

Sólo a dos voces: poesía y ensayo en Octavio Paz

GEMA ARETA
Universidad de Sevilla

Aunque es cierto que las vanguardias en Hispanoamérica mostraron específicas formas de apropiación cultural y literaria, surgen también como respuesta a los complejos procesos culturales que muestra la historiografía a principios del siglo XX. En primer lugar una clara dependencia de ciertos patrones del siglo anterior, la permanencia de algunos de sus referentes teóricos y metodológicos que la crítica suele dividir por bloques: el Iluminismo, el Romanticismo y el Positivismo. Una vanguardia vinculada a la transición modernista y a la apoteosis nacionalista del Centenario de la Independencia y la Revolución Mexicana.

Más interesante que deslindar aquellas experiencias literarias de una vanguardia como posible imitación refleja de los cánones europeos (simetría por lo menos inversa), sería destacar la permanencia o conjunción de varias secuencias literarias que permiten trabajar una determinada tradición, o defender la continuidad de un proceso propio. Tiempo de formación de una conciencia americana, universalizadora y antiimperialista como la de los maestros Alfonso Reyes y Pedro Henríquez Ureña, rigurosa y reflexiva, y muy influyente en las nuevas metrópolis literarias. Imágenes de lo que América debía ser y cuyas variables históricas determinan «totalidades contradictorias»: una tradición literaria y su continuidad en el tiempo.

No confundir como recordaba José Carlos Mariátegui a los verdaderos revolucionarios de la tradición con los «tradicionalistas» que la quieren muerta y fija, conjunto de reliquias inertes y símbolos extintos, museo y momia. Tesis revolucionaria de la tradición: aquella que se entiende como patrimonio y continuidad histórica, como afirmación nacional. «La tradición de esta épo-

ca, la están haciendo los que parecen a veces, negar, iconoclastas, toda tradición»¹. Como César Vallejo y también los que parecen integrarse excesivamente con Europa, desde Vicente Huidobro a Jorge Luis Borges.

Estrategias en la propia inquisición de la realidad, la nutrición vanguardista europea formando parte de la voracidad modernizadora, de su actitud manierista para con los modelos. Dependencia colonial, repetición de gestos o un juego de sustituciones y traslados, donde se reconocen sin embargo antiguas redes genealógicas, la permanencia de los signos errantes: ciertos principios invariantes como «la literatura pura por mezcla y mezcla, ahora, por el amplio campo de los estudios culturales; palabras por cosas y el árbol hermético por algo que puede caer muy bien en el molde vacío de la literatura de hoy. Para decirlo con la expresión que más se acomode a su enigma: la oposición ilustrada. Oposición, sí, ¿pero a qué? ¿E ilustrada por qué?»².

Los modernos, siempre divididos entre su impulso de separarse del pasado —hacerse completamente «modernos»— y su sueño de fundar una nueva *tradición*, como tal en el futuro. Conscientes de esta posición contradictoria, perpetúan un pasado que tratan de negar y se oponen a la misma noción de futuro que intentan promover. Es la modernidad vivida como separación, desgarrada, la que se busca en la alteridad, la de las paradojas intelectuales, la que va de de la analogía a la ironía, con sus lugares y no lugares (utopías). A ella pertenecen las ficciones teóricas de Borges, los textos apócrifos del barroco memorizados por Lezama y la fundación mitológica del surrealismo de Octavio Paz. El poeta (su fijeza es momentánea) habita las eras imaginarias, allí se convierte en el vigía perpetuo de las palabras, el supremo traductor, amanuense y copista, descifrador de textos infinitos, alguien obligado a transformar la poesía en poética, o que se recrea en la lectura de los otros, rastrea tradiciones, recupera pasados, consulta bibliotecas y diccionarios, experimenta en el taller, con la libertad encadenada de alguien que trabaja por amor a la vida/ por temor a la muerte.

«Sólo a dos voces» (1961) fue el título que le dio Octavio Paz a un poema extenso de *Salamandra (1958-1961)*, ese «tributo al drama de un lenguaje» como lo definió Alejandra Pizarnik, publicado en 1962. También lo fue de una ya famosa entrevista entre Octavio Paz y Julián Ríos publicada en

¹ José Carlos Mariátegui. «Heterodoxia de la tradición», *Obras completas*, Vol. 11, Lima, Amauta, 1988, págs. 164-165.

² Héctor Libertella. «Un árbol hermético», *Las sagradas escrituras*, Sudamericana, 1993, pág. 70.

1973. Mucho más tarde en 1990 aparece una miscelánea de ensayos llamada *La otra voz*.

Octavio Paz escribe para oír esa voz, que es la voz de la poesía, por esto «escribe contra la corriente», o lo corriente que es la letra, la suya apenas reposa en la página. Escribir poesía y conversar sobre ella: un diálogo polémico, desnudar a la novia, buscar sus genealogías, criticarla: «Homenaje y profanaciones» de ese «amor constante más allá de la muerte» (polvo enamorado).

Poesía y ensayo en Octavio Paz, combinatoria fundamental de una obra, simultaneísmo, un replegarse o desplegarse, poesía para ser descifrada: para aislar sus signos (detenerla), para seleccionar sus posibilidades, su movimiento. Los ensayos son el catálogo de la exposición poética, su conmemoración, su pequeña historia: esa que se inicia con la poesía de soledad y de comunión. También a partir de la familia, la gran tradición: el árbol hermético.

Escribí *El arco y la lira* como una suerte de *Defensa de la poesía*, a la manera de Shelley. Desde finales del siglo XVIII los poetas sintieron la necesidad de justificar con escritos en prosa la existencia de la poesía y así justificar la suya propia. La edad moderna ha sido la edad de la prosa y de la crítica. La prosa se convirtió en el espejo de la poesía. Un espejo crítico, reflexivo. Los ensayos y manifiestos de los poetas, del romanticismo a nuestros días, han sido la respuesta a la doble pregunta que nos hace la modernidad: ¿por qué y para qué hay poesía? Mi libro fue una respuesta más a esa interrogación. (...) *El arco y la lira* fue también una tentativa de exploración de mis orígenes. Un viaje a través de la genealogía poética de un mexicano que escribe en el idioma español en la segunda mitad del siglo XX³.

Para Héctor Libertella estaríamos ante esa doble lectura ejercida por la crítica lírica (que no se ocupa de la literatura sino que proviene de ella) y/o la literatura crítica (allí donde muestra con ostentación su campo de lecturas)⁴. Obra pendular, lo escrito proviene de lo escrito, pero al mismo tiempo muestra siempre la experiencia del yo, de sí mismo y del mundo (la poesía).

³ Octavio Paz. *Convergencias*, Barcelona, Seix Barral, 1991, págs. 138-139.

⁴ Héctor Libertella. «Crítica lírica y/o literatura crítica», *Las sagradas escrituras*, op. cit., pág. 12.

El laberinto, vuelta y posdata, reflexión que es siempre autorreflexión: la crítica del otro comienza con la crítica de uno mismo. Tentativas de revelación, anamorfosis: formas sucesivas de una forma original, ensayo y poesía: ensayar la poesía.

El ensayo y sus inquisiciones (diálogos socráticos, soñados), espejo crítico, narcisista, donde el cuerpo de la imagen parece encontrar su mitad perdida, ir hasta el fin, intentar lo imposible, agotar las posibilidades, quizás otra manera de configurar lo oscuro, ejercicios de claridad o tentativas de nitidez. Laberintos verbales, pactos, casi siempre comentarios en prosa de lo que quiere decir la poesía (poesía difícil porque ha reinventado la metáfora y el concepto barrocos), exploración de sus enigmas, una forma de enriquecerla o de rodear su dificultad, su desdoble para intuir esa identidad siempre fugaz, el secreto dicho a voces, una manera de conversar con ella, rigor intelectual o necesidad estética de expresión personal: «Vivir es también pensar y, a veces, atravesar esa frontera en la que sentir y pensar se funden: la poesía»⁵.

Nada se pierde con vivir, ensaya:
aquí tienes un cuerpo a tu medida
lo hemos hecho en la sombra
por amor a las artes de la carne
pero también en serio, pensando en tu visita
para ti o para nadie⁶.

Comencé a escribir poemas muy pronto y muy pronto también comencé a reflexionar sobre el acto de escribir poemas. (...) Mi primer ensayo es de 1941. Fue una meditación (quizá sea más apropiado llamarlo, por lo descosido, una divagación) sobre los dos extremos de la experiencia poética y humana: la soledad y la comunión. Las veía personificadas en dos poetas que en aquellos años leía con fervor, Quevedo y San Juan de la Cruz, en dos de sus obras: *Lágrimas de un penitente* y *Cántico espiritual*. Después escribí un libro entero, *El arco y la lira* (1956), al que siguieron otros ensayos y, muchos años después, otro más: *Los hijos del limo* (1972)⁷.

⁵ Octavio Paz. *La llama doble*, Barcelona, Seix Barral, 1993, pág. 6.

⁶ Enrique Lihn. «Monólogo del padre con su hijo de meses», *Album de toda especie de poemas*, Madrid, Lumen, 1988, pág. 30.

⁷ Octavio Paz. *La otra voz*, Barcelona, Seix Barral, 1990, pág. 5.

Cuando yo comencé a escribir, rechacé instintivamente el modelo gongorista: me deslumbraba, no me nutría. Encontré en Quevedo lo que, sin saberlo claramente, buscaba. Es menos perfecto que Góngora pero es más hondo. Es el poeta de la conciencia de la separación o, más exactamente, de la desgarradura que nos hace hombres. (...) En 1942 escribí un ensayo balbuceante del que, sin embargo, todavía rescato las líneas que dedico a Quevedo y a su gran poema *Lágrimas de un penitente* (más conocido en su primera y más caótica versión: *Heráclito cristiano o segunda arpa a imitación de la de David*). (...) En fin, mi Quevedo es el poeta de la caída. Fue su obsesión y el tema de innumerables poemas (tal vez demasiados), unos satíricos y otros eróticos, unos metafísicos y otros desvergonzados. Confieso que este Quevedo, como el Góngora de la generación del 27, en parte es una invención: es un poeta que ha leído a Baudelaire y que ha frecuentado a los filósofos modernos. Es nuestro contemporáneo⁸.

«Poesía de soledad y poesía de comunión»⁹ fue publicado por Octavio Paz en la revista *El Hijo Pródigo*, número 5 (agosto de 1943), en realidad fue un texto leído un año antes en un ciclo de conferencias organizado por José Bergamín y la editorial Séneca, para conmemorar el cuarto centenario del nacimiento de San Juan de la Cruz. Para entonces había realizado con Xavier Villaurrutia, Emilio Prados y Juan Gil-Albert esa antología de la poesía moderna en lengua española de 1915 a 1940 que fue *Laurel*, publicada por aquella misma editorial a mediados de 1941. Antología de sus maestros y adversarios, de sus amores y odios como él mismo la definió¹⁰.

Después formó parte de la generación agrupada en torno de la revista *Taller* (1938-1941), que en México marca el regreso a la vanguardia, pero a esa otra vanguardia crítica de sí misma y en rebelión solitaria con la de los 20. Para Octavio Paz una de las características de esa nueva poesía que se empieza a producir alrededor de 1940 reside en la «fascinación por la tradición hermética, en el sentido lato del término y que designa esa compleja y rica corriente espiritual que no ha cesado de irrigar secretamente, desde la

⁸ Octavio Paz. *Convergencias*, op. cit., pág. 142.

⁹ Octavio Paz. *Primeras letras (1931-1943)*, Barcelona, Seix Barral, 1988, págs. 291-303. También recogido en *Las peras del olmo*, Barcelona, Seix Barral, 1983, págs. 95-106.

¹⁰ Octavio Paz. «Poesía e historia (*Laurel* y nosotros)», *Sombra de obras*, Barcelona, Seix Barral, 1983, págs. 47-93.

Flores neoplatónicas de fines del siglo XV, la sensibilidad y el entendimiento de poetas, artistas y filósofos»¹¹. Poesía que se engendra y es devorada por la misma ciudad que le sirve de horizonte, poesía en la historia que culmina con un canto ante las ruinas¹², rebelión silenciosa de hombres aislados: José Lezama Lima con *La fijeza* (1944), Octavio Paz con *Libertad bajo palabra* (1949) y *¿Águila o sol?* (1950).

Aquel ensayo de 1942 fue para Octavio Paz el lejano origen declarado de *El arco y la lira* (1956)¹³, allí fue donde por primera vez comenzó a examinar con ojos distintos a los de la época de *Taller* la herencia de la poesía moderna, especialmente la experiencia surrealista y, en el otro extremo, la de Pound y Eliot. «Poesía de soledad y poesía de comunión» fue escrito tras la ruptura de Octavio Paz con el marxismo escolástico en 1940, cuando abandona la redacción del diario obrero de izquierda *El Popular*, órgano de la Confederación de Trabajadores Mexicanos, dolido y desconcertado por el pacto entre Hitler y Stalin de 1939. Aunque sus problemas con la burocracia comunista son anteriores a su participación en el Congreso de Escritores Antifascistas en España en 1937, esta experiencia afirmó su fervor revolucionario pero ya le hizo desconfiar de las teorías revolucionarias.

El asesinato de Trotsky en agosto de 1940 profundizó aquella atmósfera de desencanto, provocando además en el grupo de *Taller* las suficientes disensiones como para influir en el cierre de la revista en enero de 1941. La ruptura entre Octavio Paz y Pablo Neruda, en los meses siguientes a la publicación de *Laurel* (agosto de 1941)* potencia esa sensación de aislamiento padecida por alguien que se sentía cercado y acorralado. Entra en contacto con los escritores revolucionarios desterrados en México y los círculos surrealistas, a través de Víctor Serge, Robert Desnos y Benjamín Péret:

Esas nuevas amistades rompieron un poco mi aislamiento. Pero la ruptura con mis antiguos amigos me había dejado como si me hubiesen cortado un brazo. Las conversaciones con los refugiados europeos, además, me revelaron mis limitaciones y mis lagunas.

¹¹ *Ibidem*, pág. 86.

¹² Consultar el ensayo de Octavio Paz «Antivíspera: *Taller* (1938-1941)», *Sombra de obras*, op. cit., págs. 94-113.

¹³ «Este libro no es sino la maduración, el desarrollo y, en algún punto, la rectificación de aquel lejano texto. («Advertencia a la Primera Edición» de *El arco y la lira*, México, F.C.E., 1981, pág. 7).

Aquellos amigos me descubrieron otros mundos. Y sobre todo, lo que significa el pensamiento crítico. Como buen hispanoamericano, yo conocía la rebelión, la indignación pasional —no la crítica. A ellos les debo saber que la pasión ha de ser lúcida...¹⁴.

La coincidencia política con los surrealistas (Breton había roto con el estalinismo en 1930) fue también una coincidencia estética, Octavio Paz descubrirá la verdadera tradición revolucionaria de lo moderno, hacia atrás la de los poetas malditos, los románticos alemanes y de William Blake, la del cruce de tiempos, espacios y formas, frente a la ruptura (sus infinitas rupturas) el *arte de la convergencia*, el *arte de la conjugación*: el de la visión diacrónica y sincrónica, arte de lo simultáneo, el de los distintos tiempos y espacios en un ahora y un aquí, el de otros textos y otras lenguas en este texto y esta lengua.

Para entonces Octavio Paz ha publicado ya seis libros de poesía, dirigido esa importante revista literaria llamada *Taller*, y colaborado con poetas consagrados, decide hacer balance y realiza una primera recopilación de su obra en una selección que llamó *A la orilla del mundo y Primer día* (1942), y ayuda a fundar la revista independiente *El Hijo Pródigo* (1943-1946), lugar donde pudo encontrar «una vía de salida del enredo moral, político y estético que me asfixiaba al iniciarse la década de los cuarenta»¹⁵, esa vía de salida fue el ensayo, el pensamiento crítico, y aquel ensayo sobre la función disidente de la poesía, sus formas secretas, ilegales, irregulares, sagradas y malditas, su capacidad para reconciliarnos con el mundo, para revelar nuestros sueños.

El ensayo como descubrimiento, obra transitable, red de caminos y ríos navegables, leerlo «es caminar a buen paso por senderos difíciles hacia metas apenas entrevistas; a veces se llega al punto de destino y otras nos quedamos en los alrededores. No importa: lo que cuenta es romper caminos»¹⁶. Octavio Paz formula dos preguntas en 1942: ¿Qué clase de testimonio es la palabra poética? y ¿Qué pretende el poeta cuando expresa su experiencia? Intentará contestar a estas preguntas a través de su propio reconocimiento en los otros, corriente alterna de la creación, diálogo de universos, un texto como un tejido de relaciones, como una conjunción erótica, fusión de contrarios: San Juan

¹⁴ Octavio Paz y Julián Ríos. *Sólo a dos voces*, Barcelona, Lumen, 1973, sin paginar.

¹⁵ Recogido por Enrico Mario Santi en el prólogo crítico de su edición de *Libertad bajo palabra*, Madrid, Cátedra, 1988, pág. 30.

de la Cruz y Quevedo (más tarde Sor Juana Inés de la Cruz), los románticos y sus afiliados en Francia (Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Apollinaire), y los surrealistas.

Después de publicar *El laberinto de la soledad* (1950), Octavio Paz escribe ese fundamental ensayo sobre la inspiración poética que fue *El arco y la lira* (1956), le siguieron tres colecciones de ensayos, artículos y notas escritas para revistas y periódicos literarios: *Las peras del olmo* (1957), *Cuadrivio* (1965) y *Puertas al campo* (1966). En 1965 medio centenar de páginas que llamó «Los signos en rotación» se convirtieron en el epílogo de una segunda edición, corregida y aumentada de *El arco y la lira* en 1967; su continuación sería *Los hijos del limo* (1974), en cuya sección final Octavio Paz se ocupaba del ocaso de la vanguardia y de la situación del arte poético en el periodo contemporáneo. Aquella sección fue ampliada sucesivamente en tres ensayos últimos: *La otra voz* (1990), *Convergencias* (1991) y *Al paso* (1992).

De forma progresiva e infinita la obra de Octavio Paz constituye un sistema de espejos que se intercambian reflejos: cada uno de ellos ilumina y rectifica a los otros. Penetrarla es entrar en el castillo de la pureza, ese algo «que no se busca sino que brota espontáneamente después de haber pasado por ciertas experiencias. Pureza es aquello que queda después de todas las sumas y las restas»¹⁷. Sumas: desde México con sus laberintos de piedra Octavio Paz se marcha a París (1945-1951), al encuentro con el surrealismo, y de aquí al descubrimiento de Oriente, en un primer viaje a la India en 1951, para regresar con una estancia más larga entre 1962-1968.

A partir de 1962 la crítica lírica de Octavio Paz amplía sus registros de forma sorprendente, fundada ya en un ritmo de culturas aumenta su combinatoria, signo de signos. Las nuevas experiencias se presentan en «Los signos en rotación» (1965), siguen en el prólogo escrito para la antología *Poesía en movimiento* (1966), y a través de *Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo* (1967) y *Corriente alterna* (1967) terminan por transformar *El arco y la lira* en la segunda edición de 1967: *Marcel Duchamp o el castillo de la pureza* (1968) y *Conjunciones y disyunciones* (1969) completan el círculo.

¹⁶ Octavio Paz. «José Ortega y Gasset: el cómo y el para qué», *Hombres en su siglo*, Barcelona, Seix Barral, 1984, pág. 99. Octavio Paz le dedica estas palabras al pensamiento rico y complejo de Ortega y Gasset, «un verdadero ensayista, tal vez el más grande de nuestra lengua», el maestro de un género.

¹⁷ Octavio Paz. *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*, México, Era, 1985, pág. 103.

Desde entonces todos los ensayos escritos por Octavio Paz como ya adelantábamos anteriormente fueron la prolongación y la crítica de estas reflexiones, que tuvieron en los poemas de *Ladera Este (1962-1968)* (1969), y sobre todo en ese poema erótico llamado *Blanco* (1967), su principal origen lírico.

Blanco y sus epígrafes, como la cita de Mallarmé que repite un verso del «soneto en ix»:

«Con ese solo objeto nobleza de la Nada». Objeto que alude al caracol marino que para el poeta es «símbolo del viento y de la palabra, signo del movimiento entre los antiguos mexicanos: cada paso es simultáneamente una vuelta al punto de partida y un avanzar hacia lo desconocido. Aquello que abandonamos al principio nos espera, transfigurado, al final. Cambio e identidad son metáforas de Lo Mismo: se repite y nunca se es el mismo»¹⁸.

El poeta nos invita a escuchar de nuevo este caracol nocturno de la poesía, contemplar la forma fascinante de su espiral cuya tradición es tan remota como las aguas del mar. Siempre en la orilla, en la otra orilla.

¹⁸ Octavio Paz. *Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo*, México, Joaquín Mortiz, 1984, pág. 122.