los atributos que se esperan de un padre), por estar casi siempre ausente.<sup>18</sup> El colmo de la falta de comunicación es el trágico accidente en que muere el padre y que corta de tajo toda posibilidad de diálogo. No está por demás referir la descripción de esa muerte que hace Federico Campbell, citando a su vez un texto de un libro de Felipe Gálvez:

La noche del 8 de marzo de 1936, Octavio Ireneo Paz Solórzano se despidió de sus anfitriones en Santa Marta Acatitla. Debía alcanzar el tren que lo llevaría de regreso a Mixcoac... La noche anterior había sido el alma de la fiesta entre los ejidatarios. Para llegar a la estación de Los Reyes-La Paz tenía que trasponer las vías. "Luego, sólo le restaría subir a uno de los carros y buscar dos asientos desocupados y tratar de dormir un poco durante el trayecto... Vacilante, Octavio Paz detuvo sus pasos en medio de dos carros, inclinó levemente el cuerpo, pero no logró lo que se proponía. El perno que unía a los dos carros le alcanzó con un golpe seco en la nuca, pues el tren se puso en marcha y le arrastró consigo, despedazando su cuerpo y dando fin a sus 52 años de vida inquieta y azarosa" [Campbell 49].<sup>19</sup>

---

<sup>18</sup> Ver nota 12. En su alusión a Mixcoac, el padre ni siquiera es mencionado como alguien que habite la casa.

<sup>19</sup> Otra descripción muy semejante del accidente se encuentra en el artículo de Enrico Mario Santí: "Después de lo que aparentemente había sido una noche de borrachera con amigos en Santa María Acatitla —un pueblo en las afueras de la ciudad donde había estado ayudando a los granjeros locales en sus querellas agrícolas—, Octavio y un amigo tomaron el último tren a Mixcoac en la estación Los Reyes-La Paz. Al tratar de saltar de un carro a otro, Octavio perdió el equilibrio; el motor del tren, que había comenzado intempestivamente, lo tiró contra las vías. Octavio se golpeó la cabeza contra el durmiente de acero y, ya inconsciente, quedó entre los dos carros y sobre los rieles, desde donde el tren lo arrastró por una distancia considerable y lo dejó hecho pedazos. Tenía 52 años de edad" [Santí, *The Family*. 77] (original en inglés, traducción mía).

El dramatismo de esta muerte acentúa el bloque comunicativo entre hijo y padre: “Yo nunca pude hablar con él. / Lo encuentro ahora en sueños, / esa borrosa patria de los muertos. / Hablamos siempre de otras cosas” [361-364]. Así, el motivo principal de la queja del yo es la imposibilidad de traspasar las fronteras personales y tener contacto real con el padre. En “Elegía interrumpida” (uno de los textos mencionados por Oviedo como antecedente de *Pasado en claro*), un poema de la época de *Libertad bajo palabra*, aparecen “los muertos de la casa”. Sin embargo, no se les identifica; uno puede deducir que el hombre con el bastón es el abuelo, “la que murió noche tras noche” tal vez sea la tía (dado que la madre no fallece en esa época) y, finalmente, hay un tercer muerto que se identifica con alguien que quiere volver. Dado que interesa el problema de la soledad y la falta de comunicación, quisiera identificar ese fragmento con el padre:

De sobremesa, cada noche,  
 la pausa sin color que da al vacío  
 o la frase que cuelga a medias  
 del hilo de la araña del silencio  
 abren un corredor para el que vuelve:  
 suenan sus pasos, sube, se detiene...  
 Y alguien entre nosotros se levanta  
 y cierra bien la puerta.  
 Pero él, allá del otro lado, insiste.  
 Acecha en cada hueco, en los repliegues,  
 vaga entre los bostezos, las afueras.  
 Aunque cerremos la puerta, él insiste.  
 [Paz 1990: 88]

Así, no hay cancelación de la vía comunicativa, sino imposibilidad, muro, puerta infranqueable que aísla al “nosotros” del “él”. Esa barrera es el silencio que asigna la muerte. Parecería absurdo vincular el equilibrio sostenido de Paz con la desazón de la gramática fracturada de Vallejo, pero este fragmento me invita a pensar en el poema LXI de *Trilce*. Allí, un hombre que vuelve a su casa descende del caballo, pero la puerta está cerrada y nadie le abre; no sólo eso, sino que advierte un signo de duelo en la entrada. El yo insiste: “numerosa familia que dejamos / no ha mucho, hoy

nadie en vela, y ni una cera / puso en el ara para que volviéramos. // Llamo de nuevo, y nada. / Callamos y nos ponemos a sollozar, y el animal / relincha, relincha más todavía” [Vallejo 286]. La casa está oscura (muerta) y no alienta la posibilidad del encuentro. El poema puede ser la alucinación de un yo que vuelve a su casa para sólo encontrar que él ya está muerto y que los habitantes de ese espacio ya no lo pueden escuchar. El ejemplo me sirve para ilustrar una escena casi idéntica, pero con la perspectiva contraria: mientras que el “nosotros” del texto de Paz cierra la puerta desde el interior, el yo de Vallejo golpea con insistencia y sin éxito desde afuera. Pero la sensación de angustia es la misma: el grupo de dentro y el ser de fuera no se pueden comunicar: un gran silencio ahoga sus voces. En *Pasado en claro*, el diálogo en los sueños connota un alivio frente a la amargura de la trágica muerte. Pero aun así, el tema de la conversación se limita a hablar de aquello insignificante y marginal en la relación de estos individuos. En su afán de reconstrucción / figuración del pasado, el yo no sólo busca su rostro sino también el de su padre: el yo trata de recomponerlo, volver a soldar los huesos triturados por el tren, darle un cuerpo para poder acudir a él y, finalmente (fundamental para Paz), darle una voz para que hable. En “A la mitad de esta frase...” (de *Vuelta*) vuelve a aparecer la imagen del padre triturado:

Aparece  
 la caja descajada:  
                   entre tablonces hendidos  
 el sombrero gris perla,  
                   el par de zapatos,  
 el traje negro de abogado.  
                   Huesos, trapos, botones:  
 montón de polvo súbito  
                   a los pies de la luz.  
 Fría, *no usada luz*,  
                   casi dormida,  
 luz de la madrugada  
                   recién bajada del monte,  
 pastora de los muertos.  
                   Lo que fue mi padre  
 cabe en ese saco de lona

que un obrero me tiende  
 mientras mi madre se persigna.  
 Antes de terminarse  
 la visión se disipa:  
 estoy en la mitad,  
 colgado en una jaula,  
 colgado en una imagen.  
 El origen se aleja,  
 el fin se desvanece.  
 [Paz 1990: 604]

Embarrado en el lodo del tiempo, las aguas ya no son el reflejo de un edén armónico de la niñez,<sup>20</sup> sino las aguas turbias de la amargura.

El fragmento de *Pasado en claro* concluye con el desquebrajarse de la casa: “Mientras la casa se desmoronaba / yo crecía. Fui (soy) yerba, maleza / entre escombros anónimos” [365-367]. Se cierra, así, el pequeño círculo que se abrió al iniciar el fragmento. Desde las ruinas del debacle físico y emocional de la muerte y la destrucción de un pasado se construye el sujeto autobiográfico. Paz enfrenta su amargura como un modo de exorcizar el pasado y dar cabida a la aparición del hombre-poeta-artista desde las cenizas de la destrucción.

En la Coda a su libro *Una introducción a Octavio Paz*, Alberto Ruy Sánchez relata el intercambio que tuvo con Paz acerca de la percepción de *Pasado en claro*. Mientras que Ruy Sánchez ve ese poema como un “nocturno” (de modo semejante a como se le ha estudiado en este artículo), dado su carácter íntimo y emocional, Paz se refiere a él con la noción del mediodía:

Ese poema termina con una evocación y convocación del mediodía. Un mediodía más mental, diríamos, que vivido, porque el poema enfrenta la idea de la muerte: somos mortales, estamos hechos

---

<sup>20</sup> Aunque la muerte del padre de Paz ocurre cuando el poeta tiene alrededor de 22 años de edad, ambos textos dan constancia de la tragedia como un episodio que marca al hijo y lo obliga a rememorarla (en el contexto de los recuerdos de la niñez) aun cuando no haya ocurrido durante la infancia.

de tiempo y de historia. ¿Hay salidas de la historia que no sean la muerte?, me pregunto en un momento dado, y entonces recuerdo lo que podemos llamar mediodía: ese momento único en el cual el tiempo se disuelve, y es una salida de la historia y de la muerte... *Pasado en claro* es un nocturno, es cierto, pero en su centro surge de pronto el árbol del mediodía [Ruy Sánchez 117-118].

De entre los escombros de la muerte de su padre y vaticinando la suya, Paz concibe también la idea de la vida que surge a partir del espacio mental del jardín mítico, el mediodía que anula la tragedia y la amargura y restituye la paz en el yo adulto que escribe desde un presente perpetuo. Después de todo, nada perdura: ni el Paz niño ni el adulto. Todo lo borra la muerte; la salvación —según el escritor mexicano— está en la poesía, en el espacio que se crea para permanecer, en la anulación del tiempo donde se desfiguran los rostros y acude, en su lugar, la luz de la quietud.<sup>21</sup>

---

<sup>21</sup> Pere Gimferrer ha analizado *Pasado en claro* en términos muy semejantes. La siguiente cita ilustra su ensayo: "...todo el poema está hecho de momentos comprimidos, a punto de estallar en la granazón de un único gran instante —el de la escritura— que parece transcurrir, como si aislado en una *instantánea fotográfica*, en un *flash*, fuera objeto de una descomposición infinitesimal que descubriera en él, uno tras otro, un rosario de instantes desdoblándose para dar paso a otros" [Gimferrer, 74-75]. El ensayo de Sánchez Robayna también discurre sobre el mismo tema (ver *Obras* citadas).

## BIBLIOHEMEROGRAFÍA CITADA

- CAMPBELL, Federico. "Genealogía intelectual. Ireneo Paz: periodista porfiriano; Octavio Paz Solórzano: abogado zapatista; Octavio Paz: poeta". En *Proceso* 420. 19 noviembre 1984.
- CHILES, Frances. "The Garden". En *Octavio Paz. The Mythic Dimension*. New York: Peter Lang, 1987.
- COBO BORDA, Juan Gustavo. "El jardín de Octavio Paz". En *El coloquio americano*. Medellín: Universidad de Antioquia, 1994.
- GIMFERRER, Pere. "Lectura de *Pusado en claro*". En *Lecturas de Octavio Paz*. Barcelona: Anagrama, 1980.
- MAN, Paul de. "Autobiography as De-facement". En *Modern Language Notes*. v. 94. 1979.
- MEDINA, Rubén. *Autor, autoridad y autorización. Escritura y poética de Octavio Paz*. México: El Colegio de México, 1999.
- MOLLOY, Sylvia. "Introducción" a *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México: Fondo de Cultura Económica / El Colegio de México, 1996.
- OVIDO, José Miguel. "Los pasos de la memoria: lectura de un poema de Octavio Paz". En *Escrito al margen*. México: Premiá, 1987.
- PAZ, Octavio. *A Draft of Shadows and Other Poems*. New York: New Directions / Eliot Weinberger, 1979.
- "Cómo y por qué escribí *El laberinto de la soledad*." En *Gaceta del Fondo de Cultura Económica* 356. Agosto de 2000. Originalmente publicado en *Itinerario*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993. Más tarde, incorporado como prólogo, con el título "Entrada retrospectiva", al tomo 8 de sus *Obras completas. El peregrino en su patria. Historia y política de México*. México: Fondo de Cultura Económica, 1994.
- *Itinerario*. México: Fondo de Cultura Económica. 1993.
- *Memorias y palabras. Cartas a Pere Gimferrer 1966-1997*. Barcelona: Seix-Barral, 1999.
- "Nuestra lengua". Discurso inaugural del Primer Congreso Internacional de la Lengua Española. Zacatecas, México, 7 de abril de 1997. Reproducido en *Obras completas*. v. 14. México: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- [OC] *Obras completas*. 14 volúmenes. México: Fondo de Cultura Económica, 1994-2001.
- [OP] *Obra poética (1935-1988)*. Barcelona: Seix-Barral, 1990.
- "Octavio Paz por él mismo. 1914-1924". Selección y montaje de textos de Guillermo Sheridan y Gustavo Jiménez Aguirre. *Refor-*

- ma*, 6 de abril de 1994. 12D y 13D. Se puede consultar en: <http://www.arts-history.mx/horizonte/cuadernos/paz.html>
- PAZ, Octavio. [PC] *Pasión crítica*. [Entrevistas.] Barcelona: Seix-Barral, 1985.
- “Los pasos contados”. En *Camp de L’Arpa* 4: 74. 1980.
- PONIATOWSKA, Elena. *Octavio Paz. Las palabras del árbol*. México: Plaza y Janés, 1998.
- RUY SÁNCHEZ, Alberto. *Una introducción a Octavio Paz*. México: Joaquín Mortiz, 1990.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés. “Octavio Paz en dos tiempos”. En *La luz negra*. Madrid: Ediciones Júcar, 1985.
- SANTÍ, Enrico Mario. “Octavio Paz: The Family Romance”. *Taller de Letras*. Universidad Católica de Chile. 24. 1996.
- *El acto de las palabras. Estudios y diálogos con Octavio Paz*. México: Fondo de Cultura Económica, 1997.
- STANTON, Anthony. “Vida, memoria y escritura en *Pasado en claro*.” En *Tradición y actualidad de la literatura iberoamericana*. Actas del XXX Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. Tomo I. Pittsburgh: University of Pittsburgh, 1995.
- ULACIA, Manuel. *El árbol milenario. Un recorrido por la obra de Octavio Paz*. Barcelona: Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg, 1999.
- VALLEJO, César. *Trilce*. Edición de Julio Ortega. Madrid: Cátedra. 1991.
- VERANI, Hugo. *Bibliografía crítica de Octavio Paz (1931-1996)*. México: El Colegio Nacional. 1997.
- VILLEGAS GUZMÁN, Jesús. “Soliloquio de medianoche”. En *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*. Número especial: *Leyendo a Paz*. V. XVI. 3. 1992.