

Estancias críticas

Trayectos desde Velarde, Reyes y Paz



Sigifredo Esquivel Marin
Javier Acosta

Estancias críticas
Trayectos desde Velarde, Reyes y Paz



Esta investigación arbitrada por pares académicos se privilegia con el aval de la institución editora.

Diseño editorial: Carlos Flores Cortés

Portada: Juan Luis Padilla

Estancias críticas. *Trajectos desde*

Velarde, Reyes y Paz

Primera edición, 2017

© Sigifredo Esquivel Marin

© Javier Acosta

© Universidad Autónoma de Zacatecas

“Francisco García Salinas”

Torre de Rectoría, 3^{er} piso, Campus UAZ

Siglo XXI, Carretera Zacatecas-Guadalajara

km. 6, Col. Ejido La Escondida

C.P. 98000, Zacatecas. Zac.

investigacionyposgrado@uaz.edu.mx

ISBN: 978-607-8368-52-5

Se prohíbe la reproducción total o parcial de esta obra, por cualquier medio electrónico o mecánico, sin la autorización de la institución editora

Impreso y hecho en México

Índice



ABC para una crítica festiva, 7

*La enemistad entre López Velarde y
Alfonso Reyes —a la luz de un poema
de Borges, 21*

Reyes y Paz: la estafeta crítica, 53

Octavio Paz: crítica, poética y poesía, 73

(In) actualidad de Octavio Paz, 93

*Epílogo: instantáneas sobre
crítica y poética, 109*

Bibliografía, 113

ABC para una crítica festiva

A

Según el *Diccionario de la lengua española*, la estancia despliega el espacio habitable. Se erige en planicies o llanuras fértiles donde se vive y se goza de los frutos de la tierra. Una estancia puede ser aposento o asiento en paraje o paisaje. También refiere la permanencia de una persona en lugar y tiempo específicos. Asimismo, designa cada uno de los días que está el enfermo en el hospital. También podría ser una estrofa ritmada en consonante según arbitrio del poeta, y cuya estructura se repite a lo largo del poema. Además, alude al santuario de animales y al abrigo que guarda lo no representado por la palabra: amor efímero e intenso.

En su obra intitulada precisamente *Estancias*, el pensador alemán Martin Heidegger, a propósito de su viaje a Grecia, describe una estancia como la presencia pura que sorprende, experiencia del lugar aquilatada en el hallazgo de un tesoro oculto que, sin embargo, siempre había estado ahí. La Grecia rememorada es hogar del resplandor que ilumina todo a través del fogón del presente que invita a mirar el mundo de manera inédita (Heidegger, 2008).

Por su parte, Gorgio Agamben, a partir de un ejercicio de atenta reescritura de Heidegger y del psicoanálisis de Lacan, efectúa una relectura de la palabra y el fantasma en la cultura occidental en su versión de las *Estancias*. Reconstruye algunos pasajes y paisajes fundamentales de la cultura europea. Cuestiona el concepto de lugar en el sentido topológico, asumiendo una relación paradójica y ambigua con un objeto inasible que no deja de escabullirse a la zaga de una lucidez de claroscurros (Agamben, 1995).

Las estancias críticas aquí referidas juegan libremente con estas acepciones. Estancias en plural porque se trata de perspectivas asumidas como planicies, entradas, conexiones y cartografías múltiples. Estancias críticas porque hacen de la crítica un juego incesante de creación. Concebimos la crítica como un acto de amor festivo. En un mundo donde la palabra pierde fuerza, buscamos recuperar la potencia de la crítica como crítica del y desde el lenguaje poético. Los ensayos que conforman este libro se pue-

den leer como estancias de la crítica donde los trayectos y trayectorias de Velarde, Reyes, Paz y Borges conforman y confirman un mapa de intensidades nómadas, provisionales y pasionales.

El primer capítulo, “La enemistad entre López Velarde y Alfonso Reyes —a la luz de un poema de Borges”, recrea un pasaje de la contienda intensa y tensa entre dos grandes titanes de las letras mexicanas modernas. La anécdota es un pretexto para hilvanar algunas hipótesis en torno al sentido humano de la creación. El segundo capítulo, “Reyes y Paz: la estafeta crítica”, retoma el juego creador-creación desde la recepción crítica de la poética de Alfonso Reyes en su discípulo, disidente y herético, Octavio Paz. Una de las grandes audacias del autor de *El arco y la lira*, obra que cristaliza la tradición poética precedente y le da un giro innovador, es hacer de la tradición una plataforma para repensar nuevas imágenes del mundo. El tercer apartado, “Octavio Paz: Crítica, poética, poesía”, explora los tópicos enunciados como claves de interpretación de una condición humana compleja. Por su parte, el cuarto capítulo, “(In)actualidad de Octavio Paz”, ahonda en la aportación de una de las obras fundacionales de la literatura contemporánea en México e Hispanoamérica; nos recuerda que el mejor antídoto contra el olvido literario es la lectura atenta de una obra cuyo legado apenas se deja entrever. El epílogo, “Instantáneas sobre crítica y poética”, establece algunas conclusiones generales que también pueden ser leídas como prolegómenos “hacia una crítica festiva, atenta, lúdica, plural e inquisitiva”.

Marcel Proust ha escrito que “los verdaderos libros deben ser hijos, no de la claridad y de la conversación, sino de la oscuridad y el silencio”. Creemos en la crítica como *diálogo de diferencias y opacidades* —con uno mismo, con los demás y con el mundo circundante. En este sentido, a través de las obras, imágenes e ideas de Velarde, Reyes, Borges, Paz, entre otros, aventuramos algunas derivas en torno al sentido de la creación literaria y su recepción crítica, ambos ejercicios humanos concomitantes de la significación del arte, la literatura y la cultura en general.

Apuntó Gilles Deleuze en sus *Conversaciones* “Debería prohibirnos hablar de lo que odiamos”. Concebimos la crítica como un acto de amor donde emerge la oscuridad, el silencio y la opaci-

dad de la finitud humana en todos sus matices, donde la oscuridad no se opone a la luz; al contrario, ésta enmarca de forma radical a aquélla (Deleuze, 1999). Auténtica Penélope, la crítica teje —al tiempo que desteje— la trama de la experiencia y del tiempo, experiencia y tiempo de la lectura, pero también del tiempo vivido a través de los sentidos y de la imaginación.

La obra crítica se condensa y se abre en la encrucijada del tiempo con mayor precisión, abre el tiempo en su encrucijada siempre latente. El tiempo vivido, rememorado, soñado y anticipado de la crítica no es el cronológico —la aristotélica *medida del movimiento*—, sino el devenir intempestivo, intermitente, fugitivo. El mundo configura un sistema de signos irreductible a toda axiomática o código; el arte de la interpretación, fundamento del quehacer crítico, se constituye en la experiencia viva y directa de las cosas particulares, no en el saber abstracto. La crítica no pasa tanto por los registros del conocimiento teórico universal, sino por el registro del saber vivencial singular, único. El *saber* crítico no parte del precepto, sino de la singularidad del texto. Más aún: ante la evanescente identidad del texto, la derivación particular de esta o aquella lectura.

Desde luego, no hay crítica sin reflexión, pero la mediación intelectual entre obra y lector no se puede circunscribir, sin un acto de extrema violencia, a la relación entre sujeto y objeto. Antes que una relación cognoscitiva, es una urdimbre afectiva. Un acto de amor que genera, por añadidura, la experiencia de un saber *comprensivo*.

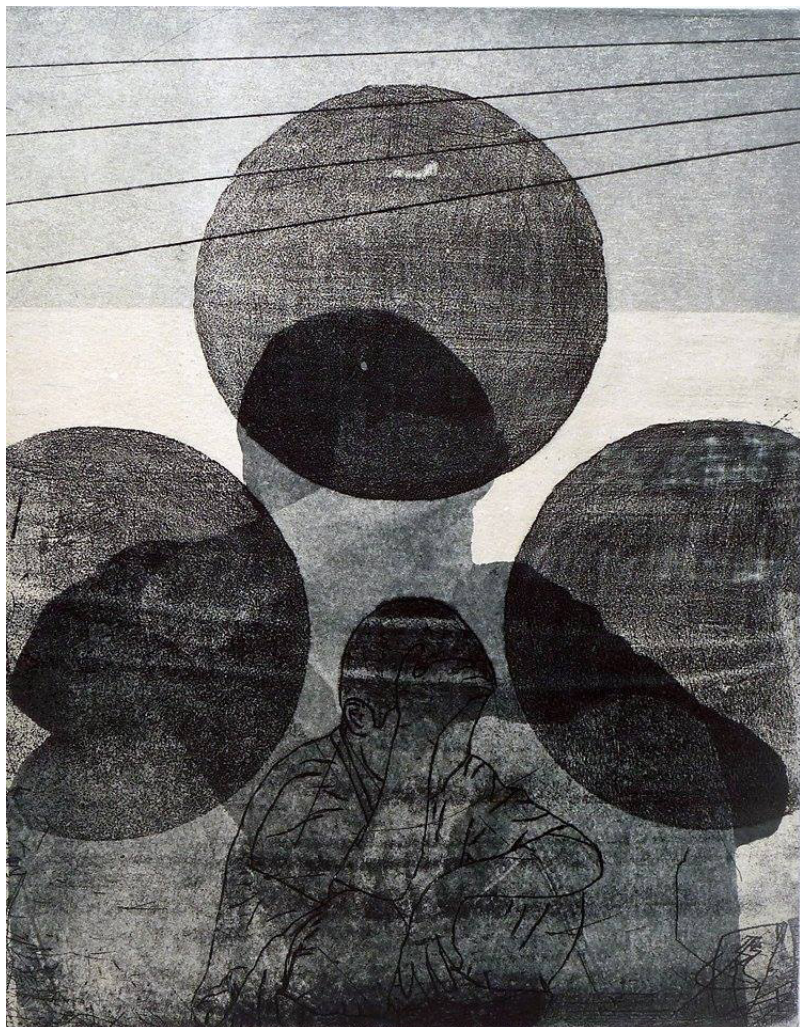
Y aquí estaría, si tuviéramos algún ideario, nuestro primer axioma: la crítica es un acto amoroso, un verdadero goce reflexivo y emocionado. Sin amor no hay crítica literaria ni estética, sólo disección, desmontaje, *des-coyuntura*, *des-articulación*, carnicería. La crítica se traduce así en pasión, arrebató, compromiso, mundanidad, afecto, erotismo, carnalidad y humanidad. Damos crédito a Proust, Borges y Deleuze: no hay libro hermoso que haya surgido de la mezquindad y del odio. En principio, el quehacer crítico inicia con una conmoción; nuestra condición mortal y finita adquiere un carácter conmovido, no ecuánime, tampoco aséptico. El *ordo amoris* de la crítica deriva hacia la inmediatez cotidiana,

donde se encarna, de manera concreta, aquello que compartimos: la condición humana. Este tipo de crítica no elige sus obras y objetos; los encuentra. El encuentro se acoge bajo el azar y la necesidad, y si tiene un método, es el de la lógica del hallazgo. Una vez más Proust (2001: 55-56) nos da el tono adecuado:

Ya fueran impresiones como la que me produjo la visión de los campanarios de Martinville, o reminiscencias como la de la irregularidad de las losas o el sabor de la magdalena, se trataba de interpretar las sensaciones como los signos de otras tantas leyes e ideas, procurando pensar, es decir sacar de la penumbra lo que había sentido y convertirlo en un equivalente espiritual. Ahora bien, este medio que me pareció el único, ¿qué otra cosa era sino hacer una obra de arte? Y de pronto las consecuencias se agolpaban en mi mente; pues tratárase de reminiscencias del género del ruido del tenedor o del sabor de la magdalena, o de aquellas verdades escritas a base de figuras cuyo sentido intentaba yo encontrar en mi mente, donde campanarios y malezas componían un jeroglífico complicado y florido, su primer carácter era que yo no podía elegir las a mi antojo, que se me daban tan cual. Y sentía que eso debía ser la prueba de su autenticidad. Mas justamente la manera fortuita e inevitable de haber dado con la sensación garantizaba la verdad del pasado resucitado, de las imágenes desencadenadas, puesto que sentimos su esfuerzo por emerger de la luz, lo mismo que sentimos el goce de la realidad recobrada.

“El goce de la realidad recobrada” ¿no es acaso otra fórmula para expresar el sentido de la crítica? A través del encuentro amoroso de la crítica recuperamos el orden íntimo de las cosas, la sucesión necesaria y de su devenir. El tiempo recobrado en la crítica cristaliza el trabajo artístico singular. La crítica nos da esa singularidad del encuentro con la obra. Por lo mismo, para que se verifique el encuentro debe de haber apertura de diferencias desde la asimetría. La asimetría del encuentro posibilita el diálogo crítico; por eso es que, en tiempos de aplanamiento radical del discurso y nihilismo generalizado, no hay diálogo ni encuentro, sino yuxtaposición de monólogos subsumidos en la indiferencia e insignificancia. La au-

toridad de la obra no es necesariamente autoritarismo, más bien implica reconocimiento de la alteridad radical. Sin autoridad de la obra no hay crítica amorosa; cualquier ejercicio de crítica quedaría así neutralizado u opacado.



B

El gozo de la crítica permite que surja el sentido de la piedad en la inmanencia de la vida misma. Como otros muchos, también hemos presenciado el espectáculo aborrecible de la barbarie y la injusticia; hemos respirado el aroma de un mundo cada vez más inmundo, pero nos resistimos a someternos a la indignancia y la melancolía reinantes. Nos situamos en las antípodas del optimismo del pensamiento hegemónico que, estrictamente hablando, es no pensamiento, así como en las antípodas del desencanto posmoderno y su réquiem generalizado. La posición es simple: consiste en un puñado de intuiciones de resistencia, de autonomía y de entrega a la vida mundana. El gozo literario anima nuestras vidas personales, pasionales y reflexivas. No tenemos más, pero tampoco menos. Justo eso, justo lo necesario. La crítica gozosa, festiva pero no *comfortable*, expresa nuestro pequeño manifiesto. Hemos probado en la literatura —y en particular la poesía— la expresión profunda, compleja, completa, laberíntica e integral de la condición humana, sus cimas y simas, sus goces y sufrimientos bajo el fiel dictado de la verdad y de la belleza. Abjuramos de sacrificios inútiles, de la verdad universal y del pensamiento sacrificial. El gozo literario configura la felicidad compartida como sentido de vida y posibilita una vida abierta, afirmativa, celebratoria.

Buscamos gozar de la vida y de la literatura: de la vida a través de la literatura, y de la literatura que nos abre la potencia más subversiva de estar vivos. El gozo de la literatura nos convierte en militantes de un hedonismo cósmico y sensual, quijotesco, heroico y revolucionario: “Sabemos que el mundo podría ser hecho por artistas, acróbatas, violinistas o tocadores de flauta. El mundo tendría que ser una escuela de belleza, de generosidad, de falta de cálculo egoísta, para que los ríos resecos de felicidad nos inundasen” (Guisán, 2011: 33-35).

La crítica como gozo no escamotea la injusticia ni inequidad que hay, pero alza la mirada hacia la libertad, la insurrección y la belleza que habita en el orden viviente. Quienes no ven la profunda conexión entre vida, pensamiento festivo y literatura se quedan con un texto disecado, ausente en su viveza y significación. Un hedonismo subversivo responde a la exigencia de una sabiduría

con sabor vital; comunica ese goce literario que hace de la escritura uno de los mayores bienes de la humanidad. Comunicar es contagiar esas potencias inquisitivas de vida que anidan en toda obra que se precie de serlo.

La crítica *indica* lo incomunicable: la esencia singular y subjetiva de la obra. La obra literaria es una de las expresiones más alta de la potencia, la belleza y la verdad. La potencia activa fuerzas inmanentes, poderes ocultos que el ritual de la lectura vital puede despertar del sopor, y que siempre nos aguarda y resguarda sorpresas inéditas. Por su parte, la belleza del arte y de la literatura sigue siendo quizá la fuente más vital que alimenta el goce literario y estético. Más que una propiedad de las cosas, se muestra como fragancia espiritual delicada. Antes de Petrarca y Dante, desde el Hippias platónico, sabemos que *belleza* bien puede ser una mujer notable por su hermosura, donaire y gracia, y sin embargo, desde entonces sabemos que la belleza humana está herida de muerte y finitud. Toca y trastoca la finitud desde su gracia trascendente y sagrada. La belleza es paradójica; funda y desfonda los principios y cánones estéticos. Es ocasión del encuentro, abrazo mortal, entre la forma y lo informe. Estremece. Nos sacude por completo y nos subyuga. Como lo ha expresado Rainer Maria Rilke “*La belleza no es sino el comienzo de lo terrible*”.

La belleza es aquello que apenas soportamos, lo que miramos y sólo admiramos porque renuncia destrozarnos. La belleza angélica es inocente y terrible: entre más inocente más terrible. El sentido de la belleza —según Rilke— nos inunda de un sentimiento de piedad cósmica que redime toda la miseria y orfandad del mundo. La belleza nos enfrenta, nos confronta sin más con el espanto y el extrañamiento de sí y del mundo. Para Rilke somos abejas de lo invisible; *libamos la miel de lo visible para acumularla en la gran colmena de oro de lo Invisible*. La belleza del mundo es unidad y multiplicidad de lo viviente y se muestra en todos sus detalles nimios e insignificantes aparentes. La belleza del mundo abre las puertas de una eternidad trascendente sin traicionar ni renunciar al más estricto apego y fidelidad a la inmanencia. Lo visible vela y revela “lo invisible”. La belleza refugle cual estrella inolvidable precipitada en el abismo.

Las verdades que nos muestra la literatura pertenecen al ámbito de las certidumbres singulares, únicas e intransferibles. Paradójicamente esta unicidad absoluta y singular es lo que posibilita una comunicación profunda entre subjetividades existenciales también únicas. Como evidencia Nietzsche (1996), las verdades no son sino ilusiones y metáforas que se han olvidado de lo que realmente son; constituyen monedas de cambio que han perdido su troquelado y valor original.

Las verdades que exhibe la literatura muestran la desnudez, mezquindad e insignificancia de toda verdad humana que se quiere definitiva e irrefutable. Frente a las verdades de pacotilla del sentido común, las verdades literarias y artísticas nos muestran otro orden y sentido de la verdad desde su fuente primigenia y descubrimiento de la significación de una condición humana limítrofe y paradójica. Pierre Klossowski (1980), quien ha radicalizado las ideas nietzscheanas, considera que

no hay original, el modelo de la copia es ya una copia; no hay más máscara hipócrita porque el rostro que encubre la máscara es ya una máscara; no hay un hecho, sólo interpretaciones, cada interpretación es la interpretación de una interpretación anterior; no hay sentido propio de la palabra, sólo sentidos figurados, los conceptos son sólo metáforas disfrazadas; no hay versión auténtica del texto, sólo traducciones, pastiches y parodias”. Las verdades del arte y de la literatura nos llevan del error a la errancia, del desvarío excepcional al extravío sin fin.

Ahora bien, la crítica como gozo está muy lejos de la irresponsabilidad posmodernista del todo vale y la indiferencia sustantiva. No todo es lo mismo ni todo vale lo mismo; hay gradaciones de dicha, felicidad y verdad, dichas gradaciones se miden según su cercanía con la potencia axiológica que afirma la vida.

C

La lucidez festiva se encabrita contra la miseria del mundo y la malevolencia de las ideas. Lucidez: luz que deviene as de oros en medio del estercolero circundante, relámpago intermitente en la oscuridad interminable. El rumano Emile Cioran (1995), uno de los más singulares pensadores de la experiencia abisal y abismal de

la lucidez, ha escrito páginas desgarradas, tiernas y conmovedoras sobre la hondura metafísica de la intermitencia luminosa. Conciencia incisiva, sin tregua, despiadada, la lucidez es un golpe seco contra la estulticia. Inteligencia que emerge de la pira de la vida misma, no de teorizaciones abstractas, la lucidez no genera teorías, más bien es pensamiento que resulta atento escribano de sensaciones, dramas existenciales, tonalidades afectivas. Evitar que las palabras devengan cháchara en la palabrería y banalización, sin caer tampoco en la pretensión de decir toda la verdad y nada más que la verdad. Verdad autocrítica como serpiente que se muerde su propia cola, la lucidez es arma de doble filo que hiere y hiede en el abismo, desnuda toda certeza fija y definitiva. Consciencia de orfandad inexpugnable, la lucidez franquea las fronteras dogmáticas de la verdad y se complace en asumir sus limitaciones; Eros irónico que nos devuelve el alma al cuerpo.

En un mundo dominado por la llamada escuela del resentimiento, festejar es estar lúcido. La crítica como lucidez festiva asume su ejercicio como un arte creador. La crítica deja de juzgar o prejuizar, y según Roland Barthes, libera el lenguaje, abre márgenes inéditos en la obra, suscita un juego infinito de espejos. La crítica festiva, o la nueva crítica —según Barthes—, subvierte el lenguaje dominante; invita a pensar de forma libre: reescritura que despliega juegos de relectura múltiple. Ejercicio de descentramiento, deconstrucción, desterritorialización, apertura de líneas de fuga, instaura un espacio de inteligibilidad que mimetiza la inmanencia de la obra, pero la la retrotrae de la vida misma. Escritura del afuera, la crítica lúcida y lúdica. La crítica abre en la escritura el deseo de lectura como un arte de creación infinita.

Jorge Luis Borges, Octavio Paz, Maurice Blanchot, George Bataille, Jacques Derrida, Gilles Deleuze, Paul de Man y Harold Bloom, entre otros nombres, son contraseñas para movilizar la crítica como creación e imaginación plurales. Autores irreductibles entre sí, sus radicales diferencias impiden equipararlos; no obstante, hay, por lo menos, un punto en común que nos permite arriesgar un encuentro posible y a la vez imposible: la crítica como un acto de recreación de una obra. No nos interesan las modas literarias o teóricas. Tomamos distancia respecto a la conversión de cualquier idea o

teorización sugerentes, como el método general de análisis. Hay pistas, intuiciones, derivas sugerentes en el posmodernismo, la deconstrucción y los estudios culturales que en cualquier momento se pueden convertir en inconfesados dogmas tanto o más reaccionarios que lo pretendidamente cuestionado.

La crítica es una parte sustantiva del universo literario actual: “posee su propia composición, su fuerza filosófica y literaria, reflectante y figurada; asimismo, la fuerza de la literatura hoy se puede describir de múltiples maneras. Es tan sólo una de éstas la prioridad del lenguaje respecto de la significación. Expresa lo que todos sentimos respecto del lenguaje figurado, que sus excesos rebasan cualquier significado asignado o, para decirlo en términos generales, que el significador tiene más fuerza que el significado (el sentido) que intenta abarcarlo” (Hartman, 2003: 7).

Las potencias de subversión de la literatura impugnan de forma activa cualquier concepto o concepción que tengamos de la obra y de la experiencia literaria. El lenguaje literario introduce una diferencia irreductible e irrenunciable en su seno. La obra conlleva la diferencia y nos abre, en tantos lectores atentos, a la diferencia misma en su exposición singular.

Arte, pensamiento y literatura van de la mano. La tajante separación entre filosofía y estudios literarios ha empobrecido la discusión. La crítica, como un acto de apasionamiento lúdico y lúcido, no pretende borrar las fronteras y confundir dichos campos; en cambio sí busca experimentar líneas de fuga e insurrección que comuniquen y movilicen ideas, sensaciones, imágenes, figuras, tropos que sean capaces de arrojar la otra visión de la literatura, del mundo y, sobre todo, de nosotros mismos. Buscamos puntos de encuentro, pequeñas epifanías, entre las formas estéticas y literarias, las ideas y los conceptos metafísicos, éticos y políticos.

La crítica como recreación abre en la obra algunas derivas inéditas, subversivas, anómalas; no busca reducir o explicar la obra desde sus posibles axiomas o supuestos esenciales o fundamentales, sino que le devuelve la opacidad y oscuridad por medio de una nueva claridad e iluminación del lenguaje literario, estético y metafísico. Pone en relación el texto con el epitexto regulativo sin neutralizar el texto como parte de una textura homogénea.

Contra el determinismo y la generalización, concebimos la obra como un universo expansivo y proliferante, atravesado de vasos comunicantes heterogéneos, pero nunca equivalente el texto al contexto, o la singularidad literaria a la institución canónica.

Las ideas previas nos sirven para salir al encuentro —vamos al encuentro del poema a partir de un epitexto que prevé la existencia de algo así como un objeto cultural reconocible bajo la palabra *poema*. Aunque ese es el punto de partida y no su destino, la crítica es posible por la obra; tiene un doble nacimiento, un afuera previo a la obra: la antepalabra, lo que está antes de apalabrar el poema, el cuadro, la sonata, pero también es un ser en el universo de significaciones y valores humanos. La crítica exige una disposición a la autocrítica de los prejuicios sin ignorarlos y reconoce también de las pulsiones sin eliminarlas, sin incurrir en el *pensamiento ecuánime*, ya que la fantasía de lo desprejuiciado sólo nos lleva a la construcción del metaprejuicio.

Así que la crítica es a la vez el discurso menos ingenuo y menos aséptico de cuantos se dirigen al mundo y a la obra para volver a sí mismos, como el conector del círculo hermenéutico que traza en el espacio y tiempo humanos una elipse de intelección. La obra está hecha de pulsiones y es producto de un universo cultural; no se agota en ellas. No se reduce a una pulsión, tampoco a una correlación entre estructuras y superestructuras sociales —reducida a la investigación de sus efectos ideológicos, los signos de la obra no sólo son síntomas. La crítica se vuelve aséptica, ecuánime y limitada cuando se agota en la explicación contextual: aún cuando el significado de la obra es identificado con el macrotexto del lenguaje. La crítica limitada *limita* el despliegue de la crítica. Apostemos entonces por una crítica limítrofe con el poema, con la obra literaria y artística en tanto resignificación de la tradición y del contexto. La crítica, como el poema, ha de resignificar el mundo y transvalorar la conciencia y la autoconciencia. Así que la crítica debe seguir siendo militante; su militancia plausible es más bien nietzscheana que contextual: ver la ciencia desde la perspectiva del arte y el arte desde la perspectiva de la vida.

¿Debemos ignorar a Marx y a Freud? El no es rotundo. El mundo es un mundo deseante y los individuos son dispositi-

vos deseantes; también el mundo es un mundo de prejuicios asumidos en vista a los intereses de individuos concretos y de clases, y aún de géneros. Pero la obra y la crítica indican una apertura, más allá de las determinaciones y las sobredeterminaciones. La enseñanza de Marx y Freud debe ser complementada con la producción de nuevas pautas interpretativas; una vez que el modelo de la verdad en que ellos desarrollaron sus obras ha sido herido de muerte. ¿Quién lo ha herido? Nietzsche, el gran crítico de la cultura, del arte y del nihilismo. Después de Marx se instaura el sentido de la ideología y de la falsa conciencia; después de Freud se instaura el sentido del inconsciente y su represión. Parece que lo humano ha quedado fijado y reducido. Es Nietzsche, situado históricamente entre ambos, quien nos enseña a resignificar de una manera trágica el sentido de la política y de la cultura, del deseo, del placer y del dolor. El arte es el gran crítico a la vez de la cultura y del hombre. Ver con los ojos de la vida al arte, ver con los ojos del arte a la vida. Pensamiento interesado y jovial: festivo. Interesado por la vida desde la vida. Jovial y festivo desde la desgarradura de lo humano que se sobrepone a lo humano.

Toda gran obra expresa el mundo, la condición humana, desde una circunstancia específica, desde un cuerpo sexuado y una problemática existencial, estética y política acotada. La crítica concebida y ejercida como apertura de inteligibilidad de la obra asume que ésta es un ser en un mundo histórico y social, al igual que la misma crítica, la recepción y la lectura son creaciones ontológicas y culturales en devenir. Arte y crítica son creaciones que escapan a la predeterminación y a la precomprensión de su mundo histórico y social: frente a las visiones instituidas disponen revisiones subversivas e instauradoras.

Borges (1998) coincide con Montaigne y Emerson cuando considera que la literatura es una forma de participación de la alegría y que la lectura una forma de felicidad: “Yo diría que lo más importante de un autor es su entonación, lo más importante de un libro es la voz del autor, esa voz que llega a nosotros”. Lo más importante es la relectura de los clásicos. Cada lector, cada lectura enriquece el libro. Hay comentarios críticos tan notables como

la obra comentada: Ficino comenta a Platón, Montaigne a Séneca, Kierkegaard a Job, Hölderlin a los griegos, Heidegger a Hölderlin, a griegos y a modernos. El comentario abre puertas; nos permite ver más y de otras formas las mismas cosas.

También coincidimos con Borges, cuando cita a Swedenborg e invita a salvarnos mediante una vida integradora, cósmica y plural. Convenimos que la perspectiva estética e intelectual exige una postura ética y política. La salvación de la justicia está mediada no sólo por las virtudes cívicas y la inteligencia conectiva, sino que también requiere algo, que a los ojos de Borges (1998) añade William Blake, “el hombre también debe ser un artista para salvarse. Es decir, una triple salvación: tenemos que salvarnos por la bondad, por la justicia, por la inteligencia abstracta, y luego por el ejercicio del arte”.

La enemistad entre López Velarde y Alfonso Reyes —a la luz de un poema de Borges

Ramón López Velarde y Alfonso Reyes vivieron y convivieron en la misma época, pero, y aquí viene el pero, fueron interlocutores y adversarios en un periodo fundamental para la configuración de la literatura moderna en México. Se podría oponer de forma esquemática y un tanto simplista el relámpago velardiano, breve, furtivo, rapsódico en intermitente, frente a la lluvia Alfonsina apacible, sostenida, tranquila: *homo eroticus*, patético y trágico ante un *homo legens*, diletante y erudito. Empero, dicha oposición puede llevar a malentendidos. La vida agitada de Velarde también tuvo meditación y reflexión. Y detrás de la vida aparentemente apacible de Reyes hubo dramas existenciales que dejaron honda huella en su obra y pensamiento: la muerte de su padre, penurias económicas, enfermedades repentinas —por citar solamente tres ejemplos.

Los poetas contemporáneos hicieron de Velarde su modelo. Ya un joven Xavier Villaurrutia, en una conferencia titulada “La poesía de los jóvenes de México” había dicho que Velarde representaba el nuevo Adán de la poesía mexicana. En cambio, el reconocimiento de Reyes no ha estado exento de polémica y contradicción; su gloria literaria viene de fuera, de España e Hispanoamérica: poetas republicanos, académicos de la lengua española, autores de la talla de Enrique Pérez Ureña y Jorge Luis Borges han elogiado una obra vasta, amplia, rica, plural y exquisita, aunque su reconocimiento tiene cierta sombra que no se puede entender fuera de la malevolencia y estulticia humanas. El propio Octavio Paz reconoce en el *Deslinde* de Reyes, un antecedente importante de su obra fundamental y canónica, *El arco y la lira*, pero enseguida toma distancia y, sin decir agua va, inicia su obra fundamental con una suerte de credo poético que se asume en las antítesis del maestro. Entre Velarde y Reyes se despliega un amplio espectro de voces, estilos, poetas, poéticas, obras, visiones, versiones de la literatura y el quehacer literario en México. Nuestra literatura moderna les debe mucho más de lo que se podría llegar a reconocer

con cabalidad. Como bien ha dicho Roland Barthes en *El grado cero de la escritura*, hay autores que tienen una fuerza tan rotunda e incuestionable que se convierten en parte de la cultura, lengua y tradición de un pueblo o de la humanidad entera. Velarde y Reyes forman parte del basamento de la arquitectura literaria en México. Se pueden citar de manera consciente o inconsciente, pero su influjo es tan decisivo y fundamental que reconocer su aportación y vitalidad sigue siendo fuente de conocimiento, reflexión y recreación poética y crítica. Aquí abonamos un pequeño granito de arena para la reconstrucción de la genealogía del canon en las letras mexicanas modernas.

1

Sabemos de la gran rivalidad que ha existido entre los escritores, rivalidad de la que nadie se salva, ni siquiera los escritores mayores, ni siquiera los menores. Los poetas luchan por alcanzar la fama: algunos luchan por la fama de este mundo, otros por la gran fama de la posteridad, que también se puede gozar o sufrir con antelación. La mayoría desea ambas. También hay una minoría que se afana en el olvido, la desaparición y el silencio, y que como Bartleby, *preferiría no hacerlo*. Borges, que comprende y compendia los deseos humanos, sintetiza en un poema diminuto las aspiraciones del poeta. Los escuetos y luminosos versos recibieron el título de «A un poeta menor»:

La meta es el olvido.

Yo he llegado antes.

El poema es un guiño a todos los poetas, es decir, a aquellos que se afanan por ser incluidos en la gran y definitiva Antología. Desde luego, el poema es irónico. Dice que toda fama, incluso la literaria, incluso la más grande, está destinada al olvido. *Sic transit gloria mundi*, decían los latinos. La fama casi se podría decir que se encuentra en las antípodas de la inmortalidad.

Borges (1998) agradece que sea mortal para liberarse de la fatalidad, el azar y la necesidad de las cosas y de su eterno retorno:

Tenemos muchos anhelos, entre ellos el de ser para siempre, pero también el de cesar, además del temor y su reverso: la esperanza. Todas esas cosas pueden cumplirse sin inmortalidad personal. Yo, personalmente, no la deseo y la temo; sería espantoso saber que voy a continuar, sería espantoso pensar que voy a seguir siendo Borges. Estoy harto de mí mismo, de mi nombre y de mi fama y quiero liberarme de todo eso”. Borges tenía una visión cósmica del ser humano y del mundo.

Habitamos el infinito; somos espacio y tiempo infinitos. Abrigamos la esperanza de ser únicos, pero también de que cada uno de nosotros pueda ser todos los hombres, todos los hombres que han muerto antes y que nacerán después, también todos los que aún no han nacido. Cada uno de nosotros colabora, a su modo, sin proponérselo, con la creación de un espíritu humano universal y ahí reside nuestra única esperanza de salvación eterna:

Esa inmortalidad se logra en las obras, en la memoria que uno deja en los otros. Esa memoria puede ser nimia, puede ser una frase cualquiera. Por ejemplo: “Fulano de tal, más vale perderlo que encontrarlo”. Y no sé quién inventó esa frase, pero cada vez que la repito yo soy ese hombre. ¿Qué importa que ese modesto compadrito haya muerto, si vive en mí y en cada uno que repita esa frase? (Borges, 1998).

El lenguaje es una creación inmortal. Todos los muertos de la lengua castellana hablan a través de estas líneas. La verdadera inmortalidad nunca es personal: prescinde de nombres, apellidos, memorias e identidades personales. Quizá lo más importante no sea propiedad de alguien en particular, quizá sea un recuerdo inconsciente que nos sobrepasa, quizá —y Borges tenga, una vez más, razón— la única inmortalidad posible sea cósmica, la historia universal de un espíritu eterno e indescifrable. Quizá —otra vez, Borges— el olvido sea la única venganza y el único perdón, y lo único que nos quede sea la autoironía: la capacidad de vernos desde lejos y no tomarnos tan en serio. La gran fama poética no es, desde luego, *la popularidad*. Distingamos entre fama y gloria: “La gloria resplandece, habla por sí misma, cautiva. La fama es su consecuencia. Corre, la voz, hablando del milagro, que celebran incluso los que

nunca han visto. La fama está en boca de todos, comentándose. La gloria está manifestándose” (Zaid, 2009: 119).

Se suelen usar como sinónimos fama y gloria, pero no son lo mismo. Un día esplendente y rotundamente bello puede ser tan glorioso como un cuerpo en su belleza diáfana, irrefutable y, por ende, gloriosa, aunque este día o este cuerpo no sean famosos en absoluto. La gloria es inmediata, irrefutable, absoluta, y también pasajera, totalmente fugitiva. La gloria es revelación y epifanía, como la belleza y la verdad; irrumpe y rompe el tiempo lineal. Nos conduce a la contemplación extática y al arrobamiento. Nos toca y trastoca hasta enmudecernos. La gloria encarna el milagro. En cambio la fama tiene algo de involuntario azar y eternidad soñada. La búsqueda de fama estaría ligada a la manufactura del yo singular y su anhelo de inmortalidad y trascendencia. La apoteosis de la fama termina por convertir a las personas en estatuas de bronce (en la sociedad moderna) o imágenes mediáticas (en la sociedad posmoderna).

El secreto de la fama reside en volver un objeto fetiche al sujeto: un objeto de amor, devoción y canibalismo. La imagen adquiere vida propia; ya no es la persona de carne y hueso sino un personaje literario. Ramón López Velarde ha sido petrificado por las generaciones venideras de poetas y críticos en una imagen de poeta nacional de provincia y de tierra adentro. Octavio Paz fue reconstruyendo sus obras completas hasta borrar, diluir, enmascarar toda contradicción, equívoco o flaqueza humana, y convertirse lenta, paciente y tenazmente en una figura literaria, una subjetividad poética. La búsqueda de fama literaria obliga a sustituir la vida real por una vida literaria idealizada. El anhelo de fama reside en el intento ilusorio y funesto de plenitud inmortal, intemporal. Deseo primitivo de duración pura, de aferrarse a una vida más allá de la vida. La imagen de la fama se desdobra como un espíritu chocarrero impredecible. Navaja de doble filo, la fama se vuelve incontrolable y controvertible.

La fama del éxito aturde y emboba; su principio y su fin es la estulticia misma. Velarde nunca buscó la gloria, la fama o el canon literario mexicano, y logró en su rapsódica vida las tres preesas. Reyes buscó la gloria, la fama y ser parte del canon de los clásicos;

jamás lo logró por completo, sólo a medias. Todavía se cita poco, y se lee, cada vez, menos.

El antiguo poeta latino Horacio habla de cierta fama, de aquella que tienen *la obligación* de buscar los poetas. Se trata del *clamor* —palabra que viene de otra, *clea*, la *fama* para los griegos—, que debe obligar al poeta a realizar una obra capaz de despertar en las generaciones venideras *la necesidad* de celebrar la calidad de unos versos, y con ellos, la nombradía de un poeta. Esta aspiración puede ser fingida y generar un autoengaño pernicioso cuando el anhelo de celebridad es inversamente proporcional al interés por la literatura; pero cuando está acompañado de una genuina vocación literaria, proyecta el deseo del escritor, de tal forma que le otorga la energía necesaria para la autosuperación: transvaloración de todos los cánones y valores estéticos; superación de los poetas precedentes y contemporáneos. Este es el lado noble de la moneda; el otro es la envidia, el odio y la enemistad.

2

El asunto de la rivalidad no es meramente anecdótico, sino que tiene mucho que ver con la identidad del escritor como ser agnóstico en combate perpetuo con sus contemporáneos y con la tradición, puesto que es tarea de todo gran escritor elevarse hasta la altura de sus predecesores. En el apartado titulado precisamente “Del amigo” de *Así habló Zaratustra*, Nietzsche nos confiesa —y se confiesa— mediante su alter ego:

«Uno siempre a mi alrededor es demasiado» —así piensa el eremita. «Siempre uno por uno —¡da a la larga dos!». Yo y mí están siempre dialogando con demasiada vehemencia: ¿cómo soportarlo si no hubiese un amigo? Para el eremita el amigo es siempre el tercero: el tercero es el corcho que impide que el diálogo de los dos se hunda en la profundidad. «¡Sé al menos mi enemigo!» —así habla el verdadero respeto, que no se atreve a solicitar amistad. Si se quiere tener un amigo hay que querer también hacer la guerra por él: y para hacer la guerra hay que poder ser enemigo. En el propio amigo debemos honrar incluso al enemigo. Oh, amigo mío, el hombre es algo que tiene que

ser superado. ¿Eres un esclavo? Entonces no puedes ser amigo. ¿Eres un tirano? Entonces no puedes tener amigos. ¡Cuánta pobreza, varones, y cuánta avaricia hay en vuestra alma! Lo que vosotros dais al amigo, eso quiero darlo yo hasta a mi enemigo, y no por eso me habré vuelto más pobre. Existe la camaradería: ¡ojalá exista la amistad!

Si para el Nietzsche de *La genealogía de la moral* (Tratado primero: “Bueno y malvado”) el sacerdote puede ser el enemigo más malévolo no es sino porque puede convertirse en el enemigo resentido, tocado por la cólera y trastocado por el espíritu de venganza. Lo que la mirada prístina de Nietzsche no alcanza a ver es que no siempre la cólera, la envidia y la venganza están necesariamente encarnadas en espíritus débiles y pusilánimes. Algo atisbó al respecto cuando añade en su *Genealogía*: “¡El hombre noble reclama para sí su enemigo como una distinción suya; no soporta, en efecto, ningún otro enemigo que aquel en el que no hay nada que despreciar y sí *muchísimo* que honrar!”.

El enemigo literario es una figura que reinventa una genealogía y una identidad negativas: me indica que es lo que no soy, de dónde no vengo y hacia dónde no iré nunca. La enemistad literaria no es mero asunto de chisme y habladuría, aunque puede serlo, sino que configura el horizonte de creación literaria además del campo de legitimidad y legitimación, y por consecuencia, genera un centro y una periferia. La literatura es una práctica y una cristalización de una obra compleja, múltiple, plural. Sus componentes son estéticos, metafóricos, temporales, retóricos, poéticos, políticos, sociales, culturales, propagandísticos, polémicos, subjetivos, objetivos, históricos, transhistóricos. Autor y obra siempre se figuran, configuran y transfiguran en contexto aporético, evanescente, problemático. No hay obra ni apropiación de obra que se sustraiga a las vicisitudes temporales. El campo literario es un campo de batalla campal; siempre está en continuo descentramiento, transformación y apertura.

El reconocimiento del autor guarda una compleja e inextricable relación con la configuración del campo literario. Los grandes de hoy pueden ser pequeños mañana y viceversa. La reivindicación

ción del tiempo puede ser un acto de justicia poética o coyuntura anecdótica. Los escritores talentosos no podrían existir sin la interlocución dialógica, a veces amistosa, a veces rijosa, que nos circunda y que, aunque no va a pasar a la historia ni trascender, enmarca y proyecta su obra. Pierre Macherey (2009) se pregunta: ¿dónde tiene lugar la cosa literaria?

En un “campo literario” objetivamente configurado a la manera de Bourdieu y en un “espacio literario” visionado a través de los ojos alucinados de Blanchot. A primera vista, esas dos maneras de asignar su sitio a la cosa literaria son perfectamente antitéticas y excluyentes una en relación con la otra. La principal preocupación de Bourdieu ha sido la de recontextualizar y la de reterritorializar el trabajo del escritor, restituyéndole al interior de su campo la posición que le es realmente propia, posición a la que un vértigo estético tiende aristocráticamente a sustraer al hundir el punto de vista que lo condiciona en abstrusas consideraciones con las que disimula su verdadera naturaleza. Esta idealización es, por otra parte y desde una perspectiva práctica, el medio privilegiado al que generalmente recurre la actividad literaria para confirmar su legitimidad. Para Blanchot, por el contrario, el espacio literario es el lugar sin lugar, tierra de exilio y de perpetuo errar, donde nada llega, donde solo hay senderos que se bifurcan hacia el infinito, y caminos que no llevan a ninguna parte. Si respetamos la particular naturaleza, se nos prohíbe una posición estable y reconocida definitivamente.

Aunque esas dos visiones literarias parezcan irreconciliables, examinadas desde más cerca la alternativa no es absoluta sino más bien complementaria. La mirada sociológica y materialista de Bourdieu evita una perspectiva reduccionista y determinista, al tiempo que nos muestra la literatura en la vida social que la anima y produce (Bourdieu, 2006). Nos muestra cómo es que la obra sería impensable sin un contexto social y político que la configura, y también cómo es que el escritor es un jugador legitimado por un campo específico dentro del sistema social:

Un campo es lo que da lugar a situaciones, es decir, a posiciones que se definen al oponerse dentro de un sistema de relaciones en permanente remodelación. Se avanza entonces la noción de punto de vista alrededor de la cual se articula todo el análisis de la literatura propuesto por Bourdieu” (Macherey, 2009).

El “punto de vista” implica un conjunto de correlaciones de fuerza y de legitimación, donde la obra constituye una posición estratégica que el escritor emplaza ante los demás, y que nos remite a la estructuración de un campo dinámico y siempre en disputa. La cosa literaria sería la contienda y el proceso permanente de configuración y recreación del campo. La actividad literaria, al producir un juego de espejos de obra y de crítica de obras, gestaría el escritor. El campo literario configura una red de posibilidades infinitas, que se ofrece al escritor como un repertorio finito de restricciones, reglas y preceptos. El escritor selecciona algunas de esas posibilidades y las realiza.

Macherey considera que Maurice Blanchot, al designar la cosa literaria como “el espacio literario”, libera la literatura del encierro del campo de Bourdieu, y

le abre la perspectiva del horizonte, lo que simultáneamente tiene como consecuencia la restitución a la obra de un rol preeminente y la desvalorización de la posición del autor, quien deja de ocupar el primer plano. Como Blanchot no deja de repetirlo, es el poema el que hace al poeta, y no a la inversa. Y acentuando los valores propios del poema, es decir, de la obra, el proceso seguido por Blanchot dota nuevamente a la cosa literaria de una consistencia de la que el ataque de la sociología la había privado en parte, y se hace de nuevo posible tomarla en serio por sí misma” (Macherey, 2009).

El espacio literario obedece a su propia legalidad inmanente interpela al escritor más allá de su obra con los valores mortales de la angustia. Inaccesible, el espacio literario se despliega por completo en un plano de inmanencia, anomalía y excepción. El espacio literario potencia el valor primordial de la obra como condición de lectura activa, vigilante, creadora. El destino de la obra escapa al autor

y también puede escapar al campo literario hegemónico. Ya no se diga la lectura que abre la experiencia literaria a un juego indeterminado de apertura, multiplicidad, errancia y reescritura.

Al igual que Borges, Blanchot considera que es necesario que la obra sea y nada más; sin remisión al hacedor particular. Es el lector quien inviste de sentido y recrea la obra. No le pertenece al autor. Al apropiarse de la obra, el lector le otorga a la obra la vida más plena y verdadera, como palabra nueva, virginal, inicial. Leer es reencontrarse uno mismo, haciéndose uno creador. La lectura es un acontecimiento que realiza el milagro de la literatura. Por tanto, estamos de acuerdo con Macherey (2009) cuando señala:

La cosa literaria no es solamente producida, también produce, es productiva, tiene una fecundidad propia, inagotable, de la que es testimonio el ciclo interminable de sus reproducciones, ciclo que ninguna explicación o exégesis puede poner punto final. Hay que ejercitarse en descubrirla, como un terreno que preexiste a su exploración, y a inventarla, como un problema que debe ser cada vez replanteado con nuevos costos, sin seguros o garantías. La cosa literaria es una realidad de varias caras, producción material e inmaterial, respecto de la cual hay que obligarse a abarcar el derecho y el revés aun si ello obliga algunas veces a hacer acrobacias contorsionistas. Perfecto oxímoron, poesía y prosa, finalmente plantea la misma interrogación que el *thyrse* de *Petits poèmes en prose*, de Baudelaire, del que reconoce que es tanto un “simple bastón” como un “emblema sacerdotal”, “línea recta y línea arabesca, intención y expresión, rigidez de la voluntad, sinuosidad del verbo, unidad de meta, variedad de medios, amalgama todopoderosa e indivisible del genio. Podemos decir lo mismo de la cosa literaria.

3

En constante guerra, guerrilla y escaramuza, el campo de la poesía jamás ha sido terreno pacífico. La contienda es inherente a la creación poética, como ya lo ha estudiado detenidamente Harold Bloom en sus trabajos sobre el poeta y sus angustiosas influencias en algunas obras —como *La angustia de las influencias*, *Anatomía de las influencias* y *Genios*, entre otras. Siguiendo la Cábala, Nietzsche, Freud y, sobre todo, Shakespeare, Bloom dilucida la nueva angustia literaria

que inicia en el periodo de la post-Ilustración. A saber: la aciaga inquietud de que todo ya ha sido dicho magistralmente y para siempre, y mucho mejor de lo que podría decirse, por nuestros antepasados. Para el poeta joven, el padre, fundador y maestro, tiene que ser superado. Bloom (1977: 13) nos ofrece una teoría de la poesía a través de descripción de las influencias poéticas, o lo que considera, “la historia de las relaciones intrapoéticas”. Los poetas fuertes crean la historia de la poesía a través de interpretaciones arriesgadas, lecturas sesgadas, personales y abusivas, con el objetivo de reapropiarse creativamente de la tradición. Los poetas fuertes son aquellos que luchan con y contra sus precursores a muerte. La lucha agónica trágica y la rivalidad patética se traducen en resistencia innovadora. El ciclo de vida del poeta en tanto poeta se erige en y desde, con y contra la asunción de las influencias poéticas.

La relación entre los poetas —según Bloom— encuentra un símil en los cuentos de amor en las familias o novelas familiares de Freud. Pues la creación poética no se efectúa fuera de la creación de vínculos, lazos, convergencias y divergencias con los poetas precedentes. El encuentro específico con la tradición cobra forma, se encarna, en la escenificación de componentes imaginarios, simbólicos y reales que sostienen la subjetividad poética. A contracorriente, el poeta emprende la contradanza del salmón. Cambios e intercambios, filias y fobias van configurando la tesitura de una voz poética singular. No obstante, el tejido de relaciones y vasos comunicantes que establece un poeta con la tradición y contemporaneidad excede la novela familiar psicoanalítica; resulta desmesuradamente caótico e impredecible. Y a diferencia de concepto de “novela familiar” de Freud, los vínculos y las resistencias con el padre creador y los demás poetas nunca dejan de entablar una lucha agónica a muerte, donde la imaginación juega un papel mucho más fundamental que la consciencia de realidad. Más allá de toda posible reducción psicológica o social, la relación del poeta con la historia de la poesía está atravesada por pasiones y afectos que configuran la propia trama narrativa de la subjetividad literaria. Nietzsche y Freud son la principal influencia en la teoría de las influencias de Bloom, según sus propias palabras. Su perspectiva revisionista se vale de la Cábala y el romanticismo para establecer una distancia crítica y creativa que de otra forma quizá hubiera sido im-

posible. *La genealogía de la moral* es “el estudio más profundo acerca de las tendencias revisionistas y ascéticas del temperamento estético. Las investigaciones de Freud acerca de los mecanismos de defensa, la sublimación y sus funcionamientos ambivalentes nos ofrecen las más claras analogías que rigen las relaciones intrapoéticas” (Bloom, 1977: 16). No obstante, nos aclara Bloom, su teoría de las influencias se distancia de Nietzsche y Freud, pues según Bloom, tanto Nietzsche como Freud subestiman a los poetas y a la poesía. Más allá de lo establecido y pensado, la poesía y los poetas —según Bloom— poseen la facultad de crear y recrear verdaderamente los seres y las cosas.

La poesía tiene un increíble poder transfigurador. Empero, mucho antes que la literatura, las religiones y mitologías habían explorado la ambigüedad esencial del lenguaje, el lenguaje como un atributo divino y sagrado. Desde una perspectiva teológica, la caída del hombre en el pecado se ha entendido como la caída del lenguaje sagrado en un estado profano, que se reduce a un instrumento de comunicación, cambio e intercambio y pierde su aura originaria, el resplandor del nombre verdadero y pleno. La concepción mística de la Cábala expresa dicha ambigüedad. El lenguaje —según Scholem— se despliega como autoexplicación del nombre de Dios:

El movimiento en el que la Creación se realiza puede interpretarse y explicarse como un movimiento lingüístico. En la mayoría de los escritos cabalistas, la doctrina de la emanación y el simbolismo de la luz estrechamente vinculado a ella, se entrelazan con el misticismo del lenguaje y la interpretación simbólica de las letras como los signos ocultos y secretos de lo divino en todas las esferas y etapas por las que atraviesa el proceso de la creación” (Scholem, 1989: 23).

La sabiduría divina es el principio del pensamiento, del habla y de la realidad. Para los antiguos cabalistas el misticismo lingüístico equivale a un misticismo de escritura. En el mundo espiritual cada acto de habla se corresponde con un acto de escritura. Y la escritura es habla potencial.

Para los cabalistas, Dios es el nombre más corto y más largo: el más corto porque cada letra individual representa en sí un nombre, y el más largo porque abarca la totalidad de la *Torah*:

Todos los nombres de la *Torah* están contenidos en el nombre de cuatro letras, que es llamado el tronco del árbol, y todos los otros nombres son raíces o ramificaciones de éste. La *Torah* es por tanto un ropaje viviente y un tejido, un *textus* en el sentido más exacto del término, en el que, como una especie de motivo básico y como *leitmotif*, el Tetragrama se teje de un modo oculto y a veces hasta de un modo directo y, en cualquier caso, el Tetragrama se refiere a la *Torah* en toda clase posible de metamorfosis y variaciones. En cada uno de los mundos de los ángeles, la *Torah* es leída e interpretada de modo diferente. El modo de lectura e interpretación corresponde al poder de comprensión y a la naturaleza de estos mundos. Por tanto, en estos millones de mundos en los que los seres creados escuchan la manifestación (revelación) y lenguaje de Dios, la *Torah* puede ser interpretada en una infinita plenitud de significados. La palabra de Dios es pura y simplemente aquello que es interpretable (Scholem, 1989: 40-41).

Desde la perspectiva cabalista, el lenguaje de Dios es absoluto, tiene una plasticidad generativa de mundos y de sentidos. Es tan grande que puede irradiar y compartir parte de su majestad con el lenguaje profano de la comunicación y de la comunidad humanas. Para Scholem —y Bloom está de acuerdo también— son los poetas modernos los que han asumido la crisis de la sacralidad religiosa y buscan, a través de la poesía, renovar el lenguaje humano, remontándolo a su hontanar primitivo, iniciático y numinoso. ¿Cuál es la importancia del lenguaje de Dios o del lenguaje sagrado en un mundo sacrílego? “Es una pregunta cuya respuesta, en nuestros días, tal vez sólo tengan los poetas. Los poetas no comparten la duda de que la mayoría de los místicos tienen respecto al lenguaje. Y los poetas tienen un vínculo con los maestros de la Cábala, aún si rechazan la formulación teológica cabalista” (Scholem, 1989: 61).

La caída del hombre en tanto caída del lenguaje es un tema y problema subyacente a muchos de los planteamientos de poetas y pensadores modernos. Pensadores y poetas modernos tienen clara consciencia de la devastación radical del mundo del lenguaje y del sentido. A contracorriente del nihilismo reinante, el ser moderno intenta darle significado a las cosas en medio de un estado generalizado de descomposición, fractura y desarraigo.

En sus momentos estelares la poesía moderna sigue siendo una lucha denodada por crear un lenguaje verdadero, plenamente significativo aunque asuma claramente la impotencia radical de la palabra. El quehacer crítico tiene que iluminar la trayectoria de esta búsqueda por resemantizar el lenguaje humano, pero lo tiene que hacer también dando cuenta de una lucha agónica entre poetas consagrados y emergentes.

Consideramos que las influencias y enemistades intrapoéticas son fundamentales para entender al poeta y su creación, para tener una lectura puntual e inmanente de la propia singularidad de la obra, pero también consideramos —más allá de Bloom— que no se podría obviar o subestimar que la obra es un ser en el mundo que participa de un determinado sistema estético, cultural y político. Dado que asumimos que no existe la crítica total, única y verdadera, preferimos modelos, teorías y acercamientos a la obra como los de Bloom, Deleuze y de De Man porque no neutralizan la especificidad de la creación singular, a diferencia de una gran parte de los estudios culturales que terminan por volver equivalentes todas las prácticas discursivas en tanto prácticas sociales e ideológicas.

Lo que en realidad nos aterra de eso que Bloom denomina con cierta premura “Escuela del resentimiento” es que se hace de la crítica un comentario que puede prescindir de una obra en particular, pues la analiza como un síntoma social, cultural, político, ideológico, estético, editorial. Para nosotros la obra tiene forma y contenido, inseparables e irreductibles entre sí, que no resisten todo esfuerzo de subsunción en un sistema o teoría específicos. La obra de continuo subvierte e invierte, pone patas de cabeza, cualquier estrategia de clasificación y normalización.

4

La rivalidad literaria, así como la rivalidad intelectual, se ha producido a lo largo de toda la historia de la humanidad, entre Quevedo y Góngora, entre Cervantes y Lope de Vega. También en México, entre Ramón López Velarde y Alfonso Reyes, entre Octavio Paz y Efraín Huerta. Nuestro interés es recordar algunas de las aristas de la relación entre López Velarde y Alfonso Reyes, al hilo de una célebre nota de José Emilio Pacheco (1975), en la que aborda la

rivalidad entre los dos grandes escritores mexicanos. Ahí mismo, Pacheco identifica la discordia literaria con la envidia. Pues sólo se puede tener por rival a alguien que se percibe como usurpando el puesto que a uno le correspondería. Pacheco lo menciona así en su *Nota*: “la triste envidia que se diría es la enfermedad profesional de los escritores”.

Hemos dicho combate, pero también habría que decir rendición ante las alturas de los escritores que le han precedido. Suele ser así; el escritor desprecia a sus contemporáneos y alaba a la tradición, pero también desconfía de la tradición y siente a los contemporáneos como incómodos competidores aunque, de vez en cuando, le merezcan un elogio. Todo autor es hijo de su tiempo, toda obra encuentra la paternidad en el mundo que alumbró. Alumbramiento en un doble sentido, la obra es una criatura del mundo, creación subjetivo-objetiva, y al mismo tiempo, es alumbramiento de otro mundo por venir. La apertura del horizonte está inscrita en la obra. Por ende, la obra es también una apuesta de lo que tendrá que ser la literatura y de lo que podría ser la misma condición humana. Empero, dicha apuesta nunca está al margen de otros competidores que harán todo lo posible también por ganar.

El comienzo de la enemistad entre López Velarde y Alfonso Reyes se remonta a 1920, año en que Velarde redacta una comedia crítica, pero crítica al fin, a Reyes y su colección de cuentos *El plano oblicuo* —publicada ese mismo año. Una crítica también oblicua en la que, a propósito del ensayo, critica a Reyes como poeta y como cuentista, pues le parece aquejado de un “donaire intelectual”, es decir, de cierto intelectualismo que anega su obras, convirtiéndolas *a veces* en “guarismos de razón pura”, con resultados demasiado cerebrales y librescos:

Mucho se ha hablado de las capacidades para la prosa en relación con la vocación para la poesía. Lo cierto es que no se puede suscribir una regla terminante. Si hemos tenido grandes poetas, aptos para la prosa (Díaz Mirón, por ejemplo) en otros no ocurre igual (López Velarde, 1990: 509).

Cuando un poeta sobresale por su disciplina netamente artística, su prosa descuella. Tal es el caso de Reyes, por más que le prefira-

mos, en definitiva, fuera de la lírica. El Reyes ensayista reina sin controversia en el Olimpo de las letras mexicanas, no así el poeta que apenas trasciende la medianía y se queda en un poeta escolar correcto, sin tacha, pero sin llegar a ser verdaderamente notable.

En su comentario López Velarde señala que de haber alguna calidad en la prosa de Reyes es debido a su labor como poeta, pero al mismo tiempo casi le pide que abandone la lírica. La poesía ha servido como un medio, pero no debería ser el fin en la obra de Reyes. El bardo jerezano elogia la poesía del ensayista regiomontano en detrimento de su lírica. El dardo estaba clavado. Alfonso Reyes aguardó unos cuantos años, hasta 1926, para devolver el golpe en su texto *Venganza literaria*, acaso con cierto exceso de rotundidad, aludiendo de diversas maneras a López Velarde, para luego rematar:

Así, así me las pagaran todas esos del Ángelus, esos del Toque de Queda, esos de las muchachas de la retreta, esos de las virtudes aldeanas, esos del incienso de las parroquias, esos de las tardes de la granja, las veladas de la quinta y hasta Don Catrín el Calavera: poetas pepitos, poetas rotos para decirlo a la mexicana. Traen ráidos los traseros del alma y lo andan tapando como pueden, y dicen que es por meditabundos y por pasear manos a la espalda (Reyes: 1998).

En 1939 el regiomontano publica en *Pasado inmediato* unas cuantas palabras en que *recuerda* a Ramón López Velarde: “Ramón López Velarde, estrella fugaz en nuestro cielo poético” (Pacheco, 1975: 156). El poeta de tierra adentro sería alma solitaria en pena en el purgatorio de las letras sin membresía para el olimpo de los consagrados. Es decir, si recuerdan el poemita de Borges, para Reyes, el zacatecano habría llegado rápidamente a la meta, al olvido. Poeta sin stirpe, sin tradición ni transcendencia. Un poeta soltero y célibe que no deja descendencia ni fecunda la poesía venidera. Poeta meteoro.

Luego, en *De poesía hispanoamericana*, Reyes considera que López Velarde conquistó la fama con un solo poema: *La suave patria*. En 1951, en “Croquis en papel de fumar”, en lo que podríamos esperar fuera una crítica más serena, la rivalidad se vuelve

al mismo tiempo más cordial y más hiriente. Perfil la poética de López Velarde a partir de una analogía con el agua, corriente, de cristal (es decir, hielo) y, por último, le concede la propiedad profunda del agua. Veamos: la poesía del jerezano es *del agua corriente* cuanto que en ella hay: “Nitidez, candor, religión de devocionario, música popular, feria, provincia, rubores y armonías coloristas, costumbrismo en azul y rosa. Pienso en Aduanero Rousseau, el pintor amateur, el pintor ingenuo, de lo pintoresco. Dicho con crudeza, su belleza es incidental, pasional, lejos del conocimiento de causa”. También hay un López Velarde del *agua de cristal* con “Estabilidad, equilibrio, escultura y esmalte, casi parnasianos; un decir justo que se inmoviliza en la meta. (...) O bien la exactitud, el laconismo clásico ya intocable”. Luego está para Reyes el *agua profunda* en la poética velardiana, esa agua profunda de la “Voz patética, sensualidad y miedo, simbolismo más o menos consciente, sonambulismo ‘suprarrealista’, *avant la lettre*.” Un surrealista antes de tiempo, pero, en este caso no parece un elogio; no se trata de un precursor del surrealismo, sino, otra vez, de pueblerina ingenuidad. Velarde sería —según Reyes— un desclasado sin casta ni prosapia poética, sin tradición y sin herencia, poeta al margen de la poesía misma:

La complejidad, la trama de estos motivos se establece, desde luego, merced a recursos de cultura; pero sobre todo, de sensibilidad. El fruto de nuestra América hereda, sin querer saberlo ni detenerse a analizarlo, la savia de muchas tradiciones.

Para nosotros este es el centro, el núcleo, de la crítica. El dardo más potente lanzado hacia el adversario. Para Alfonso Reyes, López Velarde era un poeta inconsciente de sus propias influencias; diríamos ahora, con Harold Bloom, un poeta desprovisto de la angustia de la influencia, es decir, un poeta menor. Un poeta que es muchas cosas sin saberlo, al mismo tiempo vagamente simbolista (“más o menos consciente”) y surrealista anticipado, pero no por conocimiento, sino por puro desvío de la sensibilidad. Si por un momento dejamos de pensar en los nombres de nuestros escritores, podemos ver como subterráneamente hay un enfrentamiento

entre dos fuerzas de la literatura, la pasión y la idea, es decir, el *pathos* y el *eidós*: el *eidós*, desprovisto del talante inconsciente y creativo; el *pathos*, desprovisto de una *idea* precisa, histórica, de la literatura. Velarde simboliza errancia, deseo transido de culpa, belleza dionisiaca de lo efímero y la devastación. En cambio, la pluma de Reyes despliega perfección diáfana, medida armónica y belleza apolínea y meridiana.

José Luis Martínez, en el estudio introductorio a las *Obras completas*, ha mostrado el crisol de tradiciones poéticas que condensa y concentra Ramón López Velarde. De Virgilio a Baudelaire, pasando por las modas de su época, Velarde no deja de reescribir la tradición de la poesía mexicana, a tal grado que le merece el juicio de muchos, entre ellos Gorostiza y Paz, de maestro fundador de la lírica mexicana moderna.

Alfonso Reyes fue un hombre de letras, alguien que vivía, respiraba, soñaba literatura y la cultura del libro. Sorprende la entrega de Reyes a la literatura: “el verde de la literatura es más vivo y más real que cualquier bosque”. Ramón López Velarde fue un hombre bohemio, de intuiciones audaces, asediado por el deseo y la culpa, entregado a la inmediatez de la vida, entre la aprehensión enfermiza de la carne y la zozobra. Por su parte, Alfonso Reyes se ubica, es consciente de su aportación, como el centro del canon de la literatura de ideas en México. Se asume como el gran traductor cultural del tesoro del pensamiento, la cultura y las artes europeas y occidentales, a tal grado que merece el juicio de contemporáneos y sucesores como un escritor europeizante, clasicista, elitista. Su enorme prestigio, ganado a pulso, de exquisita erudición enciclopédica le va a impedir el reconocimiento por parte de las letras mexicanas como un gran maestro que renueve la literatura mexicana moderna.

Pese a la ausencia de un canon y una tradición explícitos, Velarde le va a sacar provecho a su alquimia verbal inédita. Caso contrario en Reyes: su excesiva maestría del dominio del pensamiento y de la literatura occidentales le va a dar un reconocimiento como experto, pero le va a restar mérito y legitimidad en la apreciación de su originalidad. Velarde y Reyes son dos grandes maestros que han renovado y reconfigurado el campo de la literatura mexicana

como muy pocos lo han hecho. Queda aún pendiente trazar la historia de su genealogía y de su trascendencia, así como su influencia fundamental en la posteridad a través de obras y autores modernos y contemporáneos.

La obra de Velarde despliega una creación absolutamente singular, con una tesitura inédita: asociaciones inéditas, extraordinarias, inexplicables; repetición de vocablos, redundancias, giros sorprendentes, musicalidad interna de las palabras; ritmo, danza y escritura; dualidad dramática, deseo postergado, magia poética en el orden y estructura del poema; juego y azar; audacia en los nombres y en un estilo de adjetivación que colorea las cosas con matices precisos y preciosos, acaso preciosistas, pero siempre eficaces, efectivos. Por eso los imitadores e epígonos de Velarde se quedan con el cascarón vacío; no dan cuenta de la combustión de los huesos necesaria para lograr la alquimia del poema.

Hay un trabajo paciente de reescritura del borrador: corrección, depuración, alquimia. Se busca ir suprimiendo llegar a la imagen rotunda, exacta, perfecta. El especialista José Luis Martínez (1990: 585) nos cuenta que, en uno de los bolsillos de la última chaqueta que usó Velarde, sus parientes encontraron, junto con otros papeles, tres hojitas con palabras sueltas, juegos de palabras, comparaciones y recursos verbales que utilizara en la confección de algunos de sus últimos textos, como “Novedad de la patria”, “La suave Patria”, “Obra maestra”, “Gaviota”, “El bailarín”, entre otros.

En cambio, la obra de Reyes acrisola erudición, vitalidad, cosmopolitismo, buen gusto, ingenio contenido, sabiduría estoica, luminosidad apolínea, relectura de los clásicos, memoria prodigiosa, sentimiento trágico de la vida y siempre un deleite de los pequeños placeres de la vida. Quizá por eso predomina el ensayo como forma literaria, pues es en este laboratorio de estilos literarios e intelectuales donde se puede encontrar una escritura que equipara pensamiento y vida. Vida, pensamiento y literatura se funden y fundan una palabra poética y pensante. Las impresiones y las experiencias más insignificantes adquieren un estilo y una tonalidad mayores gracias al milagro de una prosa que desafía las fronteras entre prosaísmo y poesía. La vastedad de su cultura, su

ritmo y pensamiento equilibrados apabullan al lector promedio que busca una literatura acorde con la estulticia de nuestros tiempos. La de Reyes es una escritura fuera de moda y completamente fuera de los modos de recepción literaria del *mainstream* literario actual. Pocos autores han ahondado tan en serio en la experimentación de la belleza como él. Logra con maestría natural transmitirnos emociones estéticas, entreverando lenguaje de ficción, citas eruditas y anécdotas jocosas.

5

Velarde y Reyes están quizá más cercanos de lo que ambos podrían asentir desde sus respectivos tronos del Olimpo literario mexicano moderno. Velarde y Reyes fueron dos poetas enamorados de la belleza en todas sus manifestaciones plenas y rotundas; quizá por eso su entrega amorosa y transgresora al culto de la mujer. La mujer aparece en sus obras como objeto de culto, revelación, encuentro, epifanía, verdad funesta y divina. Mientras que en Reyes hay una coloración lúdica y festiva, en Velarde la policromía verbal adquire una gravedad púrpura lúgubre.

Poesía monotemática, la de Velarde celebra a la mujer como el fundamento de la creación cosmogónica. La mujer es lo inalcanzable, recuerdo, deseo postergado, transfiguración, ensoñación, búsqueda. Hay una constante de los primeros a los últimos poemas sobre la mujer: la mujer como ser imposible e inviolable, objeto sagrado y sacramental. Lo podemos constatar en sus *Primeras poesías*: en “A un imposible” la mujer es el imposible amor de melancólica plegaria. En “Promesa”, la novia también es imposible, casta pura, hermosa, tan pura y tan buena, evoca escenas de infancia y recuerdos prístinos, amor siempre renovado, afectos sencillos. *Las primeras poesías* exhiben ya el drama de la carne; la mujer es el objeto más deseable, pero intocable, e inaccesible (López Velarde, 1990: 112):

De tus monjiles hábitos, contritos
absolución demandan mis delitos;
darles la luz de tu inviolada toca
a las tinieblas de mi noche oscura

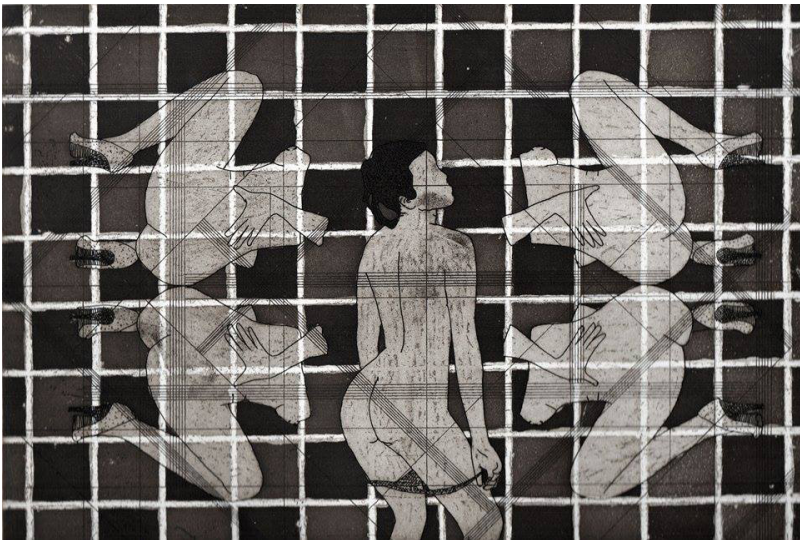
y haz llover en mi erótica locura
los besos conventuales de mi boca.

Luego el poeta, a partir de “La sangre devota”, se va descubriendo un alma enferma en un cuerpo culpable, ebrio de amor y de pecado. Bajo el imperio de la primavera, las aldeanas se revelan coquetas, seductoras, pero también recatadas, imposibles. El joven rapaz siente culpa por los deseos malsanos que padece por su prima Águeda, su presencia en el sonoro corredor le causa “calosfríos ignotos” (López Velarde, 1990: 143-144). El poeta celebra “la gracia primitiva de las aldeanas” “en el ignorado grupo de doncellas de un lugar pequeño”. Aparece Fuensanta, quien se revela como ofrenda romántica, objeto de adoración absoluta. Fuensanta revela el amoroso mal, la locura grata y la perdición de los mortales.

Herederero de la poesía provenzal y romántica, lector de Baudelaire, el poeta le canta a la amada, canta la transfiguración de la amada como santa, como diosa inmaculada violable-inviolada: “Tu voz es un verso que se canta a la virgen”, “tu mirada viva es como el rayo que arranca el sol a la custodia rica que dio para el altar mayor” (López Velarde: 1990: 151). Mujer arquetípica que es todas las mujeres: “Amada, mi primer amor, serás el postero”. La mujer permanece vedada: “¿Imaginas acaso mi amargura impotente? Me estás vedada tú... Soy un fracaso de confesor y médico que siente perder a la mejor de sus enfermas y a su parte más efusiva penitente” (López Velarde, 1990: 157). En un poema como “Noches de hotel” se sugieren “alocados lances de luna de miel”. En sus últimos poemas la mujer sigue siendo inaccesible; adquiere una densidad metafísica cercana a las sílfides nombradas por Nietzsche:

La última odalisca
Mi carne pesa, y se intimida
porque su peso fabuloso
es la cadena estremecida
de los cuerpos universales
que se han unido con mi vida.
Gozo... Padezco... Y mi balanza

vuela rauda con el beleño
de las esencias del rosal:
soy un harén y un hospital
colgados juntos de un ensueño.
Voluptuosa melancolía:
en tu talle mórbido enrosca
el Placer su caligrafía
y la muerte su garabato,
y en un clima de ala de mosca
la lujuria toca a rebato.
(López Velarde: 1990: 219-220).



Las jerezanas son elogiadas por su heroico destino; se la pasan vistiendo santos y desvistiendo ebrios. En su grupa bisiesta, guardan la esencia del terruño. Son honradas en el espanto: entre sacrilegio, erotismo y frenesí, la entrega se posterga, siempre se posterga. La verdad de la poesía siempre será más plena que la verdad del mundo. En “El son del corazón” el poeta se confiesa perdido por las piernas de “Anna Pavlowa” (López Velarde, 1990: 247-249):

Piernas
que llevan del muslo al talón
los recados del corazón.
Piernas
Del reloj humano,
certeras como manecillas,
dudosas como lo arcano,
sobresaltadas
con la coquetería de las hadas.

La patria se vuelve patria: mujer impecable diamantina, de pelo rubio desposada con el alma, equilibrista chuparrosa, se regala toda entera; Suave Patria, alacena y pajarera, de tierras labrantías, Suave Patria: tú vales por el río / de las virtudes de tu mujerío; tus hijas atraviesan como hadas, / destilando un invisible alcohol, / vestidas con las redes de tu sol... Suave Patria, niña que se asoma por la reja / con la blusa corrida hasta la oreja / y la falda bajada hasta el huesito. / Inaccesible al deshonor, floreces (López Velarde, 1990: 260-265). La cartografía de la nación se entrelaza con la del cuerpo femenino y nos arroja en su respiración azul de incienso y nos prodiga carnosos labios de rompopo. Velarde renueva la mirada de la provincia, al tiempo que mitifica el terruño de tierra adentro.

Acrisola una suerte de criollismo estético con aromas, sabores y saberes del México profundo. Es un poeta de los sentidos, pero su sensualismo está transido de metafísica y trascendencia. Su atenta escucha capta en lo insignificante lo luminoso y rotundo: poeta que se rinde ante la belleza del mundo, ante la majestad íntima de las cosas.

Finalmente —nos recuerda—, vamos a dar el olvido y la muerte; todo horror, culpa, deseo y soledad se van aquietando hasta borrar sus huellas y desaparecer por completo. Vamos “Rumbo al olvido”, nuestras pobres almas, después de la caída, ya perdieron el nido, y se dirigen, mejor dicho, son arrastradas en la fatal corriente del olvido. Hay nostalgia no por la muerte, del todo irrevocable, sino por la comunión imposible con la amada. El poeta delira y recuerda en vano la virgen esperanza; es consciente de

que la sorda corriente nos precipita hacia lo desconocido. (López Velarde, 1990: 130-131).

En la grana y oro del crepúsculo se avizora la muerte. Entre tanto, la agonía queda y la imagen de la amada resplandece, “invicta belleza que salva y que enamora”. El corazón olvida que engendrará al gusano mayor, pues la mujer es diosa, virgen, niña, inocencia, poesía, locura, verdad inescrutable, engaño, dualidad luciferina, pero nunca par o pareja. Siempre que inicia el poeta el vuelo amoroso, un demonio sarcástico maúlla y lo devuelve al lodo y la soledad:

Y pensar que pudimos
en una onda secreta
De embriaguez, deslizarnos,
valsando un vals sin fin, por el planeta...
Y pensar que pudimos,
al rendir la jornada,
desde la sosegada
sombra de tu portal y en una suave
conjunción de existencias,
ver las cintilaciones del Zodíaco
sobre las sombras de nuestras conciencias...
(López Velarde, 1990: 174.)

La melancolía y la finitud terminan por imponerse. La vida es prolongación de exequias “porque la tierra traga todo pulcro amuleto” (López Velarde, 1990: 199). Esperanza desecha e íntima tristeza reaccionaria dan el tono de un estilo singular y único.

En cambio, en Reyes la mujer se desdobra, ser angelical: musa, santa y virgen, para devenir una mujer sexuada, domadora, *femme fatale*, dominatriz, un ser carnal, de belleza efímera y rotunda. En un delicioso ensayo titulado “Montaigne y la mujer” (Reyes, 1997: 264), nos recuerda que nuestra vida se desliza, con dolores y sinsabores, entre diminutos placeres que no siempre nos atrevemos a paladear, como el hallazgo de un libro anhelado o la sonrisa femenina que disgrega nuestro yo concentrado en las alturas metafísicas y lo aterriza en la realidad cotidiana. La obra de Reyes

está poblada de mujeres, desde ninfas y altas damas de sociedad hasta cortesanas, histéricas y putas. Al respecto es digno de recordar el breve cuento “Campeona”, donde el final sorpresivo deja atónito a un público respetable, cuando el señor presidente del Club de Natación y Síndicos de París pregunta a la señorita triunfadora que decline sus datos generales, su nombre, edad y oficio, ella responde: “Mi oficio es muy modesto, señores. Porque, sin agraviar a nadie, yo, como decimos los del pueblo, soy puta. Pánico. Silencio seguido de rumores. Ha dicho usted...? –Putas” (Reyes, 1997: 269). Sus prosas poéticas abren la imaginación del lector.

Ahora bien, los ensayos y viñetas de Reyes son superiores a sus poemas. Mientras que en estos anuncia más de lo que enuncia, en aquellos sugiere. Veamos un par de fragmentos de poemas para ilustrar dichas aseveraciones (Reyes, 1997: 275):

Ninfa, novia, consuelo sin palabras;
aparición allá de los sentidos;
haces las voces de la selva tuyas,
o viertes blanda cera en los oídos
para que brote la canción del sueño
que danzas tú, nodriza de los nidos,
líquida como sangre, pies de lama
y de humedad y de verdor vestidos.

Hay declaraciones de amor a la belleza femenina, pero la magia de la poesía palidece. En cambio, en un exquisito ensayo titulado “Criaturas de amor” celebra las veleidades lúbricas de mujeres de salón de cabaret; describe con rigor analítico cada prenda femenina, así como el resultado en conjunto. Citemos un fragmento para mostrar su certero estilete ensayístico:

La Lorette existía ya antes de su nombre. El nombre fue tardíamente acuñado por un redactor del Fígaro de París. La literatura la poetizó y dignificó a su manera. Gavarni, con lápiz gallardo, descubrió el primer velo de sus intimidades. Las Loretas imperaban en los bailes de máscaras de la Ópera durante el invierno; y por estío, en Mabilie, el Ranelagh y Asnières. Los técnicos las

definen como seres intermedios, equidistantes de la Griseta y la Entretenida (Reyes, 1997: 279).

A diferencia del célibe errante de Velarde, el hogareño don Alfonso concibe la compañera como un ingrediente inestimable de la creación literaria. Mientras que el soltero de Ramón, “el tigre que escribe ochos en el piso de la soledad, no retrocede ni avanza, pues para avanzar, necesita ser padre. Y la paternidad —al igual que a Kafka, a Velarde— asusta porque sus responsabilidades son eternas”, para Reyes el papel de la esposa del escritor es imprescindible aunque un tanto imperceptible:

Su misión es anular en torno al poeta las preocupaciones extrañas, acallar los ruidos parásitos, evitarle las materialidades enojosas, respetar y hacer respetar su sueño de ojos abiertos, y —oh dioses— llevarle el genio sin que se note demasiado. No penséis que estamos divagando sobre meras frivolidades. Ya Fray Luis de León amonesta a su “perfecta casada” con las enseñanzas del Espíritu Santo. La asociada del trabajador del espíritu debe ser terreno propicio para las siembras y cosechas de este poético Labrador (Reyes, 1997: 283).

“Ninfas en la niebla”, “Análisis de una pasión”, “La domadora” son finos ensayos que nos muestran la complejidad y el enigma de la mujer, la conjunción extraña entre *Eros* y *Tánatos*, entre la vida y la muerte, la belleza y lo siniestro, lo eterno y lo efímero, el placer y el dolor.

Reyes y Velarde han sido flechados por la belleza desgarradora; ambos entrevén, en sueños, la otra Eva, Lilith, esa Amazona terrible. El primero se extasia y se atreve a perderse por unos instantes, el segundo se niega, no quiere sucumbir, pero sabe que ya está de antemano irremediabilmente perdido. Uno es buen marido, aunque tiene sueños diurnos y nocturnos de arrebatado erotismo y lujuria, el otro es un bohemio entregado a los placeres mundanos, aunque, en realidad, es tan ascético y casto como Nietzsche. Así que, incluso en eso, las diferencias son de matiz, más no de grado o juicio.

6

Intentemos así fijar la *litis*: para López Velarde, Reyes era un escritor demasiado intelectual, ajeno al régimen de la pasión que *debería* impregnar a la literatura. Para Reyes, el autor de la *Suave Patria* era una especie de poeta por casualidad, un accidente literario, provisto de algunas virtudes inconscientes, a todas luces inexplicables para la notoriedad que iba adquiriendo, frente a la disminución de la obra poética del autor de *Homero en Cuernavaca*.

La historia reciente ha hecho ya un juicio: provisional, acaso. Ambos son necesarios para nuestra literatura. Como sugiere José Emilio Pacheco, si estos escritores no existieran, habría que inventarlos. Pero ambos permanecen aún lidiando ese torneo perpetuo por la memoria, por lo memorable (la fama entendida como clamor perpetuo), que es la corona de laurel que la posteridad otorga. En el campo poético parece que López Velarde va ganando la batalla. El Reyes prosista de ideas lúcidas ha regalado varios de los mejores momentos de la literatura mexicana. La razón ganó y la pasión ganó, de momento, pero cada una en diferentes terrenos. López Velarde no tuvo demasiado tiempo para angustiarse por la veleidosa posteridad. Un cierto sentimiento de fracaso aquejó, sin embargo, al más longevo don Alfonso, quien aprovechó, cuando pudo, la ocasión para *poner en su sitio* a este poeta de la aldea, de raída gabardina, que le habría arrebatado el centro del canon poético en la primera mitad del siglo XX mexicano. Águila o Sol, Intelecto o Pasión, Concepto o Imagen poética, *Logos* o *Pathos*. La moneda sigue en el aire. Entre un extremo y otro, la indecisión de la poesía sigue manteniendo su fuente nutricia siempre renovada, originalísima y singular.

Y sin embargo, las cosas pueden cambiar en cualquier momento; el Olimpo literario de los clásicos nunca es definitivo: es una fotografía en movimiento. Quizá algún día el porvenir redescubra y desentierre autores absolutamente desconocidos, y quizá también muchas de las glorias mediáticas actuales sean recordadas sólo por antropólogos, estudiosos de la literatura e investigadores amantes de lo desconocido.

Para Borges, pensador de la eternidad, todos los versos están destinados al olvido. En el mejor de los casos, la escritura poética

exige nuestra muerte y desaparición. Esa es la desgracia de *clea*, la gran fama. Habrá un tiempo futuro en que ya nadie recuerde quién fue Homero, Shakespeare, Borges, López Velarde o Alfonso Reyes. Después de algunos siglos, el nombre se desprenderá del hombre. El olvido literario quizá sea el grado cero de la escritura donde el nombre yace sepultado detrás del hombre, pero su memoria queda en la humanidad. Quizá sea eso la verdadera trascendencia, y nada más que eso, pero tampoco nada menos, lo cual, bien vistas las cosas, es lo único que nos queda.

El olvido no se opone necesariamente al recuerdo y a la memoria. Freud, en un ensayo de 1914 sobre “Recuerdo, repetición y elaboración”, nos habla del olvido, del recuerdo y de la memoria, así como su compleja trama de relaciones. El olvido estaría ligado a la represión y la formación del inconsciente, el lapsus, el error y el extravío, al acto fallido: la errancia sin fin. *El paciente da una orden de olvido frente a un episodio traumático*. Memoria y olvido siempre son múltiples, guardan intrincadas relaciones. Su dialéctica reinventa tanto el pasado como el presente y el futuro. “Supresión de lagunas del recuerdo”, “vencimiento de las resistencias de la represión” son algunas estrategias analíticas contra el olvido. Cuando el paciente habla del material «olvidado», según el analista Freud, añade: «En realidad, siempre he sabido perfectamente todas estas cosas; lo que pasa es que nunca me he detenido a pensar en ellas». El «olvido» queda restringido por recuerdos encubridores. Sucede frecuentemente que se «recuerda» algo que no pudo nunca ser «olvidado», nunca fue retenido ni llegó a ser consciente.

El olvido destruye conexiones, suprime o bloquea relaciones causales, aísla y fragmenta recuerdos. El analizado no recuerda nada de lo olvidado o reprimido; lo vive de nuevo. No lo reproduce como recuerdo; lo revive como acto, lo repite sin saber que lo repite. A Freud le interesa la relación de esta repetición obsesiva con una transferencia que activa una repetición en la situación presente. La hostilidad de esta transferencia hace que el recuerdo sea sustituido en el acto por la repetición. El olvido es la expresión de la resistencia como repetición. Bajo las condiciones de la resistencia, el analizado repite en lugar de recordar. Repite todo

aquello que ha incorporado. El olvido toma forma de un saber ignorado e ignorante de sí mismo. Memoria y olvido pueden ser reversibles y concomitantes entre sí. Ya Borges en su vejez nos anticipa que la memoria individual está hecha, en buena parte, de olvido. Y que la historia universal, la historia del Espíritu, la única que importa, es una escritura en la que tenemos que disolvernos como individuos para leer y escribir continuamente su trama. Borges coincidiría con antiguos cabalistas y gnósticos en que somos apenas una hilaza de un texto divino que nos escribe, describe y reescribe sin cesar, donde el tiempo sería una imagen móvil de la eternidad.

Empero, habría otra forma de experimentar el olvido, en los umbrales de la inocencia, en el juego y éxtasis de la creación matinal del mundo y del lenguaje: en el devenir niño. No volver a ser infante sino devenir niño. Crear esa zona de indiscernibilidad, de trance chamánico, de mutación subversiva. En suma, ese pliegue o bucle de subjetivación creador. El olvido activo nos remite al juego creador del mundo y de la memoria de la materia sideral. Al respecto se puede consultar el hermoso ensayo de Pier Aldo Rovatti (1990): “Nietzsche: un niño juega a orillas del mar”.

El olvido activo pone en marcha, activa el devenir, y el devenir es devenir en el tiempo. Asume la figura del niño creador de Heráclito y de Nietzsche. Contra la gravedad de la ley, la ligereza del juego y de la gaya ciencia, ciencia de la inocencia que nos desvela el divino azar. El niño que juega adquiere un aspecto ultrahumano. Rovatti (1990) escribe: “En la simplicidad del puro suceder -un niño juega a orillas del mar- la realidad se eleva, deviniendo única, plena, divina”.

Nietzsche convoca la figura heraclítica del niño divino: última metamorfosis, más allá de la paciencia del camello y de la voluntad del león. Infancia por venir. Curva que se cierra y abre espiral. Inocencia es el niño y el olvido, otro comienzo matinal. Sagrado decir sí: afirmación pura y juego puro. En el ser humano auténtico —dice Nietzsche en *Zarathustra*, en “De las mujeres, viejas y jóvenes”— se esconde un niño, que quiere jugar. El niño en el espejo, es el ultrahombre que se ha autosuperado y juega a la orilla de mar con juguetes que arroja la marea a sus pies descalzos.

El niño se ha vuelto un modo de crecimiento en frágil equilibrio, en el hombre auténtico. Detrás de muchos falsos niños, se oculta un niño puro, un nuevo comienzo. Después de la culpa: una inocencia renovada que asume el juego responsable de creación de mundo. El olvido es posibilitado aquí por la memoria pura y verdadera.

7

Viaje y brújula de la experiencia humana, donde el olvido y la poesía se entrecruzan, posibilitando otro recomenzar: el eterno retorno de la creación. La inocencia es entonces un recorrido hacia la redención de la gravedad y la luz. El gnosticismo antiguo —Bloom y Scholem lo vieron con meridiana claridad— revela el anhelo humano de trascendencia como aspiración de luz. Quizá sea la misma luz que contempló extasiado Velarde en la sonrisa púber de púdicas lolitas. Quizá sea la misma luz que atisbó Reyes en las ninfas silvestres que se pierden en la niebla, y que, según él, son tema y motivo de la mitología.

La inocencia instaaura el sagrado juego creador, en cuya cercanía y horizonte la poesía revela la más alta vivencia y videncia humana: atisbar las cimas y simas de la finitud, pero también el ensueño de permanencia que religa hombre y mundo. Despertar el verdadero sueño, la verdadera ilusión, ocupó y preocupó la poesía de Velarde: su naufragio e interrogación en la *Zozobra*. En la operación inversa, se ha labrado el paciente estilo artesanal de Reyes: develar la condición humana en su opacidad laberíntica. En ambos casos, inocencia y olvido están ahí. En ambos casos, el pensamiento naufraga, el enigma permanece. Metáfora y desplazamiento impulsan irrefrenablemente la apertura de la creación poética. Y si después de Nietzsche y Klossowski, sabemos que el mundo no es más que una fábula, entonces la literatura, y en particular la poesía, es alguna de las estrategias esenciales, indispensables diríamos, para la reconfiguración de su experiencia. Y aquí el devenir niño se transforma en la metáfora de todas las metáforas. Nos arroja a la semiosis ilimitada e infinita, siempre por venir:

Jamás seremos “ese” niño. Pensar la infancia como cumplimiento, como “después, significa atravesar la dimensión natural y salir de ella. Se trata de representarnos una ilusión positiva allí donde la posibilidad y la imposibilidad se entrelazan (Rovatti, 1990).

El niño nietzscheano es una fábula y metáfora orientada hacia el futuro. El niño vendría después del adulto maduro; retrotrae la consciencia senil a su sonrisa lúdica y núbil. Todo ejercicio verdadero de creación —ya sea poético o ensayístico— no es sino un lento despertar de la inocencia en el reino de la infancia más libre y absoluta: la del devenir del arte. Así que los espíritus de Velarde y Reyes se solazan, niños eternos sonrientes, en aquellarre de la creación sin más. Y cada vez que un lector convoca en sus obras el juego, la risa, el devenir y la inocencia es porque la trama de la memoria pura y absoluta de la literatura ha activado el olvido creador. El juego, la danza y el devenir son algunos rostros risueños de la infancia imposible que hace la creación literaria posible en el milagro y epifanía de la lectura.

La literatura y la historia universales nos liberan. Su juego finito-infinito retrotrae lo singular a la memoria cósmica e inconsciente de una inmortalidad que está en la memoria de los otros y en la obra que dejamos. La inmortalidad exige la pérdida total y absoluta de la identidad individual; puede y debe prescindir de nuestra memoria personal. En los grandes libros se abre una pequeña rendija que nos deja entrever la inmortalidad. Calvino y Borges se maravillan del libro: de los diversos instrumentos del hombre, el más asombroso es, sin duda, el libro. Los demás son extensiones de su cuerpo. El libro es una extensión de la memoria y de la imaginación. El libro es la memoria y la imaginación de la humanidad. La fe en el futuro de la literatura “consiste en saber que hay cosas que sólo la literatura, con sus medios específicos, puede dar” (Calvino, 1998: 17). El libro condensa una eternidad portátil. Todo gran libro trasciende con mucho las intenciones de su autor.

Cada autor —sugiere Borges, incluyendo, por supuesto, a él mismo—, compendia todos los autores pasados que han sido apropiados por uno mismo y por la tradición precedente. La crea-

ción no es sino una mezcla de olvido y recuerdo de lo leído. El lenguaje literario es una creación, una especie de inmortalidad que disuelve toda identidad, que nos absuelve de ser personas. Podemos decir con Nietzsche, Pessoa y con Borges que cada uno de nosotros es como Cornelio Agrippa y Napoleón: soy dios, soy el Anticristo y el Superhombre, el Enano y Zarathustra, soy héroe, soy filósofo, soy loco, soy demonio, soy Ulises y Nadie, y soy mundo, lo cual es una forma de decir que no soy nada, y aparte de eso, hay en mí todos los sueños del mundo condensados, concentrados en el horizonte abierto de la literatura.

Breve corolario

Niño real, niño metafórico, inocencia pura, palabra adánica virginal, entre otras posibilidades, son algunas potencias del enigma y visión de la poesía que, ante el sin-fondo de lo real, despliegan el caleidoscopio infinito-finito de la creación. La creación poética abre en su fuente de vida heterogénea la creación humana como multiplicidad. Bálsamo para la incurable existencia, la poesía desdobra el mundo gris en la ficción multicolor del ensueño de la creación. La poesía verdadera ensancha el horizonte de la experiencia del mundo. Inolvidable, ha sido olvidada; yace sepultada en las raíces de dicha experiencia. Como el agua que bebemos sin saberlo, vive en el Padre sin saber que es el Hijo —según las palabras del cristiano.

Digamos que para nosotros Homero ha dejado de ser aquel sujeto de carne y hueso que alguna vez, *hipotéticamente*, existió, y ha pasado a convertirse en objeto literario, una especie de encabezado prestigioso para una gran obra. Con el tiempo se empieza a percibir poco a poco cierta naturaleza casual de la relación entre una obra y su autor. Devenir escritura imperceptible, tal vez sea el destino del poeta moderno. Frente al poeta contemporáneo que está tentado y asediado por la prosa posmoderna, la publicidad mediática y el hiperconsumo, el quehacer de la palabra adquiere una tesitura afirmativa de resistencia e insistencia ante el avance del ruido, la insignificancia y la banalidad. La vorágine de imágenes audiovisuales amenaza la palabra poética. Atreverse a nombrar el mundo es hoy un acto simbólico de religar las palabras y las

cosas en su sintaxis originaria. Quizá los nuevos augurios de la desaparición del libro escrito se lleguen algún día a consumir; empero, la palabra poética permanece ahí donde renace el sentido humano de las cosas. Tal vez un día todo se sumerja en las aguas de Leteo. Pero quedará alguna huella, algún rastro de la memoria de los mortales, esa raza de seres incomprensibles, terribles y maravillosos que un día poblaron la tierra de esperanzas, frustraciones y sueños.

La memoria es un cruel cernidor que enfoca la obra y va perdiendo de vista al autor —y sus apetencias. Y sin embargo, cada poeta ha de pelear por la permanencia de la palabra, pero su apetito es más grande que su tiempo, pues sólo —Unamuno lo sabía en carne propia— el hambre espiritual es insaciable. Qué envidia haber sido López Velarde, haber tenido la fortuna de ser Alfonso Reyes. Qué humildad y lucidez irónica la de Borges al no saberse desgraciadamente otro más que el mismo Borges. Envidia, humildad y lucidez que cada lector podemos crear y recrear cuando abrimos sus páginas memorables y dejamos escuchar la caracola marina portátil que resuella el misterio del océano entero. La lectura de la obra nos sugiere un orden excesivo, sagrado, indómito que respira el ritmo secreto de las cosas y nos da la justa medida de la eternidad en la apertura de lo leído, gozado, experimentado, paladeado. Pues el arte de *saber* leer avizora aún una potencia absolutamente creadora de subjetivación.

Reyes y Paz: la estafeta crítica

El presente capítulo explora algunos rasgos de dos de los poetas y críticos más notables del siglo XX mexicano. Alfonso Reyes y Octavio Paz constituyen dos espacios fundacionales de la discusión intelectual, literaria y estética de México e Hispanoamérica. La visión de sus trayectos implica el reconocimiento de la continuidad y su ruptura. La naturaleza actual e inactual —perenne y contemporánea del decir poético y de su aproximación crítica. Junto a los autores como Rubén Darío, Jorge Luis Borges y Vicente Huidobro, Reyes y Paz pertenecen a la estirpe de escritores-pensadores que recrean la modernidad estética y literaria desde Hispanoamérica. Hay además entre ellos una suerte de identificación, como las dos estrellas de un sistema binario, imprescindibles para comprender las relaciones de la literatura mexicana con el más amplio contexto de Occidente —su tradición y modernidad—, así como con la apertura a tradiciones exógenas, como el pensamiento oriental y las raíces culturales de lo mexicano.

Reyes y Paz edifican sendas poéticas. Están ahí *El deslinde* y *El arco y la lira* como monumentos de sus aproximaciones a la determinación del acontecimiento poético. En torno a sus ideas está la construcción de la subjetividad del escritor: las distintas maneras de entender la coherencia entre obra y vida del escritor, así como entre el origen y la actualidad del discurso literario, entre la tradición y la vanguardia. Asunción de la herencia clásica y europea, decantaciones innovadoras, indagación en el mestizaje, apertura a lo otro. Rasgos que unen y separan, que dan continuidad y producen el necesario *desvío* entre Reyes y Paz.

Alfonso Reyes, un pensador universal

Según Octavio Paz (1994), Alfonso Reyes es uno de los autores peor leídos, pese a que resulta ser uno de los más universales de las letras hispánicas. Su obra, pionera en muchos sentidos, recoge, en una escritura de impecable belleza, la sabiduría de autores clásicos y de la vida contemplativa. Para Reyes la crítica es dialógica, intelectual, ensayística. El ensayo es insignia de la escritura

de ideas. Por eso durante su vida exploró, de muy diversas formas, un cosmopolitismo inherente al hombre americano, crisol de patrones culturales externos en moldes y cedazos propios. Ejercicio de síntesis que genera nuevas obras y pensamientos, la inteligencia americana es concebida por Reyes como talento interpretativo, pero también recreación de sentido. Se reclama heredero de la tradición más exquisita del compendio grecolatino y clásico. Sabe que está a la altura de los más grandes pensadores y escritores europeos, y nos invita a los demás hispanoamericanos a pensar también por cuenta propia y dialogar de tú a tú con Occidente. Inscribe su obra y pensamiento dentro de la familia de los clásicos, como un moderno que los prolonga y prologa. No minimiza el pensamiento ni la tradición emergente en los pueblos americanos emancipados; al mismo tiempo, se asume como continuador de Goethe y de los moralistas franceses, a quienes no deja de leer, glosar y gozar.

La universalidad de Reyes no es la de un cosmopolitismo mallinchista; todo lo contrario. Desde el inicio al fin, su obra es una meditación pausada sobre el ser y acontecer de nuestra cultura mexicana ancestral, pero no desde una perspectiva aldeana o nacionalista. Reyes reinventa el nacionalismo; nos dice que hay que echar raíces en la tradición renovada tanto como echar el vuelo en la creación crítica de otras cosmovisiones.

La literatura expresa —enfatisa Reyes— al hombre en cuanto es humano. Donde lo humano incluye lo “deshumano” y lo “no humano”. La literatura es expresión cabal de la experiencia humana antropológica y situacional. De ahí su rechazo de la poesía pura, no porque no sea importante, sino porque es poesía de laboratorio, que nos deja en finas probetas una pequeñas gotas de agua, diáfanas y radiosas, pero insuficientes para expresar el manantial abundante del hombre (Reyes, 1963: 42-43).

Reyes sigue la enseñanza de los sabios moralistas antiguos: la literatura y el pensamiento están al servicio de una vida más bella, justa, libre, lúcida. Considera que el secreto del espíritu clásico es el amor y ofrenda al momento presente. Se trataría de empatar vida y literatura. La literatura debe recoger el día en su plenitud fugaz y prístina. Siguiendo a Goethe, su admirado mo-

delo canónico, Reyes equipara la literatura con la expresión del instante, instante como instancia que convoca escritura, lucidez, sentimiento, emoción vital y claridad diáfana. La máxima antigua de “igualar con la vida el pensamiento” la convierte en axioma de vida (Reyes, 1997: 5). La vida debe ascender hasta las cimas de los ideales. La creación literaria tiene una doble dimensión ética y estética; el secreto del espíritu clásico reside en el amor al momento presente, secreto que exige una visión ética de cumplir dignamente con todos y cada uno de los instantes de la vida en toda su plenitud.

Mediante el acto creador que expresa y sintetiza la vida vivida se trae el pensamiento a la práctica, se recoge el día, se da sentido y significado trascendente a la existencia humana. No es casual que su pasión por los libros sólo pueda equipararse con su pasión por la gastronomía. El arte de comer puede verse —mejor sería decir, degustarse— como la quintaesencia de la civilización. Los hábitos culinarios van a la par de los hábitos humanos. Asimismo, el amor y la mujer forman y conforman el pequeño universo del escritor, y cuando se refiere a la importancia de elegir una buena compañera de vida, aclara al lector: “No penséis que estamos divagando sobre meras frivolidades. Ya Fray Luis de León amonesta a su perfecta casada con las enseñanzas del Espíritu Santo (Reyes, 1997: 283). Pero de todos los ejemplos, sin lugar a dudas quizá el más álgido sea el del amor. En “Análisis de una pasión” el gran ensayista confiesa que está desarmado por completo ante el amor furtivo de una amante de nombre Cecilia, y su única esperanza es poder aprender alguna lección de la trágica experiencia. Confiesa que lentamente va dejando que se desangre su voluntad. Y admite —no sin coraje— que es el primero en sentirse envilecido por no poder gobernarse con inteligencia: “Me pregunto, revolviéndome en mis insomnios, hasta dónde puede llegar la miseria humana, cuando tan afanosamente nos abrazamos a lo que más daño nos hace” (Reyes, 1997: 299).

¿Cuál es la enseñanza que puede extraer de dicho experimento amoroso? Se pregunta Reyes, y admite que lo ignora, ignora todo: “Me he enfrentado con una divinidad más fuerte que yo. Esto no estaba en mis libros. Tal vez otros hayan pasado por trances

como el mío, pero nadie a tenido el coraje para decírselo con claridad a sí mismo, o de contarlo, para escarmiento de los demás. Algunos lo aprenderán de mí, cuando yo me muera y se publique mi diario (Reyes, 1997: 307). Amor, muerte y vida —aclara— siempre andan enlazados como serpientes del Caduceo. Literatura y pensamiento no eliminan las pasiones, pero si las clarifican, dilucidan su fuente ignota.

Alfonso Reyes es un escritor de ideas que busca vida en la literatura y sabiduría en las letras para poder vivir mejor, más ecuánimemente. La palabra precisa expresa la vida preciosa. La sintaxis del discurso mimetiza el flujo natural de la existencia. La escritura breve revela la vida cotidiana en su esencia pura y trascendente. Su comentario sobre Borges se puede aplicar a su propio estilo: “Escritor original y profundo de Hispanoamérica, detesta las metáforas gastadas, el falso laconismo impostado, huye de la manía exclamativa tanto como de la frase hecha y los lugares comunes, su obra no tiene una página perdida, su cultura en letras europeas es un caso único en nuestro mundo literario” (Reyes, 1997: 152-153). Quizá también el comentario necrológico sobre Eugenio Ímaz se pueda aplicar con entera justicia al mismo Reyes: “Era un despertador de conciencias, su atención para la poesía era una forma del entusiasmo. Más que revivir las obras de los grandes pensadores, quería vivirlos, padecerlos y disfrutarlos por cuenta propia” (Reyes, 1997: 174).

Alfonso Reyes fue un escritor de tiempo completo; nunca dejó de escribir, corregir, pensar, ordenar papeles, libros, borradores, materiales de publicación, conferencias, textos inéditos. Lo suyo fueron las letras que emergen de la vida misma. De ninguna manera es casual que la persona que más admiró fuera su padre, el general Bernardo Reyes, hombre de acción, dignidad y valentía. Y en la hora de sus mayores desesperaciones, su instinto vital acude a la memoria de su padre, quien le sirve como guía y maestro de sabiduría práctica (Reyes, 1997: 64). El amor al padre se equipara con el amor al terruño. Sus descripciones de Monterrey muestran a un hombre que ama su tierra y que vive al máximo las pequeñas cosas. Asimismo, su memorable ensayo “Visión de Anáhuac” documenta una vivencia y videncia entrañable de su patria. Sin

afán nacionalista, Reyes considera que hay cierta tendencia a la afectación europeizante impostada que asfixia y corroe el alma de la literatura viva. Por ende, siempre consideró que la noción de nación hay que resignificarla, no abandonarla sin más, tal y como lo consigna un texto firmado en Río de Janeiro el 30 de mayo de 1932:

Para nosotros la nación es todavía un hecho patético, y por eso nos debemos todos a ella. En el vasto deber humano, nos incumbe una porción que todavía va a darnos mucho quehacer. Yo diría que Hidalgo todavía no se quita las botas de campaña (Reyes, 1997: 136).

Lectura, poesía y poética en Reyes

El libro elige sus lectores. Como la sensitiva, el libro cierra sus hojas al tacto impertinente. Acallar previamente en nuestro espíritu todos los ruidos parásitos. En el silencio comienza a escucharse la voz del libro. Por eso “Sir Walter Raleigh pensaba que, en cada época, sólo hay dos o tres lectores verdaderos” (Reyes, 1997: 162). Reyes está en contra de las lecturas apresuradas; sabe que cada libro requiere un tiempo y un espacio específicos.

La poesía nace del afán de sugerir lo que no tiene nombre; por tanto —aclara Reyes—, el poeta tiene que ser preciso en la expresión de lo impreciso: “El arte es una continua victoria de la conciencia sobre el caos. Lucha con lo infame: combate de Jacob con el ángel” (Reyes, 1997: 103). Crítica y poesía se copertenecen, son simultáneas. Toda creación conlleva un arte poético. Nuestro día de la Creación se confunde con el día del Juicio: “Juicio y creación, precepto y poema, van tronando juntos en el seno de la nube poética. Pero llega la hora de la repartición en que uno poetiza y otro juzga” (Reyes, 1997: 106). Poesía y teología comparten lenguaje y apertura hacia lo trascendente. Ante el léxico desbordado de Adán, Jehová castigó algunas palabras, dejándolas como barcos vacíos, de ahí el ripio que no engendra nada. Conviene que haya un límite que haga estallar la palabra; los términos sagrados no pueden enunciarse sin catástrofes: “No jurarás el nombre de Dios en vano. El verdadero nombre de Roma, el verdadero nombre de Alá son secretos,

perdidos ya por la incuria de las generaciones. La creación literaria está en el hablar o escribir bien: no crea todo lo que escribe. Y aquí asoma la crítica, palmo de narices a la creación” (Reyes, 1997: 193).

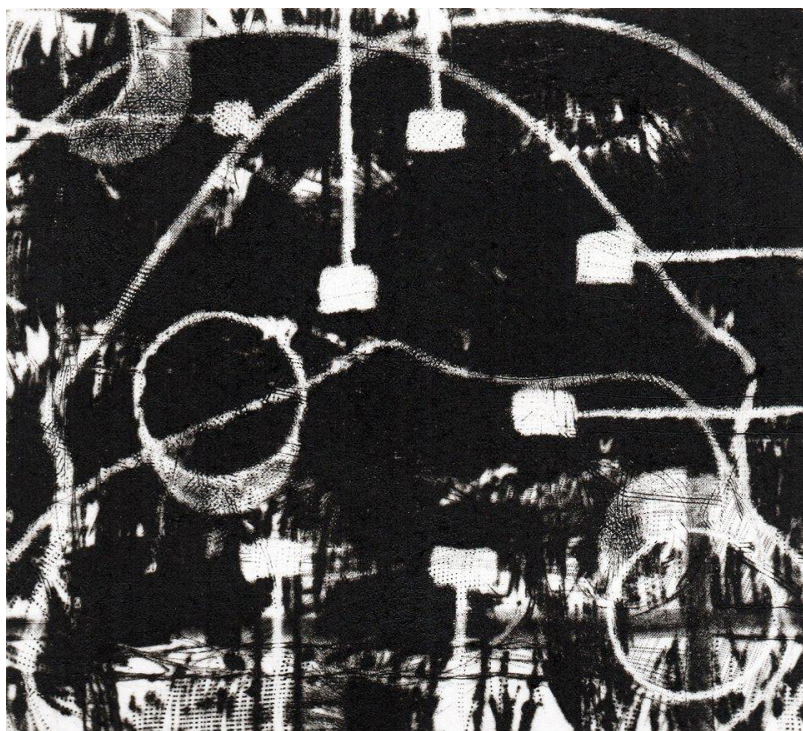
Siguiendo a Valéry, considera que el don de la palabra funda la casa del hombre. El lenguaje es medio y fin, a través del cual el hombre ha llegado a ser hombre, pero también es su enfermedad y su degradación; “necesita ser saneado y devuelto a su función edificadora de la sociedad y de la persona” (Reyes, 1963: 215). El hombre es un ser parlante: la palabra nunca es neutra; puede sanar o enfermar, bendecir o maldecir. Para Reyes hay una relación entre atmósfera verbal y salud terapéutica. Por otra parte, todo lenguaje lleva implícita una interpretación ética del mundo. El nombre influye en la representación de la cosa. Pensamiento, lenguaje, voluntad y acción se conectan. Poesía y poema se mantienen entre el Padre y el Hijo; igual que el Espíritu Santo, está hecho de Logos, palabra, verbo. El sustento de la poesía es el Logos. La literatura porta y soporta todas las combinaciones e hibridaciones. La lírica es liberación de toda pesantez: danza, evaporación alada. “Liberación, no libertad: exigencia suma que a sí misma se impone cánones, sin necesidad práctica alguna. Esta poesía pura es la servidumbre voluntaria” (Reyes, 1997: 89).

La literatura procede mediante la ficción; ésta nos transporta al ser y quehacer mismo de la literatura. La ficción humaniza el mundo. Por obra de la ficción, la poética añade algo nuevo a lo existente. La ficción conlleva la intención de la forma que captura en un molde imposible lo humano posible. Forma y ficción están destinadas al hombre en su carácter humano ejemplar. El contenido de la literatura es la experiencia humana, no únicamente la parte intelectual. Y aunque la literatura sea expresión, procura también la comunicación. El fin literario reside en la cabal comunicación de la experiencia.

El genio y crítica

Mientras que el rigor del lenguaje científico apunta a la exposición de una verdad objetiva, el rigor del lenguaje literario apunta a la expresión de una intención estética: ambos son lenguajes rigurosos, excepto que el literario se somete a la intención, “la intención literaria crea una rigidez semántica que sólo se distingue del

tecnicismo por su espíritu de ficción o irrealidad” (Reyes, 1963: 255). El lenguaje es algo vivo, dinámico.



Según Reyes, hay tres estadios de acercamiento y profundización de la crítica en la poesía: la impresión, la exégesis y el juicio. La impresión —afirma— es indispensable; es condición de receptividad de la obra literaria. Sin ella, no hay crítica ni exégesis, no hay juicio ni conocimiento, no hay amor. Y aunque los especialistas, filólogos y críticos teóricos desprecian y subestiman el impresionismo, están equivocados porque el fin de la creación literaria no es provocar la exégesis, “sino iluminar el corazón de los hombres en lo que tienen de humano. Y la crítica impresionista no es más que el reflejo de esta iluminación cordial; no es más que la respuesta humana, auténtica y legítima, ante el poema. El impresionismo es el común denominador de toda crítica” (Reyes, 1997: 110). El crítico es un inquilino, un huésped de la vida,

igual que el poeta. La poesía es para la crítica una expresión de la vida: la más atendible y entendible.

Por su parte, la exegética acentúa y destaca la dimensión intelectual y cognitiva de la obra. Hay tres principales métodos exegéticos: históricos, psicológicos y estilísticos. Pero ninguno —aclara Reyes— debe aceptarse como determinante, sino como meros apoyos auxiliares. Para ello no debe concebirse el conocimiento como fin, más bien hay que fertilizar y renovar el goce estético. Si el impresionismo es el encuentro inmediato con la obra y el método es una ruta preestablecida para la interpretación, la crítica se encuentra en una vía intermedia. Digamos que a *medio camino* se encuentra el destino crítico, asociado entonces con aquello que correspondía más bien al genio. No es asunto de la mera emotividad ni de la academia; conlleva una trascendencia ética e axial que toma como punto de partida el genio de la lengua y el ingenio individual. La crítica es relámpago, instante de epifanía donde la obra muestra un deleite que va más allá de la impresión y del conocimiento; deleite que se abisma en el misterio, que multiplica nuestra existencia, “transportándonos en las alas —emoción y conocimiento— a la región donde reina la alegría suficiente” (Reyes, 1997: 115). El juicio crítico, como apertura de “la alegría suficiente” y “el deleite renovado”, empata con nuestra idea de “la crítica festiva”. En ambos casos se trata de ir de la inmanencia de la obra a su trascendencia y encuentro creador.

Reyes reconoce la importancia de las críticas biográficas, hermenéuticas y sociológicas, pero desprecia del aplanamiento que hacen muchas lecturas del genio creador al mostrar su dimensión ridículamente humana, su textura humorística o patética. La grandeza humana no se deja atrapar por las redes de un sistema político-social-cultural; se escapa por sus rendijas, y

de todo gran hombre queda un saldo, superior a la suma de sus días. Interviene aquí no sé qué coeficiente que podemos llamar provisionalmente *la constante providencial*. Constante que escamotea todo sistema literario. Merced a la constante providencial, los grandes hombres eran grandes y en todo resultaban superiores. Algún pacto cruel e inhumano los ponía en complicidad con fuerzas de tierra y cielo” (Reyes, 1997: 119).

El nacimiento de la crítica

Puede considerarse la crítica como la médula misma del pensamiento y de la escritura alfonsina. *Pensar y escribir crítica y límpidamente*: esa sería la consigna del regiomontano. La crítica expresa —según él— una de las dimensiones más profundas y esenciales del legado occidental. Por eso, desde sus inicios hasta sus últimos escritos, Reyes buscó ser fiel al espíritu de la crítica creadora, haciéndola rigurosa, inquisitiva, vital.

Desde el inicio, el proyecto de pensamiento, proyecto de vida, estaba trazado en sus líneas maestras. Debido a ello, cuando la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de México lo invitó a impartir un curso en el invierno del 1941, Reyes bosquejó sus ideas, cuyo producto se cristalizaría ese mismo año en la publicación de la obra *La Crítica en la Edad Ateniense*. En dicha obra subraya que la cultura griega se sustenta en el Logos. El polígrafo dilucida el *logos* como su bautismo verbal que sigue bañando las creaciones contemporáneas. Cultura y pensamiento griego expresan la crítica como herramienta fundamental del ser, pensar y acontecer humanos. La crítica es —según la lectura que hace Reyes de los clásicos griegos— la bifurcación entre la literatura y su contraste, la herejía de la literatura que plasma las impresiones y nuestros principios ante el encuentro con la obra. En sus polos extremos, Reyes encuentra el impresionismo y el juicio. Precisa:

Todos entendemos por crítica el examen, fundado en la sensibilidad y conocimiento, que procura enriquecer el disfrute y estimación de la obra literaria, explicando y poniendo de relieve sus valores. Nuestra exposición se abre con los vagos latidos de la estimación literaria, en tiempos de las recopilaciones homéricas, y se cierra con la escuela de Aristóteles. Pero hay que declarar desde ahora que estas lecciones no pueden mostrar la crítica en sentido puro, en el sentido deseable. Por eso, en busca de la crítica, tendremos irremediablemente que cruzar jurisdicciones ajenas, sin tampoco pretender cubrirlas todas en su cabal extensión. Nuestro ensayo es la exploración de una veta oblicua, donde para más dificultad el metal aparece escondido entre minerales extraños (Reyes, 1941: 13-14).

Reconstruir la noción de la crítica en la antigua Grecia obliga a rastrear huellas desleídas, hipótesis probables, arriesgar conjeturas e intuiciones. Requiere ir despacio y de manera titubeante sin tener la certeza cabal de las cosas. Algo es seguro: la crítica nos vino de Grecia, y según Reyes (1941: 26), se pueden reducir a seis conceptos: 1). Fundamentos de la gramática; 2). Fundamentos de la crítica textual; 3). Fundamentos de la métrica; 4). Investigación de una forma trágica; 5). Investigación de una forma épica; y 6). Cánones de la oratoria y atisbos de la prosa. Este último aspecto —según él— fue recuperado apenas por la estilística moderna.

Reyes reivindica la imagen de los sofistas como primeros humanistas, pedagogos y educadores sociales en Grecia, y por tanto, auténticos padres de la crítica ateniense. La sistematización de la gramática y de la retórica es fruto de la sofística. El mismo Sócrates, maestro de sabiduría, solamente es concebible en el contexto de su debate con los sofistas, quienes radicalizan la crítica en términos de lenguaje estrictamente humano. La crítica griega, osada, insolente, al margen de los dioses, es fruto de la razón y potestad humana. En sentido análogo, destaca la crítica literaria en el teatro de Atenas, cuyo reflejo moderno encuentra Reyes en los cafés literarios en Madrid:

...crítica que ha escapado a la letra impresa y se ha disipado en tertulias. La comedia y la tragedia griegas exploran el amplio espectro de la condición humana, entre la ironía, la risa, la burla, la sublimidad trágica, la ofrenda y la representación, el pensamiento crítico avanza a trompicones. Opera un proceso de secularización, humanización y desacralización, ni siquiera la razón y la democracia escapan a la crítica. (Reyes, 1941: 118).

Reyes supone que la lectura que tenemos de la tragedia y de la comedia griega es anacrónica y simplista; desconocemos la atmósfera intelectual y vital de los antiguos. Destaca la figura de Aristófanes, quien es un polemista:

Su juicio es sobre todo un ataque, mucho más que una interpretación. Sus elogios están matizados de ironía. No puede hablar sin guiño de ojo. En sus declaraciones gravosas hay siempre

ribetes de exageración. Es el primero en saber que no escapa a las bufonadas que censura en los otros. Otra manifestación del sentido crítico en Aristófanes es su cultura literaria y la pericia con que la maneja: la naturalidad y frecuencia con que se ofrece el recuerdo de la poesía, como una parte más de la vida, en perfecta incorporación con sus hábitos mentales (Reyes, 1941: 144-147).

Platón sienta las bases de la crítica occidental, pero la crítica literaria alcanza su culminación con Aristóteles. Según Reyes, nada se escapa al modelo de crítica literaria aristotélica, que arroja la idea de la obra como una totalidad, donde cada parte explica las demás, generando una lectura sistemática y global. La crítica aristotélica supone el estudio de la retórica y de la poética de una manera rotunda y absoluta. La obra clásica griega, la tragedia, modelo por excelencia, es el canon de la belleza estética occidental; sin embargo —acota Reyes—, no fue suficientemente valorada en toda su plenitud afectiva y pasional:

La crítica ateniense tampoco quiso detenerse a estimar las representaciones del amor en la poesía, como si escondiera el rostro ante los grandes misterios. El valor romántico del amor sólo es admitido en la poesía que sucede a la edad clásica. Eurípides pasa por la vida como un rebelde solitario. El valor estético de la poesía, siempre sentido y absorbido, sólo tardíamente será objeto de declaraciones expresas. El pueblo que dotó a la humanidad de las obras poéticas más excelsas, apenas sentía la necesidad de aplicarles, para valorarlas, la piedra de toque del criterio estético. A la hora de juzgar se entregó al criterio de la religión, la política, la moral, aun del formalismo preceptivo. La belleza se la había dado a manos llenas. En el despilfarro de su opulencia derramaba el oro sin pesarlo (Reyes, 1941: 364).

El espejo de la literatura

La crítica está permeada por una paradoja: es una suerte de mal necesario. Resulta indispensable porque el hombre siempre es doble: su ser y su espejo; hay un compañero fantasma que camina adelante, y siempre lo deja a la zaga. Somos acción y contemplación, actor y espectador, poética y crítica. La naturaleza opera por

cismas. Todo vivir es un ser y, al mismo tiempo, un arrancarse del ser. La crítica expresa dicha confrontación humana. En el “Prólogo” de *El deslinde*, fechado en México en 1944, confiesa, no sin cierta melancolía, que lo que muestra la obra trata de un intento, de una búsqueda, más que de una realización: “Ni desconozco mis deficiencias, ni tampoco pido disculpas. Nada está acabado de hacer. Por mi parte, para continuar, espero el aviso de la crítica, fiel al precepto baconiano *Semper aliquid addiscere*” (Reyes, 1963: 21). Sobre la crítica literaria siempre habrá algo nuevo que decir. Y todo lo dicho siempre será provisional. Ejercicio de fenomenología rigurosa, de acercamiento teórico científico al objeto literario, *El deslinde* bien podría ser la obra maestra del polígrafo. Y aunque la obra mereció comentarios elogiosos de pensadores tan notables como Juan David García Baca, Werner Jaeger, Roger Callois, entre otros, no recibió el lugar que el maestro Reyes esperaba, ni siquiera desde su propia perspectiva.

Uno de los primeros escollos de *El deslinde* es el intento de separar literatura pura y literatura ancilar. La literatura pura no es poesía pura, pero mantiene una función de autonomía estética frente a otras funciones lingüísticas. Llama la atención que Reyes defina “lo puro” de manera negativa, más que atender sus características. “Lo ancilar” lo define de manera tautológica: “La literatura ancilar es un caso de la función ancilar. Y lo que se llama literatura aplicada es un caso de la literatura ancilar” (Reyes, 1963: 45). La literatura privilegia lo poético y la literatura ancilar o no literatura, lo semántico. Dicho de forma un poco abusiva, la primera se decanta por la belleza estética y la segunda por la verdad ontológica. Siguiendo a Aristóteles, Reyes afirma que “la verdad poética no debe confundirse con la verdad científica o moral, en poesía es preferible un imposible que convenza a una posibilidad que no convence (Reyes, 1963: 74).

Las cosas se complican más pues, según Reyes, la filosofía no puede deslindarse de la literatura “porque ella misma es aquí la operación del deslinde. Y como la metafísica casi no es más que la interpretación teórica” (Reyes, 1963, 80), entonces hablar sobre literatura y sus formas, géneros y poéticas ya es hacer filosofía. Busca establecer con claridad tres órdenes del deslinde: el histórico, el científico y el literario. Y sin embargo, no deja de advertir

en todo momento, y a lo largo de más de cuatrocientas páginas, que “el esquema propuesto es demasiado sumario. Debe tomársele como mera exploración de tanteo” (Reyes, 1963: 84), pues hay múltiples contaminaciones e intercambios.

En todo caso, el fracaso de *El Deslinde*, de poder deslindar literatura, crítica, ciencia y realidad, reside en la imposibilidad de tener criterios de crítica inflexibles y objetivos, pues nunca la crítica podría aspirar a normas inflexibles:

Cada obra es un mundo con su propio destino y sus propias leyes. A la crítica corresponderá investigarla, para medir el poema con sus propios módulos, y no con módulos traídos de fuera del poema, vengan del ejemplo eximio o de la abstracción preceptiva. Lo cual es más fácil de decir que de hacer. Estamos en la región de los imponderables” (Reyes, 1963: 279).

Hay una palabra que resume este ámbito de “imponderables” y las excepciones —según Reyes: el estilo. El estilo literario rompe todo esquema, clasificación y catalogación; nos sitúa en el terreno de la aproximación y del intento (Reyes, 1963: 271). Una obra es la búsqueda tenaz y férrea de conquistar el estilo. El estilo es el crisol de la experiencia humana encarnada en una escritura singular.

Reyes y Paz: la estafeta crítica

La aproximación crítica de Reyes a la literatura arroja un problema en la subjetividad y en la objetividad de la obra. Desde la subjetividad del genio creador se produce el hecho literario, el genio produce la obra desde su naturaleza. El crítico debe producir un mestizaje entre el método y la sensibilidad y, al mismo tiempo, deslindar, de manera clara y distinta, aquello que aparece en la experiencia literaria como una mezcla de fulgor y opacidad. El crítico debe deslindarse a sí mismo del poeta para ejercer la crítica. Hace falta todavía un momento de síntesis que Reyes no puede realizar, mismo que asumirá el otro gran poeta y crítico del siglo XX mexicano: Octavio Paz.

La clave paciana acoge un doble operador. Por un lado, la adopción de una nueva subjetividad que, a la contra de Reyes,

subsume la vida del escritor en la literatura: la biografía de un poeta es su escritura. Por otro lado, y de manera coherente con la primera cláusula, la visión del poeta no se reconcilia con la crítica, sino que subsume a la crítica en el pensar poético. Mientras Reyes deslinda y purifica esencias extraídas de su fenomenología singular, Paz conecta y relaciona obras y experiencias extraídas de una subjetividad *literaturizada*; vuelta quintaesencia poética.

Dentro del mismo ambiente cosmopolita que pudieron vivir, mientras Reyes mostraba reticencias ante las prácticas vanguardistas, Paz abrazó el surrealismo; mientras Reyes abrazaba la tradición griega y discutía las nuevas tendencias del pensamiento europeo, Paz se internaba en la poesía como esa otredad nacida en Occidente. Ello significó un desplazamiento excéntrico respecto del precursor al encuentro del “pensamiento auténtico” que postulaba el surrealismo y encaminándose a la “otra orilla” del pensar, la *paramita* hindú. El movimiento de apertura de Paz se cristaliza como un momento de síntesis integradora. Aquí reside la diferencia entre el maestro y el discípulo heterodoxo.

La aproximación crítica de Reyes permanecía fiel a un principio que Paz ya no seguirá: la estrategia de la distinción —el deslinde cartesiano— como manera del *recto pensar*. Mientras que Paz considera —en su madurez poética y crítica— que es bajo otra luz que debemos comprender el núcleo de la experiencia literaria, Reyes había propuesto el camino intermedio para el ejercicio de la crítica: más allá del mero impresionismo, más acá de la recaída en el método. Paz considera que no es suficiente con un enderezamiento del camino; es preciso desandar los caminos, descrearlos como postula en *El mono gramático*.

Por ello no será entonces procedente la forma del tratado, en tanto exposición geométrica, para la aproximación a la literatura. En cierto modo, en *El arco y la lira* Paz remite la investigación sobre la naturaleza literaria hacia la estrategia ensayística, de la que el mismo Reyes se desvía en *El deslinde*. Deslindar aparece como una operación imposible. Su propia radicalización alfonsina, rigurosa, implacable e impecable; en muchos sentidos, es su propia impugnación. Ahí donde el maestro encuentra un callejón sin salida: la inexactitud y el subjetivismo, el discí-

pulo haya la piedra filosofal. Significa, por tanto, un retorno a la clave subjetiva que abreva en la vanguardia y la otra orilla, esa que ha encontrado Paz en Oriente. Se trata de una subversión del modelo alfonsino. Aquello que nutre a la crítica se encuentra en el poema, no reside en un origen cronológico (Grecia) o una actualidad *epocal* (representada por el cosmopolitismo). El problema del lenguaje no sólo radica en las etimologías y en el diálogo entre las lenguas, es el problema del lenguaje mismo, la indicación de su espesor y el espesor del tiempo que implica la concepción de una profundidad del instante presente, la visión de una especie de eternidad inactual; elementos que *transparenta* el conjunto de la poética y la crítica paciana. Más allá del caparazón de la ideología y los prejuicios, Paz intenta hurgar el ser de la poesía:

El poema funda al pueblo porque el poeta remonta la corriente del lenguaje y bebe en la fuente original. En el poema la sociedad se enfrenta con los fundamentos de su ser, con su palabra primera. Al proferir esa palabra original, el hombre se creó. Aquiles y Odiseo son algo más que dos figuras heroicas: son el destino griego creándose a sí mismo. El poema es mediación entre la sociedad y aquello que la funda. Sin Homero, el pueblo griego no sería lo que fue (Paz, 2003: 40-41).

Paz asume que el lenguaje es un ser vivo, animal desbocado, simbolismo laberíntico siempre excedido; por ende, no hay la menor posibilidad de generar una visión clara y distinta del objeto literario. No es factible dar cuenta de la intención del autor —como pretendiera Reyes, pues “una cosa es lo que creemos decir y otra lo que realmente decimos. El mundo es un orbe de significados, un lenguaje. En el interior del lenguaje los significados combaten entre sí, se neutralizan y se aniquilan” (Paz, 2000: 8). Lo que Reyes considera excepción Paz lo considera tradición, “la tradición de la ruptura”, es decir, la impronta del genio creador y el aliento vital y poético de su demonio que resulta ser su conciencia poética.

Asimismo, y a diferencia de su maestro, Paz tiene clara conciencia de que es un hombre de su tiempo, y su tiempo está mar-

cado por el signo y diseño de la modernidad. La modernidad se distingue por la conciencia crítica. La modernidad no es una moda, sino un modo de ser y estar en el mundo. La relación con la idea y experiencia del tiempo es distinta en un hombre que se asume completamente moderno y otro hombre que se asume como continuador de los clásicos. No sólo es cuestión de perspectiva, sino de experiencia y visión del mundo y de la propia subjetividad. Tanto Paz como Reyes consideran que la crítica sigue siendo una asignatura pendiente en la literatura hispanoamericana. Pero Paz añadiría que la crítica y la creación adquieren una nueva tesitura en la modernidad. La creación crítica expresa la modernidad y su conciencia epocal. Y aquí se impone también un sentido nuevo que añade el discípulo a la cátedra alfonsina de la crítica: la crítica analiza, aísla, separa, define, clarifica, pero luego relaciona, construye una nueva inteligibilidad, genera un universo verbal inédito. Por obra de la crítica, la singularidad de la obra destaca dentro de la trama discursiva un diálogo contradictorio y plural (Paz, 2000: 41-44).

Hacia la otra orilla

El arco y la lira, *Los hijos de limo*, *Libertad bajo palabra* y *La otra voz* son obras paradigmáticas, ejemplares, capitales en nuestras letras hispánicas modernas. Funden y, con ello, refundan la tradición literaria moderna en lengua castellana. Tienen antecedentes en las obras de Alfonso Reyes, pero también en Dámaso Alonso, Pedro y Max Henríquez Ureña, José Lezama Lima, y otros, pero su dilucidación plantea alcances hasta ahora insospechados. A partir de Paz, la dimensión de la crítica resultará inseparable del trabajo poético creador que se precie de ser algo más que retórica y estilística pulidas. Como pocos, Paz tiene la capacidad de hablar de la poesía moderna, delineando su propio trabajo, y viceversa; las etapas de su trabajo creador coinciden con los hitos y mitos principales de las letras modernas.

Lo más notable es que Paz supo abrirse camino en medio de antagonismos, excomuniones, dogmatismos, dualismos irreconciliables y doctrinas cerradas, sin desdeñar el medio cultural, literario y político de su tiempo, pero siempre yendo más allá de las alternativas preestablecidas. Su obra armoniza opuestos en una síntesis

dinámica, creativa, en constante autocreación y autocorrección. Es el drama de la creación y de la búsqueda sin fin y sin término. Desde sus inicios, entre una poesía pura y una poesía comprometida, elige una poesía impura, rigurosa, creativa, sin adornos, pero sin renunciar a la imaginación y las imágenes cósmicas poderosas. En la década de los cuarenta, entre la economía de la poesía inglesa y el exceso del surrealismo francés, prefiere quedarse con lo mejor de ambos, pero desde su particular visión: rigor de la primera opción y libertad y creatividad de la segunda. Y así sucesivamente, entre política y poética, elige una ética poética que no renuncia a la creación amorosa de mundos ni de subjetividades: lo hace desde la escritura y desde el diálogo intelectual. Entre liberalismo y marxismo, entre ateísmo y fanatismo, entre regionalismo y universalismo, busca un punto de mediación que le permita tener una posición propia, autónoma, creativa, libre, atenta a su tiempo, a las interrogaciones del presente, sin desatender las cuestiones esenciales del ser humano. En el pasaje titulado “La consagración del instante”, de *El arco y la lira*, el autor condensa buena parte de su manifiesto poético. El poema es una creación histórica y a la vez trasciende la historia y está en el origen y horizonte de la humanidad. El poema, es hijo de un tiempo y circunstancias fechables y al mismo tiempo un acto anterior a todas las fechas, expresión de una sociedad y de su fuente. Es mediación entre el instante y la eternidad (Paz, 2003: 186).

Mientras que Reyes busca hacerse lugar en el árbol genealógico de los grandes maestros clásicos antiguos y modernos, Paz reinventa su familia literaria a partir de “la tradición de la ruptura”, es decir, a partir de la poesía moderna que conjuga una búsqueda estética, ética y ontológica. Para Paz “no hay escuelas ni estilos nacionales; en cambio, hay familias, estirpes, tradiciones espirituales, estéticas universales”. En un doble movimiento de universalización y borrado del sujeto de enunciación, Paz se asume como parte de una aventura clandestina, a contracorriente, en pos de renovar la literatura moderna en la lengua castellana. La crítica no es reseñar o inventar las obras. Ni subordinación ni falso empoderamiento, la crítica es concebida por Paz como un ejercicio de renovación de la perspectiva de la literatura. Si la crítica tiene una función creadora es porque nos permite volver a ver las obras

y los autores de una forma completamente novedosa. A partir del material preexistente, la crítica reinventa la literatura. Crea familias literarias. Por tanto, cuando el propio Paz asevera que todos los grandes poetas modernos son cosmopolitas, sin excluir a los de pueblos marginales como Huidobro, Borges, Pessoa o Kavafis, piensa, claro está, en él mismo.

La referencia central de la poesía en Reyes es el modernismo hispanoamericano a través de la criba de los clásicos, mientras que el polo magnético de Paz es el surrealismo, pero un surrealismo de imaginación crítica más que de evasión y automatismo. Para Paz el hombre es un ser escindido; la poesía es, aunque sea por un instante, el intento de buscar esa otra mitad perdida, esa otra orilla. Imagen poética y metáfora son mucho más que figuras literarias: son puentes ontológicos y antropológicos que buscan unir los contrarios. La poesía revela una poderosa comunión de seres singulares sin borrar o disolver las diferencias. Y es precisamente, la poesía la clave del ejercicio de la crítica como obra de arte.

Diferencias y convergencias entre Reyes y Paz

Octavio Paz ve el mundo poéticamente, sagradamente, a diferencia de su maestro Reyes, para quien el mundo era un espacio simbólico donde la dimensión poética era tan sólo una dimensión esencial, pero no única, el mundo ya no lo ve sagradamente sino secularmente. La crítica es —en Reyes— el sello distintivo de una época sacrílega, laica, secular, donde ya no hay nada sagrado, la época moderna es una época donde la crítica es radicalizada hasta sus últimas consecuencias. Para Paz, la imaginación es el modelo mediante el cual opera el pensamiento poético, cima y sima del pensamiento, y lo hace descubriendo semejanzas ocultas entre los objetos, uniendo los opuestos. Para Reyes, el análisis y la pasión crítica resumen lo más excelso de la creación intelectual.

Reyes se decanta por recuperar los clásicos como modelo del canon, y claro está, dicha vindicación en favor del regiomontano, no es una visión museística; todo lo contrario, es repensar los clásicos desde nuestra propia vida. Entre la sobrevaloración del pasado legendario y la incertidumbre del futuro, Paz se decanta por el presente; se aploma desde una poética del instante, en que

el presente es el centro de convergencia de todos los tiempos. Con la crisis de la modernidad, el autor apuesta por reinventar una política y una poética del presente, también una erótica que, desde la literatura, encarne la vida propia. Por ello, en *Los hijos de limo*, Anthony Stanton afirma que Paz

realiza “una exploración de sus orígenes y una tentativa de autodefinición indirecta”. Uno de los aspectos más fascinantes del texto es este parecido con el autorretrato, como en aquella parábola de Borges acerca del hombre que quiso dibujar el mundo y encontró que había trazado las líneas de su propia cara. Los múltiples conflictos, oposiciones y obsesiones que Paz descubre en la poesía moderna aparecen en su propia vida y obra (Stanton, 1994: 28-29).

La obra de Paz ilumina tanto la comprensión de la poesía moderna como la singularidad del autor. Es un diálogo en perspectiva. Por su parte, la obra de Reyes ha introducido los clásicos grecolatinos con una suficiencia y rigor que anticipa muchas de las discusiones especializadas. Ambos parten de la refundación del canon. Detrás de ello, estaría la discusión acerca de qué cultura transmitir y preservar, qué valores humanos cultivar. En suma, estaría la discusión del horizonte posible de la condición humana, discusión que no es otra cosa que el ser y quehacer de la literatura.

El ensayista Reyes es un gentilhomme que surca los senderos de la vida cotidiana, pero guarda en su mirada y pensamiento el eco de la sabiduría y el humor de los clásicos. El ensayista Paz es un paseante que ensaya caminos y modos de andar. Reyes considera que poesía y filosofía son dos campos completamente distintos, que en algunos momentos ensayísticos y literarios alcanzan cierta comunicación; logran un encuentro o un intercambio. Para Paz, poesía y filosofía son dos formas de contemplación, aunque añade —y en ello se puede ver cierta crítica a la filosofía— que la poesía siempre es concreta, singular, nunca abstracta, nunca general. Ideas concretas son las que interesan a Paz. Por medio de la poesía y de la crítica poética articula las cuestiones más fundamentales de la condición humana en diálogo y disenso con otras disciplinas como las ciencias, la filosofía y las artes: maestro de

la síntesis disyuntiva, de la vinculación que esclarece y armoniza oposiciones y contrarios. Y aquí, como en otros pequeños pero decisivos aspectos, el discípulo trasciende al maestro.

En Reyes y Paz hay erudición, rigor, claridad y estilo: lucidez sin carestía. La originalidad de su pensamiento está fuera de toda duda. En ambos la erudición se conecta con la más fina sensibilidad; el pensamiento responde a una experiencia vital. Pero la forma de pensar, el estilo de encarar las cosas es lo que empieza a abrir una brecha insuperable. Quizá consciente de que su maestro Reyes era el gran compilador del pensamiento occidental clásico, Paz no se propone una teoría de la literatura ni de la crítica, sino que asume una lectura desviada, poderosamente creativa y subjetiva (*misreading*, en el más puro sentido del que luego será su amigo e interlocutor, Harold Bloom). Reyes, en cambio, innova, busca hacer teoría, en el sentido etimológico riguroso, dirigir una contemplación meditada hacia y en pos de *la verdad de las cosas*. Reyes cree que es posible analizar de forma diferenciada la verdad de la belleza, la crítica de la creación. Pos su parte, Paz cree que es imposible, que no se puede hablar de poesía si no es con poesía y por medio de ella misma. Aquí es donde maestro y discípulo toman caminos distintos: uno cree en la verdad de las cosas y la posibilidad de encontrarla; trágica e incansablemente, muere en el intento. Pero el otro, el discípulo, asume que sólo puede haber una revelación fugaz en el poema, en la palabra, en un instante rapsódico que suele situarlo justo en el corazón del enigma. Y aquí, como en todos los ámbitos de las obras humanas verdaderas, no hay ganadores ni perdedores, sino posiciones únicas e irreductibles. Entre la crítica y la creación, la imaginación literaria y artística despliega sus posibilidades e intentos. Y los empeños del rigor y de la claridad no son menores que los de la creatividad y libertad. A fin de cuentas, se trata de los empeños quizá más nobles del espíritu humano, inacabables, como el propio ser humano.

Octavio Paz: crítica, poética y poesía

Introducción: poesía crítica y crítica poética

Poesía crítica y crítica poética son dos líneas fundamentales que atraviesan de principio a fin la portentosa, compleja, dinámica y vastísima obra de Octavio Paz. La poesía de Octavio Paz abreva y abreva de las tradiciones más sobresalientes del Oriente y de Occidente. Su poesía nos muestra la complejidad, la secreta e íntima oscuridad del ser humano, su alteridad constituyente. En su obra poética el lenguaje es el epicentro de la poesía. En el poema “Conversar” se expresan algunas las ideas e intuiciones fundamentales del poeta sobre el lenguaje, la muerte y la finitud: elementos concomitantes entre sí de una condición humana agónica y trágica. Leamos el poema:

Conversar

En un poema leo:
Conversar es divino.
Pero los dioses no hablan:
Hacen, deshacen mundos
Mientras los hombres hablan.
Los dioses, sin palabras,
Juegan juegos terribles.

El espíritu baja
Y desata las lenguas
Pero no habla palabras:
Habla lumbre. El lenguaje,
Por el dios encendido,
Es una profecía
De llamas y una torre
De humo y un desplome
De sílabas quemadas:
Ceniza sin sentido.

La palabra del hombre
Es hija de la muerte.

Hablamos porque somos
Mortales: las palabras
No son signos, son años.
Al decir lo que dicen
Los nombres que decimos
Dicen tiempo: nos dicen.
Somos nombres del tiempo.
Conversar es humano.
(Paz, 2009: 284)

Aquí se compendian las visiones y experiencias más profundas del lenguaje, de los sofistas y de Platón hasta Hölderlin, Nietzsche y Heidegger. Pero no sólo es un saber humano quintaesenciado, sino un sabor de melancolía y finitud radicales. Ritmo, metáfora y aliento se funden y fundan la palabra como habitación de los mortales. Ya el poeta californiano Robert Frost (1988: 127) había dicho que “toda verdad es diálogo”. Pero el poema de Paz añade algo nuevo a las ideas sobre el dialogo del pensador Sócrates y el poeta Frost: el diálogo es la puesta en acto de una verdad efímera, mortal, evanescente, pero real y profundamente humana. Somos a partir del diálogo: la palabra compartida.

Una palabra compartida: palabra con partida y con llegada, pero sin retorno, que nos dé vida y nos la quite, que nos mantenga en su telaraña de significaciones y nos libere del yugo impuesto. Esa palabra serpentea en el abismo, entre dos silencios, el de nacimiento y de la muerte. Una palabra de vida y libertad: la libertad es palabra, mejor aún: derecho a expresarse de la palabra sin reservas y sin censura. Palabra insurrecta que se demanda y manda sin dominio: su escucha nos construye en el espejo de los otros. Arte, poesía y psicoanálisis, en sus momentos culminantes, instauran la apertura de una nueva escucha: fontana del silencio que nos apalabra al mundo, y en cuyo tejido se trama la piel de la subjetividad. La palabra humana emerge del silencio como milagro: rostro (des)conocido que se dibuja en la urna del tiempo. La poesía —según Paz— crea un lazo de “Hermandad” (2009: 268), de cósmica hermandad entre el ser humano y el mundo:

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.

La escritura poética revelaría el sentido secreto de las cosas. La verdad acontece; es el acontecimiento de la palabra poética. Una de las más lúcidas y profundas reflexiones sobre la palabra poética, sobre la poesía y el lenguaje la realiza Octavio Paz en 2013 en *El arco y la lira*. De inicio la obra abre con lo que podríamos considerar un talismán o amuleto para todos los jóvenes que pretenden iniciarse en la poesía y en la crítica poética (“Poesía y poema”):

La poesía es conocimiento, salvación, poder, abandono. Operación capaz de cambiar al mundo, la actividad poética es revolucionaria por naturaleza; ejercicio espiritual, es un método de liberación interior. La poesía revela este mundo; crea otro. Pan de los elegidos; alimento maldito. Aísla; une. Invitación al viaje; regreso a la tierra natal. Inspiración, respiración, ejercicio muscular. Plegaria al vacío, diálogo con la ausencia: el tedio, la angustia y la desesperación la alimentan. Oración, letanía, epifanía, presencia. Exorcismo, conjuro, magia. Sublimación, compensación, condensación del inconsciente. Expresión histórica de razas, naciones, clases. Niega a la historia: en su seno se resuelven todos los conflictos objetivos y el hombre adquiere al fin conciencia de ser algo más que tránsito. 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. Juego, trabajo, actividad ascética. Confesión. Experiencia innata. Visión, música, símbolo. Analogía: el poema es un caracol en donde resuena la música del mundo y metros y rimas no son sino corresponden-

cias, ecos, de la armonía universal. Enseñanza, moral, ejemplo, revelación, danza, diálogo, monólogo. Voz del pueblo, lengua de los escogidos, palabra del solitario (Paz, 2013: 3).

El poema —según Paz— es expresión del tiempo puro. La historia humana se condensa en la historia de las relaciones entre la palabra y el pensamiento. La crítica y la subversión de las cosas se pueden concebir como crítica y subversión del lenguaje. El hombre es un ser de palabras. Estamos hechos de palabras. Ellas son nuestro acceso a la realidad. No hay pensamientos ni conocimientos sin lenguaje. Para el poeta Paz “no podemos escapar del lenguaje”; empero, habría un más allá de lenguaje: un silencio irreductible a la palabra, un éxtasis místico y erótico que no se deja atrapar por el lenguaje, aunque lo exija sin piedad a grito pelado. Lenguaje y mito van de la mano. La esencia del lenguaje es simbólica y metafórica.

La palabra es símbolo que emite símbolos. Al igual que para los cabalistas antiguos, el poeta considera que los símbolos son creaciones poéticas. Paz distingue entre poesía, poema y lo poético. Hay poesía tanto en el poema como en un atardecer o cielo escampado. El poema es creación original y única, pero también lectura, comunidad y comunicación. Poeta y lector se copertenecen. Debajo del lenguaje y las ideologías gastadas aún se escucha el rumor de la palabra poética. Siguiendo a Nietzsche —con quien tiene una relación de amor y de odio—, considera que “la poesía vive en las capas más profundas del ser”. Por ende, la publicidad, el arte, la religión, los mitos, los sueños, las pasiones son tejidos poéticos. Y el ritmo poético expresa no sólo la vitalidad de la palabra poética, sino una visión renovada del mundo. Alma viviente, en el ritmo late la vida de las cosas, su diapason animado. La rebelión fundamental es la rebelión de la palabra poética, que forma y transforma el mundo y la experiencia del mundo. Al igual que para su amigo e interlocutor Borges, para Paz, “la imagen es cifra de la condición humana”. Dado que el poema no dice lo que es, sino lo que podría ser, encarna sueños, fantasías y fantasmas.

La revelación poética nos muestra la realidad fundamental de la realidad, la esencia en su encarnación singular y única. La revelación poética toca y trastoca la otra orilla, el misterio y el enigma.

Pone en relación la alteridad y la mismidad. Empero, una de las cosas más destacables de la poesía es que relaciona cosas, experiencias y seres sin fundirlos, confundirlos, o explicárnoslos. La literatura transparenta la condición humana en toda su opacidad, ambigüedad e indeterminación paradójica. El sueño creador es el parto del mundo, de otros mundos en este mundo. Para Octavio Paz, el poeta es un visionario y un vidente, sin bien su trabajo es fundamentalmente con las palabras, con la alquimia de las palabras (“Las palabras”):

Dales la vuelta,
cógelas del rabo (chillen, putas),
azótalas,
dales azúcar en la boca a las rejegas,
ínflalas, globos, pínchalas,
sórbeles sangre y tuétanos,
sécalas,
cápalas,
písalas, gallo galante,
tuérceles el gaznate, cocinero,
desplúmalas,
destrípalas, toro,
buey, arrástralas,
hazlas, poeta,
haz que se traguen todas sus palabras
(Paz, 2009: 29).

Hacia una crítica poética: el ensayismo

El otro tema y problema fundamental de Paz es la crítica, la crítica como pasión y compasión de luz y raíz de lucidez extrema. Lejos de lo que se suele decir comúnmente, no hay oposición entre razón y pasión; *logos* y *eros* se fusionan en una misma búsqueda de inteligibilidad sin fin. En la cárcel preventiva, el 19 de julio de 1969, escribe José Revueltas “Aquí, un mensaje a Octavio Paz”: Martin Dozal lee a Octavio Paz; tus poemas Octavio, tus ensayos, los lee, los repasa y luego los medita largamente, te ama largamente, te reflexiona, aquí en la cárcel todos reflexionamos a Octavio Paz, todos estos jóvenes de México te piensan, y repiten

los mismos sueños de tu vigilia” (Revueltas, 2009: 503). El sueño de vigilia es lo contrario del sueño de la razón. Es la potencia poética de la subversión y la revuelta.



En *Posdata* nos señala que “las tradiciones del pensamiento crítico y la democracia conforman la modernidad. La modernidad en México significa lograr la democracia”. Añade en *Posdata*:

Tal vez valga la pena aclarar (una vez más) que *El laberinto de la soledad* fue un ejercicio de la imaginación crítica: una visión y, simultáneamente, una revisión. Algo muy distinto a un ensayo sobre filosofía de lo mexicano o a una búsqueda de nuestro pretendido ser. El mexicano no es una esencia sino una historia. Ni ontología ni psicología. A mí me intrigaba (me intriga) no tanto el ‘carácter nacional’ como lo que oculta ese carácter: aquello que está detrás de la máscara. Desde esta perspectiva el carácter de los mexicanos no cumple una función distinta a la de los otros pueblos y sociedades: por una parte es un escudo, un muro; por la otra, un haz de signos, un jeroglífico (Paz, 1983: 10).

En *El arco y la lira* (Paz, 2013) nos dice que crítica es interrogación sin fin, pero también creación, apertura de mundo y de lenguaje del mundo. En (1994b) la “Entrada retrospectiva” a *El peregrino en su patria*, concluye que la pregunta sobre México no es sino una variante de la pregunta original que todos los hombres se han hecho por buscar y hacer inteligible su destino. A Octavio Paz le interesa el humanismo, la Ilustración y el romanticismo por su defensa de la libertad del individuo; en particular, la obra de Montaigne la aprecia por su humanismo descentrado. De alguna u otra forma todos los ensayos son deudores de su obra homónima: *Essais. Que sais je?*: una de las máximas divisas de la herencia socrática en el pensador francés. *Yo no afirmo ni niego nada, ensayo*. Ensayar arriesga interrogaciones, problematizaciones; abre el libre juego del pensamiento. Pensar y jugar van de la mano; se entrelazan. La forma y el contenido del ensayo se imbrican bajo la figura poliédrica del hombre —quizá en esta era posthumana sigan siendo todavía; no sabemos por cuanto tiempo. El hombre en todas sus expresiones humanas e inhumanas, en todos sus aciertos pero sobre todo en sus desaciertos. Ironía, humor, ligereza, seducción, amenidad, escaqueo en el pensamiento y en la subjetividad íntima, van a ser —según Paz— la constante del ensayismo moderno.

El ensayismo, al igual que para Adorno y Benjamin, es en Paz el espacio del pensamiento que encarna una escritura en el acontecer de su misma gestación como proceso de interrogación y búsqueda de lucidez desde un presente complejo y heterogéneo: el tránsito de la modernidad y sus vicisitudes. Esto es lo que nos dice acerca de su maestro y amigo José Ortega y Gasset: el ensayismo como arte del pensamiento plural.

La obra ensayística de Octavio puede entenderse como una exploración radical de la condición humana en su singularidad moderna desde la creación poética. Entender la enunciación anterior nos lleva a comprender los límites y posibilidades de algunas obras ensayísticas como *El arco y la lira*, *El mono gramático* y *El laberinto de la soledad*. Su obra, como toda obra importante, no es homogénea, tiene variaciones, rupturas, discontinuidades, replanteamientos inesperados. Octavio Paz —como le gustaba describirse a sí mismo y a sus contemporáneos— fue hijo de

su tiempo, así que las limitaciones y posibilidades, los juicios y prejuicios de época están presentes en su creación, la mayoría de veces de forma implícita y oblicua. Asimismo, también tiene su obra algunas constantes como la creencia en una poesía universal y universalista, esto es, una visión trascendental de la poesía como epifenómeno de la creación humana. Y en el ámbito de las ideas e ideologías una búsqueda de esencias definitivas y definitorias del ser y acontecer humano. El taller de la escritura paceana se configura y reconfigura a lo largo de su trayectoria con una serie de constantes: la búsqueda de la obra perfecta, rotunda y redonda. Es una poética de imágenes arquetípicas que se resuelven en una sola imagen erótica que funciona como texto global y holístico. Y en algunos momentos, se abre a un juego de alteridades y complicidades donde el modelo fracasa, pero este quiebre, lejos de verse como una derrota, tiene que verse como una verdadera apertura de su obra. Y tal punto de crisis se muestra de forma dramática en los ensayos donde el autor experimenta los alcances de la confrontación entre el lenguaje poético de imágenes y el lenguaje conceptual.

En la obra ensayística de Paz hay, por lo menos, dos tendencias que se entrecruzan aunque nunca dejen de tener una función crítica e irreductible: por un lado, está una tendencia esencialista que se expresa en la creación de imágenes universales, ideales, arquetípicas, ahistóricas, míticas, y por otro, hay una práctica creativa lírica de experimentación que se disemina en balbuceos, dudas, interrogaciones y se dispersa en una obra abierta, compleja, paradójica y contradictoria. Paz es muchos autores. Empero, existe el predominio del gran estilo, de la búsqueda de un estilo mayor que genere una obra universal.

Su ensayo tiene una estructura formal que va de la mano siempre con el contenido. La unión tiene como premisas básicas la complicidad del lector y la seducción poética. Hay una función didáctica que se vale de imágenes y juegos lingüísticos para convencer al lector con todos los medios y recursos posibles. Más que diálogo, hay un intermitente monólogo que se asume como cátedra magistral. El magisterio de Paz es el de un sabio humanista singular que se disfraza de gran retórico —en el sentido clásico del término *retor*— para repensar en voz alta la condición humana desde el sentido abierto de sus creaciones.

El laberino de la soledad es un ensayo histórico y antropológico sobre la identidad y la esencia del ser mexicano desde la perspectiva del arte y la literatura. En efecto, es a partir de la creación de imágenes arquetípicas de la realidad que el autor busca fundir poesía, mito y sociedad. Las preguntas por qué es México y qué es lo mexicano no son sino una variante de la pregunta que todos los seres humanos se hacen sobre sí mismos, sobre su identidad. En 1992, en la “Entrada retrospectiva”, de *El peregrino en su patria. Historia y política de México*, Octavio Paz vuelve a referir los límites, defectos y lagunas de *El laberinto de la soledad*. Considera que una grave omisión es no haber hablado de la Nueva España ni el mundo prehispánico. Considera que su interpretación es una perspectiva parcial de la historia de México desde la situación del mundo moderno (Octavio Paz, 1994: 25). Le interesa rastrear ciertas creencias enterradas que siguen presentes de forma enmascarada —siguiendo a Ortega y Gasset, señala que las creencias son el subsuelo de las ideas, viven en las capas más profundas del alma social. En 1975, en “Vuelta a *El laberinto de la soledad*”, una conversación con Claude Fell, señala la importancia de reconstruir los mitos fundacionales de la sociedad mexicana:

En el fondo de la psiquis mexicana hay realidades recubiertas por la historia y por la vida moderna. Realidades ocultas pero presentes. Un ejemplo es nuestra imagen de la autoridad política. Es evidente que en ella hay restos precolombinos y también restos de creencias hispánicas, mediterráneas y musulmanas. Detrás del respeto al Señor Presidente está la imagen tradicional del Padre (Paz, 1994-b: 246).

Para Paz hay imágenes arquetípicas que apuntalan la vida pública y privada del pueblo mexicano, aunque ya no operan las ideas de familia, machismo y caudillismo como ideas directrices del imaginario social colectivo. De ahí la relevancia de recrear el pasado, la reconstrucción de las tradiciones y los mitos se efectúa conforme a “una reordenación de la perspectiva de nuestro proyecto histórico”. Explicar mitos, símbolos y tradiciones es desentrañar el devenir de la historia; según Paz, “el mito es jeroglífico de nuestro

destino”. La importancia que tienen personajes como Cuauhtémoc, Hernán Cortés y La Malinche es que —según Paz— son mitos y símbolos históricos que atraviesan y reconfiguran nuestras tradiciones. De ahí su premisa de que la crítica más radical sea crítica de y desde el lenguaje. La tematización del lenguaje es el hilo conductor que une sus ensayos histórico-antropológicos con sus ensayos de crítica literaria y arte.

El laberinto de la soledad —nos sugiere— es una especie de genealogía de la moral mexicana a través del lenguaje. Para Paz la interpretación histórica implica una hermenéutica del lenguaje coloquial. En tal contexto, considera que el lenguaje mexicano actúa como una máscara que encubre y descubre una realidad profunda. Poesía e historia se complementan y se iluminan mutuamente para comprender la complejidad del ser humano en sociedad; cada acontecimiento histórico es único y universal. A Paz siempre le interesó la mezcla explosiva que integran etnología, poesía y reflexión, porque —cree— que con tal mixtura es posible acercarse a la ambigüedad y complejidad de la historia, misma que oscila entre lo relativo y lo absoluto, lo particular y lo universal, la naturaleza y la cultura, el azar y la determinación. Es en *el entre*, en el hiato que separa y une cosas y seres, donde se fragua la historia —según Paz.

Posdata implica un ejercicio de descentramiento de la identidad y las esencias fijas. Nuestra identidad es relacional; no es un ser sino un acontecer en un tiempo histórico. La pregunta sobre México —según él— resulta inseparable de la pregunta sobre el porvenir de América Latina y su relación —o no relación— con los Estados Unidos: la pregunta sobre nos-otros es una pregunta sobre los *otros*. La crítica y autocrítica es radical y directa: “Nosotros todavía no aprendemos a pensar con verdadera libertad. No es una falla intelectual sino moral: el valor de un espíritu, decía Nietzsche, se mide por su capacidad para soportar la verdad. Una de las razones de nuestra incapacidad para la democracia es nuestra correlativa incapacidad crítica” (Paz, 1994b, 272).

Cuando no se entiende esta motivación profunda que subyace en los ensayos histórico-antropológicos de Paz, se le malinterpreta, lo que le importa de verdad no es reconstruir una historia erudita

contrastable, sino recrear la memoria histórica como arsenal para reconfigurar el presente. Por consecuencia, jamás se podría recalcar lo suficiente respecto a la relevancia del lenguaje. El lenguaje de la crítica no se puede separar de la crítica del lenguaje, dado que es un mismo movimiento de demolición creativa. Por medio de la imaginación, la dimensión creadora de la crítica conecta, sin fusionar, poesía e historia. Aunque echa sus raíces en tradiciones y memorias colectivas, la crítica es el aprendizaje de la imaginación, el sueño corpóreo de la libertad. Poesía e imaginación son claves —según él— para que la crítica social y la mirada histórica se desintoxiquen de ideologías simplistas y simplificadoras.

Hacia una ensayística ético-política: la figura del intelectual

La crítica de Octavio Paz a las ideologías y teorías sociales e intelectuales tiene como punto de partida la defensa irrecusable de *la imaginación crítica*. Más allá de las falaces alternativas impuestas —o socialismo totalitario o imperialismo de la dependencia, globalización o antiglobalización—, a Octavio Paz le interesó toda su vida ensayar una tercera vía entre liberalismo y marxismo heterodoxo, libertad individual y justicia social en una apuesta por construir una sociedad más justa y equitativa (Krauze, 2009: 673-690).

Ahora que se habla de estudios culturales, crítica cultural y postcolonialismo sería bueno releer a ensayistas como Alfonso Reyes, José Revueltas, Octavio Paz y José Lezama Lima, quienes anticipan muchas de las discusiones contemporáneas sobre identidad, cultura, mestizaje, dependencia, crítica de la modernidad desde la periferia y tantos otros temas que hoy ocupan y preocupan a los debates intelectuales en Latinoamérica y Estados Unidos. Si parte de la discusión actual, más allá de su abigarrada complejidad heterogénea, se refiere tanto a las instancias coloniales como a sus estrategias inherentes de resistencia, emancipación y autonomía, estamos firmemente convencidos de que dicha problematización debería releerse a contraluz de la ensayística hispanoamericana que ha sembrado los gérmenes de las revueltas teóricas actuales.

Si se busca reactivar procesos de resistencia cultural y política, crear instrumentos conceptuales de subversión del orden estable-

cido y elaboración de estrategias de preservación y fortalecimiento y liberación de imaginarios radicales, no se puede dejar de lado la aportación del ensayismo hispanoamericano. Su silenciamiento sería la confirmación más contundente de que todavía no somos capaces de apropiarnos de nuestra memoria crítica. Los estudios latinoamericanos, los estudios culturales, la crítica cultural orientan el diálogo hacia perspectivas crítica y emancipadoras e intentan dar cuenta aquí y ahora de creaciones culturales situadas, de conflictos sociales, de estrategias de resistencia y de creación; sin embargo —salvo casos excepcionales—, preservan, de contrabando, y de forma soterrada, el colonialismo intelectual y el vasallaje académico que pretenden, de forma explícita, combatir; el hecho de que en publicaciones, discusiones y congresos se requiera la presencia de intelectuales angloamericanos da cuenta sintomáticamente de ese antiguo padecimiento descrito por Frantz Fanon en *Piel negra, máscaras blancas*. Por fortuna, no se trata de un campo homogéneo, sino de una multiplicidad de perspectivas, teorías, visiones, versiones, críticas del presente en perspectiva desde la periferia, lo subalterno y lo marginal: hay que recordar que en la elección misma de los conceptos se juega una apuesta ética y política (Jáuregui-Moraña, 2007: 15).

Según Santiago Castro-Gómez (2007: 59), la primera tarea de un pensamiento crítico, liberador y postcolonial es la deconstrucción activa de la ontología totalizadora que ha hecho posible la dominación colonial europea sobre el mundo. Lo cual coincide con una búsqueda recurrente en la obra y pensamiento de Paz: a saber, recuperar de forma crítica la tradición desde la creación original. En un ensayo, a propósito de la revista *Vuelta*, en 1976, señala que “un pueblo sin poesía es un pueblo sin alma, y una nación sin crítica es una nación ciega” (Paz, 1994b: 565). La intención de Paz es retomar —sin censuras ni represiones— nuestro pasado premoderno en sintonía con los logros de la modernidad social, científica y técnica, sobre todo reivindicar su ideario liberal que se basa en la crítica social y la democracia. Crítica y poesía son las dos formas esenciales de recrear el lenguaje: por desgracia, el autor piensa que una reside en el crítico y creador, y otra sólo en el poeta. Paz no alcanza cuestionarse las premisas de la crítica

moderna, la ontología del sujeto y la autonomía moderna de la obra de arte. En suma: las bases de una visión universal sobre el pensamiento y la cultura.

En algunos momentos se percibe en Paz —como en otros grandes intelectuales— cierto desdén acerca del potencial de la vida cotidiana y las formas de creación de los sujetos colectivos y anónimos. Para Paz repensar el lenguaje significa repensar la historia subterránea que nos da vida hoy. Historiar y poetizar coinciden, pues ambas son estrategias de reunir una identidad fragmentada y desgarrada. El propósito que anima la mayoría de sus ensayos —en palabras del autor— es un intento de reconciliarnos con nosotros mismos, unir lo que fue separado, activando la memoria histórica como creación múltiple. Recuperar su intento es valioso, para nosotros, tanto en sus logros como limitaciones porque nos permite ver las posibilidades de una obra vastísima entretejida con retazos de los más variopintos discursos.

Los estudios culturales resultan ser hoy un campo heterogéneo y complejo que intenta describir la cultura desde un contexto real, específico, parcial, polémico de abordaje a partir de una serie de herramientas metodológicas y epistémicas inter y transdisciplinarias. Algunas de las premisas de dichos estudios son: *a*). El anti-colonialismo, *b*). El antiesencialismo y antiuniversalismo, *c*). La crítica del sujeto universal, *d*). La apuesta por formas de creación cultural desde la autonomía y la producción de subjetividades.

En particular, la producción de subjetividad es una cuestión que implica a los estudios culturales, el género, la filosofía, la literatura y el arte actuales. Bajo la producción de subjetividad intenta pensar y repensar la poesía como una acción creacionista que estaría en el corazón de la vivencia y convivencia de los sujetos. Ahora bien, esto implica abdicar del gran estilo de la modernidad artística que, coherente con la metafísica de la subjetividad cartesiana narcisista, se fundamente en la obra como lengua y creación universal y el sujeto-demiurgo-pequeño-dios que sostiene desde la invención, originaria y original, dicha obra. Si se han derrumbado los fundamentos de la modernidad científico-técnica, también se han diluido las certidumbres de la estética y poética que animaba y anima —pues hay algunos cadáveres que se niegan a los santos

óleos— la obra moderna de artista. Bajo el cumplimiento de la crisis de la modernidad, la obra de Octavio Paz tiene mucho que enseñarnos, tanto en sus sueños de creación póstuma suprahistórica como en sus posibles derivas de arte menor, de fuga, desterritorialización y devenires creativos, anónimos e imperceptibles.

En el pensamiento crítico de Paz hay una lucha entre la finitud, plenitud y trascendencia. Esta tensión nos ha dado algunos de los momentos más potentes y subversivos de su ensayística fragmentaria y contradictoria, pese a sus pretensiones, demasiado humanas, de obra completa, acabada, total y póstuma. La ensayística poética y política asume en su tiempo histórico la tarea titánica del intelectual, especie en extinción en estos tiempos posmodernos.

Octavio Paz nos cuenta que, al final de su estancia en París, después de terminar *El laberinto de la soledad*, se comienza a responder sobre dos preguntas: una acerca de la filiación histórica de nuestros pueblos y otra sobre nuestra poesía, ambas desde una perspectiva personal y ética. Es entonces que comienza a escribir un ensayo sobre poesía (Paz, 1994a: 25):

Era una continuación y en parte una rectificación de lo que había escrito en 1942. Tuve que interrumpir mi trabajo: en 1952 dejé París, estuve en el Oriente, y en septiembre de 1953, regresé a México. Sin embargo, en momentos libres y robados a otras ocupaciones, seguí escribiendo mi libro. A principios de de 1955, gracias a Alfonso Reyes, que veía con simpatía mis esfuerzos aunque no aprobaba mis ideas, envié a la imprenta *El arco y la lira*. El título viene de Heráclito y alude a la lucha de los opuestos, que la poesía convierte en ritmo, armonía e imagen.

El arco y la lira es una obra que busca establecer de forma metódica, sistemática y creativa los vasos comunicantes entre creación y reflexión. La premisa básica de la reflexión sobre la poesía es su universalidad originaria: “Todas las sociedades han cultivado la poesía, de los encantamientos mágicos a las canciones eróticas, de las plegarias a los himnos funerarios, de los cantos que ritman los trabajos de los labradores a las baladas y los poemas narrativos. La poesía nace con el lenguaje” (Paz, 1994a: 16-17).

Octavio Paz (1994a: 455-456) considera que la historia de la poesía moderna es inseparable de las poéticas que la legitiman. Lee en perspectiva hispanoamericana la literatura moderna. En el siglo XVII surge en Hispanoamérica —añade— una singular poesía barroca que consiste en la transgresión de los cánones españoles. El cosmopolitismo hispanoamericano expresa cierta forma particular de ser y estar en diálogo con la modernidad: en los casos de Sor Juana y Borges una manera de ser mexicana y argentina respectivamente. Influida por su humanismo universalista, Paz está más interesado en mostrar las semejanzas y encuentros que las diferencias y desencuentros entre Hispanoamérica y Europa. Quizá esto se deba a su creencia de que la poesía, en su más alto grado, es reconciliación y punto de convergencia (Paz, 1994a: 16-517). *Los signos en rotación* se publicó por primera vez en la revista *Sur* en 1965, y después se añade como epílogo a la segunda edición de *El arco y la lira*. En tal texto nos dice Paz que no hay poesía sin sociedad ni tampoco sociedad sin poesía; ambas se copertenecen. Para él, sólo se podría dar el cumplimiento de la revolución y la vanguardia cuando la poesía sea práctica, elemento religante y comunitario. Búsqueda de los otros y descubrimiento de la alteridad, la poesía potencia y posibilita la imaginación social que sería capaz de hacerle frente al conformismo generalizado. La poesía da cuenta del movimiento continuo de ser humano y, al mismo tiempo, añade Paz, de su presente fijo e interminable. Hay una suerte de reunión de contrarios, unión sin disolución; los opuestos se confrontan en la imagen y pensamiento de Paz. Se trata de una síntesis disyuntiva, una síntesis más surrealista que dialéctica, pues nunca hay un movimiento de superación, sino siempre de invocación y lucha sin fin: “En el poema, el ser y el deseo de ser pactan por un instante, como el fruto y los labios. Poesía, momentánea reconciliación: ayer, hoy, aquí y allá; tú, yo, él, nosotros. Todo está presente: será presencia” (Paz, 1994a: 273).

Bajo los signos en rotación, los seres humanos labran los designios de la creación, de la búsqueda de recreación siempre inédita y siempre la misma. La obra de Paz nos remite a la contienda presocrática entre Heráclito y Parménides: el ser y el devenir en tensión permanente y desgarradora. Hoy la poesía se enfrenta a la

pérdida de la imagen del mundo, configuración de signos en dispersión: “Imagen de un mundo sin imagen”. La época moderna se inicia como una crítica radical de todas las mitologías sin alcanzar a proponer una nueva mitología. En tanto religión secreta y laica —añade Paz—, la poesía se asume como un nuevo surtidor de mitos. Paz dejó de lado el hecho contundente de que una obra se ubica en la encrucijada y entramado que intersectan: subjetividad, vida cotidiana, mercado, historia del arte, y los contextos políticos, éticos y estéticos. Aislar la obra (artística y/o literaria) de los contextos que la conforman termina por reificar el potencial singular de la creación (Richard, 2007: 93). Quizá por eso su poderosa crítica estética, social y política, no pocas veces, tiende a diluirse en consignas y anatemas un tanto tranquilizadoras.

Encuentro de las orillas: poesía y pensamiento

Los hijos de limo, publicado en 1972 recoge y desarrolla el tema final de *El arco y la lira* —en palabras de su autor—: las relaciones entre la poesía y la historia, el centro cultural de Europa y la periferia de México, la crisis de la modernidad y la indefinición de la época. En la introducción, fechada el 12 de abril de 1990, que hace a sus *Obras Completas* bajo el título de “La casa de la presencia”, el autor expresa que, al preparar este volumen, volvió a releer *El arco y la lira* y sintió el impulso de cambiar y suprimir muchas opiniones demasiado categóricas y no pocos juicios sumarios, pero resistió la tentación (Paz, 1994a: 26). *Los hijos de limo* es un ejercicio activo de reescritura y replanteamiento de las anteriores preguntas, preguntas esenciales en torno al ser y acontecer de la poesía. Lo que ahora está en juego es el fin de la modernidad. Empero, lo que distingue a nuestra modernidad de otras épocas —según Paz— es la ruptura crítica con el pasado.

En un mundo en constante fragmentación y dispersión, la poesía es —dice Paz— la búsqueda, y a veces, la visión del orden cósmico. Añade que la modernidad es desintegración del orden cristiano: “La historia moderna es caída, separación, disgregación, vía de purgación y reconciliación. La poética de Eliot se transforma en una visión religiosa de la historia moderna de Occidente” (Paz, 1994a: 446). Para los hispanoamericanos la modernidad es

un asunto singular, pues no somos europeos ni tampoco ilustrados, sino que nuestra modernidad, si es que hay, es una modernidad de y desde los márgenes, como bien lo señala Paz: “Estamos condenados buscar América o a huir de ella. Nuestro salto ha sido hacia dentro de nosotros mismos” (Paz, 1994a: 462).

Para Octavio Paz resultan inseparables política, ética y poética: la política busca hacer habitable el presente; la ética es hoy una ética de la inmanencia y la finitud trágica, de un aquí y ahora; y la poética funge como una reconciliación con nuestra realidad mortal. Punto de convergencia y aleteo de la presencia, la poesía hoy —considera— busca la intersección de los tiempos. La poesía es el presente. Y añade, en un ensayo publicado en *Vuelta* en 1987, el presente se manifiesta en la presencia que reconcilia pasado, presente y futuro: “La presencia es la reconciliación de los tres tiempos heterogéneos. Poesía de la reconciliación; la imaginación encarnada en un ahora sin fechas” (Paz, 1994a: 517). Sus palabras nos remiten, más que a Heráclito y Parménides, al discípulo incómodo de éste: Zenón de Elea, quien congela el movimiento en una cinematografía que difiere de forma indefinida la temporalidad. Al entretenerse poesía, mito y revolución, el autor nos da una imagen que une movimiento e inmovilidad, historia y arte.

Para Octavio Paz, la cuestión de la identidad cultural no queda suprimida en la reflexión y creación poética; al contrario, es ahí donde alcanza su más alto grado de concreción, vitalidad y potencia. La poesía expresa el ser singular y colectivo. Y a través de sus poemas los pueblos encarnan su alma arquetípica y única: “La poesía es la memoria de los pueblos y una de sus funciones, quizá la primordial, es precisamente la transfiguración del pasado en presencia viva” (Paz, 1994a: 27). Después, en su ensayo “La otra voz. Poesía y fin de siglo”, publicado en Barcelona por Seix-Barral en 1990, el poeta vuelve a reflexionar sobre la relación entre poesía e historia desde la crisis de la época finisecular. Una vez más el autor dilucida la modernidad, pero ahora más situado en nuestra especificidad insular, de ahí que diga que “nuestra modernidad es incompleta, o más bien, es un híbrido histórico” (Paz, 1994a: 502). Aquí la reflexión atañe a la función crítica y creadora que puede desempeñar la poesía en el seno de la crisis radical de la

modernidad, y en tal contexto uno de los temas centrales es el de la supervivencia del ser humano ante las catástrofes políticas, ecológicas, económicas. La imaginación y el lenguaje de la poesía pueden ayudar a repensar la relación del ser humano consigo y con las cosas: ejercicio de imaginación crítica.

De la otra orilla, cuasi-mística, que vislumbra la poesía en *El arco y la lira* pasamos a la otra voz, la voz mundana de los otros y de la diversidad cultural. Una poesía con minúsculas que pacta con las fuerzas creativas de la sociedad y que busca hacer frente a los peligros inminentes e inmanentes aquí y ahora.

Dilucidar la angustia de las influencias de Paz implica estar alertas contra todo, empezando contra uno mismo: no basta con elogiar, calificar o descalificar su obra; se requiere sopesar y pesar su influjo, su presencia en obras y poéticas que lo continúan. Su obra es mucho más citada que leída, vilipendiada que comprendida. Los ataques y tergiversaciones que pululan en diarios, suplementos y revistas con el pretexto de hacer una relectura crítica en los aniversarios de su muerte y natalicio están a la orden del día; en contrapartida, las defensas a ultranza —casi religiosas— de sus epígonos no logran sacudirse la pesada lápida de la angustia perniciosa de sus influencias.

Muchos de los detractores de su obra prolongan su poética y prologan de manera inconsciente e inconsistente sus ideas. Claro está no se trata de superar o suprimir a Paz; la negación u omisión del Padre no es más que síntoma de una ausencia anhelada y despótica. Por tanto, resulta estéril decir: liberémonos de Paz. Sería más inteligente analizar crítica y creativamente su obra desde nuestros contextos reales de creación cultural, política y artística. En este sentido, habría que rescatar la discusión de la propuesta paceana de repensar la identidad individual y colectiva desde el encuentro entre poesía e historia. Mientras tanto la poesía y la poética modernas en México siguen descansando en Paz.

El mejor homenaje que se le puede hacer a Paz —como a cualquier otro gran escritor— es una lectura crítica, atenta, empática, fraterna, subversiva, festiva, genealógica, irreverente, alegre, personal, apasionada. El peor homenaje es convertirlo en una estatua de bronce y hacerle hagiografías oficiales. Si alguien ha sido

crítico de la estulticia de la clase política mexicana ha sido Paz. Los actuales homenajes pueden tener un doble efecto pernicioso de consagración acrítica y petrificación neutralizante. El mejor antídoto es seguir leyendo, pensando, con y contra Octavio Paz; una lectura contemplativa y ardorosa, como gustaba hacer de sus autores de cabecera.

(In)actualidad de Octavio Paz

La realidad que revela la poesía y que aparece detrás del lenguaje —esa realidad visible sólo por la anulación del lenguaje en que consiste la operación poética— es literalmente insoportable y enloquecedora. Al mismo tiempo, sin la visión de esa realidad ni el hombre es hombre ni el lenguaje es lenguaje. La poesía nos alimenta y nos aniquila, nos da la palabra y nos condena al silencio (Paz, 1998: 106-107).

Habría que afirmar de Paz lo mismo que alguna vez dijo sobre el surrealismo: es importante porque no es actual. Paz es vigente e inactual al mismo tiempo. No pertenece a un momento literario. En cierto modo, Paz está y no en la historia. Sus poemas están y no están en la historia, como todo lo que es poesía, que parte de la historia, pero no se agota en sus determinaciones. A Paz van a dar los flujos de su tiempo, el pasado más arcaico y la palabra abierta al porvenir. Visto de lejos, Paz se parece a un dios latino, Jano, señor de los flujos del tiempo; visto de cerca, Paz se parece a una puerta de doble hoja. Esta analogía no postula una sustancia, sino que nos puede servir como estrategia de aproximación a la presencia del poeta en nuestro tiempo —si es que podemos afirmar que tenemos algo así como *nuestro* tiempo— y en nuestra cultura —si es que podemos afirmar que tenemos algo así como *nuestra* cultura. Precisando: la cuestión es la diferencia específica de Paz, no sus procedimientos estilísticos, sino la singularidad de su poesía y de su reflexión crítica. Paz indagó en la naturaleza de la pasión y del poema; también visitó el asunto del tiempo y del lenguaje de manera asidua. Lo hizo con intensidad y clarividencia singular. Nos hizo pensar que todo poema es un retorno,

un remontar el flujo del tiempo-lenguaje hacia una especie de *frágil eternidad* prelingüística. La poesía es silencio y lenguaje: inhumana y humana. No es un pacífico experimento estético, sino la experiencia del gran —y mortal— salto a *lo otro*: a lo otro del tiempo, a lo otro del lenguaje.

Paz y la puerta

Como Jano, Paz es la puerta, puerta de doble hoja. Jano era para los latinos el dios de las puertas, sobre todo de las puertas del tiempo. Jano corre el pestillo para que pueda salir el año viejo y entre el año nuevo. Jano tiene su doble cara: con una mira el pasado; con otra el porvenir. Mejor: él es la puerta por donde entra el porvenir, por donde sale el pasado. Pero también es una especie de doble dintel, por donde entra el pasado y el futuro, como ríos que desembocan en el océano del presente. Con su doble cara, el dios mira las dos orillas, la del pasado y la del futuro. Jano mismo es el presente, que también es doble: presente cronológico y presente atemporal. Por la puerta pasa el tiempo, pero la puerta misma no pasa como el tiempo. A Jano se le confió la custodia del mundo; sólo él tiene derecho a hacer girar las puertas. Tiene el poder de voltear a ver en las dos direcciones sin volver el cuerpo. Digamos que observa de una vez el tiempo del oriente y del poniente. Naturaleza jánica, la de Octavio Paz, que también miró las dos orillas. El *aquí* y el *allá*, *ésta* y la otra. La otra orilla es la poesía, la otra orilla es también Oriente. Octavio Paz nos abrió la puerta hacia Oriente, pero también hacia el Occidente más vivo. Pensador y poeta de esa doble orilla. Puerta entre ambas. Puerta y compuerta.

“Noche en claro” es un poema puerta, dedicado a André Breton y a Benjamin Péret. Ahí Paz advierte y revela:

Todo es puerta
basta la leve presión de un pensamiento
algo se prepara
 dijo uno entre nosotros
se abrió el minuto en dos
leí signos en la frente de ese instante
Los signos están vivos

andan vuelta maduras estallan
los muertos están vivos
(Paz, 2009: 123)

Es el instante, el minuto partido en dos. Jano es doble y es uno. El minuto es la dimensión cronológica de la breve duración del tiempo: del dintel. El minuto es diminuto; es también el instante, el parpadeo como más breve pasaje temporal. Abierto en dos, el minuto expresa tanto el sentido cronológico —exotérico— como el sentido atemporal del presente —esotérico—. “Todo lo que es profundo ama la máscara” había escrito Nietzsche. Todo lo que es profundo tiene doble cara: una máscara y una piel. El instante se esconde en el minuto. El minuto es la puerta medible que conduce a la dimensión inconmensurable del tiempo, al instante oceánico. A su vez, el instante es doble, como quería San Agustín: reunión de lo permanente y lo pasajero, de lo sagrado y lo humano. Esta sabiduría sobre el tiempo es en la poesía algo así como sabiduría sin erudición; conciencia sin ciencia. Poéticamente se puede articular esta sabiduría. Articulado por la poesía, el pensamiento produce la dualidad, la contradicción y la revelación de la superficialidad de las contradicciones. Es el otro pensar, el otro saber.

Consagración e instante

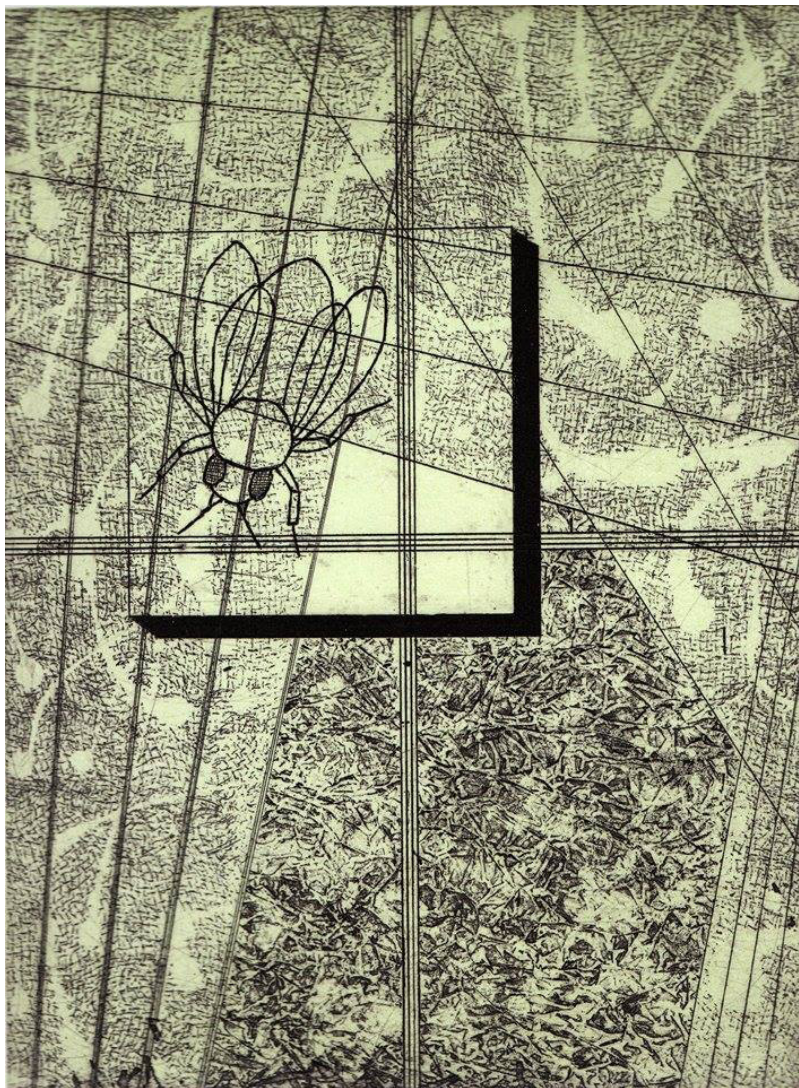
El tema del tiempo es uno de los signos que dan profundidad y permanencia a la obra de Paz. El poeta posee algo así como una visión doble, un luminoso estrabismo. A lo aparentemente único lo ve doble, a lo aparentemente doble lo contempla en su unicidad. Su visión permite realizar siempre una segunda comprensión de las cosas: forma y fondo, poesía y poema, revelación e inspiración. El ojo del poeta puede ver, al mismo tiempo, lo pasajero y lo permanente. El tema secreto del poema es el tiempo; podríamos decir que para Paz el éxtasis del tiempo es la experiencia misma de la belleza poética. Como escribió el poeta: “Tiempo y belleza son lo mismo” (Paz, 2009: 118).

No todo el tiempo, sino la experiencia del tiempo. No de su paso a secas. No de su detención a secas. La experiencia revelatoria

de su incesante pasar-sin-dejar-de-pasar. Como Jano, el tiempo es bifronte; pasa y no pasa, *al mismo tiempo*. Lo pasajero y lo permanente son las afluentes del poema, riadas que van a dar al *instante*. El instante de Paz es la puerta que reúne el tiempo cronológico con el tiempo fuera de la lógica, fuera de la medida. La poesía es el dintel donde se reúnen los flujos del tiempo; el poema, la consagración esta reunión. “El poema traza una raya que separa al instante privilegiado de la corriente temporal: en ese aquí y en ese ahora principia algo: un amor, un acto heroico, una visión de la divinidad” (Paz, 2013: 186). Si el poema hace algo, lo hace con el tiempo. La poesía es arte del tiempo y no del espacio; disipa el tiempo y descoyunta el espacio. Hace algo con el tiempo; convierte alguna marca de la sucesión en un inicio. El tiempo inicial es poético. En la infinita línea del tiempo, en sus fechas, en sus numerables momentos, aparece un momento sin número; el cero del tiempo, su inicio. En la poesía sentimos como regresa el tiempo a su estado inicial, que —por otra parte— nunca se había ido. “Ese instante está unguido con una luz especial: ha sido consagrado por la poesía, en el sentido mejor de la palabra consagración” (Paz, 2013: 186-187). Misterio lleno de intrincada sencillez, el instante ha sido consagrado porque se le ha desligado de su determinación diacrónica: esa situación de estar antes y después de otro instante, como el tres está antes del cuatro y después del dos. No es cero del tiempo; es lo que hay antes de que surgiera el cero: anterioridad no histórica, no ubicable en el orden del tiempo, un cero no aritmético, un ombligo, un *omphalós* del tiempo. El ombligo es el centro, la fuente de donde ha salido el tiempo, pero que no es el tiempo. Escribe Paz:

Aquí cesa todo discurso
aquí la belleza no es legible
aquí la presencia se vuelve terrible
replegada en sí misma la Presencia es vacío
lo visible es invisible
aquí la estrella es negra
la luz es sombra luz la sombra
Aquí el tiempo se para

los cuatro puntos cardinales se tocan
Ciudad Mujer Presencia
aquí se acaba el tiempo
aquí comienza
(Paz, 2009: 127-128)



Lo que sabe el poeta

Siempre, o casi siempre, da la impresión de que Paz sabe algo que sus interlocutores ignoran. Lo que sabe es lo que han vivido e intuyen cuantos se han aproximado al enigma de la poesía. El filósofo Immanuel Kant había escrito que la experiencia estética consiste en el libre juego de las facultades de la imaginación y del entendimiento. El entendimiento es la facultad de pensar de acuerdo con reglas, de someter el mundo a reglas. La imaginación es la facultad libre de reglas, que representa esto y aquello arbitrariamente de manera espontánea. Antes del poema, el entendimiento y la *lógica* son lo mismo. Antes del poema, la imaginación y el azar son lo mismo. En el poema emerge una imaginación sapiente. En el poema emerge un entendimiento libre del esfuerzo lógico, un pensamiento libre de las sujeciones del mundo. La poesía es para Octavio Paz el otro modo del pensamiento. Siguiendo la metáfora hindú, nos dice que es “la otra orilla” (Paz, 2013: 117). Este pensamiento es la fuente del sapiencial de la poesía y de lo sagrado: cuando el discurso sagrado poetiza, cuando el poema sacraliza, es porque se ha podido tocar aquel extremo.

Es el pensamiento libre de la dualidad: Paz en la India, proveniente de París, donde vivió el principio de la concordia de los opuestos junto a los surrealistas. Allí, en el subcontinente de los treinta y tres mil dioses, conoció algo que ya sabía, que la poesía occidental ya sabe, pues la poesía es el otro camino, la otra puerta, a esa otra orilla del pensamiento y del *eros*, esa *otra orilla* oriental.

Paz sabe algo que los demás ignoran. Eso lo vuelve exasperante. Exasperaba a los intelectuales y artistas disidentes cuando hacia apariciones estelares en la televisión comercial, que se rendía a los reclamos del poeta. Exasperante también para la izquierda, a la menos y a la más inteligente; no para la derecha, que nunca fue su interlocutora. ¿Qué sabía Paz que sus pares casi siempre ignoraban? No eran datos, no eran informaciones, no era erudición: Paz la tenía —pero no era *eso*. Paz pensaba diferente. Tenía otro pensar. Andaba casi siempre por encima del principio de *no contradicción*. No sólo en esos momentos en que todo poeta debe hacerlo. Lo hace también desde la crítica, pensando el poema, pensando la antropología, pensando el arte. Una —esa— coherencia incómo-

da atraviesa su obra, incómoda por inentendible para el hombre que no sabe ver dos veces, incómoda y exasperante, *indignante*. Es en el terreno poético donde se nota con mayor rotundidad este saber. Todo es dual y todo es uno. Así lo asienta en el epígrafe de *Blanco*, citando la sabiduría tántrica: “By passion the world is bound, by passion too it is released” [Por pasión el mundo es atado, también por pasión es liberado] (Paz, 2009: 191).

El trompo del tiempo

El tiempo es flujo, pero también está atrancado. Es un *sagrado* atolladero del presente. Casi podríamos decir que el futuro fluye, el pasado fluye, pero no el presente. El pasado se agranda, el futuro se achica. En realidad, son dos infinitos, como quería el Zaratustra de Nietzsche.

Nadie tenía sangre nadie tenía nombre
no teníamos cuerpo ni espíritu
no teníamos cara
El tiempo daba vueltas y vueltas y no pasaba
no pasaba nada sino el tiempo que pasa y regresa
y no pasa
(Paz, 2009: 126)

El tiempo no es flujo: es reflujo. Si es un río —como el tiempo de Borges—, es circular, como el arcaico Ponto. El tiempo se curva, se dobla, se doblega, hasta encontrar la eternidad, el *aión*, lo que no deja de pasar porque está-siendo-siempre: el presente no cronológico, el instante, lo que yace debajo el tiempo, como eternidad. La enseñanza tiene varios padres: Gorostiza y Eliot, o Eliot a través de Gorostiza. Schopenhauer a través de Nietzsche, Borges a través de Schopenhauer, triada de la pesimista y jovial visión del eterno retorno, también Krishna y Arjuna. El paralelismo con Eliot es transparente: “Lo que podría haber sido y lo que ha sido apuntan a un mismo fin, que está siempre presente” (Eliot, 2014: 14).

Tiempo intempestivo, la noche del tiempo en que el tiempo se atranca: la *intempestiva noche* de Esquilo. Paz nos lleva al en-

cuentro en ese punto intempestivo: el alfa y omega del tiempo. El *omphalós* del tiempo está fuera del tiempo porque el tiempo es más de un tiempo, tiempo exotérico, el de la medida del movimiento: la red lógica lanzada sobre el devenir sin medida, libre hasta entonces de la simétrica sucesión. Gastón Bachelard también lo apunta cuando presenta ante nosotros esa otra pareja de los tiempos: el instante metafísico y el instante poético. La metafísica está dispuesta bajo las condiciones de la prosa; su tiempo es horizontal, diacrónico. En la otra orilla está el tiempo de la poesía: vertical, relampagueante, *sincrónico* (Bachelard, 2002: 97). Para el Paz poeta, el *omphalós* del tiempo es el *instante* como éxtasis temporal: tiempo fuera de sus goznes, puesto que los goznes son una ficción, una representación producto del poderoso velo de Maya. El mismo velo de la ilusión que rige el pensamiento occidental, esquizoide, lleno de oposiciones irresolubles. El instante es el tiempo libre del tiempo: su representación es lo propio de la poesía, su vivencia es lo propio de la belleza.

Bajo la medida del tiempo está la eternidad, *aión* —lo siendo siempre— para los griegos, vocablo que se remonta al sánscrito *ayus*, vida (Coomaraswamy, 1999: 46). La eternidad aparece para *esta orilla* bajo la modulación de la medida, de la medida; aparece para la *otra orilla* como el fondo de donde mana el tiempo. No se trata de una eternidad eclesiástica y *fuera* de este mundo; su signo es lo moviente mismo, la vida inquieta, el movimiento sin métrica. De estas dos formas de concebir la eternidad emergen dos módulos del pensamiento: el primero es posterior, intelectual y lógico, el segundo es anterior y sagrado —mejor: *consagratorio*—, pero no precisamente eclesiástico.

En un modo profundo, donde se ha disipado la medida ya no hay más tiempo: sólo el devenir de lo que está siendo siempre. Ya no hay más línea recta y ordenada del *antes* y el *después*; *ni siquiera de esa forma aritmética del presente regido según lo ya sido y lo por venir*. La otra orilla del presente es el instante, su cara oculta. El encuentro con lo otro del tiempo no sucede en un lugar. No es un *dónde* sino un *cuándo*. Ahí es *cuando* “tiempo y belleza son lo mismo”. Sólo metafóricamente se puede hablar de un *sitio*, *de un entorno temporal*. Donde no hay tiempo es donde el tiempo co-

mienza. Es el *arjé*, el origen del tiempo; por ello el *instante* poético es algo así como un momento retraído en lo arcaico: todo instante es un *momento* originario. El contenido esotérico del poema nos revela un par de cosas que ya se habían dicho —y deben volver a decirse. Por un lado, la belleza es en su estado naciente, porque la belleza está en el ojo del que puede mirar cada cosa en ese estado; por el otro, en su eterna lozanía.

De fondo, en Paz está viva la visión anticronológica y antieclesiástica del tiempo. Frente al veterotestamentario “no hay nada nuevo bajo el sol”, la experiencia poética como revelación muestra que aquí está el centro, el tierno ombligo del tiempo, pero ello sólo es posible una vez que el poema ha descornado de golpe o pausadamente el velo de Maya —dicho en el vocabulario schopenhaueriano: el velo de la representación. Infancia del tiempo, infancia del poema. Podríamos pensar por nuestra parte que el tiempo es ya un tropo, o un generador de tropos, según se vea. Desde la representación produce la antítesis, desde la poesía produce el oxímoron. El tiempo es un tropo y un *trompo*, una peonza. Así lo acuña Paz en su poema “Niño y trompo”: “Cada vez que lo lanza / cae en el centro del mundo” (Paz, 2009: 61).

Como el hombre, el mundo es tiempo. El espacio es una variedad del tiempo; hay algo giratorio en él. El centro del mundo es el tiempo; el centro del tiempo siempre está ocupado por un niño, siempre eterno. Es el niño que ya sabe jugar, ya puede hablar, pero su habla todavía no ha sido atrapada por el mundo-lenguaje; pero su juego no ha alcanzado a ser *paideia*: el juego no lo educa, lo abisma, no juega con los otros, sino con el cosmos. El niño no apunta al centro del mundo, no como arquero apunta al dragón, no como el jugador que apuesta a ganar o perder. El niño no persigue el centro, vive en el centro. Si el tiempo es la belleza misma, podríamos aventurarnos a decir que el tiempo del niño es la belleza. La belleza del niño no sabe que lo es. El poeta busca la belleza; el niño vive en ella. Mientras es infante, el niño vive en la eternidad —del mismo modo en que lo advirtió Kierkegaard en *El concepto de angustia*. Los niños son arcaicos, de antes del tiempo y del mundo, viven por un buen tiempo en la perpetuidad. Ir hacia el centro del mundo es remontarse *Hacia el comienzo*:

ahí donde se puede decir “El presente es perpetuo” (Paz, 2009: 169). Resuena en esta sabiduría poética la misma conjetura nietzscheana *del mediodía eterno*. El trompo del niño cae en el medio día; en ese momento sin antes ni después, siempre presente; pero siempre también soslayado por el mundo de la obligación y del entendimiento. Es en el espacio del juego, sobre todo del juego infantil —e infantil es aquello que habla sin estar atrapado en el mundo del lenguaje— sobre todo en el juego infantil donde todo en el mundo parece más antiguo que las palabras que hay para nombrar al mundo.

Las dos orillas

Existen dos mundos: el mundo de *aquí* y el mundo de *allá*. Nosotros vivimos habitualmente en el mundo de *aquí*; el aquí “está hecho de contrarios relativos. Es el reino de las explicaciones, las razones y los motivos” (Paz, 2013: 125). Es nuestra orilla de la existencia, el mundo de las contrariedades, vitales y lógicas; el mundo de las relaciones, donde todo depende causalmente de otra cosa; donde estas relaciones explican a las cosas. El otro mundo no sólo está allá, sino más allá, más allá de las relaciones, de las explicaciones, de las causas. Si fuera un modo de hablar, estaría libre de la sintaxis; si fuera una forma de vivir, estaría más allá de la diacronía, la férrea sintaxis del devenir. Al mundo de allá nos conduce la experiencia religiosa y la poética. Nos llevan a ella bajo la condición del renacimiento, el transformarnos en otro. Ni la poesía ni la religiosidad originaria son las guardianas de la identidad; nos alienan de una manera violenta e irreparable. La religión que renuncia a este impulso se convierte en administración del dogma; la poesía que renuncia a este impulso deviene ejercicio estético inocuo.

Ese otro mundo ya está en Occidente, en la poesía y la mística. En Oriente el centro de la experiencia budista es la *otra* sabiduría, “un mundo aparte” que *debe* alcanzarse: centro de la experiencia interior, irrenunciable de suyo. Para alcanzarlo, es necesario un salto, un salto mortal. “*Maha* es grande, *Prajna*, sabiduría, *Paramita*, perfección” (Paz, 2013: 122n). Como la poesía, la Paramita —la otra orilla— tiene por propósito transformarnos en otros; ese es el mismo fondo del poema y el sutra. “Pocos realizan la

experiencia del salto, a pesar de que el bautismo, la comunión, los sacramentos y otros ritos de iniciación o de tránsito están destinados a prepararnos para esa esa experiencia. Todos ellos tienen en común, en cambiarnos, en hacernos *otros*” (Paz, 2013: 122).

Para Paz la experiencia humana es incompleta sin la experiencia del salto, sin el *renacer otro*. No todos alcanzamos la otra orilla, pero en nosotros ya existe ese soplo que nos empuja a ella, lo vivo en nosotros —eso que tenemos la tentación de llamar alma, espíritu—: esa fuerza nos lanza hacia afuera de nosotros, desde ese yo de *esta orilla* hacia ese yo de *la otra orilla*. La otra orilla es un afuera de este yo, pero es un interior más profundo: fuera del yo, hacia el yo de la *sabiduría perfecta*. Vaciamiento y plenitud al mismo tiempo, la fuerza que impulsa al hombre hacia la experiencia del interior radical es *el soplo*: la fuerza ineluctable, que no depende de la propia voluntad, aun cuando el deseo del hombre sea la iluminación, aun cuando se resista a ella. Octavio Paz defiende que la experiencia poética no difiere de la iluminación.

Otra vez el instante y la consagración. El otro mundo es este mismo, transfigurado, desatado de lo *relativo*, liberado del pensamiento adquirido por el hábito de las causas y sus relaciones. “La experiencia de lo sagrado afirma: aquí es allá; los cuerpos son ubicuos; el espacio no es una extensión, sino una cualidad; ayer es hoy; el pasado regresa; lo futuro ya aconteció.” (Paz, 2013: 126) Subvertido este mundo, en el otro el dolor y el placer se confunden, también el mal y el bien, también lo sagrado y lo profano. Lo primero que se pierde es la sensación de lo habitual, precisa Paz. La sensación de *radical extrañeza* impera en la experiencia de tocar la otra orilla. Y esa extrañeza cuestiona la realidad. Nada deja de ser lo que es, pero todo es otro. Lo que se transforma es la mirada, podríamos intentar aclarar, es el paso del ver a la contemplación, es el *salto* al que se refiere Paz.

Por un instante, a veces vemos
—no con los ojos, con el pensamiento—
el tiempo reposar en una pausa.
El mundo se entreabre y vislumbramos
el reino inmaculado

las formas puras, las presencias
inmóviles flotando
sobre la hora, río detenido:
la verdad, la hermosura, los números, la idea
—y la verdad, palabra enterrada
en nuestro siglo.
(Paz, 2009: 324-325)

Lo dice en uno de sus últimos poemas, cuando adquiere un tono casi borgesiano, adicto a los arquetipo y esplendores que intuye la poesía. Los arquetipos que flotan por encima del tiempo, borgeanos, platónicos, se vislumbran en cada cosa de este mundo. Lo más elevado es lo más bajo. Lo inefable es la cháchara más vulgar. Lo invisible es lo más evidente. También pasa al revés: en todo lo divino podemos ver lo más humano, lo más intramundano. Lo trascendente es nada más un reflejo que nos permite observar este mundo bajo las determinaciones de lo sagrado. Los dioses pueden ser percibidos como tremendamente mundanos, inmundos, *de este mundo*. Los dioses hinduistas son lo mismo que el hombre, cuando el hombre ha tocado la otra orilla. Estas divinidades son espejos humanos. Los dioses son necesarios para ver lo que nosotros seríamos si diéramos el salto a la otra orilla. Los dioses *sirven para vaciar en el hombre* los caracteres sagrados:

Shiva y Parvati
 los adoramos
no como dioses
 como a imágenes
de la divinidad de los hombres.
Ustedes son lo que el hombre hace y no es,
lo que el hombre ha de ser
cuando pague la condena del quehacer
(Paz, 2009: 178)

La experiencia interior

La poesía es un camino y un modo de pensar, una modulación de la mente, pero también otro modo de existir: *la poesía quiere*

cambiar al hombre. Esta modulación y este camino son el punto de partida y de llegada de la poesía —su principio y su fin. En tanto modo de pensar, su propósito es abolir la antinomia. En ello van de la mano Oriente y Occidente, los Vedas y el surrealismo, poesía y vida. Como lo ha sabido apuntar Evodio Escalante

Si algo no puede hacerse con la obra de Octavio Paz, es circunscribirla a los límites estrechos de la literatura. Desde su inicio, no sólo la obra, sino incluso la poética de Paz, sorprende por una pretensión totalizante, que intenta abarcar todo y que no es reductible a la lógica del puro signo estético.” (Escalante, 1997: 67)

Por esta misma razón importan a Paz el hinduismo y el surrealismo: en ambos opera el mismo impulso arcaico, ahistórico.

Por ello dice Paz que el surrealismo es una actitud del espíritu humano, situado fuera de la cronología literaria: “El surrealismo era la enfermedad sagrada de Occidente” (Paz, 1990: 59). El surrealismo es uno de los sentidos orientativos de Paz; en él encuentra una salida al problema de la poesía moderna, perdida en la búsqueda del absoluto estético. El surrealismo permite a la literatura del siglo XX superar lo meramente literario para incluir la búsqueda interior y apuntar hacia la trascendencia de lo sagrado. Así se estipula en 1974: “El surrealismo puede crear nuevos estilos, fertilizar los viejos, incluso prescindir de toda forma y convertirse en un método de búsqueda interior” (Paz, 1974: 87). La práctica extrema del surrealismo, la escritura automática, así parece indicarlo: búsqueda del silencio y no de la palabra. Y sin embargo, la poesía no puede prescindir de la palabra.

El signo de la poesía del siglo XX es la búsqueda de ella misma como posibilidad del medio artístico: la poesía esteticista, una y otra vez. Paz abomina de esta posibilidad. No hay poesía sin pasión. La poesía ensimismada es un mero artefacto lingüístico; lo poético de la poesía no es una sustancia literaria, sino humana en el sentido abierto e indeterminado de las potencias de lo humano. La poesía acompaña al hombre para volver a dotar las cosas de un nuevo sentido sagrado. Ese instante se llama reconciliación. “El hombre quiere ser uno con sus creaciones, reunirse consigo mismo y con sus

semejantes: ser el mundo sin cesar de ser él mismo. Nuestra poesía es conciencia de separación y tentativa por reunir lo que fue separado. En el poema el ser y el deseo de ser pactan por un instante, como el fruto y los labios. Poesía momentánea reconciliación: ayer, hoy mañana; aquí y allá; tú y yo, él, nosotros (Paz, 2013: 284).

La palabra del poema intenta reunir las dos orillas. El hombre es el pronunciadador de palabras; sin embargo, cae en la pronunciación de las antinomias. La reconciliación, el instante sagrado, busca la reconciliación de lo antinómico. Pero esta reconciliación es pasajera, apenas un instante. La gran antinomia, la vida y el lenguaje, es decir, la muerte y el silencio, aparecen como epitafio del poeta. El hallazgo surge cuando Paz confronta la naturaleza del lenguaje con la naturaleza del poema. En uno de sus últimos libros, *Árbol adentro* (1976-1988), el poeta maduro da cuenta de ello, utilizando una metáfora acentuadamente heideggeriana, mediante el lenguaje como casa del ser: “Mi casa fueron las palabras, mi tumba el aire (Paz, 2009: 288).

El final del poema nos recuerda el antiguo refrán latino: *verba volant*. A las palabras se las lleva el viento. La casa es de palabras, pero el soplo del viento acaba por llevarse la casa del poeta, una vez que no están, queda la tumba. El hombre habita en la palabra, pero su vida no está hecha de palabras. La vida no nos habla, la vida no responde, la vida no le da sentido a la vida. La vida misma es inmortal y muda; el hombre es mortal y locuaz. En “Respuesta y reconciliación” —*Poemas* (1989-1996)—, Paz interpela a Quevedo, el célebre Heráclito Cristiano.

¡Ah, de la vida! ¿nadie me responde?
Rodaron sus palabras, relámpagos grabados
en años que eran rocas y hoy son niebla.
La vida no responde nunca.
No tiene orejas, no nos oye;
no nos habla, no tiene lengua.
No pasa ni se queda:
somos nosotros los que hablamos
somos los que pasamos (...)
(Paz, 2009: 321)

Acaso Paz emplea un artilugio para abrir la puerta a su poema. La pregunta de Quevedo, recogida en el primer verso, está dirigida a los hombres y no a la vida misma. Quevedo nos dice que nadie sabe nada de la vida; nadie puede saber qué cosa es y cuál es su sentido. Paz asume que la interrogada es la vida y vierte otra vez su postura. Recordémoslo: *tiempo y belleza son lo mismo*. Ahora sabemos que Paz acuña una tríada: tiempo, belleza, vida. Si no son los mismo, son inseparables. La vida no habla, no responde, nada sabe. La vida da vida, no respuestas. La vida *no pasa ni se queda*. Es ella misma el tiempo. Más precisamente la vida es el tiempo de la vida, el *aión*. Nosotros somos más viejos que la vida, incluso en nuestra más tierna lozanía. La palabra es el signo de nuestro tiempo, el tiempo de lo pasajero: el devenir apalabrado. La vida es la eternidad misma; las palabras, aún las grabadas en piedra, están destinadas al olvido, a la erosión y al raptó del viento. La tumba de todo lo que es lenguaje —incluido el hombre— es el viento.

La crítica del lenguaje

Paz es todo lo contrario de un poeta ingenuo. Ha desconfiado del lenguaje. La poesía misma es un ejercicio de *crítica* del lenguaje, que es, por ende, crítica de la realidad. El hombre vive en una realidad lingüística; el poema es una instancia que se proyecta más allá de las palabras, aunque debe hacerlo por medio de las palabras. “Quizá las cosas no son cosas sino palabras: metáforas, palabras de otras cosas. Tal vez, a la manera de las cosas que hablan con ellas mismas en su lenguaje de cosas, el lenguaje no habla de las cosas ni del mundo: habla de sí mismo y consigo mismo” (Paz, 1998: 24). El lenguaje, habitualmente, habla de sí mismo, pero no en el poema: Paz se desmarca del estructuralismo. El poeta desconstruye el lenguaje; lo desmonta: ¿para qué?, para disolver la antinomia.

¿De dónde viene esta posibilidad crítica sino de la vida misma —de lo inefable? El poeta descubre que las cosas no tienen nombre. En el poema no habla el lenguaje, sino su desmantelamiento. Las cosas no tienen nombre y no podrán tenerlo nunca. Es como si el lenguaje —sus coyunturas antinómicas— fuera el océano mismo que hay que atravesar para llegar a la otra orilla. “El poeta no es el que nombra las cosas, sino el que disuelve sus

nombres, el que descubre que no tienen nombres propios y que los nombres con los que las llamamos no son suyos. La crítica del paraíso se llama lenguaje: abolición de los nombres propios; la crítica del lenguaje se llama poesía: los nombres se adelgazan hasta la transparencia, la evaporación.” (Paz, 1998: 92) La casa del hombre, y del poeta, son las palabras. Para habitar el mundo, es decir, para salir de la casa e internarse en la tierra, por un instante. Por ello la poesía y lo sagrado son un salir fuera de sí, variedades del éxtasis. Como el amor; el *eros*. Otra vez, el éxtasis amoroso es temporal, como el poético y el místico. Es la experiencia de *la otredad*, que Paz se resiste a llamar espiritual para no recaer en el tono eclesiástico. La otredad difiere de la mismidad, el mundo lingüístico donde impera la significación antinómica. La otredad nos hace dar el salto a la otra orilla: amor, mística y poesía nos hacen conocer esa *otra parte* (Paz, 2013: 266).

Amor:

abrir la puerta prohibida,

pasaje

que nos lleva al otro lado del tiempo.

Instante:

reverso de la muerte,

nuestra frágil eternidad (Paz, 2009: 313).

La experiencia de *la otredad* es intempestiva. En la poesía la otredad viene de una renuncia, pero también de un estado de apertura radical. El poeta debe renunciar a realizar un objeto meramente estético para abrirse a la donación irrestricta. El poema es poesía y además es *otra cosa*. Este elemento ajeno habla de otra cosa —es *alegórico* en un sentido no estilístico, sino sapiencial—: el poema dice lo otro y no lo mismo. Esta otra cosa es inherente y no adherente: el *álogon* del *logos*, el sin-saber que habita el corazón de todo lo que sabe. Esta es la inactualidad de Paz, el signo de su vigor y su vigencia. Lo que siempre ha estado en el poema es la visión de eso otro que puede llegar a ser el hombre. La poesía, como el *eros*, consagra al hombre; nos deja ver lo que seríamos libres de nosotros mismos.

Epílogo: instantáneas sobre crítica y poética

1. La crítica establece el espacio intelectual, cultural y simbólico donde las distinciones adquieren sentido, un sentido dialógicamente compartido. Y más que resolver diferendos, problematiza y cuestiona el horizonte de la tradición. Su ejercicio plural y pleno hace que sean indisociables las dimensiones políticas, estéticas y culturales, de ahí que también su ejercicio real suponga un contexto democrático donde el disenso y la controversia no solo resultan posibles, sino absolutamente necesarios para el funcionamiento del orden social posible. Hay diferencias abismales y abisales entre Ramón López Velarde, Alfonso Reyes, Jorge Luis Borges y Octavio Paz, pero en su proceder ante la tradición y la crítica literaria, habría un ideario común: abordar el acontecimiento literario desde la renovación del canon. Son autores fuertes que trazan una genealogía que exige reinventar la historia de la literatura por completo. Su *Pensar estético* va labrando una crítica no académica, que hace del pensamiento y la creación un ejercicio de apertura infinita. Otra característica importante es que sus obras se tejen en un telar que hila poesía y filosofía, tal es urdimbre de la imaginación crítica: *oficio* de penumbra que se vela y desvela en los umbrales.
2. La modernidad crítica, es decir, aquella que *desde el arte* intenta juzgar el arte, busca precisar el criterio, pero también el crítico, e incluso *lo criticado*. La disyunción crítica surge cuando se trata de ver cómo lo reciente se puede adecuar a un modelo anterior y trascendente. Escribió Plutarco: “Y eso es evidente para todo el mundo, que [la poesía] es una invención y una ficción para provocar placer y estupor en el oyente”. Se puede alimentar el gusto con un algoritmo, pero no propiamente lo bello, ya que el programa sólo registra el arco de preferencias de un individuo. Algunos suponen, desde el arte y desde la ciencia, que juzgamos lo

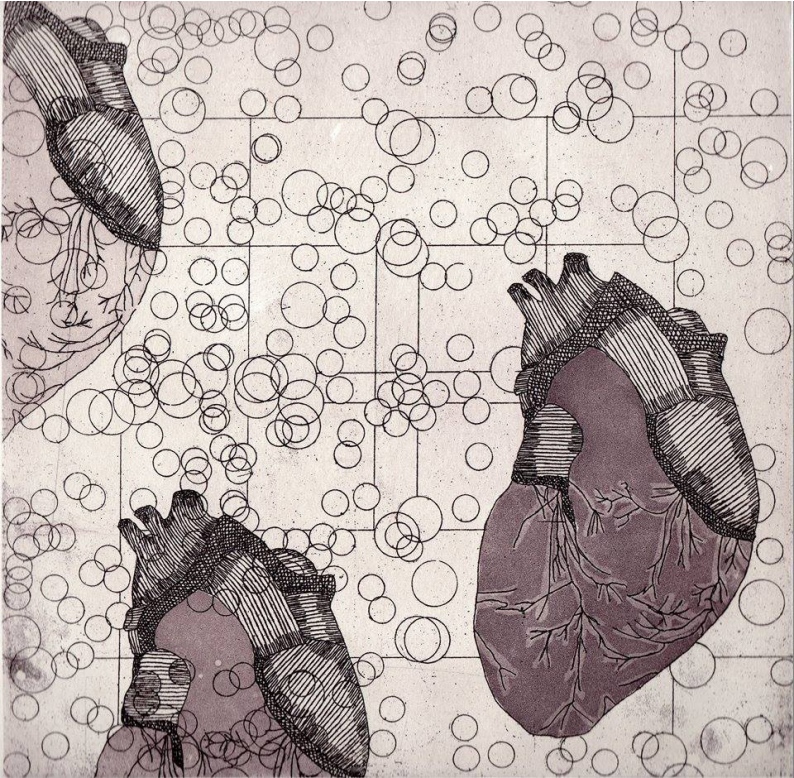
bello de acuerdo con algunas constantes objetivas, que se corresponden con alguna cifra. ¿Se puede juzgar el estupor con un algoritmo?

3. La crítica como *subversión* es el rechazo reflexivo de las ideas preconcebidas. Es la resistencia a un estado de cosas que sojuzga y oprime. Signo, síntoma y un descontento activo, la interrogación crítica dilucida aquello que hace posible una obra, pero también si es de verdad arriesgada, sabe —como diría Paz— que *no todo puede* ser interpretado en la obra. ¿Acaso la obra contiene residuos que se sustraen al pensamiento y a la palabra, y nos llevan a otro pensar —al *estupor*, como escribió Plutarco? Como bien había observado Reyes, la crítica no necesita ser necesariamente poética ella misma, pero en su despliegue auténtico también es creación. También hay un lado B de la crítica, ese que custodia el contenido ideológico, es además de ello enfermizo, afectado de una *malaise* crítica. O tendríamos que señalar algo más: dicho estilo crítico deviene un síntoma del decadentismo, de la imposibilidad para insubordinarse, la que reduce su alcance al diferendo sobre el valor de esta u otra obra dentro del marco de un epitexto regulativo que somos incapaces de ver, cuestionar y desmontar. Con más poder que la anterior, pero un escalón más abajo, existe aquella crítica que no se insubordina, sino para beneficiarse del estado de cosas (y del Estado, por tanto), o para contribuir a consolidar un estado de cosas normalizador, una nueva ortodoxia —a propósito pueden verse *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario* de Pierre Bourdieu sobre el “campo literario”. La crítica, por definición, es una interrogación sobre el valor y las valoraciones.
4. La crítica tiene alcances históricos: edifica la antología —que sí existe, y que está intervenida, *para bien y para mal*, por diversas instancias extraartísticas, entre ellas las ideológicas (insisto, para bien y para mal), las mercantiles (que también son ideológicas) y las —meramente—

filiales (por familia, amistad, edad, ubicación geográfica, racial, posición social, etc), agrupadas a su vez de manera diversa y compleja en instancias que podríamos llamar *lobbies* estético-empresariales —que impulsan movimientos, revistas, antologías, premios, galerías, festivales, ferias; que se traslapan frecuentemente con los *lobbies* críticos; que a su vez impulsan antologías, traducciones, coloquios, mesas redondas y que influyen desde fuera y desde dentro en las instancias académicas, instancias estatales de la cultura, fundaciones, etc.

5. La obra del padre es subyugante y su legitimidad es soberana: lo sabían Reyes, Velarde, Borges y Paz, entre otros, pero quizá la pesada losa de ser consciente de dicho saber casi aplastó a Reyes, e hizo que Borges y Paz buscaran resignificar la tradición desde la reinención del presente. Emancipación, originalidad y autonomía laten en los vasos comunicantes de sus obras, pero cada uno entiende dichos valores y estandartes de la modernidad literaria de una forma absolutamente original. La insubordinación permite que aquello que efectúa la seducción sobre la posteridad siga funcionando. Es una cláusula indispensable que el insubordinado lo haga *contra* la tradición, pero también *contra* sí mismo; es necesario que llegue ese momento en que el poeta se plantee decir no a todo lo que le ha dicho sí, y que el mundo, que antes le decía sí, le reproche su infidelidad, al mundo, a sí mismo.
6. “El 9 de junio Borges fue protagonista involuntario de un hecho insólito. El centro de Estudiantes de la Facultad de Filosofía y letras realizó un acto en homenaje a los mártires el nueve de junio de 1956, en memoria de Felipe Vallese y de los guerrilleros ultimados por la Gendarmería Nacional. Los estudiantes irrumpieron en el edificio y decidieron impedir las clases. Cuando Borges, que era profesor de Literatura Inglesa, se negó a acatar la pretendida suspensión, los estudiantes amenazaron con cortar la luz del aula. Borges

respondió: *pueden cortar la luz, ya he tomado la precaución de ser ciego* (Vaccaro, 2006: 602). Tal anécdota compendia la crítica festiva, lúdica y lúcida: *nunca hay que perder el sentido del humor y del amor a la sabiduría e incluso hay que tomarse con auto-ironía la ceguera propia.*



Bibliografía

- Agamben, Giorgio (1995). *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Valencia: Pretextos.
- Bachelard, Gastón (2002). *La intuición del instante*. México: FCE.
- Barthes, Roland (1972). *Crítica y verdad*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Bloom, Harold (1977). *La angustia de las influencias*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Bourdieu, Pierre (2006). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- Borges, Jorge Luis (1998). *Borges oral*. Buenos Aires: Alianza Editorial.
- Calvino, Italo (1998). *Seis propuestas para el próximo milenio*. Madrid: Siruela.
- Castro-Gómez, Santiago (2007). “La (post)colonialidad explicada a los niños. Perspectivas latinoamericanas sobre modernidad, colonialidad y geopolíticas del conocimiento”. En *Colonialidad y crítica en América Latina. Bases para un debate*. Puebla: UDLA.
- Cioran, Emilie (1995). *Œuvres*. Paris: Gallimard.
- Coomaraswamy, Ananda (1999). *El tiempo y la eternidad*. Barcelona: Kairós.
- Deleuze, Gilles (1999). *Conversaciones*. Valencia: Pre-textos.
- Eliot, T. S (2014). *Four quartets*. Orlando: Harcourt.
- Escalante, Evodio (1997). “La vanguardia requisada”. En *Revista Fractal*, núm. 4. México.
- Frost, Robert (1988). *Antología de la poesía norteamericana*. México: UNAM.
- Heidegger, Martin (2008). *Estancias*. Valencia: Pre-textos.

- Hartman, Geoffrey (2003). *Deconstrucción y crítica*. México: Siglo XXI.
- Jáuregui-Moraña (2007). *Colonialidad y crítica en América Latina. Bases para un debate*. Puebla: UDLA.
- Klossowski, Pierre (1980). *Tan funesto deseo*. Madrid: Taurus.
- López Velarde, Ramón (1990). *Obras*. México: FCE.
- Macherey, Pierre (2009). “La cosa literaria”. En *Nómadas*, núm. 31. Bogotá: Universidad Central.
- Martínez, José Luis (1990). “Examen de Ramón López Velarde”. En Ramón López Velarde. *Obras*. México: FCE.
- Nietzsche, Friedrich (1996). *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral (1873)*. Madrid: Tecnos.
- Pacheco, José Emilio (1975). “Nota sobre una enemistad literaria: Reyes y López Velarde”. En *Texto Crítico*, núm. 2. México: Universidad Veracruzana.
- Paz, Octavio (1990). *Corriente alterna*. México: Siglo XXI.
- (2013). *El arco y la lira*. México: FCE.
- (1998). *El mono gramático*. España: Galaxia Gutemberg.
- (1994a). *La casa de la presencia. Poesía e historia*. Obras Completas I. México: FCE/Círculo de Lectores.
- (1994b). “El peregrino en su patria”. En *Historia y política de México. Obras completas*, T. VIII. México: FCE/Círculo de Lectores.
- (1974). *La búsqueda del comienzo. Escritos sobre el surrealismo*. Madrid: Fundamentos.
- (1983). *Posdata*. México: Siglo XXI.
- (2009). *Un sol más vivo*. (Antonio del Toro, antologador). México: Era.
- Proust, Marcel (2001). *De la imaginación y del deseo*. (María del Mar Duró, Selección, presentación y traducción). Barcelona: Península.

- Reyes, Alfonso (1963). *El deslinde / Apuntes para la teoría literaria*, T. XV. México, FCE.
- (1941). *La crítica en la edad ateniense*. México: El Colegio de México.
- (1997). *Recoge el día. Antología temática I*. México: El Colegio Nacional.
- (1998). “Venganza literaria”. En Ramón López Velarde. *Obra poética*. Ed. Crítica de José Luis Martínez. Madrid: ALLCA XX.
- Richard, Nelly (2007). *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento críticos*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Rovatti, Pier Aldo (1990). “Nietzsche: un niño juega a orillas del mar”. En *Como la luz tenue. Metáfora y saber*. Barcelona: Gedisa.
- Scholem, Gershom (1990). “El nombre de Dios y la teoría lingüística de la Cábala”. En *Acta Poética*. México: UNAM.
- Stanton, Anthony, (1994). “Una poética histórica”. En *Octavio Paz en sus Obras Completas*. México: FCE.
- Vaccaro, Alejandro (2006). *Borges. Vida y obra*. Buenos Aires: Edhasa.
- Xirau, Ramón, (1994). “Palabra en acto”. En *Octavio Paz en sus Obras Completas*. México: FCE.
- Zaid, Gabriel (2009). *El secreto de la fama*. México: Lumen.

Este libro se terminó de imprimir en los talleres gráficos de Editorial Los Reyes, S. A. de C. V., el 15 de mayo de 2017. El cuidado de la edición estuvo a cargo del Departamento Editorial de la Universidad Autónoma de Zacatecas “Francisco García Salinas. El tiraje fue de 1,000 ejemplares más sobrantes para reposición.