

INFORMATION TO USERS

This material was produced from a microfilm copy of the original document. While the most advanced technological means to photograph and reproduce this document have been used, the quality is heavily dependent upon the quality of the original submitted.

The following explanation of techniques is provided to help you understand markings or patterns which may appear on this reproduction.

1. The sign or "target" for pages apparently lacking from the document photographed is "Missing Page(s)". If it was possible to obtain the missing page(s) or section, they are spliced into the film along with adjacent pages. This may have necessitated cutting thru an image and duplicating adjacent pages to insure you complete continuity.
2. When an image on the film is obliterated with a large round black mark, it is an indication that the photographer suspected that the copy may have moved during exposure and thus cause a blurred image. You will find a good image of the page in the adjacent frame.
3. When a map, drawing or chart, etc., was part of the material being photographed the photographer followed a definite method in "sectioning" the material. It is customary to begin photoing at the upper left hand corner of a large sheet and to continue photoing from left to right in equal sections with a small overlap. If necessary, sectioning is continued again — beginning below the first row and continuing on until complete.
4. The majority of users indicate that the textual content is of greatest value, however, a somewhat higher quality reproduction could be made from "photographs" if essential to the understanding of the dissertation. Silver prints of "photographs" may be ordered at additional charge by writing the Order Department, giving the catalog number, title, author and specific pages you wish reproduced.
5. PLEASE NOTE: Some pages may have indistinct print. Filmed as received.

University Microfilms International

300 North Zeeb Road
Ann Arbor, Michigan 48106 USA
St. John's Road, Tyler's Green
High Wycombe, Bucks, England HP10 8HR

LA CRITICA DEL LENGUAJE EN LOS POEMAS EXTENSOS DE
LA POESIA HISPANOAMERICANA CONTEMPORANEA
(HUIDOBRO, GOROSTIZA Y PAZ)

by

IVANIA POZO

A dissertation submitted to the
Graduate Faculty in Spanish in
partial fulfillment of the
requirements for the degree of
Doctor of Philosophy, The City
University of New York.

1977

77-12,504

POZO, Ivania, 1947-
LA CRITICA DEL LENGUAJE EN LOS POEMAS
EXTENSOS DE LA POESIA HISPANOAMERICANA
CONTEMPORANEA (HUIDOBRO, GOROSTIZA Y
PAZ). [Spanish Text]

City University of New York, Ph.D., 1977
Literature, Latin American

Xerox University Microfilms, Ann Arbor, Michigan 48106

© COPYRIGHT BY

IVANIA POZO

1977

This manuscript has been read and accepted for the Graduate Faculty in Spanish in satisfaction of the dissertation requirement for the degree of Doctor of Philosophy.

12/14/76
date

Francisco A. L.
Chairman of Examining Committee

12/14/76
date

Martin Lopez
Executive Officer

Martin Lopez
Angela Alliprandi (by M. L.)
Supervisory Committee

The City University of New York

Abstract

LA CRITICA DEL LENGUAJE EN LOS POEMAS EXTENSOS DE
LA POESIA HISPANOAMERICANA CONTEMPORANEA
(HUIDOBRO, GOROSTIZA Y PAZ)

by

IVANIA POZO

Adviser: Professor Francisco Ayala

Esta investigación nace del deseo de hacer justicia a los poemas extensos de Huidobro, Gorostiza y Paz, y a la vez de responder a su naturaleza esencial: la crítica del lenguaje. Pero nuestra intención no ha sido escribir un exhaustivo estudio de Altazor, Muerte sin fin, Piedra de sol y Blanco, sino seleccionar partes de estos textos que estén directamente relacionados con la temática estudiada. Por eso primero hemos dado un esquema del poema extenso de intención crítica, presentando algunas notas para su posible definición y después ejemplos de voces poéticas que se hacen eco de este tema. En los siguientes capítulos vemos como la crítica del lenguaje se realiza en los poemas de Huidobro, Gorostiza y Paz. Huidobro encuentra la magia, Gorostiza ansía una "palabra exacta" y Paz la revive en un ritual de origen erótico. Pero Paz entrelaza como la imagen en el poema extenso -ritual erótico-

puede devolver a la palabra, no los poderes mágicos de
Huidobro, o la denominación exacta de Gorostiza, sino la
fuerza crítica para poder entablar un diálogo. La lectu-
ra del poema extenso es labor crítica que conlleva una
actitud creadora, que anhela conciliar al ser con el
cosmos y con la persona amada. Representa el deber y
el primer compromiso del artista: su fidelidad a la
palabra.

INDICE

	Página
CAPITULO I. HACIA UNA DEFINICION DEL POEMA EXTENSO DE INTENCION CRITICA	1
Características del poema extenso (8)-- Investigaciones críticas sobre el lenguaje (18)--Diversos poemas extensos (23)	
CAPITULO II. LA MAGIA DE <u>ALTAZOR</u>	56
Introducción (56)--La magia (59)--El Prefacio y los siete cantos (69)-- Elementos estilísticos y simbólicos (85)--Teoría de la crítica del lenguaje (94)--El final de <u>Altazor</u> (103)--Conclusiones (109)	
CAPITULO III. GOROSTIZA O LA "PALABRA EXACTA	121
<u>Muerte sin fin</u> ante la crítica(121)-- Correspondencias y afinidades (127)-- Inquietudes y preocupaciones críticas (143)--La investigación del lenguaje (149)--Conclusiones (155)	
CAPITULO IV. EL RITUAL EROTICO EN LOS POEMAS EXTENSOS DE OCTAVIO PAZ.....	164
<u>Piedra de sol</u> (186)--Período de transi- ción (218)-- <u>Blanco</u> (226)--Conclusiones (264)	
CAPITULO V. CONCLUSIONES	289
BIBLIOGRAFIA	307

CAPITULO I

HACIA UNA DEFINICION DEL POEMA EXTENSO
DE INTENCION CRITICA

Este capítulo nace del deseo de hacer justicia a los poemas de Huidobro, Gorostiza y Paz, y a la vez de responder a su naturaleza esencial: la crítica del lenguaje.

Si una de las funciones del crítico es relacionar las obras de arte y descubrir su importancia en la totalidad de la expresión literaria, nuestra tarea será señalar el lugar que ocupan no sólo en las letras hispanoamericanas los poemas extensos sino su preocupación esencial y sus características principales.

Como nos dice Lacan, "la estructura del lenguaje es la clave de la estructura de la mente", por eso nuestra labor consistirá en elucidar este proceso en tres poetas y como sus textos ahondan esta problemática. Este capítulo es siempre una aproximación a la intención crítica del lenguaje, ya que toda lectura de un poema es de por sí un acercamiento, tentativa de unión y recreación con las aspiraciones más íntimas del artista. Nos limitaremos a dar un esquema del poema extenso presentando primero algunas notas para su posible definición, y después ejemplos de voces poéticas que se hacen eco de este tema. En los siguientes capítulos veremos como la crítica del lenguaje

se realiza en los poemas de Huidobro, Gorostiza y Paz. Huidobro encuentra la magia, Gorostiza ansía una "palabra exacta" y Paz la revive en un ritual de origen erótico.

Desde el siglo XVIII la diosa "Razón", o quizás como Swift la llama "Laputa", gobierna las diversas especulaciones de los filósofos, matemáticos, lingüistas y artistas sobre el arte del lenguaje. Positivistas, racionalistas y materialistas construyen sus edificios a base de esta reina desdeñosa e indiferente, a quien le falta el aliento imaginativo. Cuantas veces los investigadores se han visto frustrados en sus esfuerzos por fijar el proceso del lenguaje.¹

Una definición de la esencia del lenguaje es tarea ardua y a veces nos parece imposible, por eso nuestra investigación se centrará al principio, en delinear conceptos que iluminen el vocablo lenguaje, después daremos un breve resumen de sus orígenes y de los críticos que estudian la cuestión.

La lengua es inseparable -como veremos- de la poesía, y son los poetas los artistas que atraviesan esa experiencia esencial. El poeta sigue los avatares de la palabra en el camino del poema: la obra es ruta no meta. Por eso este trabajo tratará de acompañar a ciertos autores en esa búsqueda crucial. No intentaremos dar reglas, dogmas, o estrictas definiciones, sólo notas que alumbren la difícil empresa del poema extenso. Este capítulo quiere

hacer vislumbrar en las cosmogonías de otros poemas largos: -desde las teorías de Fourier, las odas de Claudel, los poemas de Valéry, St.-John Perse, Breton, y las composiciones de los poetas americanos Hart Crane, Ezra Pound, T.S. Eliot y William Carlos Williams- la intención crítica. Y es esta característica "crítica" la que definirá los poemas extensos en cuestión.

El poema trata de plasmar imaginariamente la figura del cosmos, de ahí su raíz analógica: el acto poético es creación del mundo y del lenguaje. Hilo conductor que tiene un puente entre el ser y el hombre, que le da estructura y la clave perdida de la mente humana. El poema -como el lenguaje- entreteje en sus palabras el enigma del hombre -su esencialidad. Por eso todos los grandes poemas hablan de esas inexplicables obsesiones que no se resuelven: amor, vida, muerte. Y en el siglo XX la composición poética termina investigando la base que funda esas obsesiones: la palabra.

El poeta elige este tema porque el lenguaje es una experiencia que nos transforma, y más, porque en esta época crítica, la lengua es algo más que un instrumento de información y significación, es un objeto cognoscitivo que nos permite tocar la realidad de la mente humana.

El lenguaje indica esa facultad peculiar del hombre, le da su esencia distinguiéndolo de los otros animales; facultad que ha sido objeto de numerosas definiciones, como Ferrater Mora advierte: "Cuando se trata de lenguaje no cabe ninguna estrategia; sólo un número crecido de

tácticas".²

Muchos de los artistas contemporáneos al investigar la estructura del lenguaje, ven unida a la importancia de la mente humana la universalidad de ciertas características de la lengua. Esto los lleva a concluir -teoría ciertamente tradicional, recuérdese a los filósofos racionalistas de los siglos XVII y XVIII- que la lengua es la actividad que funda a los seres, no sólo porque es un medio de comunicación sino porque es esencial para la comprensión de la naturaleza humana.

Los poetas al investigar esta actividad -que ilumina la mente- incluyen uno de sus aspectos decisivos: la creación artística. Se ahonda en la construcción de un poema porque ésta es la llave de una de las respuestas.

Para muchos lingüistas la universalidad del lenguaje los lleva a orígenes remotos, a investigar una posible fuente. En los últimos años los trabajos de Chomsky subrayan la posibilidad de una "gramática universal".³

Si como Nerval recuerda en Aurelia, "todo vive, todo se agita, todo se corresponde", la mentalidad primitiva -a través de las correspondencias- enlaza los elementos de los diferentes reinos naturales, revelando la unidad del cosmos. La 'correspondencia ocultista' descansa sobre el concepto de participación entre el cosmos y el hombre.

Baudelaire en L'art romantique advierte como "las cosas se han expresado siempre por una analogía recíproca". El poeta utiliza las correspondencias para penetrar esa

cosmovisión -que está fundada en la analogía- donde reina aparentemente el caos y la confusión, donde luchan los eternos opuestos: vida y muerte. El artista debe pasar de un estado binario a un estado analógico para poder revelar la presencia del cosmos en toda su unidad. El lenguaje es entonces el camino que el poeta abre entre la mente y el cosmos. Si el lenguaje se expresa a través de la mente humana, descubrir que la estructura de este lenguaje es analógica es desentrañar el enigma de la mente humana.

El lenguaje del poeta trata de entrar en ese reino inalcanzable por la lógica, al que la intuición poética sólo puede expresar por medio de analogías. El hombre primitivo poseía esa intuición que le permitía conocer la imagen real del universo.⁴

El 'poema matemático' de Fourier -basado en las correspondencias- intenta devolver al hombre su unidad perdida, desea reintegrarlo con la naturaleza, terminar la antinomia: hombre-cosmos. Esta composición recordará el poema-constelación de Mallarmé. El 'gran libro' de Fourier es el gran libro de Mallarmé.⁵

Escribe Fourier: "apenas estuve en posesión de las teorías, la de la atracción y la de la unidad de los cuatro movimientos, comencé a leer en el libro mágico de la naturaleza".⁶ En esa 'nueva ciencia' el universo es un sistema unificado, una red de correspondencias ocultas y jeroglíficas, el hombre está en el centro. Todo lo que ocurre en el plano humano tiene un eco o correspondencia en el cosmos/

naturaleza. Sistema que revela un gran dinamismo, ya que la naturaleza es un espejo que refleja los conflictos o la armonía de las pasiones humanas. La analogía explica al cosmos y es un símbolo de las pasiones. Si el deseo funda al hombre, la naturaleza también está regida por una estructura apasionada.

Baudelaire, que lleva la analogía al centro de su teoría poética, termina ofreciéndonos un cosmos poétizado: "Para Fourier, el sistema del universo es la llave del sistema social; para Baudelaire, el sistema del universo es el modelo de la creación poética".⁷

Artistas como Nerval, Baudelaire, y Breton verán las sutiles analogías que la mente humana tiende en la lengua de las grandes creaciones. Por eso el último de los tres grandes poemas épicos de Breton es un homenaje a Fourier.⁸

A finales del siglo XIX surge el poema-crítico de Mallarmé que deja su huella en los poemas extensos de Valéry, las odas de Claudel y las composiciones de St. John Perse: Anabase y Amers.

La intención crítica en la poesía de nuestro siglo es un acto de ruptura en un mundo ya roto -aspira a reconciliarnos. Representa en gran parte la lucha del artista con su medio de expresión. Se intenta ahondar en esta actividad esencial del hombre, su lenguaje.

La búsqueda del poeta para obtener la visión primordial se halla limitada por el lenguaje. Como recuerda Hölderlin, el poema es "frágil vaso" porque "sólo a momen-

tos tolera el hombre la plenitud divina".⁹ Hölderlin nos dice que la misión del poeta conlleva una actitud vigilante que no niega la tarea visionaria que los dioses le han encomendado:

(Hermanos queridos, madurará nuestro arte quizá
pues al igual que el joven hace mucho que madura-

pronto hasta el sosiego de la belleza;
¡sed sólo piadosos, como el griego lo era!

¡Amad a los dioses y ved con buenos ojos al mortal!
Odiad la embriaguez como la escarcha ¡ni mortal
enseñais ni describais!

Si el maestro os acongoja,
pedid consejo a la gran naturaleza.)¹⁰

"Fragt die grosse Natur um Rat" con esas palabras cierra Hölderlin su poema "A los jóvenes poetas". Heidegger en su estudio sobre "Hölderlin y la esencia de la poesía" sostiene que la misión de la poesía es "establecer a través de la palabra y en la palabra lo que duradero y significativo para el hombre".¹¹

Si la creación poética está hecha a base de palabras en su obra el artista refleja al mundo, pero como puede ser auténtico, cuando el mundo cambia, el poeta pierde entonces su último refugio: la estructura.

William Carlos Williams nos advierte que no se trata de un 'nuevo realismo' en la poesía sino de "ways of managing the language...Primarily it means to me opportunity to expand the structure, the basis, the actual making of the poem".¹² El objetivo de los 'experimentos' es el poema. En ese temprano ensayo de 1944, Williams aboga vehe-

mente en favor de una forma poética que admita cambios en la estructura. Pensamos en el poema extenso que permite al artista tocar esa última realidad que es la 'medida'; si el poema es el doble del cosmos, en nuestra época debe continuar su labor analógica e incorporar las nuevas teorías formuladas por Einstein y Wittgenstein, The Bridge de Hart Crane, The Cantos de Ezra Pound, The Waste Land de T. S. Eliot, Paterson de William Carlos Williams, "A" de Louis Zukofsky.

En Hispanoamérica tres poetas han explorado el poema extenso de intención crítica, Vicente Huidobro, José Gorostiza y Octavio Paz. Sus obras son fracasos, hallazgos, encuentros y reconciliaciones. Por eso nuestro estudio comienza con una vuelta a los orígenes, hacia la preocupación que domina mucha de la poesía del siglo XX: el lenguaje y su crítica.

Características del poema extenso

Es difícil tarea cristalizar todas las diversas variantes que el poema extenso posee. Esta 'nueva épica' no sólo nos entrega una visión altamente personal del artista sino que discurre y analiza sobre el rol del lenguaje en el poema. La palabra es medida vital que marca el tempo de la composición poética, por eso iniciamos con ella nuestra investigación. La crítica del lenguaje es la línea central que atraviesa casi todas las composiciones modernas. Nuestra tarea será no tanto analizar en detalle esos poemas sino presentar coincidencias que iluminan la poesía de

nuestro siglo.

Diversos elementos aparecen en la superficie de un poema extenso: la intensidad, el recurrente acto amoroso y la imagen de una ciudad. Se encuentran estas ideas enmarcadas en la estructura de una medida poética ya sea la música, el ritmo, la analogía o la correspondencia. Estas características subrayarán en el arte poética de cada artista la diversidad del lenguaje pero también su crisis. Aciertos y fallas nos abrirán sendas para explorar la Palabra, para tratar de salvar su frágil esencia.

La modernidad -en el siglo XX- se distingue por su visión crítica, y la poesía refleja en sus creaciones esta reflexión hacia y desde el lenguaje. Nuestra edad contemporánea está marcada por un fuerte deseo de investigación y clasificación, recuérdese la ambición estructuralista. El poema extenso nos habla del misterioso poder de la Palabra. Nos dice cómo la Poesía se mueve en el reino de la mentalidad crítica.

Pero nuestro interés en el poema extenso no es el resultado de un análisis técnico o estilístico, sino al contrario, es la consecuencia de una meditación sobre el problema del lenguaje. En ese género que podemos llamar poema extenso se intenta responder a la problemática del lenguaje y su creación.

Mientras más se trate de comprender esta cuestión se podrá elucidar la razón por la cuál tienen más éxito

-a veces- que las composiciones breves: hablan críticamente un lenguaje poético, investigan y buscan la esencia de la Palabra, muchas veces, aunque no ofrecen respuestas, por lo menos intentan descubrirnos la indecible raíz de la creación. Estas composiciones son incursiones que nos proveen de un rico y profundo material. Nos dicen la lucha que conlleva el nacimiento de un poema: muerte y resurrección de la forma. En fin, nos ofrecen una visión altamente clarificadora del Hombre.

Desde el siglo pasado cuando Edgar Allan Poe arguye sobre la efectividad de un poema de gran extensión:

What we term a long poem is, in fact, merely a sucession of brief ones -that is to say, of brief poetical effects. It is needless to demonstrate that a poem is such, only inasmuch as it intensely excites, by elevating, the soul; and all intense excitements are, through a psychal necessity, brief.¹³

hasta el siglo XX cuando Valéry en noviembre de 1889 y otras voces poéticas se hacen eco de esta preocupación.¹⁴ La teoría adquiere una nueva dimensión, la longitud le quita intensidad a una composición poética.

Pero la influencia de Poe se hará sentir en Francia y en los Estados Unidos hasta principios del siglo XX, cuando la actitud poética se torna más crítica y una de sus inquietudes principales se centrará en torno al lenguaje. Porque debemos recordar -como señala Lehmann- que: "it is one thing to develop incredible intensity on a small canvas, quite another to transfer the newly-acquired powers on to a large-scale work".¹⁵

Prueba de esto es como el artista en un poema extenso a veces pierde su fuerza verbal, o no puede mantener la carga creadora que el lenguaje requiere. Por eso el escritor contemporáneo con gran acierto tratará de suplir esta insuficiencia; sus luchas, sus logros y sus fracasos serán ciertamente parte de la historia de las letras del siglo XX.

Muchos de los poemas extensos -las Odas, Stèles, Anabase, The Bridge, Paterson- narran la fundación de una ciudad; reminiscentes de la antigua épica, pero que en la época contemporánea adquieren una nueva preocupación: el lenguaje.

En los poemas de Claudel, Ségalen, St.-John Perse, Crane y Williams podemos ver como la fundación de una ciudad adquiere un carácter ritual. Se nos cuenta no sólo sus inicios sino también su próximo desarrollo. El poeta es central en su rol, ya sea de vidente o chamán.¹⁶ Sus palabras no sólo crean el lenguaje, sino que nos hablan de los sueños de sus constructores: éxitos y fracasos, delirios, desmesuras, aciertos que nos devuelven al Hombre del Principio.

La fundación de una ciudad nos llevará a la intensa preocupación del poeta -las palabras. Se crea una civilización, se levanta una morada, se edifica la lengua poética. El poeta es constructor del lenguaje. Al recrear la hazaña del conquistador no sólo nos devuelve el Principio de la palabra original, sino que interroga esos orígenes

que fundan la Poesía.

En el acto amoroso hay una aspiración a ser el otro, cambio y reunión, la búsqueda de la Unidad universal, del tiempo sin horas de un segundo que es eterno: que no es ahora ni aquí, sino siempre. La pareja, espejo de la Naturaleza (el cosmos), intenta en ese acto un comienzo y un final, el nacimiento y la muerte: renacimiento.

Iluminación es luz (alumbrar), salir de las tinieblas, de la oscuridad, hacia el conocimiento. También es nacer (alumbrar), lo que implica que anteriormente ha ocurrido una disolución (muerte) que permite renacer.

El acto amoroso, como en la escritura, nos lleva hacia una disolución (silencio - muerte - orgasmo) que permite a través de la integración una iluminación.

El orden amoroso implica una transmutación en el mundo, en el ser y en la escritura. La naturaleza cambia, el espíritu renace, y la lengua se transforma en palabras: el microcosmos es el macrocosmos.

"The only reality that we can know is Measure".

William Carlos Williams, "The Poem as a Field of Action", Selected Essays, p. 283.

Al igual que la analogía, el tema de la medida es central en la poesía contemporánea, así nos recuerda Octavio Paz en El mono gramático: "La poesía es número, proporción, medida: lenguaje- sólo que es un lenguaje vuelto sobre sí mismo y que se devora y anula para que aparezca lo

otro, lo sin medida, el basamento vertiginoso, el fundamento abismal de la medida. El reverso del lenguaje".¹⁷

El poeta sólo tiene al lenguaje en el metro -instrumento y medida- que confiere ser al acto poético: "La medida silábica implica un principio de abstracción, una retórica y una reflexión sobre el lenguaje".¹⁸ Pero la medida no es ritmo ni visión del mundo, sino posibilita la estructuración. Por eso el poeta no es el traductor de esa medida sino el que hace añicos sólo por un instante los nombres: "Gracias al poeta el mundo se queda sin nombres. Entonces, por un instante, podemos verlo tal cual es--en azul adorable. Y esa visión nos abate, nos enloquece; sí las cosas son pero no tienen nombre: sobre la tierra no hay medida alguna".¹⁹

A veces se logra saltar a la otra orilla, y en ese momento relampagueante se pueden abolir los nombres:

Y a medida que la noche se acumula en mi ventana, yo siento que no soy de aquí, sino de allá, de ese mundo que acaba de borrarse y aguarda la resurrección del alba. De allá vengo, de allá venimos todos y allá hemos de volver. Fascinación por el otro lado, seducción por la vertiente no humana del universo: perder el nombre, perder la medida.²⁰

En la aventura nocturna el poeta reconoce su otra mitad perdida, fundiéndose con ella en ese tiempo sin horas, en ese espacio sin fronteras.

Cuantas veces Heidegger preguntándose la razón última de la poesía llega a esa palabra -Lenguaje- que define la voz poética, la mente humana, aspiraciones continuas del hombre, que lo marcan indeleblemente: el lenguaje humano

le da sus pensamientos más íntimos, sus ideas más hermosas y más absurdas, las más ideales y las más abyectas, finalmente le da su esencia.

Si la composición del artista se funda en esta medida hecha de palabras, el poema extenso se desdobra en esa doble vertiente que sabe mucho de la impotencia y futilidad de tratar de analizar el lenguaje y devolverlo a unos orígenes primordiales. Por un lado se intenta recobrar por la medida la armonía secreta y universal del Principio, por otro se evidencia la voz rota y herida de nuestro tiempo. Muchos como Mallarmé, verán en la medida crítica una señal de la Nada, pero ninguno tan certero como Juan Ramón que confesará que el poeta sólo tiene espacio, ese centro lleno de nada, la página en blanco, tan abismal.

La medida nos lleva a una especie de respuesta que desde Mallarmé los poetas han elaborado con mayor frecuencia: la música y la danza. En esta nueva analogía Mallarmé, Valéry, Claudel, Crane, Gorostiza y otros ven a la poesía desde una nueva perspectiva.

Valéry recuerda como la voz humana puede iniciar un poema.²¹ La poesía es entonces melodía, danza que marca un tiempo sin límites. Paz en su entrevista de Harvard (12/75) recuerda como la construcción de El mono gramático está punteada por música de Webern.

También en "Lectura de John Cage" ha analizado el rol de la música en su obra.²² Poética que señala no una influencia musical sino esa correspondencia entre el si-

lencio de la pausa y el de la página en blanco: principio y final, duración instantánea y relampagueante que anuncia y concluye el poema.

La ~~analogía~~ analogía es la base, como hemos indicado anteriormente, de los poemas extensos que estudiamos. Representa un poder que está cercano al de la correspondencia. Por eso Guenón asegura:

el doble poder de la producción y destrucción, del cual la vida y la muerte son la expresión en nuestro mundo...manifestación y correspondencia.²³

Rousseau ha visto las correspondencias entre el lenguaje y la analogía al analizar los colores:

Behold the analysis of light;...primary colors; observe their relations, their proportions. These are the true principles of the pleasure that painting gives you...The analysis of colors, the calculations of prismatic refractions, give you the only exact relations in nature. The rule of all relations. And everything in the universe is nothing but relations.²⁴

En el cosmos todo se corresponde, todo se toca y habla. Pero es Fourier quien llevará esta analogía a sus frutos más extremos y más brillantes.²⁵

A primera instancia el tema de la crítica del lenguaje parece pertenecer a la escuela racionalista, pero esta búsqueda de la Palabra representa un trabajo más riguroso que el que el racionalismo hizo. El poeta recuerda a un viajero perdido en un bosque verbal tratando de marcar un camino. Este poeta-viajero abre una ruta poética a seguir, da la clave de una cosmología que, aunque es personal, contiene muchos rasgos universales con los cuáles otros poe-

tas construirán sus propios universos.

No hablamos entonces de influencias sino de coincidencias o estructuras mentales que se repiten en todas las épocas, Boon las ha llamado "cognate polarities" (Whorf "serialism") y contienen gran polivalencia y a la vez una coherente unidad estructural. Motivos aparentemente opuestos se entrelazan, recuérdese en los poemas de Paz que la pareja de los eternos opuestos femenino y masculino son realmente uno.

Si el arte nos hace ver la aparente multiplicidad de la realidad, el poeta subraya también su posible unidad, porque esas caóticas y múltiples formas del mundo son pura orquestación verbal.

En nuestro siglo la preocupación esencial no será tanto experimentar con la forma como convertir al lenguaje en un instrumento verbal sumamente personal. Ya que la crisis se inicia cuando el artista descubre la multiplicidad del lenguaje, cuando comprende que se ha perdido el "lenguaje supremo", que es imposible proferir la palabra inmortal debido a la misma diversidad de ese lenguaje.

A veces la crisis contemporánea reside en ciertos nuevos momentos que la mente poética trata de elucidar. Las 'obsesiones' originales (muerte, amor, vida) se encuentran con el lenguaje, y el poeta encuentra su rival: el lenguaje. De esa lucha nace finalmente el poema.

Si el río es una imagen que caracterizará a Pater-son, William Carlos Williams lo sitúa a veces en un espa-

cio sin lenguaje:

. . . stream
that has no language

. . . your eyes
which has no speech.

Porque en Paterson:

the language, the language
fails them

. . . -the language
is divorced from their minds,
the language. . . the language.

. . . A false language. A true. A false
language pouring - a language (misunderstood)
pouring (misinterpreted)

Sam Patch es un doloroso ejemplo. Sin el lenguaje, esa tela que crea la realidad, el hombre está perdido, condenado al silencio, sin esa medida (measure) como la llama Williams, no hay cosmovisión, sólo fracaso y silencio:

. . . Speech had failed him.
He was confused. The word had been
drained of its meaning.²⁶

Al discutir qué es un poema largo hemos analizado algunas de sus características esenciales: desde elementos recurrentes (la intensidad, el acto amoroso, la fundación de una ciudad); estructura que da cierta coherencia verbal (la medida, la música y la analogía), hasta la falla del lenguaje.

Por ejemplo, no hablamos de algunos poemas extensos de Pablo Neruda porque, aunque poseen características críticas, su interés principal reside en una crítica social de

la realidad.

El acto poético, aunque diferente para cada artista, representa finalmente la construcción de una idea que usualmente se plasma en un universo altamente personal. Pero esa misma composición, red que el cantor nos tiende, es delicada y puede romperse o fallar a cada instante. De ahí que su intensidad juegue un rol tan importante en su estructura.

Aciertos y limitaciones son elementos que definen al poema extenso, dándole, en última instancia, su esencia. El lenguaje de intención crítica se torna ya iluminador y transparente, se adelgaza hasta llegar a la nada, a ese silencio último que aspirará a devolvernos la palabra original.

Investigaciones críticas sobre el lenguaje

La investigación sobre el lenguaje se inicia en todas las ramas del saber, desde filósofos como Rousseau y Herder hasta antropólogos como Malinowski y Lévi-Strauss. La influencia de esas investigaciones en los poetas será siempre decisiva, recuérdese como el Essai de sémantique de Michel Bréal, tan admirado por Valéry, inicia con el libro de Saussure el interés por la semántica y los signos.

Son dos filósofos -Rousseau y Herder- quienes presentan claramente una interesante y coherente visión del lenguaje.

Para Herder el lenguaje diferencia al hombre de la bestia, su razón y reflexión le dan su esencia humana:

Language...the faculty of the human soul to cognize and recognize...of the human ~~to form~~ concepts and to manipulate them in sovereign freedom and at a dis-

tance in time and in space from what they represent.²⁷

Al explorar las posibles fuentes del lenguaje, rechaza Herder la posibilidad de un origen divino, centrando esta facultad en el hombre.²⁸

La poesía se moverá entre dos polos aparentemente opuestos: la razón y la imaginación. Herder, conciencia crítica y analítica, define la génesis de la operación poética como un dato científico; por eso Rousseau arguye:

Conventional language is characteristic of man alone. That is why man makes progress. [origin] from moral needs, passions...the illusory image presented by passion is the first to appear and the language that correspond to it was also invented.²⁹

Las diversas teorías del origen del lenguaje se remontan desde las fuentes bíblicas, las teorías onomatopéyicas de Max Müller, las hipótesis fundadas en los gestos de Noire y Paget. Numerosos pensadores también han contribuido y aportado valiosas reflexiones sobre el lenguaje.³⁰

Para Sapir el lenguaje como estructura es "on its inner face the mold of thought"...the road to thought".³¹ En esta compleja relación entre el lenguaje y el pensamiento humano muchos elementos juegan un papel esencial: la cultura, las emociones, entre otros. Sapir denomina al lenguaje como "the greatest cultural asset of man".³²

Para Malinowski el lenguaje está enraizado en la cultura. Aunque al estudiar la magia de los primitivos comprende como las palabras son actos:

Early words in childhood are a means of expression and, more important, an effective mode of action

...words... mean, in so far as they act.

De esta creencia en el poder de las palabras devienen teorías místicas de la realidad:

From the very use of speech men develop the conviction that the knowledge of a name, the correct use of a verb, the right application of a particle, have a mystical power which transcends the mere utilitarian convenience of such words in communication from man to man...The right word for an action...acquires meaning in the measure in which the individual becomes capable to carry out this action.³³

Pero Sapir advierte como el artista finalmente tiene que luchar con "the feeling-tone, to get the word to mean what is nakedly and conceptually should mean".³⁴

El lenguaje nos impele a reconocer "serial planes, each explicitly given by an order of patterning". Continúa Whorf dándonos la imagen de un muro:

covered with fine tracery of lacelike design,... this tracery served as the ground for a bolder pattern, yet still delicate, of tiny flowers, and that upon becoming aware of this floral expanse we saw that multitudes of gaps in it made another pattern like scroll-work, and that groups of scrolls made letters, the letters if followed in a proper sequence made words, the words were aligned in columns which listed and classified entities, and so on in continual cross-patterning until we found this wall to be a great book of wisdom!³⁵

John B. Carroll recuerda la deuda de Whorf con las teorías de Fabre d'Olivet:

his book seems to have made a strong impression on Whorf, who later characterized him as having been "one of the most powerful linguist intellects of any age." Whorf maintained that, while the Biblical exegesis attempted by Fabre d'Olivet could not be taken seriously, his "root-sign" was really a foreshadowing of what is nowadays called the phoneme.

of identifying isolates...similar to the procedures of contemporary linguistics in identifying phonemes and morphemes. As we shall see, however, Whorf's methods in certain spheres of his work closely paralleled those of Fabre d'Olivet...in his always bold and penetrating search for inner meanings. Just as Fabre d'Olivet pushed imagination to the limit in looking for an underlying significance in a segment of a Hebrew root, so Whorf persisted in the struggle to wrest from the bare linguistic fact its ultimate purport...The discovery of the work by Fabre d'Olivet stimulated Whorf to read more widely and deeply on the subject of language.³⁶

mostrando esa corriente subterránea que la analogía traza ya sea en el arte o en la ciencia. Estructura analógica como la mente del primitivo y la forma del poema extenso.

Para Lévi-Strauss la clasificación es un hilo flexible que enfoca los diversos niveles del lenguaje.³⁷ Su método es "progressive-régressive". Quiere primero observar "le donné vécu, nous l'analysons dans le présent, cherchons à saisir ses antécédents historiques aussi loin que nous pouvons plonger dans le passé, puis ramenons à la surface tous ces faits pour les intégrer dans une totalité signifiante". Después "renouvelle la première sur un autre plan et à un autre niveau", porque esta segunda parte confirmará su teoría, es "ce retour sur soi où Sartre trouve une démonstration, nous voyons plutôt une vérification". Termina Lévi-Strauss recordándonos la idea básica: el hombre y su último significado descansan en el mito. Antes nos había advertido que el lenguaje no consistía en "la raison analytique des anciens grammairiens, ni dans la dialectique constituée de la linguistique structurale, ni dans la

dialectique constituante de la praxis individuelle affrontée au practico-inerte". Porque "comme sujet parlant, l'homme peut trouver son expérience apodictique dans une totalisation autre".³⁸

El lenguaje ocupa un rol central en los mitos, como los excelentes estudios de Cassirer han demostrado.³⁹ Es idea central también en el pensamiento de Lévi-Strauss, ya que el "anthropologist views myths as the ordering or classification of man in nature (and vice-versa)".⁴⁰ El mito se analiza en términos de la semántica, su texto está "accounting for some aspect of man's relation to his natural surroundings".⁴¹

El acto creador como advierte Lévi-Strauss engendra "le mythe...et [es] inverse. . . à l'origine de l'oeuvre d'art", ya que procede de "un ensemble: (object+événement)".⁴²

Los lingüistas modernos investigan diversos grupos que pronto se extinguirán. Sus estudios son la base de nuestro limitado conocimiento sobre el lenguaje. Pero también los artistas en sus obras nos dan una visión del verbo creador. Por eso el libro de Boon al aplicar una crítica de intención estructural explica los métodos y las ideas de Lévi-Strauss a través de los simbolistas franceses, porque estos "have organized thoughts and thought of their experience in similar ways (primitive-preliterate cultures)". Boon estudia "...corresponding sense perceptions from different orders of experience...self conscious, intellectual constructionism as a creative mode".⁴³

Los poemas extensos se suman a esta tendencia, al investigar en sus páginas el lenguaje, su origen y destrucción, ya que será en el silencio poético donde finalmente morirá la escritura para volver a renacer -sólo a ratos en transparente y cristalina Palabra.

Diversos poemas extensos

Diferentes voces poéticas han ensayado la vía del poema extenso. Sus composiciones operan en esa zona a veces impenetrable de la escritura y sus signos. Sus palabras nos hablan de muchas cosas, pero todas tienden a recrear el lenguaje.

A continuación estudiamos algunos poemas extensos que representan una aspiración crítica de cambio y que a la vez introduce raíces importantes en la poesía del siglo XX.

Mallarmé y la pasión crítica estarán presentes en las composiciones no sólo de los más importantes artistas franceses sino de muchas nuevas voces poéticas en otras lenguas.

Cuántas veces se ha acusado a Mallarmé, injustamente, de ser un poeta formalista, interesado sólo en ideas abstractas; sin embargo, debemos recordar que para Mallarmé el arte es el lenguaje, pero no en un plano ideal sino en el uso concreto de la lengua.⁴⁴ El mismo Mallarmé nos recuerda que no se hacen versos con ideas sino con palabras. Al igual que Mallarmé, su discípulo Valéry, encuentra en la forma poética la razón de 'ser' de la Poesía: "Lo que es forma para otros es contenido para mí".⁴⁵

Valéry resume y expone ideas sobre la técnica poética que serán ensayadas por casi todos los artistas posteriores. Su importancia reside en su visión crítica, en su elaboración casi matemática del poema. Le abre nuevos horizontes a la escritura, al aliento imaginativo y visionario le incorpora una aspiración de gran pureza formal.

A forma de poética recuerda las enseñanzas del maestro que creía que el universo tenía el objeto de reproducirse en la imagen, y que el artista debía expresar los poderes del lenguaje, que finalmente crearían la Gran Obra.⁴⁶

Valéry asocia los poderes de la música con la composición poética. Pero alude a una música misteriosa e inaccesible, casi sagrada, que tiene un alto grado de pureza y esplendor.

También el mundo nocturno de los sueños, tan cercano al surrealismo, encuentra un eco en la voz de Valéry: el mundo poético tiene grandes afinidades con el sueño, por lo menos con ciertos sueños.⁷⁴

Un poeta a principios de este siglo, Victor Ségalen (1878-1919), se sitúa en la línea de Claudel, Valéry, y St.-John Perse. Su poema extenso Stèles (1909) nos habla de las estelas reminiscente de Anabase.⁴⁸

Es interesante notar que Ségalen como Claudel vivió en Oriente por muchos años, su conocimiento del este es decisivo en su poesía. Su voz se desnuda de atributos brillantes y exóticos, para entregarnos esa huidiza presencia que es la palabra.

El artista es heredero de esa línea de poetas videntes, que observan esas presencias recurrentes que son las ciudades. Su construcción se relaciona íntimamente con la composición de un poema: creación que nos devuelve al Principio, al poeta-chamán, al mago y al vidente.

Cercano a la obra de St.-John Perse es este fragmento de Ségalen:

Le Conseiller
 s'admire dans l'histoire, vase lucide
 où tout vient s'eclairer: marches des armées
 paroles des Sages, troubles des constellations.⁴⁹

Coincidencias poéticas que marcan casi toda la lírica contemporánea.

A mediados del siglo XX la obra de Paul Claudel obtendrá mayor atención y especialmente sus Odas serán estudiadas a la luz de nuevas voces poéticas.⁵⁰

Claudel -como Valéry, asistente a las reuniones de los martes en la casa de Mallarmé- refleja una intensa preocupación por el lenguaje. Lenguaje que no sólo será expresión a través de las palabras, sino revelación del significado a través de los símbolos.

La lectura de Rimbaud en 1886 es una influencia seminal en la obra de este poeta. Aunque Claudel no fue un devoto discípulo de Mallarmé como Valéry, a lo largo de su vida intenta explicarse muchas de las inquietudes mallarmeanas, por eso en 1952 escribe un comentario al uso de las palabras de Mallarmé.

Para Claudel, el mundo es un texto que habla, que

nos dice la presencia de un creador (Dios); todas las cosas tienen una esencia y un propósito. Ser poeta conlleva un sentido órfico. El poema debe ser sacrificado a la totalidad de la música que introduce un director. He ahí la diferencia entre Mallarmé y Claudel, uno el 'poeta de la Nada' el otro el poeta de la Eternidad, de la Voluntad y la Presencia Divina.

Es interesante que las odas de Claudel, a cierto nivel, constituyen un poema extenso sobre el lenguaje. La fuente del poema es la frase: "Phrase mère! enjin profond du langage.../ Présence créatrice!" Ya que el poema es "La jointure à ce qui n'est point temps du temps exprimé par le langage".⁵¹

Senhor ve en la preocupación del lenguaje de Claudel algo más que un interés formal:

the learning of language thus coincided with the apprenticeship of techniques and first of all with the development of the human body and the use of its limbs, with the emergence from the animal stage...Man completing the creation of the world through speech and fulfilling himself at the same time.⁵²

Claudel, como recuerda Henri Peyre, es uno de los pocos poetas franceses que se olvida del consejo de Poe sobre la construcción de poemas extensos: "As one of the very few French poets who along with Ronsard and Hugo, have proved able to wield the complex Pindaric ode or its equivalent, Claudel produdly disregarded Edgar Allan Boe's warnings against the long poem and against enumerative litanies or exclamations".⁵³

Veamos algunos elementos del poema extenso en las Cinq Grandes Odes. Sobre los poetas y la medida Claudel advierte: "poëte, tu ne chanterais pas bien/ Ton chant si tu ne chantais en mesure./ . . .cherche le centre! me mesure".⁵⁴

Utiliza la letanía porque recuerda la unión de la palabra y la medida divina. Sobre el lenguaje y el silencio subraya: "le poëme n'est point fait de ces lettres que je plante comme des clous, mais du blanc qui reste sur le papier";⁵⁵ con esa gran lira silenciosa: "La chose qui sert à faire le discours, la claricorde qui chante et qui compose". Porque el poeta no es el cantor sino "le chant meme dans le moment qu'il s'élabore,/ L'activité de l'ame composée sur le son de sa propre parole!/ L'invention de la question merveilleuse, le clair dialogue avec le silence".⁵⁶

Sin embargo, el nuevo lenguaje "comme un lac plein de sources" es también un signo:

. . .un acte imaginaire, créant
Le temps nécessaire a sa résolution,
A l'imitation de l'action humaine étudiée dans
ses ressorts et dans ses poids.⁵⁷

En su discurso, al aceptar el premio Nobel en 1960, St.-John Perse nos dice como en sus principios cada acto creador es en esencia "poético" y la aventura de la Poesía en la época moderna da sus frutos más hermosos:

Car si la poésie n'est pas, comme on l'a dit, "le réel absolu," elle en est bien la plus proche convoitise et la plus proche appréhension, a cette limite extreme de complicité ou le réel dans le poeme semble s'informer lui-meme. Par la pensée analogique et symbolique...para la grace...d'un langage...poete

s'investit d'une surréalité qui ne peut être celle de la science. Est-il chez l'homme engagé plus? Lorsque les philosophes eux-mêmes désertent le seuil métaphysique, il advient au poète de relever la métaphysique, il advient au poète de relever la métaphysicien; et c'est la poésie alors, non la philosophie, qui se révèle la vraie "fille de l'étonnement," selon l'expression du philosophe antique à qui elle fut le plus suspecte.

Mais plus que mode de connaissance, la poésie est d'abord mode de vie--et de vie intégrale. Le poète existait dans l'homme des cavernes, il existera dans l'homme des âges atomiques: parce qu'il est part irréductible de l'homme. De l'exigence poétique, exigence spirituelle, sont nées les religions, elles-mêmes, et par la grâce poétique, l'entité du divin vit à jamais dans le silex humain. Quand mythologies s'effondrent, c'est dans la poésie que trouve refuge le divin; peut-être même son relais. Et jusque dans l'ordre social et l'immédiat humain, quand les Porteuses de pain de l'antique cortège cèdent le pas aux Porteuses de flambeaux, c'est à l'imagination poétique que s'allume encore la haute passion des peuples en quête de clarté.

En St.-John Perse el lenguaje es el tema central de lo que Ungaretti denomina como un raro ejemplo de poesía épica en nuestros días. En Anabase es evidente a través de toda la obra y en Amers, sobretodo, en la sección V "Langage que put la poetesse", y en la VI titulada "El cette fille chez les pretres".

Hugo Von Hofmansthal nos habla de la preocupación de los poetas franceses (Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Valéry y St.-John Perse) por el lenguaje en su "Emancipation du Lyrisme français" (1929):

All these poets...are concerned with the renewal of lyrical inspiration from the heart of language itself. The creative individual, enclosed as in a prison by outworn means of expression, throws himself into language in an effort to find in it the ecstasy of inspiration and new avenues into life -a condition similar to that produced by the hallucinations which swamp the senses after they have been freed from the

conscious mind...without...-a shaking up of values, shattering of the established order...share what the Romans described with the word incantation -the dark and violent self-enchantment induced by the magic of sound and rhythm...St.-John Perse should be added...instead of the mirroring-word material...we experience great reserve and hardness.⁵⁹

Sus palabras son evocadoras de gran pureza y serenidad.

El final de Amers contempla al poeta en su búsqueda de la otra orilla:

Et l'homme chassé, de pierre en pierre, jusqu'au dernier éperon de schiste ou de basalte, se penche sur la mer antique, et voit, dans un éclat de siècles ardoises, l'immense vulve convulsive aux mille cretes ruisselantes, comme l'entraille divine elle-même un instant mise à nu.

...Nous t'invoquons enfin toi-même, hors de la strophe du Poète. Qu'il n'y ait plus pour nous, entre la foule et toi, l'éclat insoutenable du langage.

...Ah, nous avons des mots pour toi et nous n'avons assez de mots⁶⁰

El mar nos reconcilia, y el poeta, en la sección III, recaerá en la magia de los signos y de los sueños:

flaieurs de signes, de semences, et confesseurs de souffles en Oest; suiveurs de pistes, de saisons, leveurs de campement dans le petit vent de l'aube; o chercheurs de points d'eau sur l'ecore du monde

nos salva al devolvernos esos poderes perdidos:

portant au delà les semences du temps, l'éclat d'un siècle sur sa pointe au fleau des balances...

...Mathématiques suspendues aux banquettes du sel!
Au point sensible de mont font ou le poema s'établit,
j'inscris se chant de tout un peuple, le plus ivre.⁶¹

St.-John Perse también evidencia una intensa preocupación por el silencio íntimamente ligado con el lenguaje:

que les collines s'acheminent sous les données du ciel agraire-que'elles cheminent en silence sur les incandescences pâles de la plaine...Levez des pierres à ma gloire, levez des pierres au silence.⁶²

En el capítulo III, que trata sobre la obra de Gorostiza, analizaremos en más detalle el aporte de este poeta, esencial para entender esa nueva épica constituida por los poemas extensos de la época contemporánea.

Sabemos el interés que Breton, a través de toda su vida dedicó a los estudios ocultistas, sus lecturas de los escritos de Fulcanelli. Breton ve en la fuente hermética la raíz de la imagen poética: la analogía. Como el legendario alquimista Fulcanelli, Breton trata de transmutar la palabra. Sus escritos evidencian este afán que culmina en sus tres grandes poemas extensos: Fata Morgana, Les Etats Généraux y Ode à Charles Fourier: "With these poems Breton joins, in fact, Claudel and St.-John Perse in a triptych of France's modern cosmic poets in the first half of the 20th century. But what distinguishes Breton's from the more grandiose manner of the other two is that he brings himself in collision with the world events and searches for their meaning in the microcosm of his life as well as in the macrocosm of the natural world".⁶³

Estos tres grandes poemas constituyen una nueva épica contemporánea que habla de las correspondencias secretas y de la analogía ocultista que permea toda creación. Breton ve en Fourier y en Fulcanelli la clave para lograr finalmente la incandescencia de la imagen: "Let it be clearly observed that surrealist research presents with alchemic research a remarkable analogy of objectives".⁶⁴

El surrealismo no es una reforma o crítica del estilo, sino una re-formación del proceso mental del escritor -y por extensión, del lector.⁶⁵ Se nos recrea la experiencia poética, de ahí que en ciertos poemas extensos se re-actue la construcción de la composición, o se busquen los orígenes, o la razón de su nacimiento.

Balakian nota cómo para Breton la importancia y el valor de su poema reside en su poder visionario: "...to produce impact on the imagination to kindle the senses".⁶⁶ El artista va gradualmente quitando capas, desnudándose y sólo la imaginación -como comprende Breton- lo ayuda finalmente a quitarse la máscara que lo separa de la Palabra.

Si la experiencia poética está fundada en la imaginación, en el surrealismo -al igual que en el romanticismo y en el simbolismo- se nos da una manera metafórica de ver el arte, cercana a la analogía.⁶⁷

Para Paz "el poema se realiza en la participación que no es sino recreación del instante original"⁶⁸ lema que recuerda la aspiración surrealista que la poesía debe ser escrita por todos.

Aragon en Le Paysan du Paris se interna en el bosque verbal de Buttes-Chaumont. Al preguntarse el significado último de la naturaleza encuentra que ésta se centra en el inconsciente: "la nature est mon inconscient. Ce que, pour parler le langage de l'habitude, mes sens m'en livrent, n'en est point séparé". Y el objeto que provoca esta nueva percepción es el mito:

Ainsi sentiment de la nature n'est qu'un autre nom du sens mythique. C'est au début de tout ceci ce que j'exprimais au négatif, voulant marquer de quelle ignorance lointaine je revenais: "Je n'avais pas compris que le mythe est le chemin de la conscience, son tapis roulant." Il me faut ajouter que le mythe est la seule voix de la conscience, j'entends hors du domaine de l'intuition logique, et que ci cette vérité répugne à notre conscience même, c'est qu'elle ne se pense jamais qu'elle ne peut se penser dans ses formes changeantes, mais s'imagine fixée, statique en quelque sorte, et par la extérieure à l'inconscient, indépendante. Que cette orgueilleuse en rabatte: elle n'est qu'une modalité, et si elle se survit ce n'est que parce qu'en chaque point elle porte la marque de la mort. Elle est le phénix de l'esprit, condamné au bûcher perpétuel.

Si en los tiempos antiguos el mito sacraliza la naturaleza, confiriéndole nuevos poderes, poderes olvidados por el hombre contemporáneo en una mitología moderna, nos advierte Aragon: no se oponen a los antiguos mitos "car ils puisent leur force, leur magie à la même source, par là même qu'ils sont au même titre des mythes, et à ce titre ce qui m'émeut en eux c'est leur prolongement dans toute la nature; et c'est la reconnaissance de ce prolongement qui les sacre, et leur donne sur moi ce pouvoir".⁷⁰ El mito es una "realidad" que nos da ese sentimiento moderno de la naturaleza, y el creador es el hombre mismo: "Je me le suis donné.. De moi nâit sa nécessité. Ainsi la nature entière est ma machine".⁷¹

En Le Paysan du Paris se exploran no sólo las preguntas más reconditas del poeta sino esas eternas interrogantes del Hombre que se encuentra en su propio inconsciente: el mundo de lo maravilloso y el 'encuentro'.

Los jardines han obsesionado a la humanidad desde su inicio, porque reflejan a veces los sueños más absurdos y fantásticos:

Tout ce qui subsiste chez les adultes de l'atmosphère des forêts enchantées, tout ce qui participe encore en eux de l'habitude du miracle, tout ce qui respire dans leur souffle un parfum des contes de fées, sous la piètre apparence démente de ces paysages faiblement inventés se révèle...avec...ses délires.⁷²

El viaje de Aragon nos conduce al inconsciente, a descubrirse y a descubrirnos: introspección, análisis, sueños y delirios. Calles, letreros y arquitectura reflejan y duplican la mente humana, sus edificios en Montmartre, sus jardines en Buttes-Chaumont nos hablan de esa parcela desconocida del hombre: su subconsciente. Ya que las palabras como confiesa el poeta francés, son espejos "des lacs optiques vers lesquels les mains se tendent en vain".⁷³

El poeta ruso Alejandro Blok (1880-1921) trabaja en su poema extenso Vozmezdje (Retribución) desde 1911 hasta su muerte.⁷⁴ De este poema han sido traducidos algunos fragmentos que aparecen en la edición de Seghers #61. Vozmezdje está dividido en prefacio (prosa), prólogo (verso). Hay también un comentario en prosa del autor (pp. 663-676).

Es de interés esta obra al analizar el tema del lenguaje en el poema extenso, ya que en el prólogo nos habla del rol del artista:

Vida - sin comienzo y fin.
A todo nos libra el azar.
Por encima - atardecer, crepúsculo eterno

O la furia de un semblante divino
 Pero tu artista, tú firmemente crees
 En el comienzo y el fin. Tú sabes,
 Donde nos vigilan infierno y paraíso.
 A tí fue dada una medida impasible
 Para medir todo lo que ves.
 Tu mirada de veras será fuerte y clarividente.
 Sacude los lineamentos casuales
 Y verás: la hermosa unión universal
 Reconoce, donde hay luz -donde hay tinieblas aprehende.
 Deja que las cosas vayan lentamente,
 Todo lo que en el mundo sea sagrada o necaminoso.⁷⁵

Continúa describiendo la terrible situación en que se encuentran Rusia y Europa y la necesidad de obtener la espada de Sigfrido. Lo importante en este fragmento además de la intención analógica, es cómo forja el artista el poema con palabras y su visión de la armonía universal de raíz esotérica.

La composición Espacio de Juan Ramón Jiménez -tan admirada por Octavio Paz "largo poema que es una recapitulación y crítica de su vida poética",⁷⁶ fluye como la respiración, tratando de captar el ritmo de toda esa naturaleza viviente que sólo el poeta comprende.

En el "Fragmento primero" trata de elucidar el rol del idioma: "Y el idioma, ¡qué confusión! que cosa nos decimos sin saber lo que nos decimos";⁷⁷ para comprender al final el significado del espacio:

esto que abre y que separa el mar del cielo, el cielo de la tierra, y, abriéndolos y separándolos, y los deja más unidos y cercanos, llenando con lo lleno lejano la totalidad! ¡Espacio y tiempo y luz en todo yo, en todos y yo y todos! ¡Yo con la inmensidad! Esto es distinto; nunca lo sospeché y ahora lo tengo. Los caminos son sólo entradas o salidas de luz, de sombra, sombra y luz; y todo vive en ellos para que sea más inmenso yo, y tú seas. ¡Qué regalo de mundo, que uni-

verso mágico, y todo para todos, para mí...Yo universo inmenso, dentro, fuera de tí, segura inmensidad! Imágenes de amor en la presencia concreta (880-881)

Termina con un juego verbal: "suma gracia y gloria de la imagen, vamos a hacer la eternidad, vamos a ser eternidad, vamos a ser la eternidad", (881) Imagen que le permite plasmar al amor y a la mujer: "Amor... ¿Asco de nuestro ser, nuestro principio y nuestro fin; asco de aquello que más nos vive y más nos muere?". (871) La mujer desnuda, esa "eterna metamorfosis", comprende cómo es el poeta, recuerda a esos "bellos seres libres, que me esperan en un árbol, un agua o una nube, con su color, su forma, su canción, su gesto, su ojo, su comprensión hermosa". (878)

En el "Fragmento segundo" se comparan tiempos y espacio porque "esta New York es igual que Moguer". Pero es el poeta y su creación lo que preocupa a Juan Ramón porque: "La música mejor es la que suena y calla, que aparece y desaparece, la que concuerda, en un 'de pronto', con nuestro oír más distraído". (874) Por eso le pide a ese otro yo que no es su yo verdadero: "Calla, segundo yo, que hablas como yo y que no hablas como yo". Ya que "una nota de una caña, de un pájaro, de un niño, de un poeta, lo llena todo y más que el trueno". (879)

El fin de Espacio es una lucha para oír ese ritmo poético que unirá "la tierra del espacio con la hora del tiempo". (894) Momento mágico donde se encuentra la esencia perdida:

Revolución de un todo, un infinito, un caos instantáneo de carne y cáscaras, de arena y ola y nube y frío y sol, todo hecho total y único...Y en el espacio de aquel hueco inmenso y mudo, dios y yo éramos dos. (896-897)

Juan Ramón ha desentrañado "con el lápiz de...poesía y de ...crítica...un hueco, un vacío" que se puebla de silencio. (895-896) El poeta de Moguer -como Mallarmé descubre- se enfrenta con la conciencia aterradora de la soledad esencial de la Obra, y en silencio angustioso se dispone a perder su creación:

Yo te busqué tu esencia. ¿Qué sustancia le pueden dar los dioses a tu esencia, que no pudiera darte yo? Ya te lo dije al comenzar: "Los dioses no tuvieron más sustancia que la que tengo yo". ¿Y te has de ir de mí tú, tú a integrarte en un dios, en otro dios que este que somos mientras tú estás en mí, como de dios? (898)

Como un interludio musical Juan Ramón nos deja este poema lleno de luz y tiempo infinito; sus palabras intentan ser viento silencioso que mueve a ratos las hojas de los árboles. Pero Espacio ensaya críticamente la búsqueda de la Poesía, hallazgo del silencio que rodea todas las cosas, interroga para dejarnos ese hueco mudo donde late la creación: la página en blanco -espacio.

Crane -discípulo norteamericano de Whitman- canta en The Bridge, su gran poema extenso, al nuevo lenguaje americano.

La estructura de la composición de Crane presenta diversos elementos en las diferentes secciones: algunas como "The Harbor Dawn", verdaderos interludios líricos, otras como la titulada "The River" hermoso contrapunto rítmico y me-

lodoso, son en definitiva un homenaje marino hecho poema extenso:

The structural pattern of The Bridge is superb: a man moves of a morning from Brooklyn to Manhattan, return at midnight, each stage of his course adumbrating, by the mystic law of continuity, into American figures with cosmic overtones: and all caught up in a mythic bridge whose functional span is a parabola and an immediate act of vision.⁷⁸

Las inquietudes centrales del poema extenso se repiten en The Bridge: forjar un nuevo lenguaje, crear una música relacionada con el armonioso sistema platónico y buscar una ciudad mítica (representada en la legendaria Catay).

El poeta entona un cántico:

Whose...fresh chemistry assigns
To rapt inception and beatitude,-
Always through blinding cables, to our joy,
Of...white seizure springs the prophecy;
Always through spiring cordage, pyramids
Of silver sequel, Deity's young name
Kinetic of white choring wings...ascends.

Porque Atlantis es al final del poema una presencia eterna:

...beyond time
Like spears ensanguined of one tolling star
That bleeds infinity -the orphic strings
Sidereal phalanxes, leap and converge:
-One Song, one Bridge of Fire! Is it Cathay,⁷⁹

Las raíces de la Tradición se encuentran en la obra de Crane, como recuerda Waldo Frank:

...the great tradition, unbroken from Hermes Trismegistus and Moses, does not die. In a society transfigured by new scientific and economic forces, it too must be transfigured. The literature and philosophy of the past hundred years reveal many efforts at this transfiguration: in this common purpose... The great poetry of Crane is a deliberate continuance of the great tradition in terms of our industrialised world...But in Crane, none of the ideal landmarks, none of the formal securities, survive; therefore his language problem- the poet's need to find

words at once to create and to communicate his vision-is acute.⁸⁰

Pero heredero de la visión mística de Whitman, le dedica una sección:

Crane was a mystic. The mystic is a man who knows, by immediate experience, the organic continuity between his self and the cosmos...An anti-mystical age like ours is simple one so innerly resourceless that it solves, by negation and aggressive repression, the problem of organic continuity...the mystic by self-knowledge and self-discipline...finally transfigure the world's impinging chaos...By this synthesis of his own burden, the mystic escapes from destruction and becomes a master. Crane did not personally achieve it...Therefore he needed the tangent release of excess drink and sexual indulgence.⁸¹

Por eso recuerda al poeta maldito, y en sus versos se nos presenta también la figura de Poe, el profeta y el pensador.

Al igual que Claudel, St.-John Perse y Valéry, utiliza la imagen del mar que como William Carlos Williams ha notado le da su ritmo y su última esencia.

Crane, creador de mitos, desconfía y duda, es huérfano en un mundo moderno. Por eso The Bridge como subraya Waldo Frank:

has no Time: and his person-sense is vacillant and evanescent. Crane's journey is that of an individual unsure of his own form and lost to Time. This difference at once clarifies the disadvantageous aesthetic of The Bridge, as compared with that of broadly analogous Poems of cosmic search.

En 1932, en una serie de conferencias dictadas en Harvard, nos habla T.S. Eliot del poeta como un ser atormentado principalmente por la necesidad de escribir y de comunicar esa experiencia que está cercana a una forma de misticismo: "an incantation, an outbursts of words which we

hardly recognize as our own because of the effortlessnes, is a very different thing from mystical illumination... vision...that you will never be able to communicate it to anyone else...or recall it yourself; the former is not a vision but a motion terminating it in an arrangement of words on paper".⁸³ Pero esta experiencia no es ilógica o desordenada y tiene su estructura, porque "even the finest line draws its life from its context. Organization is necessary as well as 'inspiration'".⁸⁴

T.S. Eliot es heredero de muchas de las ideas simbolistas, Pound al contrario "has defined his poetry as radically opposed to symbolist poetry".⁸⁵ Aunque Eliot sigue muchas de las ideas estéticas de Mallarmé, su ética está cercana a la de Pound. Pound puede considerarse discípulo de Confucio, Eliot busca el camino del Tao. Al propósito didáctico de los poemas de Eliot se suma un lenguaje y un simbolismo que no aparecen en la obra de Pound.

En el excelente estudio de Donald Davie Ezra Pound: Poet as Scuptor, se analiza como Pound "was speculating about poetry by analogy with the spatial art of sculpture rather than the temporal art of music".⁸⁶ El significado del poema para Pound reside en las artes escultóricas y no musicales, de ahí que emplee "terms of a relationship between plane surfaces".⁸⁷ Si la belleza -para Valéry- se crea en el silencio, para Pound devendrá en la imagen de 'planes in relation'.

Sobre la analogía debemos repetir que Pound la utiliza cuando asocia el arte de la poesía y la escultura.

Davie advierte que en Pound existe una "attitude of mind that is incompatible with the symbolist poet's liberation from the laws of time and space as those operate in the observable world. In order to achieve that liberation the poet had to forego any hope or conviction that the world outside himself was meaningful precisely insofar as it existed in its own right, something other than himself and bodied against him".⁸⁸

Si las palabras en el simbolismo pueden crear objetos, Pound ve en este nuevo poder del lenguaje una degradación. Para Pound la función del artista es reminiscente de la del escultor: "A dry clean use of words...there is no fusion of the various temporal phases...layers remain distinct, a sort of lamination, object analysis, not synthesis".⁸⁹

Pound concibe la poesía en términos propios de la escultura, por eso nos dará: "his poetic space in three dimensions, in sculptural terms rather than painterly".⁹⁰

La lúcida imagen del ideograma chino, tan lleno de claridad, sirve para ilustrar la búsqueda de Pound por la forma, que no consiste en recrear conceptos sino la configuración de letras en los conceptos.⁹¹

Los experimentos de Pound con la medida poética abrirán las puertas a muchas de las innovaciones de los poetas posteriores: William Carlos Williams y Charles Olson:

"he considered the line the unit of composition, break the line, disrupting it from within, by throwing weight upon smaller units within the line". Al reconstruir "the verse-line as the poetic unit, slowing down the surge from one line into the next in such a way that smaller components within the line (down to the very syllables) can recover weight and value". No se trata de escapar la sucesión temporal sino de "slow pace at which syllables present themselves...show variations of pace register".⁹²

El poema extenso Paterson en cuatro partes o 'libros' originalmente concebido: 1 (1946); 2 (1948); 3 (1949); 4 (1951) se continúa en 1958 con una quinta parte, como explica William Carlos Williams en una una carta:

I have come to understand not only that many changes have occurred in me and the world, but I have been forced to recognize that there can be no end to such a story I have envisioned with the terms which I had laid down for myself. I had to take the world of Paterson into a new dimension if I wanted to give it imaginative validity. Yet I wanted to keep it whole, as it is to me.⁹³

Los cambios que atraviesan el mundo y el hombre se reflejan en este quinto libro, al que el autor proyectaba añadir una sexta sección entre 1960 y 1961, plan truncado por la enfermedad y la muerte.

Paterson es la composición de un hombre en particular -porque "man is indeed a city",⁹⁴-; utilizando la imagen del río y de la ciudad de New Jersey, desde su fundación en la época colonial, hasta la mitad del siglo XX (Libros 1 y 2). En la estructura de Paterson III notamos la búsqueda de una

voz -la cuarta parte explora el río más allá de las cataratas- en diversos incidentes vitales. El quinto libro reafirma la victoria de la imaginación. Paterson es sin lugar a dudas una de las obras maestras de la literatura americana moderna y apenas podremos rozar su riqueza y profundidad. Una de sus preocupaciones centrales es crear un lenguaje nuevo, americano y local, y a la vez, atemporal, vital y universal: "Haven't you forgot your virgin purpose,/ the language?/ What language?" contesta: "The past is for those who/ lived inthe past". (219)

Se nos define el poema como "a complete little universe" porque expresa "the whole life of the poet". (261) Se define por el ritmo. Ya que "the measure is all we know, a choice among the measures". (277) Por eso terminará Paterson en un fragmento que habla de las palabras: "Words are the burden of poems, poems are made of words". (281)

La imaginación juega un rol esencial para Williams: "I use to record the struggle with imagination".(204-205)

La crítica del lenguaje es evidente en este fragmento:

I do not know if you will like my poetry or not -that is, how far your own inventive persistence excludes less independent or youthful attempts to perfect, renew, transfigure, and make contemporarily real and old style of lyric machinery...with which I have been concerned (204)

El artista lucha con la imaginación para entregarnos una nueva voz porque se sabe heredero de esa larga tradición que tiene el poema extenso: "I enclose these poems. The

first shows you where I was two years ago. The second, a kind of dense lyric I instinctively try to imitate -after Crane, Robinson, Tate, and old Englishmen". (205) Porque "is the hole in the bottom of the bag. It is the imagination which cannot be fathomed. It is through this hole we escape". (247) Imaginación que luchará contra esa nada abismal que surge repentinamente: "the poem connects observations of things with an old dream of the void- I have real dreams about a classic hooded figure. But this dream has become identified with my own abyss". (205)

William Carlos Williams es realmente un poeta de pocas ideas, siguiendo el lema de Mallarmé: "la poesía está hecha con palabras". Por eso Oppen, otro poeta americano, al describir las palabras que lo atraen puede afirmar: "The little words that I like so much...are I suppose just as much a taxonomy as the more elaborate words...It is cognate to Mallarme's famous realization that nothing is producible of which we can say that "flower" is the name...That the one word, not anything the word is tied to, is the only substantiality to be discovered in a poem gave Mallarme's ecstatic shivers".⁹⁵

En su interesante libro sobre la poesía norteamericana, A homemade world, Hugh Kenner señala cómo es Williams el único poeta que comprendió la poética de The Waste Land ofrece: "how poetry must be written in our time...the poet's recourse is to go back, to recover the old words, use again the old stones, learn the lost meanings".⁹⁶

Después de este breve pero esencial vistazo a los diversos poemas extensos notamos una constante que se insinúa en casi todos ellos: la intención crítica en el lenguaje. Unida a esta intensa preocupación encontramos una inquietud por encontrar la legendaria Catay. En el Oriente se hallan muchas respuestas a esa visión tan personal que nos ofrece el artista. En sus fronteras (desde esa ladera este como bien la ha llamado Paz) se inicia y termina un diálogo, se logra el salto a la 'otra orilla'.

Esta sucinta ojeada a las diversas voces poéticas que ensayan el poema extenso nos demuestra la constante preocupación por el lenguaje y la intención crítica que la tarea creadora conlleva.

Coincidencias que ocurren en la estructura de este género poético: la analogía, la letanía y la repetición; en la temática: la intensidad apasionada del acto amoroso y la construcción de una ciudad. Inquietudes recurrentes en todas las épocas y en todas las lenguas, que hablan de la importancia singular del poema extenso.

Este primer capítulo señala -a modo de definición- las notas que iluminan el poema extenso: el lenguaje y su crítica. Si los poemas extensos han de caracterizarse por su estructura analógica, sus páginas elaborarán de nuevo obsesiones universales pero con una visión altamente crítica, conscientes de la responsabilidad que conlleva la tarea poética. Por eso cuando Mallarmé al final de "Herodiade"

nos anuncia: "J'attends une chose inconnue" apunta a ese elemento desconocido ("le gouffre" del voyage de Baudelaire) que implica peligro: la soledad, la muerte esencial de la Obra. Pero el arte está hecho de riesgos, y son los grandes artistas los que dan el salto mortal para regresar portadores de esa Palabra que no sólo funda la Poesía, sino que muestra la esencia del hombre.

Hay toda una escuela de compositores que creen ver en el "hazard" de Mallarmé -como John Cage- cierto orden: "art must have an element of order, then if science is, to help in putting order into art, we must find out what gives a sense of order in the process of perception".⁹⁷ Por eso será la medida la que tratará de introducir en el universo del poema una estructura.

Si la crítica del lenguaje es poesía para Paz, recordemos cómo la escritura humana compuesta de signos limitados refleja el universo, "texto insensato". De ahí que "la crítica del universo (y de los dioses) se llame también gramática".⁹⁸

El lenguaje clasifica, por eso Whorf describe cómo una de sus principales funciones es "the arrangement of the stream of sensory experience which results in a certain world-order".⁹⁹ Por el lenguaje entonces el caos del mundo adquiere coherencia y cierta lógica.

Es importante señalar -al cerrar nuestro estudio- el papel decisivo que juega en la poesía el poema extenso

de intención crítica. Desde finales del siglo XIX le ofrece al artista la posibilidad revolucionaria no sólo de cambiar radicalmente la estructura poética (Altazor, los Cantos, The Waste Land, Paterson, entre otros) sino de investigar la configuración de la mente humana.

Nuestro propósito no ha sido cubrir todas las avenidas de las características y símbolos que el poema extenso ofrece, sino enfocar una de sus tendencias más importantes: la revelación analógica. Aciertos y limitaciones marcarán estas tentativas del poema largo, nuestras modestas notas intentarán reconstruir la disposición de un texto que crea el lenguaje y que no sólo profiere esa Palabra original sino que plasma ese Silencio esencial.

NOTAS

¹Recuérdese en Gulliver's Travels el escape de Laputa, isla habitada por personas muy lógicas, que habían desterrado la fantasía y la imaginación. Véase Jonathan Swift, Gulliver's Travels, Signet Classics (London: The New English Library, 1960).

²José Ferrater Mora, Indagaciones sobre el lenguaje (Madrid: Alianza Editorial, 1970), p. 93. Debido a la limitación de espacio véase este estudio donde se analizan y documentan las recientes investigaciones lingüísticas.

³Este punto ha sido elaborado detalladamente por Noam Chomsky en Language and Mind (New York: Harcourt, Brace & World, 1968), pp. 74-5. Véase la obra de John Lyons, Noam Chomsky (New York: The Viking Press, 1970).

⁴Véanse las investigaciones de Durkheim, Malinowski, especialmente su ensayo "Myth in primitive psychology" en Magic, science and religion (Boston: Beacon Press, 1948); son siempre iluminadores los estudios de Claude Lévi-Strauss sobre el tema de la mentalidad primitiva.

⁵Charles Fourier, Oeuvres complètes de Charles Fourier, VI (Paris: Editions Anthropos, 1966-1968), pp. 459-65.

⁶Véanse los agudos comentarios de Octavio Paz en Los hijos del limo (Barcelona: Seix Barral, S.A., 1974), p. 103.

⁷Ibid., p. 105.

⁸Breton inicia el interés en el tema ocultista en Fourier. En los últimos años dió ímpetu a esta idea con su poema extenso Ode à Charles Fourier (Paris: Gallimard, 1947). Una segunda edición de este poema (Paris: Librairie C. Klincksieck, 1961) incluye una introducción de Jean Gaulmier con un interesante comentario sobre la influencia de Fourier en la literatura francesa desde Baudelaire hasta los surrealistas. Entre las recientes contribuciones críticas véanse: Simone Debout-Oleskiewicz, "La Terre permise ou l'analyse selon Charles Fourier et la théorie

des groupes", Les Temps modernes, XXII, 7 (julio, 1966), 1-55; y también su ensayo "L'Analogie ou 'le poème mathématique' de Charles Fourier", Revue internationale de philosophie, XVI, 60 (1962), 176-99; Emile Lehouck, Fourier aujourd'hui (Paris: Seghers, 1966).

⁹Friedrich Hölderlin, Poems and Fragments, trans. by Michael Hamburger (Ann Arbor, 1966).

¹⁰Ibid.

¹¹Martin Heidegger, Existence and being, 4th printing (Chicago: Henry Regnery Co., 1965).

¹²William Carlos Williams, Selected Essays (New York: Random House, 1954), pp. 290-291.

¹³Véase su Philosophy of Composition en Edgar Allan Poe, Literary Criticism of Edgar Allan Poe, ed. by Robert L. Hough (Lincoln: University of Nebraska Press, 1965).

¹⁴Véase el estudio de Valéry fechado noviembre de 1889 sobre la técnica literaria. De interés son sus Cahiers 29 vols. (Paris: Centre national de la recherche scientifique, 1957-1961), que iluminan su poética. En 1908 discute como el poema extenso se origina en un verso que le llega independientemente, Cahiers, IV, 162.

¹⁵A.G. Lehmann, The symbolist aesthetic in France (1885-1895), (Oxford: Basil Blackwell, 1968), p. 93.

¹⁶St.-John Perse, Collected Poems (N.J.: Princeton University Press, 1971).

¹⁷Octavio Paz, El mono gramático (Barcelona: Seix Barral, 1974), p. 114.

¹⁸Ibid., p. 73.

¹⁹Ibid., pp. 96-7. También véase El arco y la lira (México: Fondo de Cultura Económica, 1970), p. 59.

²⁰Ibid., p. 100.

²¹Véanse sus notas sobre la composición de "La Jeune Parque", en las cuales discute la analogía entre la poesía y la modulación de la música. "Le Prince et le Jeune Parque"

en Oeuvres de Paul Valéry, ed. by Jean Hytier, I (Paris: Gallimard, 1957), 1492.

²²"Lectura de John Cage", en Octavio Paz, Ladera Este (1962-1968), (México: Joaquín Mortiz, 1969).

²³René Guénon, Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada, trad. por Juan Valmard (Buenos Aires: Eudeba, 1969), p. 288.

²⁴Jean-Jacques Rousseau and Johann Gottfried Herder, On the Origin of Language, trans. by J.M. Moran and A. Gode (New York: Ungar, 1966). Contiene su ensayo de 1779 sobre el origen del lenguaje y el de Herder de 1770 Sämtliche Werke.

²⁵Fourier considera la atracción apasionada el elemento central de su cosmovisión, así nos recuerda Madame Debout-Oleskiewicz en la introducción a Le Nouveau monde amoureux (Paris: Editions Anthropos, 1967): "La clé de l'histoire n'est donc pas, comme pour Marx, la connaissance des seuls phénomènes matériels, des profondeurs de l'économie, c'est-à-dire des rapports des hommes dans le travail, mais le savoir de la vie affective des groupes". (p. x). Ya en su Theorie des quatre mouvements analiza los aspectos más esótericos de su 'teoría de la analogía universal'. (Oeuvres complètes, I, pp. 29-32). El universo adquiere sentido finalmente a través de la analogía: "Sans l'analogie la nature est inanimée, privée de lien spirituel avec nous" (Lehouck, p. 205). Su hipótesis constituye un acto de fé en el universo, una exaltación mística, que revela las causas de los fenómenos naturales. (Ibid., pp. 202, 206). La obra de Fourier termina convirtiéndose en pura poesía moderna. (Ibid., pp. 226-7).

²⁶William Carlos Williams, Paterson (New York: New Directions, 1963), pp. 35, 20, 24, 27.

²⁷Rousseau and Herder, pp. 175, 151.

²⁸Ibid., p. 151.

²⁹Ibid., pp. 171, 10, 12, 131.

³⁰Desde pensadores románticos -Herder, Rousseau, Humboldt- hasta filósofos como Nietzsche, Jespersen, Croce, Unamuno, Heidegger y otros, han investigado el problema del lenguaje. Para un análisis más detallado véase la obra citada de José Ferrater Mora.

³¹Edward Sapir, Language (New York: Harcourt, Brace & World Co., 1921), pp. 31, 15.

³²Ibid., p. 23.

³³Bronislaw Malinowski, Coral gardens, II (New York: American Book Co., 1935), pp. 63-45, 65, 232-3, 235.

³⁴Sapir, p. 42.

³⁵Véase su ensayo de 1941 "Language, Mind and Reality" en Benjamin Whorf, Language, Thought and Reality; selected writings, ed. with and introduction by John B. Carroll, forward by Stuart Chase (Cambridge: M.I.T. Press, 1956), p. 248.

³⁶Ibid., p. 9.

³⁷Claude Lévi-Strauss, La Pensée sauvage, (Paris: Plon, 1962).

³⁸Ibid., pp. 333-5.

³⁹Véase Ernst Cassirer, The philosophy of symbolic forms, trans by Ralph Manheim, introduction by Charles W. Hendel (New Haven: Yale University Press, 1953).

⁴⁰James A. Boon, From Symbolism to Structuralism (New York: Harper Torchbooks, 1972), p. 28.

⁴¹Ibid., p. 39.

⁴²Lévi-Strauss, p. 38.

⁴³Boon, p. 5.

⁴⁴Leehman, pp. 176-7.

⁴⁵Valéry, Oeuvres, Vol C. (1933).

⁴⁶Valéry, Oeuvres, Vol E. (1935).

⁴⁷Valéry, Oeuvres, Vol C. (1933).

⁴⁸Victor Ségalen, Stèles, édition critique, commentée et augmentée d'un inédit établie par Henry Boullier (Paris: Plon, 1963). Su poema Stèles, dedicado a Paul Claudel, presenta una intensa preocupación por el lenguaje. En este fragmento titulado "Miroirs", Ségalen busca volver a esta "ere unique sans date et sans fin, aux caracteres indecibles, que tout homme instaure en lui-meme et salue" (p. 44). La obra de Ségalen poco conocida anteriormente, ha sido objeto de atención crítica en los últimos años: Poesies, ed. by Jean Jouve (Paris: Club du Meilleur Livre, 1965). Véase también la biografía de Henry Bouillier, Victor Ségalen (Paris: Mercure de France, 1961) y un volumen en la colección Poètes d'aujourd'hui (Paris: Seghers, 1963).

⁴⁹Ibid., p. 100.

⁵⁰Las Odas -verdaderas sinfonías- recuerdan la obra de Ségalen, St.-John Perse y Alan Ginsberg -especialmente su idea de 'poetic immediacy'-.

⁵¹Paul Claudel, Ceuvre poétique (Paris: Gallimard, 1957), pp. 222, 223.

⁵²Leopold Senghor, "African poetry and Claudel: Analogies and Convergences", Review of National Literature, IV, Num. 2 (Fall, 1973), 59.

⁵³Ibid.

⁵⁴Claudel, p. 227.

⁵⁵Ibid., p. 224.

⁵⁶Ibid., pp. 226-7.

⁵⁷Ibid., pp. 226, 228.

⁵⁸St.-John Perse, pp. 7-9.

⁵⁹St.-John Perse, Anabasis, trans. with a preface by T.S. Eliot (New York: Harcourt, Brace & Co., 1959).

⁶⁰St.-John Perse, Collected Poems, pp. 558; 564.

⁶¹St.-John Perse, Anabasis, pp. 104-6.

⁶²Ibid., p. 125.

⁶³Anna Balakian, André Breton, Magus of Surrealism (New York: Oxford University Press, 1971), p. 183. Sería un trabajo muy largo delinear todas las posibles variantes de la creación bretoniana en sus poemas extensos, basta señalar su importante posición en las letras contemporáneas y su gran riqueza artística.

⁶⁴De André Breton, La Clé des champs (Paris: Sagittaire, 1953).

⁶⁵Balakian, p. 97.

⁶⁶Ibid., p. 197.

⁶⁷Roman Jakobson, "The cardinal dichotomy in language" en Ruth Nanda Anshen, ed., Language (New York: Harper & Brothers Publishers, 1957), pp. 170-1.

⁶⁸Paz, El arco y la lira, p. 17.

⁶⁹Le Paysan de Paris aunque escrito en 1924 se publicó en 1926, en el mismo año que el manifiesto surrealista de Breton; utilizamos la versión francesa reimpressa en los años sesenta, véase Louis Aragon, Le Paysan de Paris (Paris: Gallimard, 1926).

⁷⁰Ibid., p. 150.

⁷¹Ibid., pp. 151, 155.

⁷²Ibid., pp. 146-7.

⁷³Ibid., p. 110.

⁷⁴Hay muchas traducciones parciales de la obra de Blok al francés, inglés, español y alemán, pero casi ninguna completa de este gran poema extenso: Vozmezdie.

⁷⁵Aleksandr Blok, Vozmezdie Sochineniya dvukh tomakh (Moscú: Gosudarstvenno, 1955), pp. 482-3. Este fragmento del prólogo, traducido por Roberta Seabrook, presenta algunas variantes interesantes: 1) en el primer verso "comienzo y fin" -podría ser traducido ni, que sería más común en ruso, pero la negación resulta más rotunda de esta manera.

2) en el segundo verso "libra" es lit. podar. 3) en el noveno verso se usa "medir" y "medida" a propósito, porque Blok hace lo mismo, repitiendo el mismo sonido o el mismo vocablo, característica muy unamuniana: mera -izmeritz. 4) en el verso decimosegundo mir quiere decir: mundo, universo, paz y unión a la vez. Nótese que no hay rima. De vez en cuando hay un par de versos asonantes.

⁷⁶Paz, El arco y la lira, p. 94.

⁷⁷A continuación daremos sólo la página al final de cada fragmento. Todas las citas se refieren a Espacio, véase: Juan Ramón Jiménez, Obras completas (Madrid: Aguilar, 1967), pp. 878, 871.

⁷⁸Hart Crane, The Collected Poems of Hart Crane, ed. with an introduction by Waldo Frank (New York: Liveright Publishing Corp., 1946), p. xxvii.

⁷⁹Ibid., p. 58.

⁸⁰Ibid., pp. ix, x, xiii.

⁸¹Ibid., pp. xiii, xiv.

⁸²Ibid., p. xxiii.

⁸³T.S. Eliot, The Use of Poetry and the Use of Criticism (London: Faber & Faber, Ltd., 1946), p. 145. Véase la edición española: Función de la poesía y función de la crítica, traducción, prólogo y notas de Jaime Gil de Biedma (Barcelona: Seix Barral, 1955), p. 43. Eliot a propósito de la crítica observa agudamente como "la facultad crítica operando en poesía, el esfuerzo crítico que se lleva a cabo al escribirla, se adelanta siempre a la facultad crítica operando en poesía, sea propia o ajena... existe una relación significativa entre la mejor poesía y la mejor crítica... Cuando digo de la poesía moderna que es extremadamente crítica quiero significar que el poeta contemporáneo, si es algo más que un mero hacedor de versos amables, se ve forzado a plantearse cuestiones tales como ¿para qué sirve la poesía?; no simplemente ¿qué es lo que voy a decir?, sino más bien ¿cómo y a quién se lo voy a decir?"

⁸⁴Ibid., p. 146.

⁸⁵Donald Davie, Ezra Pound: Poet as Sculptor (New

York: Oxford University Press, 1964), p. 178. También es importante mencionar los estudios más recientes de Hugh Kenner, especialmente: The Pound Era (Berkeley: University of California Press, 1971). Kenner discute la visión del lenguaje en Pound como "a complex coherent organism that is no more the sum of its constituent words than a rhinoceros is the sum of its constituent words than a rhinoceros is the sum of its constituent cells, an organism that can maintain its identity as it grows and evolves in time; that can remember, that can anticipate, that can mutate". (p. 96). Por eso Ezra Pound en 1914 describe la imagen poética "not as a thing called by another's name but rather as 'a radiant node or cluster': a knot. . .an invisible cable". (p. 106).

⁸⁶Ibid., pp. 131-2.

⁸⁷Ibid., p. 55.

⁸⁸Ibid., pp. 176, 178.

⁸⁹Ibid., pp. 56, 123.

⁹⁰Ibid., p. 132.

⁹¹Ibid., pp. 227; 229.

⁹²Ibid., pp. 45, 246.

⁹³Williams, Paterson, pp. 3-4. A continuación daremos sólo la página al final de cada fragmento.

⁹⁴William Carlos Williams, Autobiography (New York: Random House, 1951), capítulo LVIII.

⁹⁵Hugh Kenner, A Hommemade World. The American Modernist Writers (New York: Alfred A. Knopf, 1975), p. 169.

⁹⁶Ibid., p. 63.

⁹⁷John R. Pierce, "Portrait of a machine as a young artist" en Science, Art and Communication (New York: Clarkson N. Potter, Inc., 1965), p. 167. Sobre la música moderna y su relación con la poesía, véase Joan Peyser, Boulez (New York: Macmillan Publishing, Co., Inc., 1976).

⁹⁸Paz, El mono gramático, pp. 96, 47.

⁹⁹Whorf, p. 102.

CAPITULO II

LA MAGIA DE ALTAZORIntroducción

En las letras hispanoamericanas contemporáneas el tema de la crítica del lenguaje tiene una larga tradición (como hemos visto en el capítulo I), es un tópico tratado no sólo en la poesía sino también en las otras ramas de la literatura y el arte. Es, sin lugar a dudas, lo que hoy podríamos denominar un rasgo de la época actual extremadamente rica en movimientos e ideas artísticas (de la vanguardia hasta nuestros días).

La mayoría de los escritores contemporáneos (desde 1920 hasta la actualidad)¹ al presentar el firme deseo de ir más allá de los límites de la escritura, son afectados, en cierto grado, por la estética del poema extenso. Los artistas escogidos Huidobro, Gorostiza y Paz, no sólo escriben poemas largos sino que dejan claras y precisas declaraciones sobre la cuestión en su obras en prosa. Como comenzabamos en un campo totalmente virgen decidimos ejercer cierto criterio selectivo escogiendo estos tres autores.

El tema en discusión aquí, no ha sido analizado 'per se' anteriormente por la crítica, aunque se han hecho numerosas referencias a la materia. Desde un punto de vista estético, la idea de la crítica del lenguaje en torno al poema extenso se inicia con Mallarmé en el siglo XIX y ha

ha encontrado en este siglo muchos adherentes que mantienen que el texto es un camino de conocimiento verbal, que desde el poema hacen crítica de la palabra: su origen y nacimiento, sus características y su muerte o desaparición. Doctrina que se encuentra en nuestros días entre dos puntos de vista extremos, de un lado los que todavía creen en el lenguaje poético y tratan de encontrar la Palabra esencial, y los que desilusionados escriben sobre la impotencia de expresar la "palabra exacta"; a este último grupo pertenece Gorostiza, que elige el silencio.

El poema crítico es un proceso creador que implica una serie de dificultades y preguntas, es como dice Paz "el camino de Galtá" que inventa mientras escribe, y "que se disipa al leerlo" porque

La poesía nos alimenta y nos aniquila, nos da la palabra y nos condena al silencio...La escritura es una búsqueda del sentido que ella misma expelle. Al final de la búsqueda el sentido se disipa y nos revela una realidad propiamente insensata. ¿Qué queda? Queda el doble movimiento de la escritura: camino hacia el sentido, disipación del sentido.²

Este proceso es también dinámico, y el rol 'encantatorio' del poeta implica dolor y muerte: Altazor muere y Gorostiza termina en el infierno. Suicidio, silencio y sacrificio -recuérdese la muerte espiritual de Mallarmé- entregan al final la visión poética: Esplendor en las páginas de El mono gramático:

El poema no es otro que Esplendor...Busco...una presencia que me saque de este ahora abismal, y miro a Esplendor...y a través de su rostro y de su risa me abro paso hacia otro momento de otro

tiempo y allá, en una esquina de París, entre la calle de Bac y la de Montalambert, oigo la misma risa. Y esa risa se superpone a la risa que oigo aquí, en esta página, mientras me interno en las seis de la tarde de un día que invento y que se ha detenido en la terraza de una casa abandonada en las afueras de Galta...Estas seis de la tarde se acaban poco a poco pero cada minuto es traslúcido y a fuerza de transparencia se disuelve o se inmoviliza, cesa de fluir...se resuelven en una inmovilidad transparente, sin fondo y sin reverso: no hay nada detrás.³

El creador penetra la Obra y es a la vez atrapado por ella, en un momento de gran iluminación: disolución, integración con el Absoluto -Unidad Total.

El propósito de este capítulo no es cubrir todas las avenidas de características y símbolos que Altazor ofrece, sino enfocar una de las tendencias más importantes de Huidobro: la revelación mágica en el poema crítico. Nuestra intención no es presentar un exhaustivo estudio de Huidobro o del creacionismo, sino seleccionar partes del texto que estén directamente relacionadas con la idea del poema extenso.

La obra de Vicente Huidobro y especialmente su poema cumbre Altazor han sido objeto de numerosos estudios y polémicas,⁴ sin embargo, nuestra tarea no girará en torno al creacionismo sino a una nueva evaluación de este texto, que nos dará la clave para entender este poema central en las letras hispanoamericanas contemporáneas.

Propondremos en este capítulo el vocablo 'magia', término que encontramos ya en un temprano interés de Huidobro por la corriente ocultista y que tiene su más plena delinea-

ción en el texto de Altazor. Definiremos a modo de introducción los vocablos magia y 'magus' desde la atmósfera ocultista y esotérica que tiene su auge durante la época simbolista (1870-1914). Magia que nos lleva a discutir la vinculación de Altazor con la tradición del poema crítico. Se nos presentan los avatares de la palabra, "espinas dorsales" de esta extensa composición, a través de sorprendentes imágenes de raíz aparentemente hermética: poeta-mago-atleta, pájaro, árbol, etc.

El mismo texto, el Prefacio y los siete cantos, nos servirá de base para ilustrar el desarrollo de la escritura huidobriana: de la incesante búsqueda mágica para encontrar la palabra original a la iluminación que destroza la lengua. Los ensayos y los manifiestos también sirven de marco teórico para ilustrar la función mágica de la poesía. Enfocamos en nuestro análisis elementos estilísticos cercanos a la magia y el ocultismo: la visión, la metáfora y la analogía.

Termina este capítulo con una incursión en el final de este poema extenso: la más extrema crítica del lenguaje -la caída y muerte espiritual de Altazor que promete un nuevo renacimiento.

La Magia

La tradición del poema crítico, que se inicia en nuestras letras con Altazor es rica y problemática. Abre nuestro estudio con una pregunta: ¿Cuál es la función de la magia en Altazor? Y esa interrogación es en sí la

la respuesta a otra pregunta anterior que formulamos en el capítulo I ¿Cómo se presenta el poema extenso en Huidobro?: el artista chileno intenta entregarnos un poema crítico fundado en la magia. Respuesta que abre nuevas interrogaciones acerca de la naturaleza del poema largo: sus características, intención estética o religiosa y su última valoración.

Magia, según los diccionarios, es: "ciencia o arte que enseña a hacer cosas extraordinarias y admirables. Magia blanca o natural, la que por medio de causas naturales obra efectos extraordinarios que parecen sobrenaturales". (Diccionario de la lengua española, 18ª. ed., 1956) Aunque el tema de la magia es inagotable, nuestro interés se centrará en su valor estético y su influencia en la imaginación creadora de Huidobro.

Definiremos, a modo de introducción, el término "magus" y su relación con la obra huidobriana. Las características del poeta-mago y el vidente se pueden vincular no sólo a la larga tradición hermética (desde Egipto hasta la época contemporánea) sino al anhelo de Huidobro de devolver a las palabras su poder original. Esta profunda aspiración es revelada a través de imágenes poéticas de raíz mágica, como analizamos en los cantos, y en diversos ensayos y manifiestos.

Hay que distinguir al analizar la magia la boga del "magisme" en Francia alrededor de los años 1891 como apunta Alain Mercier:

commencé dès 1888... /y entre los 7 initiés supérieurs, les grands prêtres de la science occulte ... on a reconnu Peladan... Guaita... Papus... On devine comment le "Mage", qui a bien évolué depuis Hugo, surgit alors dans les poèmes des années 90, avec son omniscience, sa séduction et son prestige ténébreux de grand maudit.⁵

Huidobro debió conocer este interés por el "magisme" que se encuentra en la prosa poética de Saint-Pôl-Roux y en casi todos los escritores de esta época.

Eliphas Levi y la magia

Una de las influencias más importantes del ocultismo en los artistas del siglo XIX, de Baudelaire a Yeats, es la figura del abbé Alphonse-Louis Constant (1810-1875) conocido bajo el seudónimo de Eliphas Levi. Sus obras más decisivas: Dogme et rituel de la haute magie (1856), Historie de la magie (1860) y La Clef des grandes mysteres (1861), tratan de darnos una síntesis de las diversas ideas ocultistas que se encuentran resumidas en la cábala, según Levi llave de los antiguos misterios y la mejor fundación para una nueva religión universal.

En la Historia de la magia Levi introduce el tema de la luz astral, una teoría de los números y la figura del 'magus'. Vamos a resumir brevemente alguna de las ideas del trabajo de Levi, pues arrojan cierta luz al concepto de la magia. Anteriormente había afirmado en Dogme et rituel de la haute magie la existencia de la tradicional ciencia mágica de los secretos de la naturaleza, transmitida por los antiguos magos. Esta ciencia nos ha llegado a través de religiones exotéricas y es la única que imparte la Verdad.

En la Historia de la magia la doctrina secreta del ocultismo se halla resumida en la hipótesis universal de la luz astral.⁶ Para el vidente representa el cristal de las visiones, donde el mago adivina y evoca los espíritus.

Historicamente la magia comprende todo lo que es eterno e inefable en religión, es un arte sacerdotal y real, su doctrina se encuentra en la cábala y en el zoroastrismo persa. Este dogma de la ley del equilibrio obtiene su más alto grado en Egipto y sigue en las figuras de Moisés y Salomón, hasta la época de Levi.

Levi describe las artes divinatorias en el capítulo II de su Historia de la magia, que se realiza por la analogía de opuestos,⁷ y la 'Gran Obra' que es la adquisición del "punto medio" donde predomina una fuerza que tiende a la armonía.⁸ Levi también discute detalladamente la teoría del "Grimoire", el famoso libro negro de los brujos y su relación con la magia. Es interesante señalar aquí la afinidad entre los antiguos magos y el lenguaje: los adivinos de la Antigüedad formularon su doctrina a través de la iconografía simbólica.⁹ Sin embargo, Levi nos advierte que no tenemos ninguna gramática de ese lenguaje misterioso que expresa lo indecible: la palabra original.¹⁰

Utiliza Levi vocablos e ideas cabalísticas, aunque según M. Francois Secret¹¹ su conocimiento de auténticos textos es dudoso, y también de acuerdo con Mercier la erudición de Levi deja mucho que desear.¹² La importancia de Levi descansa en ser un precursor del simbolismo e

influenciar a toda una generación de artistas. Los libros de Levi consagrados a la magia obtuvieron un gran éxito entre 1853 y 1861 y según Alain Mercier:

Chaque élément du monde matériel a son correspondant au sein du monde spirituel. Toute conception, toute pensée, a son analogie précise avec une autre idée, une autre pensée en apparence lointaine. La science magique est comprise comme une recherche de l'unité, de la cohésion absolue, comme un effort pour remédier au chaos, au désordre installés par la société des hommes.../por eso/ l'influence de Levi sur la poésie de son temps, surtout celle de la génération nouvelle.¹³

Para Levi la inteligencia creadora, vía activa, juega un papel singular en el conocimiento del hermetismo y su obra tiene el mérito de conducir a un nuevo esfuerzo de síntesis en materia del ocultismo tradicional.

El poeta-'magus'

Existen dos mundos en el ocultismo: el de los brujos (magia negra y el de los magos (magia blanca) y alquimistas. Estos últimos son figuras sabias, poseedores de secretos y fórmulas herméticas, que buscan el antiguo conocimiento de la tradición. El 'magus',¹⁴ interesado en la contemplación de la naturaleza, descubre maravillosas fuerzas activas y percibe un poder superior que impregna a todos los seres del universo.

En Altazor junto a la misteriosa figura del 'magus' encontramos una fuerte corriente cabalística y alquímica. Al discutir a los poetas-magos, fundadores de religiones y civilizaciones, Senior nos recuerda que su tarea es:

To provoke us into this kind of perception,...to present to the ordinary eye an object so dazzling

that the scales will fall.../la misión del poeta es/to make them hear. The poet is a magus, enumerator of correspondences, maker of metaphors (to uninitiated) but which in reality are the facts of higher perception.¹⁵

Tarea que lleva a Altazor a crear una serie de metáforas nuevas y sorprendentes, de analogías diferentes que desconciertan al lector: el árbol, el pájaro, Isis. Estas imágenes tienen profundas raíces en el mundo ocultista y Huidobro las traslada de un contexto simbólico-pictórico al plano poético.

En su función 'encantatoria' el poeta-magus, limpia sus sentidos para obtener la visión. Invita al infinito en el cristal de su alma llena de finitud y si no tiene una fuerza sobrehumana puede ser destruido por esa tremenda experiencia que invita a la locura y a la muerte.¹⁶

Después de analizar las diversas características del del poeta 'magus', debemos señalar su relación con el poeta vidente. G. Bays al estudiar los poetas órficos señala una división bastante arbitraria, separando a los llamados 'magus' y a los videntes ("seers"). Pero Senior nos advierte que:

they are not at all incompatible -seer perceives correspondences, sees through them into the infinite and records what he has seen and that of the magus who, by painstaking manipulation of correspondances in his poetry, invokes -literally creates upon the infinite blankness of his page- a finite image of inifinity.¹⁷

El vidente muchas veces no es un artista, pero como anota Levi: "causes other men to feel what they themselves see and to cause them to believe by enthusiasm and sympathy".¹⁸

El 'magus' como hemos estudiado proviene de la clase sacerdotal en las religiones zoroástrica y egipcia, y el vidente es un profeta que muchas veces conjetura acontecimientos futuros intuitivamente. Pero en poesía los dos poetas -el 'magus' y el vidente- se relacionan entre sí desde el simbolismo.

El poeta-chamán

Ya en el ensayo "La Poesía", de 1924, Huidobro asigna un rol 'encantatorio' al poeta. Octavio Paz en su reciente libro El signo y el garabato llama al artista chileno chamán: "Huidobro ve en la poesía a un homólogo de la magia y quiere como el chamán primitivo que hace lluvia, hacer poesía".¹⁹

Parecería que Huidobro en el canto V adopta el rol de chamán: causa viento y lluvia: "Molino cantador/ Cuando el cielo trae de la mano una tempestad".²⁰ El cantor ha invocado al molino en una larga ceremonia encantadora cercana a la del primitivo chamán. Excelente descripción de Huidobro: poeta-chamán; pero Paz no va más allá de los límites de este término, que como estudia Mircea Eliade en su documentado estudio Shamanism. Archaic Techniques of Ecstasy, conlleva una implicación más profunda:

the shaman...he alone, is the great master of ecstasy...Magic and magicians are to be found more or less all over the world, whereas shamanism exhibits a particular magic specialty... "mastery over fire", "magical flight"...By virtue of this fact, though the shaman is, among other things a magician...the shaman specializes in a trance during which his soul is believed to

leave his body and ascend to the sky or descend to the underworld.²¹

Eliade advierte que el chamán vive separado del resto de la comunidad "by the intensity of...[his]own religious experience...it would be more correct to class shamanism among the mysticisms than what is commonly called a religion... [ya que]always remains an ecstatic technique at the disposal of a particular elite and represents...the mysticism of the particular religion".²²

Altazor es entonces poema de iniciación mágica a través de una técnica reminiscente de la del chamán -mago del fuego y aviador. Por eso el mago Altazor tiene que caer, fulminado en un intenso trance, cercano a la iniciación extática del chamán. La experiencia final recuerda la iluminación mística: fallan las palabras y deviene la incoherencia verbal.

Mallarmé y Saint-Pôl-Roux

Huidobro como sabemos leyó a Mallarmé y lo cita en sus ensayos y manifiestos. Mallarmé, amigo de Henri Cazalis, orientalista y ocultista y de Lefébure el egiptólogo, conoció la obra de Eliphas Levi y el libro de Edouard Schure Les Grands Initiés (1889). Por eso Jacques Scherer al introducir diversas ideas ocultistas en el artista francés señala el valor expresivo y evocador que le da a cada consonante:

En tout cas, plusieurs des procédés d'expression de Mallarmé sont comparables à ceux qu'ont employés de tout temps les magiciens: latinismes, archaïsmes, mots sonores et longs, adverbes en

"ment", recherche de l'éclat et de la lourdeur, mais aussi de la surprise, voilà ce qui rapproche le poète du sorcier.²³

Esta poesía recuerda los sortilegios mágicos y en esta concepción mallarmeana se encuentra, evidentemente una gran afinidad con el pensamiento esotérico, sobretodo en el area de la filología y la lingüística.

Scherer vuelve a señalar la importancia de los temas y métodos esotéricos, en el intento de Mallarmé de hacer sagrada la poesía: "L'occultisme est le seul corps de doctrine qui combine la notion d'hypostase telle que nous l'avons trouvée dans la philosophie antique et dans la théologie chrétienne, et la notion de bipolarité dont la sociologie nous a montré les applications".²⁴

Huidobro conocía el fenómeno ocultista y muchas de sus imágenes y símbolos están impregnados de la idea binaria, fundamental en el sistema esotérico: "Dualidad en el hombre...ser humano es un hermafrodita frustrado...creacionismo...proclama personalidad total". (677). Como declaraba en su discurso de 1921 el poeta conjuga vida y muerte, espacio y tiempo: síntesis total. Como Mallarmé Huidobro usa el lenguaje de una manera mágica, donde el poema es paradoja, "koan" que evoca la destrucción, que recuerda el "Grimoire" de los brujos: "Book of magic formulas, by which one breaks all contingencies to achieve annihilation, contains prediction of absurd act."²⁵

La magia huidobriana, como hemos visto, está ligada a la tradición ocultista de finales de siglo, representada

entre sus mejores exponentes por Mallarmé, aunque el nombre de Saint-Pôl-Roux, clasificado por Michaud como 'poeta de la naturaleza' será decisivo para la estética estudiada.

Huidobro leyó avidamente la obra de este artista francés, la línea directa y necesaria entre el simbolismo y el surrealismo, y pensaba que:

En la época en que yo apuntaba mis meditaciones acerca de la poesía ignoraba las teorías del poeta Saint-Pôl-Roux, pero ya un fluido secreto me llevaba hacia él. Por eso hablé a menudo de él, y cité muchas veces sus poemas... Debemos proclamarlo en voz alta: Saint-Pôl-Roux fue uno de los pocos artistas que quisieron dar al poeta todo el prestigio que entraña este vocablo mágico. ("Manifiesto de Manifiestos", 671)

En la obra huidobriana la influencia del poeta francés es evidente en el uso de la letanía, como fórmula mágica: "La poésie sous forme de litanie et de louange, que Saint-Pôl-Roux le "Magnifique" devait reprendre avec brio dans ses Reposoirs de la Procession".²⁶ Saint-Pôl-Roux, adepto y cabalista, utiliza el tema de las rosas como Huidobro lo hace más tarde, para enriquecer su obra simbolista. Huidobro debe ser vinculado a esta figura francesa en relación con sus nuevas ideas poéticas: "chez Saint-Pôl-Roux la métaphore n'est plus un moyen d'expression, un langage suggestif: en dépit de ses théories, elle devient une création libre, le plaisir gratuit d'un démiurge... Ce qui importe, c'est cet étincellement de vocables, cette génération spontanée d'images qui semble jaillie de l'inconscient; c'est cela, et non pas les théories de quelque vingt ans plus tard".²⁷

En la línea de Saint-Pôl-Roux encontramos la Belleza, la exaltación de la Verdad, y el deseo de crear la vida maravillosa con "les éléments intelligibles et sensibles de la vie universelle. Il doit magnifier la vie et l'enclorre dans un 'vase d'harmonie'".²⁸ Pero en su gusto por el azar y la 'initiative laissée au mot' se acerca más a la dirección que seguirán Apollinaire, Huidobro y los discípulos de dada.²⁹

El Prefacio y los siete cantos

El texto de Altazor, compuesto de un Prefacio y siete cantos, presenta diversas figuras de origen mágico: desde el poeta-'magus'-chamán, hasta el encuentro con Isis, en el canto II. Estas imágenes derivadas de la 'tradición' ayudan a formular la experiencia del "nuevo atleta": búsqueda de la Palabra esencial, viaje interior en pos de la iluminación que de finalmente conocimiento.

Por eso en la astrológica visión huidobriana, las estrellas que rigen el cosmos, sirven de fondo a la experiencia de Altazor: el alma que busca la revelación, la intuición de lo divino, la 'gnosis'.³⁰

El Prefacio

En el Prefacio ya tenemos muchos de los elementos que Huidobro desarrollará en la composición de Altazor: el poeta como chamán, 'magus' y vidente; la poesía -nueva lengua- vértigo estremecedor que se adquiere a través de los poderes mágicos asociados con Isis, en su manifestación de la Virgen:

...sentada en una rosa, y me dice:

"Mira mis manos: son transparentes como las bombillas eléctricas. ¿Ves los filamentos de donde corre la sangre de mi luz intacta?"

"Mira mi aureola. Tiene algunas saltaduras, lo que prueba mi ancianidad.

"Soy la Virgen, la Virgen sin mancha de tinta humana, la única que no lo sea media, y soy la capitana de las otras once mil que estaban en verdad demasiado restauradas.

"Hablo una lengua que llena los corazones según la ley de las nubes comunicantes.

"Digo siempre adiós, y me quedo. (36)

Esta nueva Isis, señora de las palabras poderosas confiesa:

"Amame, hijo mío, pues adoro tu poesía y te enseñaré proezas aéreas". (366). Acepta el ofrecimiento de la diosa: "Me puse de rodillas en el espacio circular y la Virgen se elevó y vino a sentarse en mi paracaídas. Me dormí y recité entonces mis más hermosos poemas". (367). Huidobro próximo a la visión de Isis en El asno de oro, se sitúa cerca de su poderosa atmósfera mágica: "The whole mood of this novel, with its ethical theme (for the animal form is a punishment for transgression), its ecstatic initiation or illumination, its Egyptian colouring, is like the mood of the Hermetic writings".³¹

En este Prefacio Huidobro describe al padre del poeta como un nuevo Homero: "Mi padre era ciego y sus manos eran más admirables que la noche". (365). El griego Homero puede escribir mejor que ver, y en las tinieblas (noche-ceguera) alcanza crear obras poderosas porque posee el don de la profecía. El 'magus' confiesa: "Lo veo todo, tengo mi cerebro forjado en lenguas de profeta". (367). Y su paracaídas "quitasol sobre los planetas" que también

significa caída, porque la vida es: "viaje en paracaídas ...Vamos cayendo, cayendo...Adentro de tí mismo, fuera de tí mismo". (368). El viaje interior es doble caída: iniciación y conocimiento. Como el poeta órfico, que desciende a las tinieblas para descubrir la Palabra, para obtener la visión, primero debe conocerse, desentrañar sus raíces y hacerse hombre nuevo.

La rosa, símbolo en la visión de Isis, es paracaídas; tiene un elemento "maravilloso como el imán del abismo", y a través de la palabra del mago se convierte en: "parasubidas maravilloso como el relámpago que quisiera cegar al creador" (368).

También se presentan breves 'manifiestos' estéticos:

"Los verdaderos poemas son incendios. La poesía se propaga por todas partes iluminando sus consumaciones con estremecimientos de placer o de agonía.

"Se debe escribir en una lengua que no sea materna. (366)

Como hemos visto, el Prefacio sirve para introducirnos al poeta-mago Altazor en su ruta de iniciación por encontrar la final iluminación poética.

Canto I - El nacimiento del árbol

El primer canto narra la pérdida y soledad de Altazor que se resume en este verso profético: "Altazor morirás. Se secará tu voz y serás invisible" (369). Al hablar del "cielo lleno de estrellas que esperan el bautismo", estrellas que esperan un creador que las nombre, presente con angustia la ausencia de guía:

No saben lo que quieren ni si hay redes ocultas más allá
 Ni que mano lleva las riendas
 Ni que pecho sopla el viento sobre ellas
 Ni saben si no hay mano y no hay pecho (370)

El poeta busca un "Dios en las palabras y en los gestos" que resuelva sus enigmas e interrogaciones, pero como más adelante: "Todas son trampas trampas del espíritu/ Transfusiones eléctricas de sueño y realidad" (373). La amargura continúa en la cosmovisión huidobriana, esclarecida por esta memorable imagen: "Y este entierro en mi memoria/ Este largo entierro que atraviesa todos los días mi memoria"(375).

De "la caída sin fin de muerte en muerte" nos introduce Huidobro a Altazor "ángel caído" que "embruja el universo". Se nos presenta aquí al poeta, en el doble rol de ángel (de la cábala) y de hechicero; después contemplamos al artista en pleno proceso creativo:

Anda en mi cerebro una gramática dolorosa y brutal
 La matanza continua de conceptos internos
 Y una última aventura de esperanzas celestes
 Un desorden de estrellas imprudentes
 Caídas de los sortilegios sin refugio
 Todo lo que se esconde y nos incita con imanes fatales
 Lo que se esconde en las frías regiones de lo invisible
 O en la ardiente tempestad de nuestro cráneo (375)

Los problemas regresan y dejan las nuevas hipótesis sin resolver: "rompen el espejo de la magia posible/ Liberación" (375). La magia tiene la clave para salvar a Altazor:

La magia y el ensueño liman los barrotes
 La poesía llora en la punta del alma
 Y acrece la inquietud mirando nuevos muros
 Alzados de misterio en misterio
 Entre minas de mixtificación que abren sus heridas
 Con el ceremonial inagotable de alba conocida (376)

La operación mágica es la llave de los sueños cerrados y sin significado de Altazor, de su naufragio, de esa magia-poesía que ilumina como el faro al barco en peligro.

Huidobro afirma que "Sólo deben hablar los que tienen el corazón clarividente/ La lengua a alta frecuencia", subrayando el poder profético que tiene que poseer el poeta.

El primer canto cierra con el nacimiento de un árbol, imagen de honda estirpe ocultista. Este símbolo esencial de la 'tradición' se presenta con frecuencia invertido (imitando la caída de Altazor). En el Zohar según nos dice Cirlot: "el árbol de la vida se extiende desde lo alto hacia abajo y el sol lo ilumina enteramente".³²

Volvamos a considerar ciertos elementos del árbol huidobriano: el sol y la luz.

...el árbol cuyo fruto es el sol
 ...Silencio la tierra va a dar a luz un árbol
 ...Tengo un carbón doliente en el fondo
 Y conduzco mi pecho a la boca del pecho
 Y la boca a la puerta del sueño.

...Silencio
 Se oye el pulso del mundo como nunca
 La tierra acaba de alumbrar un árbol ^{pálido} (384-5)

Notamos primero su aspecto solar que se refiere a la sabiduría y a la muerte: como sus señales de fuego; después su relación con la alquimia, ya que el árbol con soles significa la opus solar (gran obra). Cirlot recuerda: "En la alquimia, el árbol de la ciencia recibe el nombre de arbor

philosophica (símbolo del proceso evolutivo, de todo crecimiento de una idea, vocación o fuerza)".³³

Al volver a la composición de Huidobro advertimos el peligro que porta el viajar solitario de Altazor, que repara:

No quiero ligaduras de astro ni de viento
Ligaduras de luna buenas son para el mar y las mujeres
Dadme mis violines de vértigo insumiso
Mi libertad de música escapada
No hay peligro en la noche pequeña encrucijada
Ni enigma sobre el alma
La palabra electrizada de sangre y corazón
Es el gran paracaídas y el pararrayos de Dios (385)

El poeta confía en su palabra (paracaídas) que al final no lo salva y cierra su invocación, reminiscente de una investidura de 'magus' egipcia o de una logía masónica:

Abre la mano de tu espíritu
El magnético dedo
En donde el anillo de la serenidad adolescente
Se posará cantando como el canario pródigo (385)

Recordemos aquí que según el esoterismo la posición de la mano y los dedos corresponden a nociones precisas, y en los jeroglíficos egipcios denota esta mano abierta una tarea específicamente humana y una fuerza magnética.³⁴ Según Jung la mano tiene una significación generadora, aliada a la de plantar el árbol que pone en marcha la imaginación creadora.

Contemplamos entonces en este misterioso final huidobriano el nacimiento del árbol cósmico y la partida del 'magus'-Altazor a realizar la gran obra (opus solar).

Isis:

La aparición de la mujer en el canto II cambia la

El sistro consistía un arco de metal atravesado por varillas que se hacía sonar agitándolo con la mano y muchas veces tenía la figura de una mujer con los brazos levantados que denota según Eric Neumann un conjuro mágico.

Two interpretations of this arm posture are possible, and both ultimately amount to the same thing. The one interpretation stresses the magical character of the attitude, which is accordingly assumed by priests or priestesses of the Great Goddess or by supplicants who wish to establish contact with her. In the other interpretation, it is the posture of "epiphany," or the moment in which the godhead appears.³⁸

Este sistro, usado por la diosa y sus sacerdotes, invita a la epifanía: iluminación que busca Altazor. Seligman nos describe la figura de Isis:

There was significance in everything pertaining to the goddess's figure and dress. On the base of her statue in the city of Saïs these enigmatic words were carved: "I am everything that was, that is, that shall be...Nor has any mortal ever been able to discover what lies under my veil."...from /Apuleius's/ description the Jesuit Athanasius Kircher (1601-80) had a woodcut made, in which Isis is crowned with a coil of hair, symbol of the moon's influence upon herbs and grasses. Wheat adorns her head, as a reminder that she was the discoverer of grain and taught us how to cultivate it. Her hair is drawn through a sphere which represents the world. This sphere rests on a garland of flowers, denoting her rule over the plant world. The rich head-dress is completed by two snakes, signifying doubly the moon's generating power and its sinuous path. Isis's flowing hair means that she is the nurturer of the whole world. In her left hand, she holds the pail, symbol of the Nile flood; in her right, the sistrum, a jingling instrument sacred to her. This according to Kircher, reveals her as the genius of the Nile and guardian against evil...She is the stella maris, star of the sea, guardian of all that journey upon the ocean. And the ship, a feminine symbol, is consecrated to Isis.³⁹

Huidobro nos la pinta con una "cabellera/ luminosa

y desatada como los ríos de montaña" y "las llanuras se pierden bajo gracia frágil/ Se pierde el mundo bajo tu andar visible" (386). Mujer lunar nos recuerda Altazor:

La cabellera que se ata hace el día
La cabellera al desatarse hace la noche

...Tus cabellos donde el sol va a buscar sus mejores
sueños (388)

La diosa huidobriana está relacionada con el firmamento y los barcos: "Al irte dejas una estrella en tu sitio/ Dejas caer tus luces como el barco que pasa" (385).

El culto de Isis renace durante el cristianismo en ciertos atributos de la Virgen María: inmaculada, 'mater domina'. Frazer describe el culto de Isis:

her stately ritual, with its shaven and tonsured priests, its matins and its vespers, its tinkling music, its baptism and aspersions of holy water, its solemn processions, the jewelled images of the mother of god, presented many points of similarity to the pomp and ceremony of catholicism.⁴⁰

La 'stella maris' de T.S. Eliot en The Four Quartets presenta cierta analogía con esta figura huidobriana:

Lady, whose shrine stands on the promontory,
Pray for all those who are in ships, those
Whose business has to do with fish, and
Those concerned with every lawful traffic
And those who conduct them.

Repeat a prayer also on behalf of
Women who have seen their sons or husbands
Setting forth, and not returning:
Figlia del tuo figlio,
Queen of Heaven.

Also pray for those who were in ships, and
Ended their voyage on the sand, in the sea's
lips
Or in the dark throat which will not reject
them

Or wherever cannot reach them the sound of the
 sea bell's
 Perpetual angelus.

La virgen en la cuarta parte de "The Dry Salvages" (1941)
 es invocada a que ore por aquellos que no puedan alcanzar
 la iluminación:

For most of us, this is the aim
 Never here to be realized;
 Who are only undefeated
 Because we have gone on trying;⁴¹

Como en la imagen de Eliot, la mujer huidobriana se asocia
 con la lámpara:

Mi alegría es oír el ruido del viento en tus
 cabellos
 (Reconozco ese ruido desde lejos)
 Cuando las barcas zozobran y el río arrastra
 troncos de árbol
 Eres una lámpara de carne en la tormenta (388)

Pero en este segundo canto, plagado de elementos
 ocultistas, la mujer se convierte en Musa, reminiscente de
 Isis y la dama de las rosas de Nerval:

Estás atada al ruiseñor de las lunas
 Que tiene un ritual sagrado en la garganta

...Después del corazón comiendo rosas
 Y de las noches de rubí perfecto (387, 392)

Altazor, como en El asno de oro come las rosas: símbolo de
 finalidad, de logro absoluto y de perfección:

Isis appeared to him in a dream and promised that
 her priest, warned by a revelation, would give him
 roses during the solemnities of her coming festival
 ...the rose being the flower of initiation...Apuleius
 describes the great length the procession of Isis;
 the account is valuable to science, for it gives the
 key of Egyptian mysteries.

Por eso Huidobro, siguiendo esta idea formulada por Eliphaz
 Levi anteriormente, describe al nuevo poeta como:

El nuevo atleta salta sobre la pista mágica
 Jugando con magnéticas palabras
 Caldeadas como la tierra cuando va a salir un volcán
 Lanzando sortilegios de sus frases pájaro. (392)

Artista-mago que asiste al entierro de la antigua poesía y alumbra una nueva lengua que tiene "cortacircuitos en las frases/ Y cataclismo en la gramática". El chamán-Altazor aliado a la mujer, nueva Isis, crea una magia verbal de: "Fuegos de risa para el lenguaje tiritando de frío/ Gimnasia astral para las lenguas entumecidas" (393). Vértigo, liberación, explosión verbal que deja: "un ritual de vocablos sin sombra/...rumor aliento de frase sin palabra" (393-4).

Esta figura femenina hace: "dudar al tiempo/ Y al cielo con instinto de infinito". Lejos de ella todo es finitud, por eso el poeta le advierte:

...estamos cosidos
 A la misma estrella
 Estamos cosidos por la misma música tendida
 De uno a otro (387)

Imagen de rara belleza que Paz recordará en mucha de su poesía.

Diosa matriarcal en su múltiple carácter transformativo, que apunta en su aspecto superior a la idea gnóstica de la mediadora Soffa: "Nada se compara a esa leyenda de semillas que deja tu presencia/ A esa voz que busca un astro muerto que volver a la vida" (389).

Huidobro le dedica una novela a la misteriosa figura de Cagliostro. Este controversial personaje: profeta, mago, vidente; funda diversas órdenes masónicas egipcias,

entre ellas una dedicada a Isis.⁴³ Como Isis, la mujer huidobriana estará asociada con las imágenes del pájaro, y de la lámpara (como ilustramos anteriormente):

...eres la profundidad de toda cosa
borras en el alma adormecida
La amargura de ser vivo
Se hace liviano el orbe en las espaldas (388)

Isis aparece a raíz de la muerte de Osiris en la figura de un pájaro:

she had been instructed by Thoth in the art of uttering words of power with effect, and to him indeed, she owed more than this. When she found the dead body of her husband Osiris, she hovered about over it in the form of a bird, making air by beating of her wings, and sending forth light from the sheen of her feathers, and at length she roused the dead to life by her words of power.⁴⁴

Esta descripción subraya como los poderes mágicos de esta figura egipcia están asociados a la palabra, por eso Huidobro aliado a Isis, hace suyo el enigma en el canto IV:

El pájaro tralalí canta en las ramas de mi cerebro.
Porque encontró la clave del eterfinifrete
Rotundo como el unipacio y el espaverso
Uiu uiui
Tralalí tralala
Aia ai ai aaia i i (402)

Los versos finales de este canto adelantan el final aparentemente incoherente de Altazor: el lenguaje se resiste ante la visión.

Hemos señalado solamente algunas características de esta compleja imagen arquetípica, que requiere un estudio más detallado y extenso, cuya comprensión arroja nueva luz sobre el carácter y la intención mágica del poema extenso del chileno Huidobro.

deseada.

Palabra y silencio en Altazor

Al final de este canto contemplamos esa palabra esencial que está cercana al silencio, que es el lenguaje que habla a "través del poeta, que ya no es sino una transparencia:" "Después nada nada/ Rumor aliento de frase sin palabra" (394). Proceso que adelantarán los poetas actuales y que confirma la iluminadora exégesis de Blanchot: "El poema -la literatura- parece ligado a una palabra... porque no habla: es. El poema no es esa palabra, es comienzo...el poeta es el que escucho esa palabra, el que se convirtió en la unión, en el mediador, el que impuso silencio pronunciándola!".⁴⁶

Este lenguaje, que es retorno a la esencia, está marcado por una incesante, ya desesperada búsqueda de esa palabra perfecta que entregue la experiencia iluminativa:

Idos lejos de aquí restos de playas moribundas
 Mas si buscáis descubrimientos
 Tierras irrealizables más allá de los cielos
 Vegetante obsesión de musical congoja
 Volvamos al silencio
 Restos de playas fúnebres
 ¿A qué buscáis el faro poniente
 Vestido de su propia cabellera
 Como la reina de los circos?
 Volvamos al silencio
 Al silencio de las palabras que vienen del silencio
 Al silencio de las hostias donde se mueren los
 profetas
 Como la llaga del flanco
 Cauterizada por algún relámpago (382)

Cantos IV, V y VI

El canto IV se inicia con el leitmotif "No hay tiempo que perder" que se repite a través de toda la

composición. Subraya Huidobro la urgencia del encuentro con el absoluto:

No hay tiempo que perder
A la hora del cuerpo en el naufragio ambiguo
Yo mido paso a paso el infinito

El mar quiere vencer
Y por lo tanto no hay tiempo que perder
Entonces

Ah entonces
Más allá del último horizonte
Se verá lo que hay que ver (394)

Tenemos, sin embargo, la aparición de la golondrina que inicia todo un juego poético:

No hay tiempo que perder
Ya viene la golondrina monotémpera
Trae un acento antípoda de lejanías que se acercan
Viene gondolendo la golondrina (398)

Irrumpe en el poema la "golondrina monotémpera", adjetivo compuesto que significa "ave de ayuno único" y que Huidobro emplea con el significado de comienzo de la estación del año. Crea la impresión de mayor lejanía y vaguedad geográfica al hacer el acento del pájaro: "antípoda". (Recuérdese que antípoda significa cualquier habitante del globo terrestre con respecto a otro que more en lugar diametralmente opuesto).

Diversos fuegos estallan alrededor de Altazor, pero él sólo tiene ojos para "las notas de alhelí", reuniéndose colores y gratos olores en la sinestesia de la flor:

Prefiero escuchar las notas del alhelí

...Porque si no la palabra que viene de tan lejos
Se quiebra entre los labios (399)

Profeticamente mira su tumba: "Aquí yace Altazor azor

Las palabras entonces se tornan sexuales, como recuerda

Norman O. Brown en Closing Time:

Imagism
language as epiphany
flashes (of lightning)

...It is both. Two words get on top of
each other and become sexual.

The elements of language are sensory topics
sensory topics are poetic images⁴⁷

Huidobro revela esta idea cercana al "New Science of
Language" de Norman O. Brown: "La montaña y el montaña/
Con su luno y con su luna" (405). Volvemos a encontrar
la figura cabalística del ángel que busca el receptor
"donde brotan las palabras y los ríos".

Se acerca la visión de Altazor: "apoteosis",
"Cristal viaje" donde el poeta-mago nos entregará la vi-
sión; pero el espejo se rompe en añicos, la lengua no re-
siste la experiencia de la iluminación y Altazor retorna
al principio, al caos, a la disolución:

Cristal sueño
Cristal viaje
Flor y noche
Con su estatua
Cristal muerte (422)

Elementos estilísticos y simbólicos

Huidobro nos prepara, a través de diversos elemen-
tos estilísticos, para la visión final que fuerza los lí-
mites del lenguaje. Y allí, en las fronteras mismas de la
escritura, cercano al abismo, termina el último canto de
Altazor, instante en que se conjugan los contrarios irre-
conciliables: el poeta ha tocado el Absoluto. La experien-

cia-iluminación, advierte Peterkiewicz, obliga al lenguaje a poner "higher and higher demands on both sincerity and art of precision...produces tension and eventually results in a crisis".⁴⁸

La tarea de introducir elementos estilísticos y simbólicos en el texto huidobriano nos llevará de la analogía a la visión. En la cosmología de Altazor se encuentran problemas vitales y estéticos que el poeta trata de resolver finalmente en la iluminación. Iluminación que se logra al conjugar en el poema el símbolo y la metáfora.

La analogía

La antigua idea de la analogía, esa correspondencia entre los hombres y los mundos, tiene sus raíces anterior a la era cristiana y sobrevive en los iluministas y ocultistas y llega hasta nuestros días, como recuerda Paz: "Desde entonces no ha cesado de alimentar secretamente o abiertamente a los poetas de Occidente, de Goethe al Balzac visionario, de Baudelaire y Mallarmé a Yeats y a los surrealistas".⁴⁹

La analogía es hija de ese tiempo cíclico que aspira a llevarnos al Principio y renovarnos: es un comienzo.

En la teoría analógica el poema es un doble del universo:

El poema es una secuencia en espiral y que regresa sin cesar, sin regresar jamás del todo, a su comienzo...un texto hecho de oposiciones que se resuelven en consonancias, también hace del poema un doble del universo. Doble consecuencia: podemos leer el universo, podemos vivir el poema.

De lo primero, la poesía es conocimiento, por lo segundo acto.⁵⁰

El valor analógico marca casi toda la poesía de Mallarmé y Saint-Pôl-Roux, artistas que tienen una influencia decisiva en la obra del artista chileno. Matila Ghyka en el capítulo "Metaphore et Analogie", de su libro Sortilèges du Verbe, nota que la estética mallarmeana presenta:

Des mystères orphiques aux rites de la maçonnerie spéculative, la ligne de transmission des mots de passe est liée à celle des symboles graphiques, signes d'harmonie et d'équilibre.⁵⁰

Saint-Pôl-Roux comparte con algunos poetas simbolistas la idea ocultista de la unidad y la síntesis por la analogía universal, así declara en la encuesta de Jules Huret de 1891: "la substance de la Beauté git en désordre. Le rôle du poète consiste donc en ceci: réaliser Dieu - l'œuvre du Poète est une création, mais une seconde création, puisqu'il met à contribution les membres de Dieu... L'univers figurant une catastrophe d'idées, comment les réordonner pour ériger leur synthèse?".⁵²

La muerte llega en el canto V asociado a la idea de la caída: "Cuando la muerte se nutre en los rincones/ Y la voz del silencio se llena de vampiros".(406). El vampiro devuelve la doble imagen del animal cuya condición habitual es la oscuridad y el del ser que extrae el zumo cognoscitivo a lo oculto y abstruso de la vida. El vampiro, ave nocturna, acumula algo sombrío y pesado, dando forma así a la realización de un mal vuelo: un vuelo mudo y bajo. Como el murciélago, nos recuerda Gastón Bachelard

en su estudio sobre la imaginación aérea:

condenado a batir la alas, no conoce el descanso del vuelo planeado...El murciélago es, en la cosmología alada de Victor Hugo, el ser maldito que personifica el ateísmo. Está en lo más bajo de la escala...Para la imaginación aérea bien dinamizada, todo lo que se eleva despierta al ser, participa del ser. Y a la inversa, todo lo que se rebaja, se dispersa en vanas sombras, participa de la nada. La valoración decide el ser.⁵³

Estas últimas palabras contienen una de las grandes formulas de lo Imaginario y recoge perfectamente la imagen huidobriana de la caída y el abismo. Pero el artista opone a la oscuridad sus esfuerzos por subir de nuevo, y estos esfuerzos toman la forma del viaje en paracaídas. Huidobro pasa de la oscuridad de la noche a la luz clarividente:

Entonces alumbramos un fuego bajo el oráculo
Para aplacar la suerte
Y alimentamos los milagros de la soledad
Con nuestra propia carne
Entonces en el cementerio sellado
Y hermoso como un eclipse
La rosa rompe sus lazos y florece al reverso de la
muerte (406)

Imágenes huidobrianas

La tarea del poeta-'magus' presenta diversos problemas estéticos y vitales. Huidobro, artista-dios, resuelve plasmar la totalidad de la obra en sorprendentes imágenes y metáforas. La obra poética, como el mundo en la teoría ocultista, es infinita. Tarea que conlleva diversos problemas para el mago, como nos dice Senior: "so creation in a sense invites disaster if it is perceived in its variety".⁵⁴ Huidobro comprende que debe cambiar su manera de ver el mundo, trata de entregárnoslo en su

totalidad, de ahí su aparente caótica enumeración de objetos disímiles. El lector tiene que hacer un esfuerzo por aprehender la unidad del texto huidobriano.

La estética huidobriana permite al creador ver lazos aparentemente invisibles, fuera del mundo y de la naturaleza: el texto traza ritmos y símbolos aparentemente nuevos, que se basan en realidad en la antigua idea ocultista de la correspondencia universal:

...un olor de pasión invade el orbe
 ...Y nace la selva mágica
 ...Cuánto tiempo ese dedo de silencio
 Dominando el insomnio interminable
 Que reina en las esferas (407)

La música de las esferas termina como la analogía de Mallarmé en el silencio.

El romanticismo, como la poesía de 1920, proclama una nueva estética:

experiencia vital en la que participa la totalidad del hombre. El poema no sólo es una realidad verbal: también es un acto. El poeta dice y, al decir, hace. Este hacer es sobre todo un hacerse a sí mismo: la poesía no solo es autoconocimiento sino autocreación. El lector, a su vez, repite la experiencia de autocreación y así la poesía encarna en la historia. En el fondo de esta idea vive todavía la antigua creencia en el poder de las palabras: la poesía pensada y vivida como una operación mágica destinada a transmutar la realidad. La analogía entre magia y poesía es un tema que reaparece a lo largo del siglo XIX y del XX, pero que nace con los románticos alemanes. La concepción de la poesía como magia implica una estética activa; quiero decir, el arte deja de ser exclusivamente representación y contemplación: también es intervención sobre la realidad. Si el arte es un espejo del mundo, ese espejo es mágico: lo cambia.⁵⁵

El poeta-dios

La idea del poeta que posee atributos divinos se

encuentra en diversas fuentes. Frances A. Yates al explorar la tradición hermética en el Renacimiento aclara que "the priestly Magus plays a semi-divine role, maintaining by his understanding of the use of images the circuit which unites the highest divine world with the soul of the world and the world of sense".⁵⁶

El poeta en el romanticismo, ese "dios de las palabras y los gestos" reincarna en la frase huidobriana de los manifiestos: "El poeta es un pequeño dios". (705). La irrupción del yo es primordial en la estética de Altazor:

Dios diluido en la nada y el todo
 Dios todo y nada
 Dios en las palabras y en los gestos
 Dios mental
 Dios aliento
 Dios joven Dios viejo
 Dios pútrido
 lejano y cerca
 Dios amasado a mi congoja (372)

Pero la idea romántica cambia en la época contemporánea y al hablar de la noción del autor y de su yo Paz puede afirmar: "El poeta no es 'un pequeño dios', como quería Huidobro. El poeta desaparece detrás de su voz, una voz que es suya porque es la voz del lenguaje, la voz de nadie y la de todos".⁵⁷

El poeta romántico al encontrarse universalmente huérfano crea una cosmogonía "en la que cada Dios es la criatura, el Adán, de otro Dios".⁵⁸

El poeta-dios de Huidobro está relacionado con su teoría creacionista: el arte 'creativo' es un arte superior y el poeta es creador absoluto del Artista-Dios" (568).

En la visión ocultista el símbolo y la metáfora juegan un papel muy importante. El símbolo, es 'yantra', una imagen que permite a la mente atravesar los límites ordinarios para poder percibir las cosas no como parecen ser sino como realmente son: infinitas. Uno de sus valores es la evocación de una sensación vaga que extiende los límites del consciente humano. El símbolo ocultista es un medio de conducir a la psique a la iluminación, no es un signo sino que nos descubre una imagen que contiene la luz.

La metáfora subraya Senior es una: "yuxtaposición of words whose meanings have no ordinary sensible relation -perceive a 'kind of sense', image, which we perceive in the imagination".⁵⁹

En Altazor la imagen, y especialmente la metáfora contribuyen a prepararnos para el viaje, adentro de nosotros mismos hacia la visión final.

La visión

El tema de la visión está íntimamente enlazado con el del misticismo, por eso antes de introducir la problemática indicaremos algunos puntos sobre la experiencia mística. Se define al místico como una persona:

who possesses a will to union so intensely that through some mysterious short-circuit of the mind he actually does manage to transcend the limiting categories and, in the space of a moment, achieve such intense and unutterable experience of and even identification with the absolute, or with God, or with whatever else he may choose to call it, that the experience

literally makes him over into a new person.⁶⁰

Los artistas de Occidente exploran las diversas posibilidades y técnicas que el campo místico les ofrece.

Thomas A. Williams distingue dos tipos básicos:

Rimbaud's vision...points out up his clearly extrovertive orientation. It is not so much within himself that he hopes to discover the "inconnu," but in the world, provided that the world can be perceived afresh, through sense organs made utterly free from the 'reducing valve' effect of daily preoccupations with the practical and the useful, and from the compartmentalization of the habitually imposed system of concepts through which our knowledge of the world is usually strained. The truth about the world will then be not so much known as experienced.

...Mallarmé, on the other hand, who was much more deeply mystic than Rimbaud, is commonly reproached for his almost complete indifference to the exterior world...it was...but a most revealing reflection on the way in which he conceived that world...Mallarmé turned inward, and discovered there not the plenum, which, in its metaphorical expression of fullness and light constitutes the universe of the extrovertive mystic, but the vacuum, the void, the absence, and the darkness which Saint John of the Cross had discovered before him.

Yet this void is also a unity, and if it is dark, it will better serve to frame the brief eclat of beauty drawn by the poet from his interior source, just as the night sky frames the falling star.⁶¹

La visión mallarmeana conlleva desesperación y agonía, como recuerda Huxley en The Doors of Perception:

I found myself all at once on the brink of panic. This, I suddenly felt, was going to far. Too far, even though the going was into deeper beauty, deeper significance. The fear, as I analyze it in retrospect, was of being overwhelmed, of disintegrating under a pressure of reality greater than a mind accustomed to living most of the time in a cozy world of symbols could possibly bear.⁶²

El fragmento anterior señala el terror del artista frente a las fuerzas incontrolables que esa experiencia ha desencade-

nado: sentimiento que anuncia la próxima desintegración psíquica. Ya que esa experiencia es esencialmente la destrucción y la reconstrucción de la mente en el plano consciente y subconsciente.⁶³

El viaje de Altazor -hacia lo desconocido- está plagado de incertidumbre, es caída: "The way down -into Hell, into mortification, into the abyss of the unconscious- is the way up...in infinity the center and circumference are one: to know thyself is to know God; the way is therefore psychological".⁶⁴

Por eso antes del hombre realizarse tiene que conocerse así mismo, para que esta imagen que es su cuerpo, según la lección de Hermes "may be left on earth to dissolve into its dark element while the soul rises through the seven spheres until, purified of all material contamination -of all illusion- it can enter at last into its original self and in fact be Celestial Man, or God".⁶⁵

Esta visión hermética tiene su base en los misterios babilónicos, egipcios, griegos, orientales, y en la teoría platónica. Uno de los propósitos de las filosofías ocultistas y de mucha de la poesía es la comunicación y evocación de una experiencia de raíz oculta: la participación de la visión. Nos preguntamos ahora ¿cuáles son las características de esta visión? Debemos distinguir "single vision -ordinary sense perception on which science is based ...illusion...threefold genuine occult vision -absolute identification with Absolute".⁶⁶

En esta visión completa, se rompe la ilusión ('samsara'), tenemos al mundo como una imagen de la realidad. Trasladado al plano del arte es atravesar la otredad: el poeta hecho uno con la imagen de la realidad.

Esta iluminación es una experiencia arquetípica de toda la humanidad. Unos la logran momentáneamente y no pueden mantenerla continuamente, otros (los pocos) la tienen y escriben sobre ella (algunos místicos) y la mayoría no la logran. Por eso uno de los grandes logros de los poetas simbolistas es habernos llevado en ese profundo viaje: "away from the world of ordinary consciousness into the abysses of ourselves, but they have not got us to the other side".⁶⁷

Aunque fallan y no nos conducen a la 'otra orilla' queda esta intención enteramente válida. Altazor, como el antiguo poeta-profeta, tiene que arrojarse al abismo después de proferir su oráculo, ya que el verdadero espíritu órfico requiere esta tarea del vidente que conlleva disolución y aniquilación, y que es a la vez comienzo y renacimiento.

Teoría de la crítica del lenguaje

Ensayos

Para el poeta chileno el quehacer poético se resume en una honda preocupación por el lenguaje. Más la interpretación mágica que esta preocupación conlleva, que se establece a través de una red de elementos estilísticos y

simbólicos, se amplia finalmente en el conjunto de ideas teóricas expresadas en diversos ensayos y escritos en prosa. Estos apuntes nos llevan de los manifiestos a la problemática de la palabra: recapitulación del dinámico proceso creador huidobriano que implica una intención ocultista.

La palabra huidobriana tiene fuertes lazos con la operación mágica, nos recuerda Braulio Arenas: "junto con reiterar el valor creador de la poesía, agrega conceptos novedosos atribuyendo a la palabra una eficacia mágica"

(28). Ya en Vientos contrario Huidobro confesaba:

me sentía atraído con igual pasión por el estudio de las ciencias, lo que me hizo seguir cursos en la Sorbona y otras universidades europeas sobre la Biología, Fisiología y Psicología Experimental, y por el estudio de lo maravilloso, lo que me hizo dedicar muchas horas a la Astrología, la Alquimia, a la Cábala antigua y al ocultismo en general.
(705-7)

Esta cita es de capital importancia pues señala influencias claves para el estudio de los textos de Huidobro y demuestra su interés por el ocultismo. Al definir Huidobro su estética en diversos manifiestos subraya que "el poeta es un pequeño dios. Se trata, pues, de condensar el caos" (705). Su primera especialidad debe ser el hombre ya que "es preciso ahora la gran síntesis". Y repite la "necesidad de una estética compuesta por los poetas...por las personas de adentro, por los iniciados y no por los que miran de lejos" (693). A estas "leyes elaboradas por los poetas" añade Huidobro la idea de la creación como

pólvora:

el hombre superior...creará la pólvora...que puede hacer estallar nuestro cerebro como una hermosa imagen...no imita. Inventa...Debemos crear...el signo de nuestra época. (691-2)

El artista, creador absoluto, no es observador, asume un "papel activo en la composición del poema" (663) y no debe "cambiar las leyes del mundo, cuando lo que ha de hacer consiste en crear su propio mundo, paralelo e independiente de la Naturaleza" (658).

La obra de arte "es una nueva realidad cósmica que el artista agrega a la Naturaleza y que ella debe tener como los astros, una atmósfera propia y una fuerza centrípeta y otra centrífuga" (658). Huidobro como vemos intenta crear su mundo poético paralelo al de la Naturaleza siguiendo el lema de Hermes: "Lo que está abajo es como lo que está arriba; y lo que está arriba es como lo que está abajo para realizar los milagros de una cosa única".⁶⁸ Por eso el poeta, Altazor-Huidobro, nuevo explorador del absoluto, a través de su potencia creadora "ha de hacer de la Naturaleza su instrumento" (696). Esta idea se relaciona a la teoría de Natura Naturans según Carlos Montemayor:

En la idea de la Natura Naturans concurre siempre la expansión interior y externa del panteísmo, ya sea intelectual o plenamente místico. Es la idea que explica Proclo en su comprensión teológica del mundo. Es la idea de Scotus Erígena y de San Buenaventura. Es la intuición y la claridad, la realidad que experimenta el maestro Eckhart, o Bruno, o Nicolás de Cusa. Es el despertar de la comprensión del universo en Spinoza. Es la intuición y el universo alucinante y profundamente humano en que el cabalista provenzal y español de la alta edad media

escribió el Bahir, el Zohar, los Tikkunim, en que los cabalistas de la escuela de Safed vivieron y se realizaron. Es la comprensión luminosa de abrir la palabra para ver, liberar al hombre atrapado, para hacerlo partícipe de la creación del universo y del significado, de su creación misma, única.⁶⁹

En su ensayo "La Poesía", fragmento de una conferencia leída en el Ateneo de Madrid en el año 1921, Huidobro tempranamente declara que el lenguaje tiene "una significación mágica, que es la única que nos interesa". Lenguaje que rompe la norma convencional de nombrar las cosas del mundo: "en él las palabras pierden su representación estricta para adquirir otra más profunda y como rodeada de un aura luminosa que debe elevar al lector del plano habitual y envolverlo en una atmósfera encantada" (654).

La palabra "interna" y "latente" es descubierta "en el alba primera del mundo" por el poeta, que crea "fuera del mundo que existe el que debiera existir". En los tratados herméticos la creación es a través de una Palabra luminosa.⁷⁰ Es interesante que Huidobro en sus manifiestos se refiera al "creacionismo" como: "la palabra recién nacida. Ella se desarrolla en el alba primera del mundo. Su precisión no consisten en denominar las cosas, sino en no alejarse del alba".

El poeta-pescador, que nos hace recordar a Machado: "hace cambiar de vida a las cosas de la Naturaleza, saca con su red todo aquello que se mueve en el caos de lo innombrado, tiende hilos eléctricos entre las palabras y alumbra de repente rincones desconocidos, y todo

ese mundo estalla en fantasmas inesperados" (654). Su lenguaje es lo indecible, inmortal, el del principio y el del final: Paraíso y Apocalipsis se conjugan en él:

conoce el eco de los llamados de las cosas a las palabras, ve los lazos sutiles que se tienden las cosas entre sí, oye las voces secretas que se lanzan unas a otras palabras separadas por distancias inconmensurables. Hace darse la mano a vocablos enemigos desde el principio del mundo, los agrupa y los obliga a marchar en su rebaño por rebeldes que sean, descubre las alusiones más misteriosas del verbo y las condensa en un plano superior, las entreteje en su discurso, en donde lo arbitrario pasa a tomar un rol encantatorio. Allí todo cobra nueva fuerza y así puede penetrar en la carne y dar fiebre al alma. Allí coge ese temblor ardiente de la palabra interna que abre el cerebro del lector y le da alas y lo transporta a un plano superior, lo eleva de rango. Entonces se apoderan del alma la fascinación misteriosa y la tremenda majestad.

Las palabras tienen un genio recóndito, un pasado mágico que sólo el poeta sabe descubrir, porque él siempre vuelve a la fuente. (655)

El lenguaje se convierte en "ceremonial de conjuro":

último límite de la imaginación. Y no solo de la imaginación, sino del espíritu mismo, porque la poesía no es otra cosa que el último horizonte, que es, a su vez, la arista en donde los extremos se tocan, en donde no hay contradicción ni duda. Al llegar a ese lindero final el encadenamiento habitual de los fenómenos rompe su lógica, y al otro lado, en donde empiezan las tierras del poeta, la cadena se rehace en una lógica nueva.

El poeta os tiende la mano para conducirnos más allá del último horizonte, más arriba de la punta de la pirámide, en ese campo que se extiende más allá de lo verdadero y lo falso, más allá de la vida y de la muerte, más allá del espacio y del tiempo, más allá de la razón y la fantasía, más allá del espíritu y la materia.

Allí ha plantado el árbol de sus ojos y desde allí contempla el mundo, desde allí os habla y os descubre los secretos del mundo. (655-6)

La palabra del poeta, como en la antigua tradición egipcia, crea todas las cosas: ser total. Las conjuraciones mágicas

prescritas por Thoth, dios de la magia e inventor del lenguaje, son repetidas por el mago, que se identifica con dios. En los manifiestos de Huidobro hay una confianza implícita en el poder de la magia verbal, y la irresistible fuerza de la palabra expresada a través de un ceremonial de conjuro.

El poeta nos conduce a las misteriosas pirámides, que corresponden al fuego y expresan la totalidad de la obra creadora: "En el simbolismo religioso egipcio...la pirámide -la Gran Pirámide- se imaginaba saliendo de las aguas primordiales, y era la imagen del universo de la manifestación brotando de lo manifestado...sus corredores servían para ritos de iniciación".⁷¹

Huidobro deja a su poeta con "un incendio inextinguible" en la garganta, y en la lengua: "Fiat Lux". Luz astral, reminiscente de las teorías cabalísticas de Levi, que le otorga al verbo creador un poder idéntico al de las artes mágicas.

Huidobro nos habla en sus manifiestos como es "la música del ojo, mil veces más conmovedora que la música del oído" (705). Declaración que revela el interés huidobriano por la poesía gráfica, muy cercana a la iconografía del ocultismo -ciencia que depende de la expresión gráfica y simbólica.⁷²

La crítica del lenguaje

Al discutir la significación mágica de la poesía de Huidobro iniciamos la discusión de la crítica del

lenguaje, Braulio Arenas afirma al respecto: "Altazor es un poema largo. La técnica de los poemas de gran extensión supone complicados problemas para los autores...requiere espina dorsal, una arquitectura que le preste su contenido ...en Altazor es la historia contada en siete cantos, la palabra humana vuelta verbo poético" (35).

Y Carlos Montemayor en su excelente estudio sobre Huidobro a raíz de la publicación del texto íntegro de Altazor en la Revista de la Universidad ilumina la problemática del lenguaje:

Altazor es este drama de lo poético, la pregunta desesperada del lenguaje por sí mismo...la existencia del lenguaje...es pregunta y también es tiempo, hallazgo.

La labor de Huidobro para Montemayor es: "la capacidad de instaurar una realidad del y por el lenguaje poético, hacer un poema como la naturaleza un árbol, hacerlo brotar del poema". Entonces el creacionismo es "rigurosa aventura del lenguaje":

Es un juego mortal de las palabras y de todo lo que pueda decirse o encontrarse con el pensamiento, con el lenguaje.

Ya que el lenguaje como Montemayor recuerda "no es solo comunicación, es la creación de lo que se comunica".⁷³

Huidobro anota como "antes eran los poetas quienes se adelantaban a la ciencia": Los poetas profetas⁷(683), pero ahora el arte sufre de voces de canario monocorde" (699). El artista chileno propone su estética creacionista para salvar la poesía:

un poema en el que cada parte constitutiva y todo conjunto, muestra un hecho nuevo, independiente del mundo externo; desligado de cualquiera otra realidad que no sea la propia...

...Existe en la cabeza del poeta

...Hermoso en sí... y no puede concebírcelo fuera del libro

...se hace realidad a sí mismo.

Un poeta debe decir aquellas cosas que nunca se dirían sin él. ("El creacionismo", 673-4)

Entre las características del poema creacionista encontramos también proporciones cosmogónicas e "imágenes puras creadas".

Huidobro comprende que la 'modernidad' conlleva una crítica del lenguaje, por eso declara que "lo moderno es la estética, no usar términos...No habéis dado ni un paso de medio centímetro hacia adelante después del simbolismo" (685). Para Huidobro es más moderna la obra de Mallarmé y Saint-Pôl-Roux que la de sus contemporáneos.

Ya en Corriente alterna Octavio Paz señala la nota fundamental del arte contemporáneo:

La poesía moderna es inseparable de la crítica del lenguaje que, a su vez es la forma más radical y virulenta de la crítica de la realidad.⁷⁴

La crítica nos recuerda de nuevo Paz es "instrumento de desasimiento...arma de creación: quiere reunirse consigo mismo y con el mundo".⁷⁵

El poeta se acerca al libertador: "el lugar de los dioses lo ocupa ahora la realidad". Altazor investiga esa realidad circundante y descubre que la poesía tiene

que desnudarse de su carga y ser sólo:

...ritual de vocablos sin sombra
Después nada nada
Rumor aliento de frase sin palabra (394)

Huidobro comprende que la lengua está muerta y hay que resucitarla con la pasión y el juego:

Todas las lenguas están muertas
Muertas en manos del vecino trágico
Hay que resucitar las lenguas
Con sonoras risas
Con vagones de carcajadas
Con cortacircuitos en las frases
Y cataclismo en la gramática
Levántate y anda
Estira las piernas anquilosis salta
Fuegos de risa para el lenguaje tiritando de frío
Gimnasia astral para las lenguas entumecidas
Levántate y anda
Vive vive como un balón de fútbol
Estalla en la boca de diamantes motocicleta
En ebriedad de sus luciérnagas
Vértigo sí de su liberación
Una bella locura en la vida de la palabra
Una bella locura en la zona del lenguaje (393)

Huidobro ya en este temprano poema nos lleva a la preocupación expresada por Octavio Paz:

el poema no tiene objeto exterior...el sentido...
dentro del poema: no en lo que dicen las palabras,
sino en aquello que se dicen entre ellas.⁷⁶

Primero el poeta chileno investiga esta idea en prosa en "Manifiesto de Manifiestos":

el momento maravilloso de la mirada abierta desmesuradamente hasta llenar el universo y absorberlo como una bomba, el instante apasionante de ese juego consiste en reunir en el papel los varios elementos, de esta partida de ajedrez contra el infinito. (663)

Luego en Altazor contemplaremos al artista en plena tarea creadora:

Ahora me siento y me pongo a escribir
 ...Yo estoy aquí
 ¿En dónde están los otros?
 Eco de gesto en gesto
 Cadena electrizada o sin correspondencias
 Interrumpido el ritmo solitario
 ¿Quiénes están muriendo y quiénes nacen
 Mientras mi pluma corre en el papel? (396)

Se introduce en este fragmento huidobriano la inquietud contemporánea del artista frente a su obra. Presenciamos la lucha entre el creador y las palabras, desvelo que en Huidobro es juego, y en Gorostiza sera confrontación. Para el chileno escribir es oxígeno: "el único momento que me hace olvidar la realidad...yo me suicidaría" (663). Al final del canto V Huidobro promete que las "frases proféticas" de los naufragos como Altazor: "se convertirán en constelaciones/ Y la luz en su idioma magnético" (416).

El final de Altazor

Al comienzo discutíamos como Huidobro trata de encontrar la palabra a través de la magia, esa "música de las esferas". El final, sin embargo, conlleva un naufragio, catástrofe, que marca la ruta de casi toda la poesía contemporánea: la incapacidad del lenguaje poético por plasmar la experiencia del poeta. El artista chileno nos muestra en ese final desarticulado la tremenda disyuntiva del poeta. Inicia Altazor toda una tradición: poema extenso que se vertebra a través de la crítica del lenguaje. En 1939 Gorostiza canta a la muerte y a la imposibilidad de la palabra exacta; Paz dedicará dos poemas largos a esa búsqueda: Piedra de sol y Blanco.

Peterkiewicz interroga al respecto:

Can his image of the ultimate reality, which is within grasp and beyond description ever serve the Poet? Can that translate into the language of poetry, used for mystical purposes? No, the job of the poet is to reach out with words towards the unimaginable and to glimpse thoughts in their constant transmutation if only for one invisible moment. Failure seems to be a frequent result.⁷⁷

En el camino de la creación que abre Huidobro contemplamos a Gorostiza, solo, sin la Musa, y a Paz que nos deja dos intentos por llegar a la visión: Piedra de sol y Blanco, y finalmente la encuentra en la magnífica figura de Esplendor (la Amada, la Inspiración) de El mono gramático. De Isis a Sofía, los poetas contemporáneos hispanoamericanos sólo realizan el absoluto en breves momentos, dejándonos el testimonio de esos instantes maravillosos en que cesan todas las antinomias y el universo se contempla en su unidad total.

Termina Altazor en un canto aparentemente incoherente que recuerda las ceremonias del chamán descritas por Mircea Eliade:

In the Artic the shamanic ecstasy is a spontaneous and organic phenomenon; and it is only in this zone that one can properly speak of a "great shamanizing," that is, of the ceremony that ends with a real cataleptic trance, during which the soul is supposed to have left the body and to be journeying in the sky or the underworld.⁷⁸

Entre los Tungus de Manchuria el candidato en su iniciación "begins babbling incoherent words".⁷⁹ El chamán muere para dar paso al hombre nuevo que tendrá poderes ocultos. Este renacimiento como vemos en Altazor implica una disolución

que conlleva el peligro de la caída.

El poeta, como Orfeo, baja al mundo de las tinieblas para rescatar a Eurídice (la Poesía, la Inspiración). Viaje que implica peligro, y muy pocos poetas han vuelto para narrar su experiencia esencial.

El chamán también asimila diferentes temas míticos y varios simbolismos mágico-religiosos como el del fuego y el del vuelo mágico.⁸¹ El poeta-chamán intenta en su trance alcanzar un conocimiento que de hecho, por su naturaleza, es imposible realizar en un plano concreto: viaje místico a los cielos. Por eso el final del poema extenso de Huidobro termina en incoherencia verbal, estamos frente a la visión que no es posible traducir en nuestro lenguaje imperfecto.

Altazor quiere intensamente "vivir", experimentar en el plano del cuerpo (la página) una experiencia que sólo es posible en el plano del espíritu. Y aquí tenemos uno de los problemas más importantes del siglo XX: ¿Cómo puede el hombre moderno, que ha perdido el sentido de lo sagrado, alcanzar esta visión que es eminentemente espiritual?⁸² La respuesta será la poesía, esa "religión secreta de la era moderna", como afirma Paz en Los hijos del limo, en la que "se manifiesta una visión religiosa personal del mundo y del hombre".⁸³ Pero Paz advierte que "la historia de la poesía en el siglo XX es, como la del XIX, una historia de subversiones, conversiones, abjuraciones, herejías, desviaciones. Esas palabras tienen su contra-

partida en otras: persecución, destierro, asilo de locos, suicidio, prisión, humillación, soledad".⁸⁴

Eric Neumann, al estudiar el arquetipo femenino de la vegetación, analiza la pérdida de lo sagrado y concluye: "Today its effect on us is more aesthetic than sacral".⁸⁵ Muchas imágenes arquetípicas predominan entonces en la mente del hombre con un carácter estético y no sagrado.

De la cárcel al exilio y a la enajenación: palabra que termina en doloroso silencio. De las figuras de Sade, Nerval, Rimbaud y Mallarmé, desembocamos en el siglo XX en el chileno Huidobro: incomprensión; y en el mexicano Gorostiza: silencio. Los artistas de este siglo se han embarcado en un arduo viaje, el aviador Altazor se arriesga, primero confía en los poderes mágicos de su voz, pero el infinito es más poderoso, el absoluto sólo se puede plasmar en palabras aparentemente sin sentido:

Cantatorio ululaciente
Oraneva yu yu yo
Tempovio
Infilero e infinauta zurrosia
Jaurinario urarayu
Montanedo orarania
Arorasia ululacente
Semperiva

ivarisa tarira
Campanuda lalai
Auriciente auronida
Lalai
Io ia
i i i o
Ai a i ai a i i i i o ia (423)

Eliphas Levi al analizar el 'magus' advierte que este "disposes of the secret forces of Nature and yet does not risk being crushed by them".⁸⁶ Pero el poeta-'magus' Altazor desencadena fuerzas a veces incontrolables: "often merely destructive of the mental and moral faculties as the ego grows stronger".⁸⁷ Por eso el lenguaje en este canto final de Altazor no resiste la tremenda fuerza de la experiencia visionaria.

Diversas opiniones críticas

Se cree ver en el final de Altazor la creación de una nueva palabra que no se puede medir con nuestro lenguaje. La nueva lengua que nace, comienza en balbuceo, y devela finalmente la promesa del Prefacio: "El poeta debe escribir en una lengua que no sea materna".

El canto VII ha suscitado diversas opiniones críticas: de Bary a Paz,⁸⁸ casi todos subrayan el aspecto de caída en el abismo. En la tesis de Bary se examina en Altazor el choque entre la estética creacionista y las ambiciones anticreacionistas del poeta, que terminan en un fracaso "porque el poeta llega al momento de hacer aquel "salto mortal a la otra orilla...pero no reconoce la tierra prometida".⁸⁹ El problema de Huidobro según Bary reside en que:

sueña con un lenguaje de fuerza mágica que llegue a expresar el infinito...que abra las puertas de lo eterno. Del conflicto entres estas tendencias nace Altazor, poema 'profético' cuya estructura literaria está determinada por la búsqueda de un lenguaje adecuado para llegar a lo eterno.⁹⁰

Emilio Caracciolo Trejo conceptua la imagen de la caída como: "salto hacia un abismo insondable, hacia el vacío de nuestras conciencia; es libre descenso en un espacio absoluto, buceo en las honduras de nuestros sueños y las más secretas voliciones. El poema todo está construido en ese vértigo, apta imagen de nuestra vida".⁹¹ En su análisis tiende a la interpretación existencial:

el hombre proyectado hacia la muerte...creador precariamente libre...ser es caer...el canto humano no se destruye, se transforma, se integra en la naturaleza, en un nuevo ser biológico, ciego y, tal vez por ello, suficiente y armónico.⁹²

Paz discute el idioma huidobriano de "espacio aéreo":

Idioma de aviador: las palabras son paracaídas que se abren en pleno vuelo. Antes de tocar tierra, estallan y se disuelven en explosiones coloridas. El gran poema de Huidobro es Altazor (1931): el azor el asalto de la altura y que desaparece quemado por el sol. Las palabras pierden su peso significativo y se vuelven, más que signos, huellas de una catástrofe estelar. En la figura del aviador-poeta reaparece el mito romántico de Lucifer.⁹³

Y Yurkievich encuentra que el esfuerzo de Huidobro:

termina por abolir las barreras interpuestas entre el sentimiento del poeta y su comunicación inmediata. Por momentos se coloca, con respecto a la lengua, en una postura tan marginal, tan asocial, que linda con la excentricidad; atenta entonces contra esa ley de supervivencia que restringe el poder comunicativo de toda palabra a medida que se aleja de la lengua.⁹⁴

Para Montemayor el quehacer poético de Huidobro se resume finalmente en:

la honda caída hasta el vacío de su esqueleto hasta las últimas voces articulables de la pregunta. A través de esa caída, de su encuentro, se va desvistiendo a cada canto de

su carga, de sus hábitos, de sus comparaciones, de su ropa envejecida de ideas, de metáforas, de enlaces sintácticos. No hay poema más valiente, en América, más completo, más aterradoramente real que Altazor. A través de este poema vemos que hay una entraña en la palabra.⁹⁵

Conclusiones

Antes de una nueva revaloración del poema extenso de Huidobro, ha sido necesario elucidar los términos magia y 'magus' y su transformación en la cosmología huidobriana. En Vientos contrarios, libro que Braulio Arenas denomina "libro de anotaciones entremezcladas", Huidobro se identificaba con las teorías ocultas: cábala, alquimia y astrología. Este entusiasmo no le abandona nunca y es evidente al analizar el texto de Altazor.

El Prefacio y los siete cantos ilustran la intención mágica en las imágenes del árbol, Isis y el pájaro. Altazor en su nuevo rol de profeta y chamán plasma el espacio de la escritura con diversos motivos mágicos que conllevan una dolorosa carga. La condenación de elementos mágicos en la poesía contemporánea es un hecho evidente como apunta Paz:

Ni los filósofos ni los revolucionarios pueden tolerar con paciencia la ambigüedad de los poetas que ven en la magia y en la revolución dos vías paralelas, pero no enemigas, para cambiar al mundo... la operación mágica no es esencialmente distinta a la operación revolucionaria. La vocación mágica de la poesía moderna, desde Blake hasta nuestros días, no es sino la otra cara, la vertiente oscura, de su vocación revolucionaria. Este es el nudo del equívoco entre revolucionarios y poetas, un nudo que nadie ha podido deshacer. Si el poeta reniega de su mitad mágica, reniega de la poesía y se convierte en un funcionario y un propagandista.⁹⁶

Sin embargo, Paz aquí advierte el terrible precio que puede pagar el artista: "Pero la magia devora a sus fieles y entregarse a ella también puede conducir al suicido".⁹⁷

La magia es el camino para encontrar la Palabra, pero primero el artista valora su instrumento: crítica del lenguaje poético desde la obra.

La invitación a la caída, elemento esencial del orfismo, se vislumbra a través de todo el poema extenso de Huidobro:

Cae
 Cae eternamente
 Cae al fondo del infinito
 Cae al fondo del tiempo
 Cae al fondo de ti mismo
 Cae lo más bajo que se pueda caer
 Cae sin vértigo
 A través de todos los espacios y todas las edades
 A través de todas las almas de todos los anhelos
 y todos los naufragios
 Cae y quema al pasar los astros y los mares
 ...Cae en música sobre el universo
 ...Cae al último abismo de silencio (369-70)

Acercamiento poético a las raíces más hondas del ser, búsqueda de la palabra que plasme la eternidad en el texto. A esa "caída sin fin de muerte en muerte" Altazor trata de oponer su embrujo verbal, pero descubrirá como Victor Hugo, quién también se apodaba mago,⁹⁸ que el poeta es también nuevo Prometeo, cuya tarea es poseer el 'misterio' aunque conlleve dolor y destrucción. Pero la muerte del poeta órfico es como la del chamán: iniciación:

Total crisis, which sometimes leads to disintegration of the personality. This psychic chaos is the sign that the profane man is undergoing

dissolution and that a new personality is on the verge of birth.⁹⁹

El poeta cae en las tinieblas para después salir y escribir la obra. Saúl Yurkievich anota que: "Altazor... encarnación del poeta, desciende a las honduras -como Orfeo, como Eneas, como Dante-...la poesía, [és] un descenso a los abismos de la existencia".¹⁰⁰

Se inició este capítulo con una pregunta y termina con la respuesta del canto VII de Huidobro: el lenguaje, frágil vaso alquímico, no es capaz de resistir la tensión de la iluminación; pero los poetas que siguen continuarán interrogando, tratando de recuperar esa palabra perdida en los límites del lenguaje.

Cuando hablabamos del poema extenso en el capítulo I, señalábamos cómo su título viene de su preocupación principal: la intención crítica del lenguaje. En Huidobro este poema extenso se da a través de la operación mágica.

Altazor de Huidobro es la primera voz artística que intenta en Hispanoamérica el poema extenso de intención crítica. Su aliento poético tiene toda la intensidad necesaria que esta clase de composición requiere; nos deja la tradición que poetas como Gorostiza y Paz recogerán, de ahí que pueda ser llamado el "oxígeno invisible" que nuestra poesía contemporánea respira.

NOTAS

¹Para una visión más completa véanse los estudios de Paz, especialmente Corriente alterna, Los hijos del limo y El signo y el garabato. Interesante y bien documentado el artículo de José O. Jiménez, "Poesía de hoy: España, Hispanoamérica, modernidad", Revista de Occidente, LXXII (junio, 1973), 251-89.

²Paz, El mono gramático, pp. 113-4.

³Ibid.

⁴Para un estudio más detallado del creacionismo véanse: Richard L. Admussen and René de Costa, "Huidobro, Reverdy, and The editio princeps of El espejo de agua", Comparative Literature, XXIV, No. 2 (Spring, 1972), 163-75; Juan Jacobo Barjalía, La Polémica Reverdy-Huidobro, Origen del Ultraísmo (Buenos Aires: Editorial Devenir, 1964), y El vanguardismo poético. En América y España (Buenos Aires: Editorial Perrot, 1957); David Bary, Huidobro o la vocación poética (Granada: Universidad de Granada, 1963); René de Costa, Vicente Huidobro y el creacionismo (Madrid: Taurus, 1975); Henry Alfred Holmes, "The creationism of Vicente Huidobro", The Spanish Review (marzo, 1934); Marie Lafranque "Aux sources de la poésie espagnole contemporaines; la querelle du creationnisme", Bulletin Hispanique, Melanges, offerts a Marcel Bataillon (Bordeaux, 1962), 479-89; Ana Pizarro, "El creacionismo de Vicente Huidobro y sus orígenes", Mapocho, XVIII (verano, 1969), 62-80; Raúl Silva Castro, "Vicente Huidobro y el creacionismo", Revista Iberoamericana, XXV (enero-junio, 1960), 115-24; Guillermo de Torre, Literaturas europeas de vanguardia (Madrid: Guadarrama, 1971); Gloria Videla, El ultraísmo (Estudios sobre movimientos de vanguardia en España) (Madrid: Gredos, 1963).

⁵Alain Mercier, Les Sources Ésotériques et Occultes de la Poésie Symboliste (1870-1914), vol. 1 (Paris: Nizet, 1969), p. 224-5. Las figuras de Peladas, Guaita y Papus son examinadas en conexión con la moda del "magisme" que intenta reconciliar las ciencias ocultas con las nuevas teorías modernas a finales del siglo XIX.

⁶Levi identifica entre algunas de las características de la luz astral: "warms, illuminates, magnetises, attracts, repels, vivifies, destroys, coagulates, separates, breaks and conjoins everything, under the impetus of powerful wills . . . A particular phenomenon occurs when the brain is congested or overcharged by Astral Light; sight is turned inward, . . . night falls on the external and real world, while fantastic brilliance shines on the world of dreams; even the physical eyes experience a slight quivering and turn up inside the lids. The soul then perceives by means of images the reflection of its impressions and thoughts. This is to say that the analogy subsisting between idea and form attracts in the Astral Light a reflection representing that form, configuration being the essence of the vital light; it is the universal imagination, of which each of us appropriates a lesser or greater part according to our grade of sensibility and memory. Therein is the source of all apparitions, all extraordinary visions and all the intuitive phenomena peculiar to madness or ecstasy". En el prefacio a la obra de Levi, Arthur Edward Waite analiza la luz astral: (1) It is an universal plastic mediator, a common receptacle for vibrations of movement and images of form; it may be called the Imagination of Nature. (2) It is that which God created when he uttered the Fiat Lux. (3) It is the great medium of occult force, but as such it is a blind force, which can be used for good or evil, being especially obedient to the light of grace. (4) It is the element of electricity and lightning. (5) The "four imponderable fluids" are diverse manifestations of this one force, which is inseparable from the First Matter" and sets the latter in motion. (6) It is now resplendent, now igneous, now electric, now magnetic. (7) It has apparently two modes, which tend to equilibrium, and the middle point of this equilibrium seems to be the attainment of the Great Work. (8) It is ethereal in the infinite, astral in stars, and planets, metallic, specific or mercurial in metals, vegetable in plants, vital in animals, magnetic or personal in men. (9) It is extracted from animals by absorption and from men by generation. (10) In Magic it is the glass of visions therein, the diviner divines by its means and the magus evokes spirits. (11) When the Astral Light is fixed about a centre by condensation it becomes the Philosophical Stone of Alchemy, in which form it is an artificial phosphorous, containing the concentrated virtues of all generative heat. (12) When condensed by a triple fire it revolves into oil, and this oil is the Universal Medicine. It can then only be contained in glass, this being a non-conductor". Véase Eliphas Levi, The History of Magic, trans., with a Preface and Notes, by Arthur Edward Waite, 2nd impression (New York: Samuel Weiser, 1973), pp. 40, 9.

⁷Sobre la analogía veáanse especialmente los capítulos I y IV de History of Magic de Eliphas Levi.

⁸Ibid., p. 204.

⁹Ibid., pp. 229-33. Los "pentacles", figuras compuestas de cinco líneas rectas formando una estrella que incluye un pentágono



¹⁰Ibid., p. 285.

¹¹M. Francois Secret, Les cabalistes chrétiens de la Renaissance (Paris; 1964).

¹²Mercier, pp. 63-4, 68.

¹³Ibid., pp. 65-9. Véase también la biografía de Levi: Paul Chacornac, Eliphas Levi (Paris: Editions Traditionnelles, 1926), p. 27.

¹⁴Utilizo el vocablo en latín 'magus' como lo usaba Francis Barrett, escritor inglés de comienzos del siglo XIX, quién trató de comenzar un renacimiento ocultista en Inglaterra. Levi se inspirará después en la obra de Barrett, publicada originalmente en Londres en 1801: The Magus or Celestial Intelligencer.

¹⁵John Senior, The Way Down and Out: The Occult in Symbolist Literature (Ithaca: Cornell University Press, 1959), pp. 95, 68.

¹⁶Ibid., p. 63.

¹⁷Ibid., pp. 92-104.

¹⁸Levi, p. 105.

¹⁹Paz, El signo y el garabato, p. 102.

²⁰Todas las citas de Huidobro se indicarán por números entre paréntesis que corresponden a las páginas de Vicente Huidobro, Obras completas, 2 vols. (Santiago de Chile: Ziz-Zag, 1964), p. 413.

- ²²Ibid., p. 22.
- ²³Mercier, pp. 134-6.
- ²⁴Jacques Schéerer, L'expression littéraire dans l'oeuvre de Mallarmé (Paris, 1947), pp. 161-2.
- ²⁵Senior, p. 133.
- ²⁶Mercier, p. 223.
- ²⁷Guy Michaud, Message Poétique du Simbolisme (Paris: Nizet, 1966), p. 534.
- ²⁸La encuesta de 1905 de Georges le Cardonnel y Charles Vellay, en La Littérature contemporaine (Paris, 1905), p. 305.
- ²⁹Michaud, p. 535.
- ³⁰Francis A. Yates, Giordano Bruno and the Hermetic Tradition (New York: Vintage Books, 1969), p. 22.
- ³¹Ibid., p. 10.
- ³²Juan-Eduardo Cirlot, Diccionario de símbolos (Barcelona: Editorial Labor, 1969), p. 87.
- ³³Ibid., p. 88.
- ³⁴Ibid., p. 308. Véase también: Carl Jung, L'Homme et ses Symboles (Paris, 1964).
- ³⁵E.A. Wallis Budge, Egyptian Magic, 2nd. ed. (New York: Dover Publications, Inc., 1971) pp. 137-42.
- ³⁶Ibid., p. 142.
- ³⁷Lucius Apuleius, The Golden Ass, trans. by William Adlington, ed. with an introduction by Harry C. Schnur (New York: Collier Books, 1965), p. 263. He utilizado la traducción clásica de Adlington de la historia del latino Apuleyo de Madaura (25 a. C.-18 d. C.). En la escena descrita, vemos la procesión de la diosa Isis, después el sacerdote previamente avisado por la diosa, le ofrece rosas y Lucio recobra su forma humana.

- ³⁸Eric Neumann, The Great Mother, trans. by Ralph Manheim, 2nd. paperback ed. (Princeton: University of Princeton Press, 1974), pp. 114-9.
- ³⁹Kurt Seligman, Magic, Supernaturalism and Religion (New York: Pantheon Books, 1971), p. 423.
- ⁴⁰Sir James George Frazer, The Golden Bough (New York: The MacMillan Co., 1951), p. 445.
- ⁴¹T.S. Eliot, The Four Quartets (New York: Harcourt, Brace & World, Inc., 1943), pp. 26-8.
- ⁴²Levi, p. 169.
- ⁴³Sobre Cagliostro véase Auguste Viatte, Les sources occultes du Romantisme, vol I (Paris: Librairie Ancienne Honore Champion, 1928), pp. 200-23.
- ⁴⁴Budge, p. 130.
- ⁴⁵Paz, Los hijos del limo, p. 112.
- ⁴⁶Maurice Blanchot, El espacio literario (Buenos Aires: Paidós, 1969), p. 31.
- ⁴⁷Norman O. Brown, Closing Time (New York: Random House, 1973), p. 97.
- ⁴⁸Jersy Peterkiewicz, The other side of silence. The poet at the limits of language (London: Oxford University Press, 1970), p. 116.
- ⁴⁹Paz, Los hijos del limo, p. 83.
- ⁵⁰Ibid., p. 84.
- ⁵¹Matila Ghyka, Sortilèges du Verbe (Paris, 1949), pp. 178; 180.
- ⁵²Michaud, p. 396.
- ⁵³Gaston Bachelard, El aire y los sueños (México: Fondo de Cultura Económica, 1958), p. 96-7.

- ⁵⁴Senior, p. 31.
- ⁵⁵Paz, Los hijos del limo, pp. 91-2.
- ⁵⁶Francis A. Yates, pp. 65-6.
- ⁵⁷Paz, Los hijos del limo, p. 207.
- ⁵⁸Ibid., p. 77.
- ⁵⁹Senior, p. 44.
- ⁶⁰J.H. Leuba, The Psychology of Religious Mysticism (New York: Harcourt, Brace & World, 1925), p. 7.
- ⁶¹Thomas A. Williams, Mallarmé and the Language of Mysticism (Georgia: The University of Georgia Press, 1970), pp. 12-4.
- ⁶²Aldous A. Huxley, The Doors of Perception (London: Chatto & Windus, 1954), p. 7.
- ⁶³Carl Jung, Complete Works, IX, Pt. 1 (New York: Pantheon Books, 1959), p. 35. Para un comentario más detallado véase: R.M. Bucke, The Cosmic Consciousness (Philadelphia: E.P. Dutton, 1901); W.T. Stace, Mysticism and Philosophy (New York: Lippincott, 1960); Evelyn Underhill, The Essentials of Mysticism and Other Essays (New York: E.P. Dutton, 1960) y Mysticism (New York: E.P. Dutton, 1961).
- ⁶⁴Senior, pp. 13; 31.
- ⁶⁵Ibid., p. 24.
- ⁶⁶Ibid., pp. 58-9.
- ⁶⁷Ibid., p. 49.
- ⁶⁸Véase la excelente traducción del Corpus Hermeticum de A.J. Festugière, La revelation d'Hermès Trismégiste, 4 vols. (Paris: Lecoffre, 1950).

⁶⁹Carlos Montemayor, "La nueva creación en Vicente Huidobro", Revista de la Universidad (diciembre-enero, 1974), 31.

⁷⁰Yates, p. 8.

⁷¹Cirlot, p. 377.

⁷²Grillot de Givry, The Illustrated Anthology of Sorcery, Magic and Alchemy, trans. by J. Courtenay Locke, 2nd ed. (New York: Causeway Books, 1973). Grillot de Givry constantemente subraya como en la literatura oculta las ilustraciones son claras y muy sencillas y sirven de contraste con la aparente imprecisión verbal de mucho de los libros herméticos.

⁷³Montemayor, p. 30.

⁷⁴Paz, Corriente alterna, p. 5.

⁷⁵Ibid., p. 141.

⁷⁶Ibid., p. 5.

⁷⁷Peterkiewicz, p. 117.

⁷⁸Eliade, Shamanism, p. 24.

⁷⁹Ibid., p. 18.

⁸⁰Véanse los libros ya citados, el de John Senior sobre los simbolistas y el de Thomas A. Williams sobre Mallarmé.

⁸¹Eliade, pp. 466-94.

⁸²Para un estudio más detallado sobre este tema véase: Mircea Eliade, The Sacred and the Profane, trans. by Willard R. Trask (New York: Harper Torchbooks, 1959).

⁸³Paz, Los hijos del limo, p. 151.

- ⁸⁴Ibid., p. 154.
- ⁸⁵Neumann, p. 51.
- ⁸⁶Levi, p. 368.
- ⁸⁷Senior, p. 49.
- ⁸⁸Además de los libros ya citados, la crítica huidobriana debe incluir: Cedemil Goic, "Vicente Huidobro", Anales de la Universidad de Chile, 100-101, 9-60 s/d; y Enrique Iñin, "Autobiografía de una escritura", Casa de las Américas (La Habana, 1967), 45.
- ⁸⁹Bary, p. 115.
- ⁹⁰Ibid., pp. 105-6.
- ⁹¹Emilio Caracciolo Trejo, La poesía de Vicente Huidobro y la vanguardia (Madrid: Gredos, 1974), p. 99.
- ⁹²Ibid., pp. 101, 102 y 110.
- ⁹³Paz, Los hijos del limo, p. 150.
- ⁹⁴Saúl Yurkievich, Fundadores de la nueva poesía latinoamericana (Barcelona: Barral Editores, 1971), p. 95.
- ⁹⁵Montemayor, p. 29.
- ⁹⁶Paz, Los hijos del limo, p. 150.
- ⁹⁷Ibid.
- ⁹⁸Viatte, pp. 130-9. Véase también su excelente estudio sobre Victor Hugo: Victor Hugo et les illumines de son temps, 2 vols. (Montreal: Edition de l'Arbre, 1942).
- ⁹⁹Eliade, The Sacred and the Profane, p. 106.

100 Yurkievich, pp. 85-6.

CAPITULO III
GOROSTIZA O LA "PALABRA EXACTA"

Muerte sin fin ante la crítica

Muerte sin fin ha suscitado, a través de los años, un determinado cuerpo de crítica a su alrededor. Nuestra tarea consistirá en presentar someramente la actitud de esa crítica que abarca, a nuestro entender, tres momentos: primero sus compañeros de generación: Jaime Torres Bodet y Jorge Cuesta; después la crítica mexicana en general: Octavio Paz, Carlos Leiva, Ramón Xirau, Salvador Elizondo y otros; y por último la crítica norteamericana que incluye a Andrew P. Debicki, Frank Dauster y Mordecai S. Rubín.

Del grupo de la revista Contemporáneos Jaime Torres Bodet y Jorge Cuesta señalan tempranamente la importancia del poema en las letras mexicanas. Contemporáneos para Cuesta era una actitud frente a la poesía -posición eminentemente crítica- que dejará su huella en el gran poema de Gorostiza. Por eso Octavio Paz recuerda como la poesía para los Contemporáneos era ejercicio de expresión y el poema un "objeto que podía desprenderse de su creador".¹

Jaime Torres Bodet, escritor de fina sensibilidad, vió muy pronto en Gorostiza la técnica laminatoria, que dejará sus frutos en el estilo y estructura de Muerte sin fin. En Tiempo de arena nota como para Gorostiza: "El poema se formaba lentamente en su inteligencia, merced a una técnica

mineral que iba depositando sobre el núcleo a veces mínimo del asunto, láminas sucesivas; primero opacas como el carbón, luminosas al cabo como el diamante. . .de cristalización de alquimias críticas invisibles".² Estas líneas son decisivas para entender la vía poética que sigue Gorostiza, y a la que pertenecen casi todos los poetas del siglo XX que han dejado grandes poemas extensos: Hart Crane, T.S. Eliot y William Carlos Williams.

Pero es Jorge Cuesta, conciencia y cerebro del llamado grupo de Contemporáneos, con su análisis frío e implacable, quién definitivamente influye sobre nuestro autor. Gorostiza lo llamaba Sócrates, pues obligaba a los que con él tenían amistad a descubrirse a sí mismos.⁴

Jorge Cuesta nos deja un poema clave para entender el futuro artístico del poema largo: Canto a un dios mineral. Allí se introduce la imagen del agua-hielo, agua que se descubre, ante sus ojos atónitos de poeta-químico, en relámpago y humo:

Ay, que del agua el imantado centro
no fija al hielo que se cuaja adentro
las flores de su nado;
una onda se agita, y la estremece
en una onda más desaparece
su color congelado.

La transparencia a sí misma regresa,
y expulsa a la ficción, aunque no cesa;
pues la memoria oprime
de la opaca materia que, a la orilla,
del agua en que la onda juega y brilla,
se entenebrece y gime.

La materia regresa a su costumbre.
Que del agua un relámpago deslumbre

o un sólido humo
 tenga en un cielo ilimitado y tenso
 un instante a los ojos en suspenso,
 no aplaza su consumo.⁵

Más tarde al discutir la creación del lenguaje nos entrega estas iluminadoras estrofas:

El lenguaje es sabor que entrega al labio
 la entraña abierta a un gusto extraño y sabio:
 despierta en la garganta;
 su espíritu aun espeso el aire brota
 y en la líquida masa donde flota
 siente el espacio y canta.

Multiplicada en los propicios ecos
 que afuera afrontan otros vivos huecos
 de semejantes bocas;
 en su entraña ya vibra, densa y plena,
 cuando allí late aún, y honda resuena
 en las eternas rocas.

Oh, eternidad, oh, hueco azul, vibrante
 en que la forma oculta y delirante
 su vibración no apaga,
 porque brilla en los muros permanentes
 que labra y edifica, transparentes,
 la onda tortuosa y vaga.

Oh, eternidad, la muerte es la medida
 compás y azar de cada frágil vida, (p. 69)

Jorge Cuesta, agudo crítico de su generación, dejó también interesantes páginas de ensayística sobre los escritores de su época, algunos polémicos, como la Antología de la poesía mexicana moderna. En Gorostiza siempre vió al artista que supo expresar en una nueva forma poética ese afán de cristalización, ese deseo de su generación de profundizar en el verso: "El autor la llama "poesía", y esta denominación debemos conservar a una obra poética cuyo género es indefinible".⁶ Cuesta desarrolla después la idea que Muerte sin fin se encuentra en la línea mística, tema

que continúa en el ensayo de 1940 "Una poesía mística".

Octavio Paz abre la brecha en 1951 con su clásico ensayo sobre Muerte sin fin en el cuál percibe los múltiples significados del poema, del artista que "víctima de la fascinación de la forma" nos lega: "el poema de lo temporal. . . de la palabra al mismo tiempo que de su destrucción. . . Poesía y crítica de la poesía a un mismo tiempo". Al final Paz aclara como Gorostiza nunca abandonará el camino poético de los Contemporáneos ya que "entre la temporalidad y el poema se interpone la conciencia del poema".⁷ (A esa voz en busca de la palabra personal se le opondrá el grupo de Taller).

Carlos Leiva en Imagen de la poesía contemporánea considera Muerte sin fin un poema singular en el marco de la poesía mexicana moderna: "extenso poema cósmico, filosófico, un diálogo con el mundo de las forma perecientes", composición que canta a "todas las muertes que pueblan la realidad".⁸

Ramón Xirau estudia la obra de Gorostiza en diversos ensayos: "Poesía y Pueblo", Tres poetas de la soledad y "Tres calas de la reflexión poética".⁹ Su enfoque introduce muchos acertados elementos filosóficos, ya que para Xirau "filosofía y poesía no son separables y escindibles".¹⁰ En su última lectura "Muerte sin fin": o del poema-objeto" estudia la estructura de ese poema-río donde "por la palabra, mundo y no-mundo adquieren sentido". Xirau señala

como en el poema que niega el valor de esa palabra ocurre el milagro que nos pone "frente al creador Desconocido -ante el origen del poema, el origen mismo de la Palabra".¹¹

Emma Godoy analiza la filosofía del poema apuntando a Kant y los filósofos idealistas, como la fuente de inspiración, sin comentar otras influencias literarias.¹²

En 1969 aparece la prosa de Gorostiza en una recopilación, introducción bibliográfica y notas de Miguel Capistrán. Interesante labor de investigación que comentaremos más adelante en la última sección de este capítulo.

A raíz de la muerte de Gorostiza publica Plural un sugestivo artículo de Salvador Elizondo: "José Gorostiza: Apocatástasis y silencio". La flecha de Zenón de Elea es el símbolo de la apocatástasis que da nombre al trabajo. Su intención crítica es demostrar como el desarrollo lineal del poema ilustra el tiempo "como una línea punteada de acontecimientos que se prolonga eternamente, pero, y esto es algo en que no se han detenido muchos, el poema termina en donde empieza, en el punto constante en que el círculo cónico se está cerrando en todo momento de su desarrollo como analogón del tiempo universal en el que aniquilamiento y creación son contiguos siempre".¹³

Poema que "avanza hacia su origen, un origen que en todo tiempo está teniendo lugar". Se nos presenta la idea de "encontrar el último principio que rige la formación del poema", punto de partida donde nacen casi todos los grandes poemas extensos del siglo XX.

Termina Elizondo relacionando la palabra con el silencio:

La inteligencia es posiblemente la línea que une los puntos que en número infinito forman los eslabones de esa cadena temporal de instantes de consumación y de inceptión que cincha la redondez de toda obra y crea en torno de ella un ámbito de silencio absoluto que la palabra requiere para nacer. En el fondo remotísimo de sí mismo en que el poema se da un origen mágico, el cauce por el que el poeta vierte las aguas de ese manantial de palabras sigue un curso que termina, con su muerte, en el punto en que nace. Su proferimiento es el tiempo de la palabra y el silencio su principio de conservación. Es preciso que la palabra muera de silencio para que nazca como ritmo, como forma, como canto.¹⁴

Frank Dauster y Andrew P. Debicki han investigado la obra de Gorostiza siguiendo la línea temática y estilística. Para Dauster el poema es "pesquisa coherente de la naturaleza fundamental de la realidad" y aunque Debicki nota "que el libro consiste de un solo poema extenso" nunca nos define el término.¹⁵

Mordecai S. Rubín en Una poética moderna da un detallado examen e interpretación académica del texto del poema. Primero comenta el fondo histórico del poema, después agrupa los versos y da una minuciosa interpretación temática y estilística. Señala la estructura musical y las diversas influencias en el poeta -lo oriental y lo filosófico-poético, desde Góngora hasta T.S. Eliot. El trabajo de Rubín demuestra una copiosa y ardua investigación en torno a la obra de Gorostiza.

A esta crítica norteamericana tendremos que añadir la labor de Laura Villaseñor, que traduce Muerte sin fin al

inglés, con agudos y breves comentarios.¹⁶

En esta sección aunque hemos omitido el excelente ensayo de Alfonso Reyes, que discutimos en la última parte de este capítulo, tratamos de presentar una escueta vista panorámica de la crítica en torno a la obra de Gorostiza. Como hemos visto el término poema extenso aparece tempranamente en la crítica sobre Muerte sin fin, aunque el vocablo no es definido consistentemente por los críticos, es quizás Octavio Paz en su ensayo de 1951, quién ha apuntado a este punto tan obvio. La crítica de la generación de Contemporáneos atisbó acertadamente la posición crítica de Gorostiza, después Paz en la ensayística mexicana señala la preocupación del poema por el lenguaje. La crítica norteamericana aunque ha analizado detalladamente la obra no ha penetrado a fondo en esta cuestión tan fundamental.

Correspondencias y afinidades

La crítica ha señalado múltiples correspondencias y ecos en Muerte sin fin: desde Góngora hasta T.S. Eliot. Si nuestro intento es elucidar el lenguaje en el poema extenso debíamos hablar de Sor Juana, con su "Primer Sueño", tan lleno de modernidad, que investiga las esencias del origen de la palabra; Mallarmé, donde se inicia casi toda la poesía contemporánea, Valéry su discípulo, tan preocupado por la arquitectura del poema; y la revista Contemporáneos que marca la ruta de casi toda la poesía mexicana del siglo XX, en cuyas páginas encontramos excelentes traducciones.

de dos grandes poemas extensos: Anabase de St.-John Perse y The Waste Land de T.S. Eliot.

Aunque pudieramos hablar de otros autores, como indicabamos anteriormente, nuestra labor es la de situar el poema extenso Muerte sin fin en el marco de la poesía moderna y es imposible hacerlo sin mencionar Anabase y The Waste Land. Aunque a Gorostiza como a muchos de los escritores del grupo de Contemporáneos le atrae la poesía china, se interesa más por la filosofía y las doctrinas hindú y taoísta.¹⁸

En 1928 aparece la reedición del "Primer Sueño" por Abréu Gómez en la revista Contemporáneos, pues es en el siglo XX cuando se inicia una reevaluación de la obra de la "Décima Musa". El "Primer Sueño" de Sor Juana Inés de la Cruz muestra grandes signos de modernidad, que lo entronca definitivamente con esa línea de poemas atemporales a que pertenece Muerte sin fin. Sor Juana cuestiona en esa composición el orden que se le ha dado, se nos presenta al alma en su aspiración "a la Causa Primera".¹⁹ El texto de la monja mexicana contiene una gran modernidad, al convertirse en una epifanía: momento en que se trasciende el tiempo. . . eterno y fugaz".²⁰ Como Sor Juana, Gorostiza ambiciona el conocimiento, pero en el siglo XVII como recuerda Paz: "el ansia de conocer es ilícita y rebelde el alma que sueña el conocimiento".²¹

Sor Juana comprende que el alma no puede contemplar

el cosmos completamente, pues la creación toda implica una gran diversidad de especies. Utiliza las diez categorías para examinar el ser, en los reinos minerales, vegetal y animal.

El "Primer Sueño" y Muerte sin fin desarrollan una arquitectura casi perfecta, aunque sean poemas de la vigilia: uno producto del sueño y otro del insomnio.

El hombre aspira con su lenguaje a nombrar y poseer el universo, pero Sor Juana recuerda:

fábrica portentosa
que, cuanto más altiva al Cielo toca,
sella el polvo la boca²²

Lenguaje, como el humano, destinado al acabamiento, pero también a la incomunicación, estos versos apuntan a la soberbia torre de Babel, construída para desafiar a Dios, destruída por la confusión y el des(conocimiento). Gorostiza también comprende la soledad e impotencia del hombre, ya que los cantos que pueden ser luminosos:

se anegan, ay en un sabor de tierra amarga,
cuando el hombre descubre en sus silencios
que su hermoso lenguaje se le agosta,
se le quema -confuso- en la garganta,
exhausto de sentido; (134-5)

Voz que aspira a convertirse:

en columnas de ritmos espirales,
sí, todo él, lenguaje audaz del hombre,
se le ahoga -confuso- en la garganta (135)

El poeta contemporáneo nos entrega la posibilidad de elevación, que a continuación destruye dejando al hombre sumido en el más turbador caos.

Mallarmé es el nombre que marca el inicio en las letras

modernas la crisis del autor frente a su obra. A su alrededor se agruparon muchos jóvenes artistas entre ellos Paul Valéry. Gorostiza como Mallarmé intuye muchas ideas orientales que más tarde descubre en los textos budistas, como escribe a su amigo Henri Cazalis en una carta de marzo de 1966: "L'un est le Néant, auquel je suis arrivé sans connaître le Bouddhisme". La modernidad conlleva una responsabilidad que muchas veces aflora a raíz de una crisis espiritual (Mallarmé y Valéry).

Dos poemas de Mallarmé describen la angustiosa ruta de la creación de la obra: "Salut" y "Hérodiade". Estas dos composiciones, cercanas a Muerte sin fin, representan un esfuerzo por elucidar poéticamente la crisis del poeta y su lenguaje.

En 1893 Mallarmé lee en el famoso banquete de La Plume su brindis a los jóvenes escritores, "Salut". Parece ser "sonnet de circonstance" pero más tarde introducirá su primer libro de versos. A primera vista es una composición sobre "nada"; el artista contempla "la coupe" que recuerda el "vaso" de Gorostiza y su espuma blanca lo incita a viajar; capitán del barco-bote que al final lo lleva a prorrumpir en una versión sucinta su credo artístico: "solitude, récif, étoile".

Rien, cette écume, vierge vers
A ne désigner que la coupe;
Telle loin se noie une troupe
De sirènes mainte à l'envers.

Nous naviguons, ô mes divers

Amis, moi déjà sur la poupe
 Vous l'avant fastueux qui coupe
 Le flot de foudres et d'hivers;

Une ivresse belle m'engage
 Sans craindre même son tangage
 De porter debout ce salut

Solitude, récif, étoile
 À n'importe ce qui valut
 Le blanc souci de notre toile.²⁴

El texto abre con una doble imagen, pues "coupe" es copa y también significa en francés la pausa en un verso.

Burbujas y sirenas, nacen de la espuma, simbolizan el arte que surge de la página en blanco. Navega embriagado por la inspiración poética, rumbo a su destino que implica la soledad esencial del artista y los arrecifes que conllevan el peligro de ese salto mortal que encierra la Obra. El barco puede ser la literatura, su vela blanca, la página, el lienzo del pintor; vaso y agua, fondo y forma se proyectan en la "étoile" cristalina y transparente, aspiración del solitario hombre de letras. Gorostiza puede decirnos también:

¡Más que vaso -también- más providente
 éste que así se hinche
 como una estrella en grano,
 que así, en heroica promisión, se enciende
 como un seno habitado por la dicha,
 y rinde así, puntual,
 una rotunda flor
 de transparencia al agua,
 un ojo proyectil que cobra alturas
 y una ventana a gritos luminosos
 sobre esa libertad enardecida
 que se agobia de candidas prisiones! (108)

Pero el poeta mexicano opondrá más tarde a este signo li-

berador e ideal de la estrella, la impotencia y la destrucción de la palabra.

"Hérodiade" presenta muchos rasgos de afinidad con el poema extenso de Gorostiza. Hérodiade, personaje poético que proviene de esa zona donde se mezclan palabras y sensaciones, es el sueño de belleza en toda su frialdad y soledad que obsesionará a Mallarmé.

"Hérodiade" (1864) se escribe poco antes de la crisis metafísica de Mallarmé y representa la Obra, como Muerte sin fin, una de las máscaras del autor. Hérodiade, creación del poeta, su 'ánima', o un aspecto del mismo Mallarmé simboliza en su egocéntrica visión vertical el impulso opuesto del Ser hacia el Otro. Pero Hérodiade es una figura solitaria y narcisista que precipita la crisis.²⁵

"Hérodiade" abre con la "incantation" de la nodriza, largo soliloquio en que se tratan de aplacar las fuerzas oscuras y destructoras que acechan a la joven princesa. Está punteada toda la Ouverture de imágenes como: "abolie", "désolée", y otras. Por eso la voz "languissant, nulle, sans acolyte",²⁶ se convierte más tarde en:

. . .force du silence et des noires ténèbres
 Tout rentre également en l'ancien passé,
 Fatidique, vaincu, monotone, lassé,
 Comme l'eau des bassins anciens se résigne.²⁷

La segunda parte de este Mystere es un diálogo entre la nodriza y Hérodiade. Aquí nos enfrentamos con la heroína, como recuerda Guy Michaud: "whose thirst for purity makes her reject life, the perfect symbol of Mallarmé's

poetry".²⁸ La princesa le advierte a la nodriza que: "un baiser me turait/ Si la beaute n'était la mort. . ." ²⁹ Intocable y pura Hérodiade comprende: querer ser pura es en realidad morir para el mundo.³⁰

"Hérodiade" es una imagen de la soledad esencial de Muerte sin fin. El poeta francés como el mexicano nos deja dos documentos que atestiguan el terrible descenso a las profundidades de la desesperación. La Gouverture de la composición no es solamente, como en Muerte sin fin, una experiencia poética sino también una experiencia metafísica. "Hérodiade" termina cuando el artista sólo le queda cantar desesperadamente la mentira. Poema de la impotencia artística lo llamó Mallarmé, como Muerte sin fin, poema de la destrucción de la palabra.

La corta obra poética de Paul Valéry aparece en las páginas de la revista Contemporáneos y es representativa, como la de Gorostiza, de un gran silencio artístico.

Valéry fue discípulo de Mallarmé y de ahí se le ha atribuido cierta oscuridad que no es hermetismo sino producto de su personal sistema poético:

La poesía exige o sugiere un "Universo" muy distinto: universo de relaciones recíprocas, análogo al universo de los sonidos, en el que nace y se mueve el pensamiento musical. En este universo poético, la resonancia puede más que la causalidad, y la "forma", lejos de desvanecerse en su afecto, viene a ser como reexigida por éste. . .ni la sencillez ni la claridad son absolutos en la poesía. . .El universo poético del que hablo se introduce por el número, o mejor dicho, por la densidad de las imágenes, de las figuras, de las consonancias y disonancias, por encadenamiento de los giros y de los ritmos, lo esencial es evitar

constantemente todo aquello que puede llevarnos a la prosa.³¹

En esta nueva concepción algebraica del universo del artista francés, su poética es la cifra, símbolo, velo que al final, como la cortina de Mallarmé se descorre. El propósito del poema es preparar el clímax final. Es interesante que Valéry llame a Edgar Allan Poe "matemático y filósofo" pues el autor de "Ligeia" revive la repetición de ciertas palabras practicadas en el Antiguo Egipto.³²

Pero Valéry y Gorostiza son petas interesados en sus propias esencias, sabemos que Valéry confiesa que su obsesión personal se inicia temprano y dedica su vida a tratar de descifrar su particular enigma en los Cuadernos. En una tarde de agosto de 1892 Valéry sufre una crisis íntima y durante diecisiete años abandona la poesía, pero en 1912 André Gide lo persuade a coleccionar sus versos y escribe para poco después sumirse en el silencio definitivo hasta su muerte en 1945.

Los poemas de 1927 siguen la dirección del místico y el matemático, integra en sus composiciones los diferentes estados del subconciente. Creaciones que se evaporan ante nuestros atónitos ojos, en que la sombra de las palabras atrae más que el mismo lenguaje que las produce. "La Jeune Parque" crece de cuarenta versos a quinientos doce y le ocupa cinco años de trabajo. Poema denso, difícil, personal y oscuro en que explora los diversos caminos del lenguaje y la creación poética.

El cementerio marino, meditación que se inicia frente a las tumbas de los que han partido, sobre la esencia del ser o el no-ser, es a la vez confrontación con el mar: "De mi marina mirada ceñido".³³ La muerte, simbolizada de un lado por los cipreses y la tierra que nos llama a su seno, del otro lado por el mar, que es muerte también pero que posee el 'azul' -elemento salvador de eternidad. Poeta que interroga al universo, las esencias, y que al final elige la vida:

¡A revivir en la onda, corramos!

Sí, mar, gran mar de delirios dotado,
Piel de pantera y clámide salada
Por tantos, tantos ídolos del sol,
Ebria de carne azul, hidra absoluta,
Que te muerdes la cola refulgente
En un tumulto análogo al silencio.

El viento vuelve, intentemos vivir³⁴

La literatura interesa a Valéry profundamente porque ofrece transformaciones de las cuáles las estimulantes propiedades del lenguaje "juegan un papel decisivo" y le atrae un libro con "signos de un pensamiento de potencia equivalente a la del lenguaje mismo".³⁵ En La Jeune Parque pinta estados psicológicos que conducen a la transformación del subconciente en el curso de la noche. Valéry confiesa que este poema nace de un artículo que apareció en "Le Temps" en diciembre de 1913 sobre la voz de Rachel por Adolphe Brisson y una nota del príncipe George de Hohenzollern:

Je ne sais par quelle reprise mystérieuse, par quel retour vers ma jeunesse, je revins à m'intéresser à la poésie, après plus de vingt ans que je m'en étais détaché. . . Je m'aperçus que je

redevais sensible a ce qui sonne dans les propos.
 Je m'attardais a percevoir la musique de la parole.
 . . .Bientot, je me heurtai a des difficultes
 éternelles

Sin embargo, la lectura del periódico le sugiere una solución a sus dificultades poéticas:

Les remarques naïves et précises du prince allemand l'attention tout amoureuse qu'il avait concentrée sur la diction de la grande artiste, le sentiment du vers, l'intelligence des rapports du souffle, du rythme, de la syntaxe et des accents, tout ceci que j'y trouvais m'intéressait directement m'éclairait indirectement³⁶

En diversos ensayos en prosa Valéry explica su personal sistema que consiste no sólo en poesía pura, pero que cuestiona el universo a su alrededor. Las palabras y las formas son la única realidad de su discurso poético y la idea se esconde en el verso como la esencia nutritiva de una fruta.

En su ensayo "Les Droits du poete sur la langue" nos describe a la lengua como un instrumento capaz de desarrollar el lenguaje artificial del algebra o la química.³⁷ Aquí Valéry confirma su aspiración a un ideal puro y abstracto, cercano al afán escultórico de Gorostiza. El artista francés comprende que no hay un poema completamente puro si puede existir el ansia de alcanzar el estado ideal.

Valéry quiere como Gorostiza explorar esa area de la sensibilidad gobernada por el lenguaje, lenguaje que nos crea un mundo desligado del orden práctico, límite ideal donde se encierran los deseos, esfuerzos y poderes del poeta.

En mucho de sus ensayos, Valéry analiza la labor del artista, que como hemos visto brevemente, puede redu-

cirse, como en Gorostiza, a una investigación de los poderes del lenguaje.

Al comienzo de este capítulo señalabamos la importancia de las ideas del grupo de Contemporáneos en la obra de Gorostiza,³⁸ pero es en las páginas de esa revista donde encontraremos las traducciones de dos grandes poemas extensos: Anabase de St.-John Perse y The Waste Land de T.S. Eliot, que dejarán fuertes huellas en la composición de Muerte sin fin.

La primera edición en español del poema Anabase (1924) de St.-John Perse apareció en las páginas de la revista Contemporáneos en 1931, con traducción y un prefacio de Octavio J. Barreda.

Anabase presenta casi todos los elementos de un poema extenso: un argumento mínimo, una secuencia de imágenes sobre la inmigración y la conquista de los vastos espacios asiáticos, la destrucción y la fundación de diversas ciudades y culturas del antiguo Oriente, que coinciden y se concentran al final en una intensa impresión de la civilización bárbara.

Gorostiza debió conocer el poema de St.-John Perse a través de las páginas de Contemporáneos, que señala la ruta de mucha de la poesía moderna a seguir. El poeta francés nos ofrece en sus versos una **visión** geográfica, histórica y humana de las tierras en que vivió; pero el interés principal reside en la búsqueda de un nuevo lenguaje, así nos recuerda Hugo Von Hofmansthal:

The creative individual, enclosed as in a prison by outworn means of expression, throws himself into language in an effort to find in it the ecstasy of inspiration and new avenues into life -a condition similar to that produced by the hallucination which swamps the senses after they have been freed from the conscious mind.³⁹

St.-John Perse es un estudioso de las diversas culturas orientales y su obra refleja ese interés en el uso de sus vocablos. Nos describe a los hombres de esas civilizaciones: "flaireurs de signes, de semences, et confesseurs de souffles en Ouest"; a los cuáles el artista dedica su obra: "Mathématiques suspendues aux banquettes du sel! Au point sensible de mon front ou le poème s'établit, j'inscris ce chant de tout un peuple, le, le plus ivre"⁴⁰

El alma del poeta "veille a grand bruit aux portes de la mort".⁴¹ El elemento de la muerte se introduce continuamente, como en el poema Muerte sin fin, pero ya advertimos anteriormente, el mérito principal de la composición de St.-John Perse consiste en presentar imágenes que se acumulan y superponen para añadir énfasis al lenguaje. Por ejemplo, la visión de la inmensidad de las tierras es proyectada a través del uso repetitivo de la palabra "solitude" al comienzo de los versos en la sección V, que termina:

"Solitude! Je n'ai dit a personne d'attendre. . .
Je m'en irai par la quand je voudrai. . ." -Et
l'Étranger tout habillé
de ses pensées nouvelles, se fait encore des
partisans dans les voies du silence: son œil est
plein d'une salive,
il n'y a plus en lui substance d'homme. Et la
terre en ses graines ailées, comme un poète en ses
propos, voyage. . .⁴²

Anabase y Muerte sin fin son intentos, a través del poema extenso, de traducir el estado anímico de muchos artistas contemporáneos, de ofrecer una lírica más profunda, exacta y precisa. Como Mallarmé y Valéry anteriormente, tratan de renovar la inspiración dentro del mismo lenguaje; en sus diamantinas composiciones experimentamos una gran dureza y severidad, en palabras que evocan la pureza deseada por Mallarmé y Valéry.

Al discutir a St.-John Perse en el capítulo I advertíamos -como al contrario de Gorostiza que se sumergió en el silencio- el poeta francés después de Anabase dejó Amers, otro poema de gran calidad expresiva.

Octavio Paz ha señalado ya la importancia de la traducción de The Waste Land publicada por E. Muguía, Jr. en la páginas de Contemporáneos en 1930, y la traducción de Ángel Flores. No sólo la generación de Gorostiza, sino casi todos los artistas que le precedieron se ven tocados por las preocupaciones que refleja la composición de T.S. Eliot.

El título, el plan y mucho del simbolismo en The Waste Land proviene de una lectura del libro de Jessie L. Weston, From Ritual to Romance. Eliot incorpora la idea del ritual de la fertilidad al centro de su poema, de ahí el continuo uso de las figuras más destacadas de los ritos vegetativos.⁴³ Somos testigos de una civilización fría y despiadada, donde no existe la comunicación, donde la palabra parece haber fallado y el silencio es un síntoma de

la enfermedad general:

"Speak to me. Why do you never speak.
 Speak
 "What are you thinking of? What think-
 ing? What?
 "I never know what are you thinking. Think."

I think we are in rats' alley
 Where the dead men lost their bones.⁴⁴

Las aguas, que aparentemente conllevan para los críticos un elemento negativo, son como apunta Mircea Eliade:

In whatever religious complex we find them, the waters invariably retain their function; they disintegrate, abolish forms, "wash away sins"; they are at once purifying and regenerating. Their destiny is to precede the Creation and to reabsorb it, since they are incapable, that is, of manifesting themselves in forms. The waters cannot pass beyond the condition of the virtual, of germs and latencies. Everything that is form manifests itself above the waters, by detaching itself from the waters.⁴⁵

El agua es la muerte, el principio regenerador que nos conducirá a un re-nacimiento. The Waste Land se convierte entonces en una positiva imagen moderna de gran redención, y no en un intento nihilista como piensa la crítica. El final nos conduce a una promesa de redención: "Datta. Dayadhvam. Damyata./ Shantih shantih shantih".

La incomunicación moderna parece ser la más cercana a Gorostiza. Incomunicación que se traslada al acto verbal como nota Gorostiza:

en cualquier escenario irrelevante
 -en el terco repaso de la acera,
 en el bar, entre dos amargas copas
 o en las cumbres peladas del insomnio-
 ocurre, nada más, madura, cae
 sencillamente,
 como la edad, el fruto y la catástrofe. (110)

Mordecai S. Rubín al estudiar los temas de T.S. Eliot señala que los dos artistas tienen "la idéntica preocupación por la renovación del lenguaje poético" y presentan la "universalización de la búsqueda personal por un significado".⁴⁶ Pero debemos señalar que Eliot no "acaba ironicamente" The Waste Land como apunta Rubín.⁴⁷ La exclamación final "shantih" tiene una connotación salvadora, como descubrimos en The Four Quartets. Allí Eliot logra la iluminación anunciada:

The sea howl
 And the sea yelp, are different voices
 Often together heard; the whine in the rigging
 The menace and caress of wave that breaks on water,
 The distant rote in the granite teeth,
 And the wailing warning from the approaching headland
 Are all sea voices, and the heaving groaner
 Rounded homewards, and the seagull:
 And under the oppression of the silent fog
 The tolling bell
 Measures time not our time, rung by the unhurried
 Ground swell, a time
 Older than the time of chronometers, older
 Than time counted by anxious worried women
 Lying awake, calculating the future,
 Trying to unweave, unwind, unravel
 And piece together the past and the future,
 Between midnight and dawn, when the past is all deception,
 The future futureless, before the morning watch
 When time stops and time is never ending;
 And the ground swell, that is and was from the beginning,
 Clangs,
 The bell.⁴⁸

La tarea del poeta entonces es captar "the apparently moving flux about us as to make us see the Absolute".⁴⁹

Para Eliot: "The point of intersection of the timeless,/ with time is an occupation for the saint".⁵⁰

Epifanía que nos permite vislumbrar momentaneamente la vi-

sión que no nos ha sido dada como al místico. Eliot al escoger la vía negativa del yoga no falla como advierte Senior: "The only way to transcendent reality is via the negation of all that we think of reality here".⁵¹

Por eso Muerte sin fin, a la que se le ha negado ese deslumbramiento momentáneo no puede estar cercana a esta parte de la obra de Eliot, como afirma Rubín: "Es de muchísimo interés notar que una comparación esmerada entre Muerte sin fin y The Four Quartets saca a la luz correspondencias más específicas y más sorprendentes que las que pueden establecerse entre el poema español y The Waste Land".⁵²

The Four Quartets de T.S. Eliot se acerca a Muerte sin fin de Gorostiza en el estilo y la estructura. Las dos composiciones utilizan métodos musicales y muchas imágenes cristianas y orientales, pero Eliot anuncia la vía negativa del yoga que nos lleva a la visión, Gorostiza abandona ese camino por la duda y la muerte.

Nuestra tarea no ha sido la de señalar influencias sino ciertos ecos y correspondencias que surjen con la lectura de Muerte sin fin. Otros críticos han señalado la deuda de Gorostiza a diversos autores, algunos como Góngora, no son discutidos en nuestro trabajo, pues perseguimos esclarecer el tema del lenguaje en el panorama del poema extenso. Sor Juana inició nuestras notas sobre el origen de la palabra, con su "Primer Sueño", cercano al desvelo de Gorostiza; Mallarmé y después Valéry introducen problemas artísticos

de signo estético y filosófico que encuentran eco en las páginas del mexicano. Más tarde, en el siglo XX, St.-John Perse y T.S. Eliot continúan la tarea poética en dos largas composiciones: Anabase y The Waste Land.

Gorostiza conoce mucha de la producción de estos artistas a través de la revista Contemporáneos y de sus múltiples lecturas. Probablemente el artista mexicano haya sido tocado por otras obras, pero nuestra ocupación principal ha sido la de apuntar estas voces que adquieren una mayor resonancia al explorar la labor poética de Gorostiza.

Inquietudes y preocupaciones críticas

Después de un recuento de las diversas opiniones críticas y las múltiples correspondencias y ecos en torno a Muerte sin fin, nos internamos en una zona de preocupaciones estéticas que conducen a formular la poética que finalmente produce el poema extenso.

Tres ideas atraviesan la problemática del lenguaje: primero, la temprana exploración por Gorostiza de la palabra 'exacta' en una composición titulada "Del poema frustrado"; después un análisis de los instrumentos que estructuran la obra de arte en el fragmento en prosa "Esquema para desarrollar un poema"; y por último, la angustia que implica para el artista la negación de la 'vía iluminativa'.

"Del poema frustrado" introduce la continua búsqueda:

Esa palabra que jamás asoma
 a tu idioma cantado de preguntas,
 esa, desfalleciente,
 que se hiela en el aire de tu voz,
 . . .Mira que, noche a noche, decantada
 en el filtro de un áspero silencio,
 quedóse a tanto enmudecer desnuda, (81-2)

La palabra 'inaudible', tan esbelta y delicada, es silencio
 hecho poesía:

Esa palabra, sí, esa palabra
 esa, desfalleciente,
 que se ahoga en el humo de una sombra
 . . .esa que se congela hasta la fiebre
 cuando no, ensimismada, se calcina
 . . .ausente toda de palabra
 sin voz, sin eco, sin idioma, exacta, (83)

Vemos como Gorostiza, con anterioridad a Muerte sin fin,
 expresa su deseo de plasmar en el texto una música sin pa-
 labras, de ahí proviene mucha de su impotencia verbal, al
 no poder decantar la composición poética y entregarnos un
 nuevo y más puro lenguaje. Dolorosa rendición de la con-
 dición del poeta:

que escucha ya en la estepa de sus tímpanos
 retumbar el gemido del lenguaje
 y no lo emite; (120)

Muerte sin fin se inicia con un enfrentamiento en-
 tre el artista, sitiado en su epidermis, limitado por su
 humanidad de penetrar en la esencia de las cosas. El des-
 cubrimiento del agua "que nada tiene/ sino la cara en
 blanco", que se cumple:

. . .constreñida
 por el rigor del vaso que la aclara
 el agua toma forma
 . . .En la red del cristal que la estrangula,
 allí, como en el agua de un espejo,
 se reconoce; (107-8)

El agua, materia informe, necesita el vaso, límite que le da sentido, como la obra de arte que nace de una estructura. Estructura regida por un poder organizador y clásico que permite ampliar la visión del hombre y darle valor a su vida.⁵³ Idea cercana a la filosofía de Paul Valéry como vimos en la sección II.

Gorostiza nos ha dejado un fragmento en prosa titulado "Esquema para desarrollar un poema" que se inicia con la cita de Shakespeare: "Cry! Sleep no more, MacBeth doth murder sleep". En la introducción a la Prosa de José Gorostiza, Miguel Capistrán recuerda:

La página suelta, inédita y valiosa, entregada por el mismo autor en la que trazó apenas el borrador, las líneas a seguir para la creación de un poema, ¿acaso el esquema para su obra mayor, para Muerte sin fin?, él no lo ha aclarado, pues el recuerdo, de tan impreciso ya, no permite asegurar que así fuera. El estudioso, el crítico puede con más armas, con dedicación, dar un veredicto más exacto; no es remoto, sin embargo, que aquí estuviera la génesis, el antecedente primero de Muerte sin fin, ya que algunos puntos conducen a pensarlo.⁵⁴

Gorostiza formula toda una arquitectura, donde se construye la imagen poética. Una gota inicia esta divagación que lleva al artista a perseguir la ruta del agua:

bajo la escalera. Aquí se construye. El filtro está ahí. Es un filtro grande que se compone de una piedra caliza en forma de pirámide con el vértice hacia abajo, sostenida por un armario de madera que tiene casi al nivel del piso una repisa en donde la tinaja sedienta recubre una a una las gotas de agua que deja caer la piedra. La tinaja de vientre profuso, de labio fresco que da más que el sereno frescura al agua. La serena. Este método de filtrar es el más natural. Está copiado de la naturaleza, y proporciona a domicilio la rara facilidad de beber un agua como de río subterráneo que ha

atravesado un suelo estéril sediento, que incapaz de volver el agua hacia arriba en vegetación la atesora en secreto⁵⁵ y le da en corriente de incomparable limonada.

Se inicia después un desdoblamiento de la gota de agua y su ruido, crecimiento que conduce al mar, "llano del que no sobresalía nada, tan llano que daban ganas de edificar sobre él algo que cortara, que hendiera el horizonte, una ciudad por ejemplo".⁵⁶

Gorostiza a continuación da un breve esquema de la construcción del poema deseado:

1^o. Entrar en situación de pasado - Insomnio separado de la noche anterior - Descubrir mejor la insistencia y claridad de la gota de agua - esfuerzo hacia la imagen - Descripción exacta del corredor - 2^o. El filtro - cómo la gota creó la imagen de ese rincón de mi casa, ya completa - 3^o. el ruido y el objeto - 4^o. multiplicación del ruido, un camarote, el mar - El mar y el campo, la ciudad y el mar - 5^o. París) palmera, isla para formar un país - y así como en el campo emerge la montaña, así en el mar la ola - así la ciudad en el valle - necesidad de límite.⁵⁷

Se da importancia al insomnio del creador, como en el "Primer Sueño" de Sor Juana, este estado induce a la creación artística: momento en que cesan las antinomias y la inspiración deviene decantada.⁵⁸ Como en Muerte sin fin, el agua precisa del vaso, así el mar (llano) busca límites que le den significado. Necesidad de un poder organizador en la página en blanco, y en el lienzo del artista; salvación de la materia (agua) en la forma (vaso): figura que amplía y da sentido a este elemento poético.

Si Gorostiza aspira a una palabra ligera y a la vez labrada en un lenguaje escultórico, su ideal reside

en el agua "hecha hielo", elemento petrificado que dura siempre. Esta búsqueda de lo esencial y eterno lo lleva al final a comprender la imposibilidad de obtener la llamada 'vía iluminativa'.

Gorostiza pertenece a ese grupo de creadores a los que se les ha negado la 'vía iluminativa'. El autor presente como el lenguaje podría madurar:

. . .eléctricas palabras
-nunca aprehendidas,
siempre nuestras-
que eluden el amor de la memoria,
pero que a cada instante nos sonríen
desde sus claros huecos
en nuestras propias frases despobladas. (lll)

Lenguaje que se resiste a la iluminación pero que permite ver la existencia de ese momento deslumbrante en que lo contrario se resuelven y cesan todas las ambigüedades poéticas.

Gorostiza utiliza repetitivamente la frase "no ocurre nada" para realzar la tremenda impotencia que rodea al artista que ve la palabra deseada, pero no puede plasmarla en la página en blanco.

Dante y Gerard de Nerval, en sus viajes al Infierno encuentran una salida: Beatriz, la Dama de las Rosas. La Musa los conduce fuera del laberinto, pero Gorostiza ha dejado atrás (quizás ha traicionado) a esa diosa de la inspiración poética, al final la encuentra en la forma de una prostituta -"putilla del rubor helado", la Muerte. Como Michaux y Blok, la Musa se convierte en una 'mujer de la noche'.

Por eso al discutir la iluminación poética Robert Graves advierte: "True poets will agree that poetry is spiritual illumination delivered by a poet to his equals".⁵⁹ Originalmente el poeta era el mystes o "ecstatic devotee of the Muse; the women who took part in her rite were her representatives". Añade Graves:

Poetry in its archaic setting, in fact, was either the moral and religious law laid down for man by the nine-fold Muse or the ecstatic utterance of man in furtherance of this law and in glorification of the Muse.⁶⁰

El trance poético para Graves implica una inspiración donde el cantor "remained in possession of his critical faculties throughout the trance and afterwards".⁶¹ Traicionar a la Musa entonces equivale a la muerte espiritual o a la negación de la 'vía iluminativa'.

Como hemos visto, a breves trazos, Gorostiza concreta la aspiración de plasmar en la página en blanco un lenguaje cristalino y depurado, en algunos momentos abstracto, que exprese la palabra 'exacta'. En composiciones en verso ("Del poema frustrado") y en prosa ("Esquema para desarrollar un poema") delinea los principales rasgos de su visión artística: la obra debe ser regida por un poder escultórico. El texto ('poema extenso') es el molde en que se vacía y forma la figura poética. Pero Gorostiza advierte que él no es de los artistas que prefieren sola la Forma, expresando ciertos ideales poéticos y filosóficos también.

La crítica del lenguaje origina un poema extenso que nunca llega a producir la momentánea iluminación que

salve la forma. La ausencia de la 'vía iluminativa' engendra el final nihilista y devastador de Muerte sin fin. La palabra construída con tanto afán, abolida en la página en blanco, inicia la destrucción del resto del universo. Pero este desenlace no trae una promesa de redención sino a la prostituta, insaciable Coatlicue, nueva Kali, con quién el departe el poeta.

La investigación del lenguaje

Aunque hemos investigado someramente algunas de las preocupaciones más importantes de Gorostiza, todas ellas conducen al tema del lenguaje. Lenguaje que va hacia su desaparición, que para Gorostiza falla: que se convierte en crítica de esa misma lengua poética.

La crítica ha visto la problemática del lenguaje sólo en algunos momentos del texto de Muerte sin fin, pero lo cierto es que ese motivo atraviesa todo el poema. La imagen del vaso y el agua inicia la investigación de Gorostiza, que desemboca en el final aterrador y nihilista de la destrucción de esa misma voz que creó la obra de arte. Arte moderno en que se enjuicia la obra desde el lenguaje: crítica de la esencia del poema. En la composición, Gorostiza presiente una palabra que puede ser "frondoso discurso de ancha copa/ . . . de diáfanas espigas", pero termina aceptando que para él sólo queda una actitud vigilante

Maurice Blanchot afirma: "la literatura va hacia sí misma, hacia su esencia que es la desaparición".⁶² En

Muerte sin fin entra en riesgo la misma esencia del lenguaje. Crisis que le recuerda al poeta "la incertidumbre de su condición en la poderosa civilización donde tiene tan poca parte":⁶³

. . . en cualquier escenario irrelevante
-en el terco repaso de la acera,
en el bar, entre dos amargas copas
o en las cumbres peladas del insomnio- (110)

El discurso de recepción de Alfonso Reyes, "José Gorostiza en la Academia" (1956), delinea excelentemente las preocupaciones más importantes en la obra de Gorostiza. El distinguido crítico mexicano define Muerte sin fin en una feliz imagen de origen alquímico:

Aquí, como una coagulación y una evaporación, las aspiraciones bajan y suben entre el cielo y la tierra. El rocío se lleva consigo algo como los espectros de las corolas, y las corolas se beben otra vez el rocío. Retorno eterno. El espíritu se materializa. La materia quiere "eterealizarse", se va configurando una segunda naturaleza, tejida de interrogaciones, que se muerden la cola como la serpiente del símbolo.⁶⁴

Continúa Alfonso Reyes señalando la lograda transparencia cristalina de la obra de Gorostiza que sólo cede a la inteligencia, herencia presocrática: "La vida se hace muerte sin fin. La sustancia utilizada, se asfixia y perece en eternidad de la Forma".⁶⁵

Pero Alfonso Reyes comprende que el lenguaje, instrumento que ha construido Muerte sin fin, es:

presencia viva, sensible, delicada; hillozoísmo que lo hace penetrar en el reino de las voces articuladas "temblando de deseo y fiebre santa", como quien pisara el seno de una diosa dormida.⁶⁶

El artista se enfrenta en la Obra con su enemigo: lenguaje que libere en el poema a la palabra exacta:

El escritor persigue hasta la exasperación la palabra precisa, y en la misma creación poética hay un acecho, una pugna como de combate o de cacería. Por mi parte, dije alguna vez que es una lucha de Jacob con el Ángel esta guerra para "crear un lenguaje dentro del lenguaje", duelo en que el poema nos mata o nosotros lo sometemos -"le damos mate"-⁶⁷

Por eso Gorostiza al crear la frágil palabra poética tiene que darle muerte. En este acoso en busca de una voz poética más perfecta, Gorostiza hace poesía del lenguaje. Lenguaje crítico que nos entrega Muerte sin fin; comienzo en la poesía mexicana contemporánea de esa indagación verbal que la caracterizará durante todo el resto del siglo XX. Como Octavio Paz nota acertadamente: "Y esa crítica es siempre creadora. La crítica del lenguaje se vuelve creación de un lenguaje".⁶⁸

Gorostiza designa la falla de la poesía de la forma en estos versos llenos de ironía:

Más la forma en sí misma no se cumple.
Desde su insigne trono faraónico,
magnánima,
deífica,
constelada de epítetos esdrújulos,
rige con hosca mano de diamante. (128)

Crítica de ese lenguaje iluso y estéril, agua sin vaso que le de límite, como el llano de "Esquema para desarrollar un poema", con sed "de algo que cortara, que hendiera el horizonte". (Prosa, p. 89)

Gorostiza persigue como Valéry una construcción poética de líneas perfectas y estilizadas, poema-árbol

que nos entrega frutos y flores, creación desvelada y develada de impurezas, cercana al algebra de la imagen. El poeta mexicano edifica el texto sobre una base casi matemática, que recuerda la 'química' de Cuesta. Gorostiza posee todas las armas del juego, pero en la parte final en esa vuelta al 'principio', muerte sin fin de todas las cosas que lo rodean, se encuentra súbitamente sin la 'revelación' que salve y nos entregue su composición.

En esta sección de su poema extenso la evolución -marcha hacia atrás- hacia el comienzo, en esos oscuros orígenes donde quizás podríamos encontrar la palabra antes de la caída y la pérdida. Sin embargo, todo se consume y la forma "se entrega a la delicia de su muerte". (140)

Amarga conclusión:

cuando el hombre descubre en sus silencios
que su hermoso lenguaje se le agosta
se le quema -confuso- en la garganta, (134-5)

Arquitecto sin esa voz "que cincela sus celos de paloma/ y modula sus látigos feroces;" (135). La palabra es sólo hiel, y nada queda de su gracia original. Lenguaje que "regresa a sus orígenes", que en su vuelta no ha dejado al poeta la palabra perfecta sino:

. . . origen fatal de sus orígenes
hasta que su eco mismo se reinstala
en el primer silencio tenebroso. (137)

La estructura del simbolismo del agua tiene antecedentes muy antiguos y precede a la de la tierra. Entre las funciones de este símbolo encontramos primero que la forma antecede y sostiene toda creación; sin embargo, inmersión

en el agua significa disolución de las formas: la muerte y la resurrección; mientras que emersión repite el acto cosmogónico de manifestación formal.⁶⁹

Mircea Eliade recuerda que las aguas "desintegrate, abolish form. . .Everything that is form manifests itself above the waters, by detaching itself from the waters".⁷⁰ Continúa explicando como el simbolismo del agua valoriza y añade un significado más hondo a mucho de los mitos esenciales del hombre.

Gorostiza observa con admiración el agua, pero es materia informe que necesita el vaso que la limite y de sentido, es la muerte y a la vez la vida paradójicamente. Como el 'fisher king' en The Waste Land, necesita el agua que regenere sus tierras: "Sabe la muerte a tierra, / la angustia ahí" (122).

El agua no sabe a nada repite Gorostiza, porque al final comprende que el agua no se transfigura en el vaso, sino que arrastra al vaso a su informe condición:

En la red de cristal que la estrangula,
el agua toma forma,
la bebe, sí, en el modulo del vaso,
para que éste también se transfigure
con el temblor del agua estrangulada
que sigue allí, sin voz, marcando el pulso
glacial de la corriente (132)

Vaso de agua que se abandonará a la muerte y a la nada.

Ya Robert Graves en su excelente estudio The white goddess nos ha dado un detallado análisis de la musa de la poesía: encantadora y profetiza; en la lírica medieval se la identifica con la Virgen María, pero como la diosa Kali

también es "right side benefactress and universal mother, left side as fury and ogress".⁷¹

Gravés advierte como el verdadero poeta "must always be original, but in a simpler sense: he must address only the Muse".⁷² Los artistas que la abandonan reciben castigos terribles. Amarla conlleva cierto grado de peligro, pues como nos vuelve a recordar Graves: "Every Muse-poet must, in a sense, die for the Goddess whom he adores".⁷³ Así esta diosa simboliza la muerte, aunque da inmortalidad poética a las víctimas que ha seducido.⁷⁴

Gorostiza conoció probablemente en su juventud a la Musa, pero al abandonarla más tarde se le aparece en uno de sus aspectos más terribles: la prostituta. El poeta francés Henri Michaux nos ha hablado también de esta metamorfosis.⁷⁵

Para el artista mexicano la traición a la Musa conlleva no solamente la muerte sino el silencio poético.

Desde mis ojos insomnes
mi muerte me está acechando
me acecha, sí, me enamora
con su ojo lánguido.
¡Anda, putilla del rubor helado,
anda, vamos al diablo!

Final que nos presenta a la Muerte tratando de seducir al poeta, como es "muerte de hormigas incansables" que labran su destrucción.

Algunas ideas en torno al tema de la crítica del lenguaje se centran alrededor del discurso de Alfonso Reyes, los diversos motivos que suscita el simbolismo del agua y un análisis de la traición a la Musa. Todos estos elemen-

tos contribuyen a presentarnos la problemática del lenguaje, en una nueva luz; la crítica de la obra de arte no sólo crea un nuevo lenguaje sino lo que podríamos llamar un nuevo género literario: el poema extenso. Obra llena de modernidad que plasma con gran lucidez el dilema del artista contemporáneo frente al texto literario.

Gorostiza nos entrega la creación y la muerte de la palabra poética, no la posible salvación a través de ella como vislumbran Vicente Huidobro y Octavio Paz. El poeta es artífice que labra la forma (el texto), cincelando figuras aladas y cristalinas ('la inaudible palabra') en la superficie. Sin embargo, el mexicano Gorostiza presente en *Muerte sin fin* que la misma composición a la vez que puede ser vehículo salvador, trampolín para dar el salto mortal al 'otro lado' de la realidad, termina convirtiéndose en callejón sin salida que niega la iluminación.

Conclusiones

Iniciamos este capítulo señalando primero una lista de la crítica en torno a *Muerte sin fin*, después trazamos las diversas influencias y afinidades en torno al poema del mexicano, terminando con un análisis de las diversas inquietudes que rodean la labor de Gorostiza. Sin embargo, nuestro deseo principal ha sido el de ilustrar a través de nuestro estudio la problemática del lenguaje, crisis moderna donde se inicia la Obra.

La experiencia literaria nos conduce a una zona

donde el artista palpita en la búsqueda de esa palabra 'exacta'. La Obra, movimiento lleno de pluralidades, nos conduce al estado que motivó la creación, a ese centro de irradiaciones donde se forjó Muerte sin fin. Recuérdense las esclarecedoras páginas de Gorostiza sobre la lírica, en su "Prólogo" y en el "Esquema para desarrollar un poema".

Muerte sin fin nace de una nueva concepción del espacio literario: poema extenso que proyecta una inquietud crítica. El carácter esencial de la época es eminentemente crítico. Por eso Octavio Paz advierte:

Desde su nacimiento el arte moderno, fue un arte crítico. . . No se trata, como se ha dicho de una destrucción del lenguaje sino de una operación tendiente a revelar el revés del lenguaje, el otro lado de los signos. . . simultáneamente, un lenguaje y una crítica de ese lenguaje.⁷⁶

Muerte sin fin se proyecta a partir de esta nueva concepción crítica del arte; pero en esa ruta plagada de dudas y afanes, que es el camino de la creación artística, Gorostiza abandona la Musa y el texto se convierte en negación de esa palabra que inició la obra: principio y fin, círculo interminable. Lenguaje en donde al cabo no percibimos la iluminación deseada, que cierra las puertas, irreconciliable, dejándonos sólo con una muerte sin fin.

NOTAS

¹Octavio Paz, Las peras del olmo (Barcelona: Editorial Seix Barral, 1971), p. 56. Mucho se ha dicho en torno a la revista Contemporáneos (1928-1931), su influencia es decisiva en lo que podríamos llamar el período de gestación de Muerte sin fin. Pero dos nombres resaltan en esa constelación de poetas mexicanos: Jaime Torres Bodet y Jorge Cuesta.

²Jaime Torres Bodet, Tiempo de arena, (México: Fondo de Cultura Económica, 1955), p. 81.

³Véase el capítulo I, donde se discute la técnica laminatoria en más detalle, y su relación con la obra de Ezra Pound.

⁴Jorge Cuesta, Poesía de Jorge Cuesta (México: Editorial Estaciones, 1958), p. 20.

⁵Jorge Cuesta, Poemas y Ensayos, vol. I. (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1964), p. 65.

⁶Ibid., vol. III, p. 326.

⁷Paz, Las peras del olmo, pp. 89-90, 91.

⁸Carlos Leiva, Imagen de la poesía contemporánea (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1959), p. 112.

⁹Ramón Xirau, "Poesía y Pueblo," Revista de la Universidad de México, XII, Núm. 2 (octubre, 1957), 3-9; Tres poetas de la soledad (Villaurrutia, Gorostiza, Paz), (México: Antigua Librería Robredo, 1955), y "Tres calas en la reflexión poética," La Palabra y el Hombre, Revista de la Universidad Veracruzana, Núm. 17 (enero-marzo, 1961), 69-85. En su libro Tres poetas de la soledad, Xirau explora la compleja temática de la obra de Gorostiza, Muerte sin fin, subrayando el final aparentemente nihi-

lista de la obra; después Xirau analiza la simbología del agua en diversas obras filosóficas y sus fuertes raíces con el pensamiento de Gorostiza.

10

Ramón Xirau, Poesía iberoamericana contemporánea (México: Sep-Setentas, 1972), p. 62.

¹¹Ibid., pp. 61-70.

¹²Emma Godoy, "Muerte sin fin de Gorostiza," Ábside, XXIII, Núm. 2 (abril-junio, 1959), 125-30.

¹³Salvador Elizondo, "José Gorostiza: Apocatástasis y silencio," Plural, Núm. 19 (abril, 1973), 40.

¹⁴Ibid., p. 41.

¹⁵Frank Dauster, "Notas sobre Muerte sin fin," Revista Iberoamericana, XXV (julio-diciembre, 1950), p. 63. Véase también el libro de Andrew P. Debicki, La poesía de José Gorostiza (México: Ediciones de Andrea, 1963), p. 61.

¹⁶José Gorostiza, Muerte sin fin/ Death without end, traducción de Laura Villaseñor con ilustraciones de Elvira Gascon (Austin: University of Texas Press, 1969).

¹⁷Es la revista Contemporáneos (1928-1931) de México, una de las publicaciones más interesantes y complejas de la época. Es imprescindible para comprender muchas de las inquietudes de Gorostiza y de sus compañeros de generación. En la entrevista con Paz (12/75) nos reafirma la deuda de las generaciones posteriores (especialmente Taller y Plural) con esta revista.

¹⁸Ya Mordecai S. Rubín ha hecho un estudio del ideario oriental en Gorostiza, véase: Una poética moderna. Muerte sin fin de José Gorostiza. Análisis y comentario. (Alabama: University of Alabama Press, 1966), p. 164. Una detallada exploración de las diversas inquietudes orientales de Gorostiza nos llevaría más espacio del que disponemos, y este tema puede ser tratado con más amplitud en un artículo dedicado solamente a elucidar esta corriente oriental en el pensamiento de Gorostiza y su relación con su obra, especialmente en su poema fundamental: Muerte sin fin.

19 Sor Juana Inés de la Cruz, Antología, ed. Elías L. Rivers (Salamanca-Madrid-Barcelona: Anaya, 1965), p. 55.

20 Utilizamos el término "epiphanies" según T.S. Eliot y James Joyce, como advierte Senior: "what Joyces Stephen Dedalus called "epiphanies", which to use the term Eliot does in Four Quartets, are "intersections" of time and eternity. There are moments in our lives when suddenly the ordinary flow of things, the succession of instants the nunc fluens, is interrupted, we stand on the brink of the eternity of Self-realization." Senior, p. 73.

21 Paz, p. 48.

22 Sor Juana Inés de la Cruz, p. 63.

23 Stéphané Mallarmé, Correspondance, 1862-1871, recueillie, classée et anotée par Henri Mondor avec la collaboration de Jean-Pierre Richard, 7^e édition, Vol. I (Paris: Gallimard, 1959), p. 207.

24 Stéphané Mallarmé, Poésies (Paris: Gallimard, 1952), p. 19. Para un comentario más detallado véanse: Albert Thibaudet, La poésie de Stéphane Mallarmé (Paris: Gallimard, 1913), p. 311. Charles Mauron, Introduction a la psychanalyse de Mallarmé (Neuchatel: La Baconnière, 1950), p. 99. Jacques Gengoux, Le symbolisme de Mallarmé (Paris: Nizet, 1950), p. 107. Charles Chassé, Les Clefs de Mallarmé (Paris: Aubier, 1954), y su Leurs sur Mallarmé (Paris: N.R.C., 1947), p. 103. Consúltese la obra citada de Michaud sobre simbolismo.

25 Robert Greer Cohn, Toward the Poems of Mallarmé (Berkeley: University of California Press, 1965), p. 54.

26 Mallarmé, Poésies, p. 47.

27 Ibid.

²⁸Guy Michaud, Mallarmé, trans. by Marie Collins and Bertha Humez (New York: New York University Press, 1965), p. 33.

²⁹Mallarmé, Poésies, p. 49.

³⁰Michaud, p. 36.

³¹Paul Valéry, El cementerio marino, prefacio del autor y ensayo de explicación de Gustave Cohen, traducción de Jorge Guillén (Madrid: Alianza Editorial, 1970), pp. 20-2.

³²Valéry, Œuvres, I, 1731.

³³Valéry, El cementerio marino, p. 76.

³⁴Ibid., pp. 64-5.

³⁵Ibid., p. 17.

³⁶Valéry, Variété V (Paris: Gallimard, 1945), pp. 119, 121, 124-5.

³⁷Valéry, Pieces sur l'art (1931).

³⁸Frank Dauster ha señalado la importancia de ese grupo en las letras mexicanas en Ensayos sobre poesía mexicana: Asedio a los Contemporáneos (México: Ediciones de Andrea, 1963), y Merlin H. Forster, Los Contemporáneos 1920-1932. Perfil de un experimento vanguardista mexicano (México: Ediciones de Andrea, 1964).

³⁹St.-John Perse, Anabase, 2nd ed., trans. by T.S. Eliot (New York: Harcourt, Brace and Co., 1949), p. 106.

⁴⁰Ibid., p. 28.

⁴¹Ibid., p. 38.

⁴²Ibid. p. 50.

⁴³John Senior recuerda la deuda ocultista de T.S. Eliot: "When we discover from her footnotes that Miss Weston relies heavily of W.B. Yeats, Arthur Waite, and G.R.S. Meade, we should be tempted to suggest more than a suspicion of occultism, and openly declare Miss Weston a member of the occult laity, if not an initiate. This is not to say that Eliot is as closer to occultism as Miss Weston-her book was a source, not the poem. But since one of the most important occult doctrines is universal analogy, which in the sphere of mythology takes the form of the interchangeability of icons, we might expect anyone deriving a set of symbols from a book about occult mythology to work with such interchanges—and this is precisely the method Eliot uses. The Waste Land works musically by repeated themes, and the themes are various traditional icons and various epiphanies from the life of the narrator" (p. 177).

⁴⁴T.S. Eliot, Collected Poems (New York: Harcourt, Brace & World, Inc., 1963), p. 57.

⁴⁵Mircea Eliade, The Sacred and the Profane, p. 131.

⁴⁶Rubín, pp. 192, 193.

⁴⁷Ibid., p. 194.

⁴⁸T.S. Eliot, Four Quartets, p. 22.

⁴⁹Senior, p. 187.

⁵⁰T.S. Eliot, Four Quartets, p. 27.

⁵¹Senior, p. 191.

⁵²Rubín, p. 196. A raíz de la muerte de Gorostiza aparecen dos publicaciones de gran utilidad: José Gorostiza (México: Fondo de Cultura Económica, 1974), una recopilación que incluye textos de Jorge Cuesta, Xavier Villaurrutia, Octavio Barreda, Alfonso Reyes, Octavio Paz, Salvador Elizondo, Ramón Xirau, Gabriel Zaid y Jaime Torres Bodet. Recoge esta edición un artículo de José Alvarado escrito especialmente para esa ocasión. La ventaja de esta publicación es que hace accesible al público textos de difícil manejo como el de Octavio Barreda, publicado originalmente en Letras de México en 1939. Después la Revista de Bellas Artes, VIII (marzo-abril, 1973), 23-45, recoge un homenaje a Gorostiza constituido por diversos testimonios de Ramón Xirau, Miguel

Capistrán, entre otros. De interés son también una carta inédita de Gorostiza a Xavier Villaurrutia y una pieza teatral de 1924.

⁵³Véanse los trabajos ya citados de Andrew P. Debicki y Frank Dauster.

⁵⁴José Gorostiza, Prosa, p. 54.

⁵⁵Ibid., pp. 88-9.

⁵⁶Ibid., p. 89.

⁵⁷Ibid., p. 90.

⁵⁸Los surrealistas encuentran en la noche una metáfora del inicio de la creación artística. Como los antiguos alquimistas, es en la oscuridad donde encontrarán la luz, y en en las tinieblas donde hallaremos la poesía surrealista más luminosa. La noche es un puente para el sueño, estado esencial de la actividad surrealista. Para un análisis más detallado véanse los estudios de Mary Ann Caws, la interesante obra de Eugene Jolas, The Language of Night (Hague, 1932), y la obra de los mismos surrealistas -Breton, Eluard, Aragon y otros-. El tema surrealista es discutido con más amplitud en el capítulo sobre Octavio Paz.

⁵⁹Robert Graves, The White Goddess. A Historical Grammar of Poetic Myth (New York: Farrar, Strauss and Giroux, 1966), p. 393.

⁶⁰Ibid., pp. 444, 447.

⁶¹Ibid., p. 440.

⁶²Maurice Blanchot, El libro que vendrá (Caracas: Monte Avila, 1969), p. 219.

⁶³Ibid., p. 221.

⁶⁴Gorostiza, p. 243.

⁶⁵Ibid., p. 243.

⁶⁶Ibid. p. 244.

⁶⁷Ibid.

⁶⁸Octavio Paz y Julián Ríos, Solo a dos voces (Barcelona: Editorial Lumen, 1973).

⁶⁹Eliade, The Sacred and the Profane, pp. 129-31.

⁷⁰Ibid., pp. 131-2.

⁷¹Graves, pp. 292, 446.

⁷²Ibid., p. 444.

⁷³Ibid., p. 489.

⁷⁴Ibid., pp. 439-40.

⁷⁵Henri Michaux, Poètes d'aujourd'hui, (Paris: Seghers, 1966).

⁷⁶Paz, El signo y el garabato, pp. 27-8.

CAPITULO IV

EL RITUAL EROTICO EN LOS POEMAS EXTENSOS DE OCTAVIO PAZ

No se puede defender válidamente este capítulo sin previa definición de algunos conceptos cuya evolución ha originado gran confusión. Los términos ritual y erotismo en la obra de Paz evocan diversas imágenes que conducen nuestra indagación de Oriente a Occidente, desde los primitivos hasta los surrealistas. Como puede verse por esta simple enumeración, hay una rica variedad de corrientes e ideas a elucidar antes de emprender nuestra tarea crítica. Por lo tanto, importa, y mucho, ponerse de acuerdo sobre el sentido de estos términos so pena de entablar un diálogo de sordos.

El vocablo "ritual" en la poética de Paz está íntimamente ligado a su cosmovisión erótica y poética, por eso nos recuerda: "festín y ritual, se descuartiza a una víctima y se esparcen sus partes en un espacio que cambia continuamente de forma y dirección, como las estrofas de un poema que una voz despliega sobre la móvil página del aire".¹

Sabemos por Paz, al mencionar sus diversas lecturas, que estas apuntan al campo antropológico y lingüístico, y representan un cuestionamiento de la realidad.

Este artista comprende que el ritual en nuestros

días ha muerto, su posición no es pretender revivir a este ser moribundo sino desplegarlo como imagen de su aspiración artística. Buscará el camino de la creación en el altar sagrado, donde antiguamente se sacrificaba una víctima y en el acto amoroso, donde nos unimos con nuestra otra mitad perdida: aboliciones y reconciliaciones. Pero también como artista contemporáneo se sabe heredero de esa tradición de ruptura y por eso introduce la crítica en el lenguaje, que es a su vez crítica de su época y de su mundo. Paz sabe que si va a vivir y a crear el "paraíso" aquí y ahora, este momento está condenado a desaparecer. Consciente de esta limitación el trabajo del poeta adquiere su doble raíz moral: lucha solitaria por arrancarle la palabra original al silencio para volverla a perder, camino donde avanzar es volver, ritual erótico de gestos que se repiten de nuevo pero, y he ahí el milagro del amor y la poesía, son siempre iguales pero diferentes y salvadores.

La palabra rito -del latín 'ritus' costumbre o ceremonia- representa un conjunto de reglas establecidas para el culto religioso. Según Cirlot: "en su esencia, todo rito simboliza y reproduce la creación. . . es una cita, es decir una confluencia de fuerzas y de ordenaciones; su sentido surge de la acumulación y de la combinación de esos poderes concertados".²

Claude Lévi-Strauss que ha dedicado excelentes trabajos al campo de la mentalidad primitiva, subraya el propósito unitivo que el rito evoca: una "conjonctif, car il

institue une union. . . entre deux groupes. . . qui étaient dissociés au départ".³

Bataille en su estudio sobre el erotismo investiga como la palabra no puede expresar la culminación del acto sexual. Por eso Bataille termina su apasionado estudio en el erotismo del silencio, en la contemplación silenciosa.⁴ La lengua erótica termina, en el silencio de Blanco, desdiciendo la descripción y aspirando a la contemplación.

Los ritos y el erotismo primitivo

El hombre primitivo reconoce una poderosa analogía entre las fuerzas en su interioridad sexual y las que residen en el mundo natural, de ahí que su propósito principal sea poseer e identificarse con la Naturaleza a su alrededor.⁵

En el arte y los ritos primitivos, el erotismo es una serie de realidades concretas que se combinan y relacionan en metáforas que expresan ideas muy complejas. Phillip Rawson, al explorar la rica imagería sexual-erótica del arte primitivo, apunta a la importancia de la relación de esas realidades concretas: "This is how ritual acts and how works of art gain their meaning". Muchas de las imágenes que devienen de la sexualidad -y sus funciones- simbolizan ideas que están fuera del mundo racional y al tratar de describir ciertas misteriosas experiencias apuntan a esa zona vaga y oscura que denominamos 'erotismo'.⁶

El alma primitiva aspira en la ceremonia ritual erótica no sólo alcanzar ese estado paradisíaco del principio del Mundo sino a devolver nuevas fuerzas a los gastados ges-

tos y actos humanos; sacraliza lo profano, otorga nuevos poderes a la unión sexual. El erotismo es ceremonia que implica vida, fertilidad, comienzo, en fin renacimiento.

Oriente: El ritual erótico en el tantrismo

El ritual erótico juega un rol decisivo en la tradición tántrica, de ahí que resumamos brevemente las principales ideas de esta filosofía oriental. Los libros y estudios de Mircea Eliade y Agehananda Bharati, entre otros, son básicos para entender esta modalidad del este.

El tantrismo surge en la India alrededor del siglo IV y según la tradición budista algunos de sus mejores exponentes son Nagarjuna y Asanga. El tantrismo tiene fuertes raíces con el Yoga como demuestra Mircea Eliade en Yoga, Immortality and Freedom.⁷

Aunque en el tantrismo domina una actitud anti-especulativa, el camino es similar al del 'opus alquímico' -arduo y difícil. Su propósito principal es la reunión de los dos principios polares (femenino y masculino) en el cuerpo del adepto. La sadhana es práctica, acto, donde se conjugan los eternos opuestos y deviene un estado que Eliade denomina "enstasy".⁹

La aspiración esencial en el ritual tántrico es lograr ese estado que abre la posibilidad de la iluminación e inicia una nueva modalidad existencial. La importancia del ritual es -sin lugar a dudas- tan decisiva como la profunda meditación.¹⁰

Mucha de esta doctrina oriental es secreta y esotérica, de ahí que sea transmitida, a los pocos elegidos, oralmente, como toda la tradición primordial, recuérdense los antiguos misterios elusinos y las varias formas del gnosticismo.

Bharati advierte como la fase revolucionaria del método tántrico es "more radical than that of any other system . . . and the immediate aim of the tantric ritual is to achieve enstasy".¹¹

Maithuna: Sacrificio y creación

El tema del sacrificio está ligado íntimamente con el ritual erótico. Es una aspiración de cambio, por eso Mircea Eliade nos recuerda: "But above all, on the level of action, sacrifice expresses "works", the desire to remake the world".¹²

El sacrificio ritual tiene un carácter sagrado que implica retorno al comienzo del mundo y a una modalidad creadora y positiva.

Esta idea del pensamiento oriental representa en la visión de Paz una confirmación de muchos de los antiguos mitos mexicanos: "la interpretación místico-guerrera tan insistentemente inculcada entre los aztecas desde los tiempos de Tlacaélel, y en función de la cual había que someter a todos los pueblos al yugo de Huitzilopochtli, identificado como el sol, para alimentarlo con la sangre de las víctimas, habrá que reconocerse la preponderante importancia de la guerra como institución cultural".¹³ Laurette Sejourné

apunta al hecho de que "únicamente el sacrificio de los dioses -que son los hombres- y el soplo de Quetzalcoatl consiguen animar al quinto Sol". Porque este sol inmóvil parece "señalar la masa de espíritu cósmico al estado puro, antes que toda comunión -toda caída en la materia- haya ocurrido". Ya que "solo el movimiento que se efectúa en el corazón del hombre entre contrarios que deben armonizarse salvará la Creación" de la inercia.¹⁴ Y León-Portilla añade que la guerra "no podía iniciarse sin practicar antes un ritual":

La mythologie aztèque, si souvent dominée par le sang et la mort, présente peu d'images aussi gracieuses et aussi fraîches que celles de ces dieux du maïs, de l'amour, de l'aurore, du chant, de tout ce qu'il y a d'éternellement jeune et renaissant dans la nature et dans l'homme. Il est également difficile de ne pas admirer le façon dont les anciens Mexicains symbolisaient la marche des saisons et de la végétation, ce voyage indéfiniment recommencé de l'Ouest à l'Est, et qui se termine en un chant d'oiseau à l'aurore du printemps.

D'un autre côté, Xipe Totec présent quelques traits qui l'apparentent aux divinités des peuples anciens de l'Est; il porte sur la tête un ornement appelé "l'ornement de plumes des gens de la côte" et que certaines traditions attribuent à Quetzalcoatl.

Ainsi Xipe Totec apparaît bien comme un dieu de la végétation renouvelée, de la jeune plante de maïs, de la pluie fécondante. Il est apparenté à la fois aux déesses terrestres, aux dieux du maïs nouveau, aux deux de la pluie.¹⁵

El pensamiento azteca es esencialmente binario, León-Portilla advierte:

Moyocoyatzín, "El que se está inventando a sí mismo. Desde otro punto de vista se consideraba que esta divinidad suprema, siendo única en sí misma, tenía en realidad dos aspectos o rostros, uno masculino y otro femenino. Así era invocada como Ometéotl, "el Dios de la dualidad". Otras veces

se le designaba por medio de dos términos: Omecúhtli y Omecíhuatl, "el Señor y la Señora de la dualidad".

En función de este concepto de un dios dual que es al mismo tiempo potencia generativa y principio que concibe cuanto existe en el universo, se encuentran innumerables títulos referidos a esa misma pareja suprema, en sus diversos atributos. Así por ejemplo se habla de Mictlantecuhtli, Mictēcacíhuatl, "el Señor y la Señora de la región de los muertos"; Chalchiuhtlique y Chalchiuhtlatónac, "la Señora y el Señor de las aguas", etcetera.

Más, debe añadirse que lo que el pensamiento de los sabios aparecía como meros títulos del principio supremo, el pueblo lo interpretaba como si se tratara de un sinnúmero de dioses distintos. Esto y la introducción de los númenes tutelares, como en el caso de Huitzilopochtli, produjo en los conquistadores la impresión de que los aztecas eran un pueblo en extremo idólatra y politeísta. Un análisis más cuidadoso del pensamiento de los sabios prehispánicos, muestra que al menos en los estratos sociales superiores en realidad se adoraba tan sólo a un único Dios, Señor de la dualidad, Dador de la vida, que se está inventando a sí mismo.¹⁶

El dios azteca es desfigurado por los historiadores que creen que sus diversas manifestaciones son diferentes dioses. Esta divinidad dual, como la pareja de Shiva y Parvati, crea y da vida al cosmos, de ahí su carácter erótico.

En la tradición mexicana, como en la de Kali, el sol presenta su faz terrible: es necesario obtener víctimas que se inmolan para conservar la vida de la deidad. El sacrificio, rito sangriento pero necesario, es como la pasión que se consume y quema, para que da nueva vida. Moyocoyatzin, creador, dador de nuevas energías exige sacrificios: el ritual de la guerra que obtiene víctimas que lo mantiene.

Al describir Paz la figura de Xólotl en "Salamandra" "el dos seres" confiesa:

(No late el sol clavado en la mitad del cielo
 No respira
 No comienza la vida sin la sangre
 Sin la brasa del sacrificio
 No se mueve la rueda de los días (104)

Si en la mitología mexicana, la víctima es alimento sagrado, en el ritual erótico (comunión) el acto de comer conlleva una connotación sexual:

Eating is the form of sex. Copulation is oral copulation; when the Aranda ask each other, "Have you eaten?" they mean, "Have you had intercourse?". . . Eating is the form of war. Human blood is the life and delightful food of the warrior. Eating is the form of redemption. Except ye eat the flesh of the Son of man, and drink his blood, ye have no life in you. We must eat again of the three of knowledge, in order to fall into innocence. . . This world as sacrifice; this world as food; to be is to be eat and to be eaten. . . The real body. To be real, it must be bodily; and to be a body is to be eaten. . . The true sacrifice is human sacrifice. . . The true sacrifice is in one body . . . is total, a making holy of the whole. . . Partial incorporation, or total incorporation, integration.¹⁷

Como vemos sacrificio y erotismo se entrelazan, evidente en mucha de la obra de Paz, desde poemas como "Movimiento":

Yo soy el cuchillo del sol
 Si tú eres el altar de piedra
 Yo soy la mano sacrílega
 . . . Si tú eres la ciudad profanada
 Yo soy la lluvia de consagración
 . . . Yo soy el camino de sangre.
 (S., 75)

hasta Blanco donde este pensamiento se formula más concretamente.

Estos textos ilustran la poética que define El

mono gramático: El poema, la vía salvadora del hombre contemporáneo, es sacrificio ritual que conlleva un tinte erótico. Se conjugan las dos mitades enemigas que propician un sacrificio que termina en la iluminación. Pero antes el poeta nos ha entregado una crítica del mundo y del lenguaje que hace posible esa nueva modalidad, no es volver sólo a los orígenes -como intenta el cubano Lezama Lima- sino es obtener un conocimiento salvador de ese instante pasional que son el acto amoroso, la experiencia poética y lo sagrado.

Cruzar la "otra Orilla" implica peligro, es "salto mortal" pero devuelve al artista su unidad perdida y el medio -sólo quizás por un instante- de volver al Principio del Mundo, de hacerlo partícipe de la creación. El autor -nuevo hacedor- es sacerdote que ejecuta una ceremonia erótica, de ahí que Paz vincule el acto poético con Maithuna:

El tantrismo es ante todo un rito sexual. . .Es imposible no admirar esta dialéctica que, sin negar la realidad de la vida y la no menos real evidencia de la muerte, las reconcilia al disiparlas, ese momento relampagueante que es la afirmación más intensa del tiempo y, asimismo, su negación. La copula es verdadera, realmente, la unión de samsāra y nirvāna, la perfecta identidad entre la existencia y la vacuidad, el pensamiento y el no-pensamiento. Maithuna: dos en uno, el loto y el rayo, la vulva y el falo, las vocales y las consonantes, el costado derecho del cuerpo y el izquierdo, el allá arriba, y el aquí abajo.

La unión de los cuerpos y de los principios opuestos es asimismo la realización del arquetipo hermafrodita. La integración en la vacuidad equivale en el nivel psicológico individual, a la unión de la parte masculina y femenina en

cada uno de nosotros. Al identificarnos con la vacuidad, también nos realizamos carnal y psicológicamente. . .su erotismo es sacramental. . . se propone la absorción de lo profano por lo sagrado. . .lo lícito y lo ilícito, la fusión de lo masculino y lo femenino. . .

Paz nos recuerda que "la ceremonia tántrica subvierte el orden social pero no con propósitos revolucionarios sino rituales: afirma con mayor énfasis aún que las religiones oficiales la inmutable primacía de lo sagrado sobre lo profano". (Conjunciones, 78, 79, 80, 72)

La ceremonia de Maithuna implica un trasbasamiento de niveles, se abandona esta existencia profana y se entra en una condición sagrada, es un rechazo a la vida profana y representa un renacimiento a otra modalidad del ser -la sagrada: "La copulación ritual es un homólogo de la meditación y termina como ésta, en el desvanecimiento de la vacuidad: el pensamiento en blanco". (El signo, 47). Como el lenguaje, el ritual erótico, búsqueda del silencio, como el acto carnal, la pareja va hacia "más allá" de las palabras: "experiencia total y que jamás se realiza del todo porque su esencia consiste en ser siempre un más allá . . .atraviesa los cuerpos, los vuelve transparentes. O los aniquila. . .me saca de mí y lleva a tí; lo que me hace ir más allá de tí". ("El más allá erótico", 187).

El concepto de Maithuna, ya sea en la escuela de la rama izquierda (ritos concretos) o de la derecha (ritos simbólicos) -erotismo místico- es un instrumento de salvación y su propósito es: "conjugal union as a hierogamy

. . .orgiastic sexual union, to the end. . .of procuring universal fecundity". Desde los tiempos védicos la Mujer se transfigura, es el lugar sagrado donde se oficia el sacrificio.

El acto sexual se santifica, expresa un deseo de unir los opuestos: "transmutation of a psychophysiological activity into a sacrament". Añade Eliade que a través de Maithuna: "sexual union is transformed into a ritual through which the human couple becomes a divine couple. . . is above all an integration of the principles. . .is no longer profane but a rite, that the partners are no longer human beings but 'detached' like gods". Pero la consumación de esa unión, recuerda Eliade, -conjugación- es un medio para obtener "mahāsukha (el gozo supremo) donde no se puede emitir el semen "bodhicittam notsrjet". El ceremonial, descrito en detalle en Nāyikā-sādhana-tīkā:

comprises eight parts, beginning with sādhana, mystical concentration with the help of liturgical formulas; then follow smarana ("recollection," "penetration into consciousness"); arōpa which flowers are ceremonially offered to the nayika (who is beginning to be transformed into a goddess); manana ("remembering the woman's beauty when she is absent"), which is already an interiorization of the ritual. In the fifth stage, dhyāna ("mystical meditation") the woman sits on the yogin's left and is embraced "in such wise that the spirit is inspired." In the pūjā (the "cult," properly speaking), the place where the nāyikā is seated receives worship, offerings are made, and the nāyikā is bathed as if she were the statue of a goddess. During this time, the yogin mentally repeats formulas His concentration reaches its maximum when he carries the nāyikā in his arms and lays her on

the bed, repeating the formula: Hling kling
kandarpa syahā. The union that takes place is
between two "gods". During the maithuna, the yo-
gin and his nayika embody a "divine condition",
in the sense that they not only experience bliss
but are able to contemplate the ultimate reality
directly.¹⁸

En el tantrismo esta ceremonia envuelve un cambio
total en el individuo -muerte y nacimiento- su más completa
transformación, como señala Rawson: "the representatives
of the old strand of thought accept that the white male
seed. . .ejaculated into the yoni. . .as if it were an
offering of sacred oil being poured into an altar fire".¹⁹

Si el hombre es un homólogo del cosmos, su ini-
ciación, se descuartiza una víctima -consumación-, encuentra
su imagen más perfecta en el ritual de śmaśāna en los ce-
menterios. El Aghorī (el que sigue el culto de Siva) entre
huesos, cenizas y cadáveres medita y hace el amor; entonces
vida y muerte se contemplan no como opuestos sino como com-
plementarios que se entrelazan en el tejido de la Realidad,
que se disuelven en el Uno Primordial. Aquí, en el acto
sexual, la mujer personifica a la diosa y la meditación
implica un simbolismo que está íntimamente vinculado con
una ideología matriarcal y una revalorización espiritual
de costumbres prehistóricas con sacrificios humanos:

the cemetery represents the totality of psycho-
mental life, fed by consciousness of the "I"; the
corpses symbolize the various sensory and mental
activities that feed them, just as corpses are
burned in the cemetery. By meditating in a
śmaśāna he more directly achieves the combustion
of egotistic experiences; at the same time, he
frees himself from fear, he evokes the terrible
demons and obtains mastery over them.²⁰

Profanación que se sitúa en la escala más alta de la espiritualidad hindú, el rol del cementerio se revaloriza y se incorpora a un simbolismo ascético-místico en el tantrismo.²¹

A Paz, además de atraerle el carácter anti-especulativo del tantrismo, le fascina el simbolismo del ritual erótico y lo que éste recobra para el hombre:²²

Rito de la trasgresión, el tantrismo es una tentativa por unir lo que fue separado y volver al andrógino primordial, a la indistinción original -antes de las castas, antes del tú y del yo, antes del acá y del allá. Pero ese regreso es una transmutación; la vuelta a la unidad del principio es sobre todo un internarse en una región desconocida, en aquello que no cambia y que está antes de todos los principios y después de todos los fines: Nirvana, Brahman. (El signo, 47)

Pero Paz no sólo encuentra en el tantrismo una interpretación que responde a sus preguntas sobre la experiencia erótica-espiritual, sino al problema del lenguaje: "el cuerpo humano es un universo semántico, un lenguaje. Cada correspondencia engendra otra". Ese lenguaje nos recuerda:

es un hermetismo que consiste en atribuir significados eróticos y materiales a términos que en general designan a conceptos espirituales y objetos rituales. . .no sólo se proponen ocultar al intruso el verdadero significado de los ritos sino que son manifestaciones verbales de la analogía universal en que se funda la poesía. . .la concepción de la escritura como el doble del cosmos. (Ibid., 48-9)

Por eso el tantrismo que "hace de los cuerpos constelaciones de signos y de los haces de signos realidades corpóreas" (49), transforma al hombre, crea al mundo, aspira al signo, nos lleva al más allá, como el erotismo. Es camino,

apertura, invocación mántrica que nos abre las puertas del ser.

En el tantrismo la creación es un rito: Maithuna. Acto sexual que continúa la labor creadora, que lleva la mente al momento del Génesis. La tradición yógica contiene una estructura iniciática que se extiende al tantrismo. Ya Eliade advierte como "Sexual union is documented in the Vedic religion, but it does not become a mystical technique until after the triumph of tantrism".²³

A Paz le atrae la analogía que provee el tantrismo: creación/ acto erótico. El artista extrae de la ceremonia de Maithuna no sólo el significado del origen del mundo sino la fuente de la inspiración y las raíces de su propio mundo poético. Paz convierte en su poética mucha de la ideología oriental. Si muchas veces el artista de orientación hermética elige ideas de la tradición alquímica y las transmuta en mucha de su obra, Paz extrae de la representación erótica del tantrismo los límites con que delinea la estructura del poema extenso. Aunque en Piedra de sol la actividad erótica es en parte de origen surrealista y está entroncada con la visión amorosa de Occidente, Blanco culmina en el silencio y la transparencia. Piedra de sol poema extenso que termina en himno al amor, Blanco, texto que presenta un ritual erótico que interroga las palabras.

En Piedra de sol, el artista después de atravesar un laberinto existencial desemboca en la certidumbre de que

existe ese momento 'verdadero' que cambiará su vida. El poeta vislumbra la posibilidad de esa relación vital que lo llevará a la otra Orilla, pero Piedra de sol es en realidad un comentario, un canto a la posibilidad del encuentro surrealista. En Blanco ya ese momento pasional ha dado sus frutos: "Cuento de dos jardines" es la historia de ese encuentro, pero recordemos que este texto no es un poema extenso y por lo tanto no entra en nuestra órbita crítica.

Blanco se convierte en inquisición del lenguaje, sobretodo del lenguaje poético. Poema extenso que a través del ritual erótico aspira a repetir el acto cosmogónico. Creación y sacrificio se conjugan en los versos, el lenguaje es pedazos de "un dios descuartizado", los fragmentos en la página en blanco, se consumen como Quetzalcóatl ante nuestros ojos para entregarnos una epifanía. La lectura del poema es iniciación ritual que nos conduce al Principio del tiempo y a vislumbrar la creación de la obra de arte. Volvemos a través del sacrificio al comienzo del mundo y presenciamos un "hierosgamos" que nos da la clave del universo: silencio/blanco. El lenguaje vuelve a su origen, pero a la vez no es sólo una vuelta sino el final, ese es el fin del lenguaje: la nada-el silencio definitivo. Por eso Blanco comienza en el silencio y tiene que terminar en él, propósito último del lenguaje, como nos ha explicado Blanchot en la experiencia de Mallarmé:

En la palabra poética se expresa que los seres se callan. . .el lenguaje en esta obra es retorno a su esencia. . .el lenguaje del ser mudo,. . .La obra de arte se reduce al ser. . .la intimidad del riesgo al que no expone la experiencia literaria. Es el punto en el cual la realización del lenguaje coincide con su desaparición, donde todo se habla. . .Pero al mismo tiempo es. . .la profundidad vacía de la inacción del ser, esa región sin salida y sin reserva, en la cual la obra, por el artista, se convierte en la preocupación, la búsqueda sin fin de su origen. . . Escribir comienza solo cuando escribir es la aproximación a ese punto donde nada se revela, donde, en el seno de la disimulación, hablar aún no es, sino la sombra de la palabra, lenguaje, que sólo es su imagen, lenguaje imaginario y lenguaje de lo imaginario, lenguaje que nadie habla, murmullo de lo incesante y de lo interminable al que hay que imponer silencio, si se quiere al fin hacerse oír.²⁴

Occidente: La pasión poética de los poetas
provenzales

Occidente incurre en los que Paz denomina como la negación del cuerpo, su excelente estudio Conjunciones y disyunciones es una análisis del carácter de este pensamiento enfrentado a diversas teorías orientales. Pero en Occidente el fenómeno erótico aparece en la obra de los poetas de Provenza, en la filosofía-erótica del marqués de Sade, y en nuestros días en el surrealismo: herejías que son reconciliaciones con y por el cuerpo.

En la interesante tesis de Denis de Rougemont, el "amor cortés" de los poetas provenzales encuentra sus raíces en el gnosticismo y en la herejía cáthara. Eros es algo más que una unión física: "est l'élancement de l'âme vers l'union lumineuse, au delà de tout amour possible en cette

vie...L'Amour suppose aussi un rituel: le domnei ou donnoi, vasselage amoureux".²⁵

Rougemont, en su clásico estudio de la pasión, recuerda la antigua deuda del platonismo con las religiones del Antiguo Oriente y el orfismo:

espèce de fureur, ou de délire...délire divin, transport de l'âme, folie et suprême raison...L'Eros, c'est le Desir total, c'est l'Aspiration lumineuse, l'élan religieux originel porté à sa plus haute puissance, à l'extrême exigence de pureté qui est l'extrême exigence d'Unité. Mais l'unité dernière est négation. Ainsi l'élan suprême du désir aboutit à ce qui est non-désir. La dialectique d'Eros introduit dans la vie quelque chose de tout étranger aux rythmes de l'attrait sexuel: un désir qui ne retombe plus, que plus rien ne peut satisfaire, qui repousse même et fuit la tentation de s'accomplir dans notre monde parce qu'il ne veut embrasser que le Tout. C'est le dépassement infini l'ascension de l'homme vers son dieu. Et ce mouvement est sans retour.²⁶

El crítico suizo nota como en la interpretación dualística del universo: "la mort [es] le bien dernier, le rachat de la faute d'être...par une ascension graduelle, par la mort progressive et volontaire de l'ascèse accéder a la Lumière. Mais la fin de l'esprit, son but, c'est aussi la fin de la vie, c'est la mort. Eros, notre Desir supreme n'exalte nos désirs que pour les sacrifier. L'accomplissement de l'Amour nie tout amour terrestre. Et son Bonheur nie tout bonheur terrestre. Considéré du point de vue de la vie, un tel amour ne saurait être q'un malheur total."²⁷

Denis de Rougemont señala que las leyes de la "cortezia" se encontraban ya establecidas como un ritual desde principios del siglo XII.²⁸ La mujer juega un papel decisivo en éste (recuérdese el culto de la Virgen María desde

el siglo XII), ya que se afirma que el hombre es divino y su unión debe ser mística. El principio femenino (Anima) es su posibilidad salvadora (vía unitiva), y el elemento espiritual encerrado en este cuerpo humano sólo podrá ser liberado finalmente en la muerte.²⁹

La teoría de Rougemont se puede resumir, después de ser transformada por diversas escuelas filosóficas y religiosas, como una poderosa idea que nace en el siglo XII, durante la herejía de los cátaros, que transforma la siquis de Occidente.³⁰

Después de la lectura de L'Amour et L'Occident podemos afirmar que son ciertas muchas de las influencias señaladas³¹, pero tenemos que objetar que limite el vocablo "amor cortés" tan estrictamente al catharismo. Paz en su interesante estudio Conjunciones y disyunciones recuerda que la religión de los cátaros tenía dos morales:

la de los "creyentes" (laicos) y la de los "perfectos". Otro indicio: inclusive si no se ve a la poesía provenzal como una expresión cifrada del catharismo, según pretende Denis de Rougemont, sí es evidente la influencia de este movimiento en la concepción del "amor cortés". Pues bien, en este último no hay negación de ninguno de los dos signos: la ambigua exaltación del adulterio y de la dama ideal, el rito de la contemplación de la amada que se deja ver desnuda a condición de no ser tocada y esa suerte de idealización del coitus reservatus que era el asang, afirman simultáneamente al cuerpo y al no-cuerpo. No podía ser de otro modo: el uno no vive sin el otro. Sus uniones y separaciones son la sustancia del erotismo, aquello que lo distingue de la mera sexualidad. No hay erotismo sin referencia al no-cuerpo, como hay religión sin referencia al cuerpo. La sexualidad pura no existe entre los hombres ni, probablemente, entre los animales superiores. Es un mito humano -y una realidad entre las especies inferiores y vegetales. La función del erotismo, en todas las

sociedades es doble: por una parte, es una sublimación y una transmutación imaginaria de la sexualidad y así sirve al no-cuerpo; por la otra, es una ritualización y una actualización de las imágenes y así sirve al cuerpo. El rito corporal está referido al no-cuerpo, como se ve en el tantrismo; la imagen erótica. . . está referida al cuerpo. En la imagen el cuerpo pierde su realidad corpórea; en el rito, el no-cuerpo encarna. La relación entre los dos signos subsiste siempre, tratase de imágenes tradicionales y de ritos colectivos o de fantasías individuales y juegos privados. (110-20)

Paz observa como aunque no ~~debemos~~ olvidar en el amor cortés la "influencia oriental, ya sea por intermedio del maniqueísmo o por contacto con la erótica árabe", hay una diferencia básica: los trovadores provenzales afirman el erotismo (cuerpo y no-cuerpo) mientras que los cátharos presentan "una aversión al cuerpo por el espíritu". (120)

De Sade al surrealismo -"El más allá erótico"

Muchas de las preocupaciones de Sade y el surrealismo jugarán un rol decisivo en la formulación del erotismo en Occidente. Paz escribe entre 1960 y 1962 dos fragmentos que titula "El más allá erótico", intento por describir una experiencia instintiva e irracional que funda al hombre y que el surrealismo exalta.

Paz nos da unos apuntes que señalan las principales características del acto erótico: misterio, magia, contradicción, antisocial (pero inseparable de la sociedad y de la historia).

Acentua Paz su carácter representativo e imaginario: "El acto erótico es una ceremonia. . . fusión con el mundo

animal y ruptura, separación de ese mundo". (186) Aspira al cosmos lo niega. Aspira a ser metáfora de la sexualidad e intenta ser vía de escape, queriendo hacernos verdaderamente vivir: metamorfosis y renacimiento.

La obra de Sade intenta dar estructura a los poderes del erotismo: descripción, pluralidad, desvaríos. La pasión en toda su violencia lo lleva a convertir cada objeto erótico en "un signo variable. . .La ceremonia erótica se convierte en un ballet filosófico y en un sacrificio matemático. . .Teatro de demostraciones. . .ritual" (199).

El filósofo libertino en su impasibilidad e indiferencia, puede decir "al final de su peregrinación. . . como el monje budista: todo es irreal" (200). Sade en "Labísqueda de un estado más allá de las sensaciones propone "gozar en la insensibilidad". Por eso Paz recuerda que el lenguaje de Sade no puede terminar en el silencio, que puede ser significativo y positivo, sino en lo "indecible . . .e impasible".

Si el motor generador del erotismo en Sade es la disolución y la aniquilación, para el poeta mexicano es camino: "experiencia de la vida plena puesto que se nos aparece como un todo palpable y en el que penetramos también como una totalidad; al mismo tiempo, es la vida vacía, que se mira a sí misma, que se representa" (187). He ahí la cifra y el alcance de la experiencia erótica para el hombre: repetición incesante, retorno a los orígenes que ilumina su

precaria "soledad irremediable".

El surrealismo -que toca tangencialmente la poesía de Paz- reconoce y admira la obra de Sade. Breton lo descubre y muchos de los surrealistas editan sus textos. Este re-descubrimiento está basado en la aspiración del surrealismo de libertad y amor. Paz comenta que en Breton "es difícil entender del todo su adhesión sin reservas a la obra de Sade". (Ca., 58). La razón es significativa, el sistema de Sade denuncia al amor como una hipocrecia o ilusión: "Su sistema es delirante, no incoherente: su negación no es menos total que la afirmación de San Agustín". Breton intenta reconciliar el erotismo y el amor, por eso Paz señala como entre Sade y Rousseau, Breton:

se inclina irresistiblemente del lado de este último, el amigo del hombre primitivo, el amante de la naturaleza. El amor no es una ilusión: es la mediación entre el hombre y la naturaleza, el sitio en que se cruzan el magnetismo terrestre y el del espíritu. (62-3)

Con Breton y el surrealismo, el erotismo adquiere un carácter positivo: el hombre crea y se salva por el deseo. En el amor -exclusivo y único- y en la persona amada "se enlazan libertad y necesidad"

Poesía y amor son actos semejantes. La experiencia poética y la amorosa nos abren las puertas de un instante eléctrico. Allí el tiempo no es sucesión; ayer, hoy y mañana dejan de tener significado: sólo hay un siempre que es también un aquí y un ahora. Caen los muros de la prisión mental; espacio y tiempo se abrazan, se entretejen y despliegan a nuestros pies una alfombra viviente, una vegetación que nos cubre con sus mil ojos de agua. El poema, como el amor, es un acto en que nacer y morir, esos dos extremos contradictorios que nos desgarran y hacen de tal modo precaria la condición humana, pactan y se funden. Amar

es morir, han dicho nuestros místicos; pero también, y por eso mismo, es nacer. (Las peras, 148)

El ser en ese encuentro con el deseo "entreaire la cortina de nuestra condición", entonces regresa:

es una mujer, la morada terrestre del hombre, la diosa de pechos desnudos que sonríe a la orilla del Mediterráneo, mientras el agua del "mar se mezcla al sol". . . la de la falda de bruma, cuerpo de cendela en la tormenta; es Perséfone que asciende del abismo en donde ha cortado el narciso, la flor del deseo. (149)

Pactan los contrarios y por un instante el hombre adquiere su otra mitad perdida, como en la tradición analógica del ocultismo, en el poema y el universo se conjugan los opuestos y el ser recobra su verdadera identidad. La pasión adquiere su antigua dimensión en la correspondencia de "la identidad entre la persona amada y la naturaleza. . . Si los hombres somos una metáfora del universo, la pareja es la metáfora por excelencia. . . creencia en una edad paradisiaca, unida a la visión de la pareja primordial". (Ca., 58-9) Entonces el lenguaje poético adquiere sus poderes perdidos:

Revelación es resurrección, exposición, iniciación. . . es también rebelión. . . Rebelión y revelación, lenguaje y pasión son manifestaciones de una realidad única. . . Son los signos dispersos de un lenguaje en perpetuo movimiento y que despliega ante nuestros ojos un abanico de significados contradictorios -resuelto al fin en un sentido único y último. Por ellos y en ellos el universo nos habla y habla consigo mismo. (56-7)

En Occidente el erotismo se torna entonces gracias a la interpretación surrealista en un instrumento salvador de conocimiento y creación. El artista hace encarnar en los eternos opuestos la imagen poética: conjuración amorosa

que implica muerte y vida, destrucción que devendrá en resurrección.

La vinculación de Paz con el surrealismo continúa, por eso a propósito de la exposición de arte surrealista organizada por el Museo de Arte Moderno de México escribe como es "el movimiento más importante del siglo XX. Importante no tanto ni únicamente en la esfera de la poesía y de las artes visuales sino en las de la sensibilidad y la vida misma". Para Paz el surrealismo no es una escuela artística: "es un movimiento de subversión de la sensibilidad y la imaginación que abarca lo mismo a los dominios del arte que a los del amor, la moral y la política. . . se cruzan las vías de la imaginación poética con las del amor y con las de la revuelta social".³³

Piedra de sol

Piedra de sol, texto de profundas raíces eróticas inicia la modalidad del poema extenso en la obra de Paz. Al comenzar la discusión de este texto, primero discutiremos diversas afinidades, y su estructura, en que se introducen varios elementos: desde la mitología mexicana hasta el surrealismo. El amor y el erotismo se funden y son el eje central de ese texto poético. Sus poderes misteriosos, expresados en los versos de este poema de 1957, culminarán en Blanco, de 1967, donde la lengua se torna cada vez más erótica y se consume en el silencio, quedando sólo la transparencia. De Piedra de sol a Blanco, la obra de Paz

encuentra la Presencia Amada (biograficamente) y la experiencia de la India (lo sagrado), y el estructuralismo (el lenguaje).

Afinidades

Aparece en la primera edición de Piedra de sol la siguiente nota:

En la portada de este libro aparece la cifra 585 escrita con el sistema maya de numeración; asimismo, los signos mexicanos correspondientes al Día 4 Olín (Movimiento) y al Día 4 Ehécatl (Viento) figuran al principio y al fin del poema. Quizá no sea inútil señalar que este poema está compuesto por 584 endecasílabos (los seis últimos no cuentan porque son idénticos a los seis primeros; en realidad, con ellos no termina sino vuelve a empezar el poema). Este número de versos es igual al de la revolución sinódica del planeta Venus (Q), que es de 584 días. Los antiguos mexicanos llevaban la cuenta del ciclo venusino (y de los planetas visibles a simple vista) a partir del Día 4 Olín; el Día 4 Ehécatl señalaba 584 días después, la conjunción de Venus y el Sol y, en consecuencia, el fin de un ciclo y el principio de otro. El lector interesado puede encontrar más completa (y mejor) información sobre este asunto en los estudios que ha dedicado al tema el licenciado Raúl Noriega, a quien debo estos datos.³³

Raúl Noriega en sus estudios sobre la simbología de la piedra del sol y otros mitos mexicanos analiza la idea del eterno retorno:

concepto que engarza en los mitos de las primeras cosmogonías, nacida del constante observar la repetición de los fenómenos astronómicos más sencillos: sucesión de los días y las noches, de las estaciones, eclipses y lunaciones, de transitos estelares y de planetas, llevó al hombre de primeras grandes culturas entonces totalmente impregnado de Universo, a la ambición de fijar los "años magnos" del Cosmos, es decir, los gigantes periodos de tiempo necesarios para que en el firmamento se repita la misma relación estelar y planetaria de posiciones.

La preocupación por "capturar el comienzo del tiempo llevó a los antiguos astrónomos calcular la hora y la fecha del retorno. Más para ellos", advierte Noriega:

fue necesario penetrar con los números a las profundidades de remotos pasados, para ubicar en la procesión de los días, aquel en que el panorama nocturno era insólito por el agrupamiento de un puñado de astros en el dibujo mítico de una constelación, misteriosa reunión de dioses que señalaban nuevos destinos a los hombres.

Si la "cosmografía de los Antiguos Mexicanos no escapó a esta ambición de medir el ritmo del eterno retorno"³⁴ el texto de Paz intenta, a través de un ritual, conjugar las dos fases aparentemente opuestas: el sol y la luna, el principio femenino y el masculino. El erotismo, asociado con el ciclo venusino, se entrelaza con diversas imágenes de fuentes dispersas.

Al analizar algunos de los elementos de Piedra de sol notaremos su afinidad con los mitos de los Antiguos Mexicanos.

En el poema "Virgen" de 1944, Paz ya nos presenta algunos de los elementos básicos del tema de Piedra de sol. En la entrevista de Cambridge (12/75) señala como una lectura de este texto es decisiva para un análisis del poema extenso de 1957.

La virgen para los egipcios se identificaba con Isis y con el sexto signo zodiacal (Virgo):

Esta gobernado por Mercurio y por corresponder al número seis, es decir por ambas causas, simboliza el hermafroditismo, estadio en el que las fuerzas son duales, positivas y negativas. Por ello se representa a veces con el símbolo del alma o el

sello de Salomón, los dos triángulos del fuego del agua mutuamente interpenetrados para dar lugar a la estrella de seis puntas. En las mitologías y religiones, este símbolo está siempre ligado al nacimiento de un dios o un semidios, que es la expresión suprema de la energía-conciencia.³⁵

"Virgen" nos introduce a Isis en la configuración de una estrella -"desnuda vía lactea". Diversas imágenes sirven para plasmar esta figura femenina:

está desnuda y niña al pie del árbol.
Reposan a su sombra el tigre, el toro.
Tres corderos de bruma le da al tigre,
tres palomas al toro, sangre y plumas. (LBP, 103)

El ritual de Osiris se asocia al texto: "Viriles miembros/ se retorcieron en el polvo, vivos". Y se trata de descubrir la tumba del dios asesinado-sacrificado: "Está enterrada al pie del árbol. ¿Quién/ La llave, la palabra, la sortija. . ." (104). Entonces la Virgen va en busca de su esposo amado: ". . .y ella se aleja/ en la noche embarcada . . .". Imagen que se asocia con el viaje iniciático: muerte y resurrección.

El texto de Paz se mueve en una zona iluminada por los centelleos de imágenes surrealistas:

Al pie del árbol otra vez. No hay nada:
latas, botellas rotas, un cuchillo,
los restos de un domingo ya oxidado.
Muge el toro sansón, herido y solo
por los sinfines de la noche en ruinas
y por los prados amarillos rondan
el león calvo, el tigre despintado.
Ella se aleja del jardín desierto
y por las calles lluviosas llega a su casa.

Inventario que arroja la precaria condición humana.

Pero el eje central es ese ritual que intenta

devolver la unidad perdida al hombre:

Llama, más nadie le contesta; avanza
 y no hay nadie detrás de cada puerta
 y va de nadie a puerta hasta que llega
 a la última puerta, la tapiada,
 la que el padre cerraba cada noche.
 Busca la llave, pero se ha perdido,
 la golpea, la araña, la golpea,
 durante siglos la golpea
 y la puerta es más alta a cada siglo
 y más cerrada y puerta a cada golpe.
 Ella ya no la alcanza y sólo aguarda,
 sentada en su sillita que alguien abra (105)

Como la "virgen" de Huidobro, esta presencia femenina lucha por develar la realidad al otro lado de la cortina, por atravesar ese espacio que nos separa de nuestra esencia.

Musa que encarna no sólo la inspiración, sino el espíritu, el sentido oculto de este texto de Calamidades y milagros.

Por eso termina el poema con esta conmovedora plegaria:

Señor, abre las puertas de tu nube,
 abre tus cicacitres mal cerradas,
 llueve sobre mis senos arrugados,
 llueve sobre los huesos y las piedras,
 que tu semilla rompa la corteza,
 la costra de mi sangre endurecida.
 Devuélveme a la noche del Principio,
 de tu costado desprendida sea
 planeta opaco que tu luz enciende.

El simbolismo de Piedra de sol recuerda muchas imágenes elaboradas por W.B. Yeats en A Vision:

On the afternoon of October 24th 1917, four days after my marriage, my wife surprised me by attempting automatic writing. What came in disjointed sentences, in almost illegible writing, was so exciting, sometimes so profound, that I persuaded her to give an hour or two day after day to the unknown writer, and after some half-dozen such hours offered to spend what remained of life explaining and piecing together those scattered sentences. "No," was the answer, "we have come to give you metaphors for poetry." . . . A system of symbolism, strange to my wife and to

myself, certainly awaited expression of when I
asked how long that would take I was told years. 36

El culto de Venus, de origen lunar, provee de inspiración al poeta mexicano, y Yeats en esta obra tan llena de ocultismo, converge en mucha de su elaborada estructura con Piedra de sol: -la Gran Rueda, las diferentes fases de la Luna- Yeats deja correr su imaginación y encuentra metáforas de inusitada belleza que utilizará en su obra poética.

Algunas notas estilísticas

Comienza Piedra de sol con la estrofa:

un sauce de cristal, un chopo de agua,
un alto surtidor que el viento arquea,
un árbol bien plantado más danzante,
un caminar de río que se curva,
avanza, retrocede, da un rodeo
y llega siempre (LBP, 237)

que se repite al final, subrayando el tiempo cíclico en el cuál se inserta el poema. Después se nos introduce la "presencia en oleaje" que es "como un canto súbito" y que toma la forma de un camino: hacia la obra, la mujer amada, la experiencia reveladora.

la hora centellea y tiene cuerpo
el mundo ya es visible por tu cuerpo
es transparente por tu transparencia,

voy entre galerías de sonidos,
fluyo entre las presencias resonantes,
voy por las transparencias como un ciego,
un reflejo me borra, nazco en otro,
oh bosque de pilares encantados,
bajo los arcos de la luz penetro
los corredores de un otoño diáfano,

voy por tu cuerpo como por el mundo, (238)

El poeta va en busca de una salida, de "un instante", pero

sólo encuentra "espejos que repiten" "instantes caminados" (239-40). Recuerda otras fases olvidadas en el tiempo, que son en realidad repeticiones de ese "adolescente rostro innumerable" de "todos los rostros y ninguno,/ ...todas las horas y ninguna" (240).

Tenemos entonces cierto punto de partida, el poeta escindido de sí mismo, comprende que él debe romper esa "yedra que avanza, envuelve y desarraiga/ el alma y la divide de sí misma" (240) y encontrar su otra mitad perdida: la mujer amada. Por eso entona una letanía amorosa que tiene fuertes raíces con el Oriente y los antiguos mitos mexicanos, con el Occidente (desde el culto a la Virgen María en la época medieval hasta el "amour fou" de los surrealistas). Letanía que sirve a la función de abrir paso a la Presencia Amada, para que nos devuelva el instante salvador. Pero ella sólo descubre su faz negativa:

frente a la tarde de salitre y piedra
armada de navajas invisibles
una roja escritura indescifrable
escribes en mi piel y esas heridas
como un traje de llamas me recubren,
ardo sin consumirme, busco el agua
y en tus ojos no hay agua, son de piedra,
y tus pechos, tu vientre, tus caderas
son de piedra, tu boca sabe a polvo, (243)

Diosa lunar que propicia un sacrificio:

y tú me llevas ciego de la mano
por esas galerías obstinadas
hacia el centro del círculo y te yergues
como un fulgor que se congela en hacha,
como luz que desuella, fascinante
como el cadalso para el condenado,
flexible como el látigo y esbelta
como un arma gemela de la luna

La estética surrealista incorpora a la estructura poética la letanía. Mary Ann Caws advierte: "the repetitive or litanic form. . .provides a definite structure against which the poetic gesture can be clearly observed". Esta forma -cercana a la geometría- marca un "contrast between exterior or obvious outline and the interior shifting and transpositions of mood and images". Entonces la poesía revela "an inner movement on a completely different level from that ordinarily associated with surrealist juxtapositions of imagery".

La letanía se utiliza en el encuentro amoroso y en un lenguaje liberado. André Breton y Benjamin Péret emplean esta forma repetitiva para definirnos a la mujer amada, porque "the images do not serve as adjectives to describe her; she is rather, all these things":³⁷

Mon avion en flammes mon château inondé de vin du Rhin
 mon ghetto d'iris noir mon oreille de cristal. . . .
 mon revolver de corail dont la bouche m'attire
 comme l'oeil d'un puits
 scintillant glacé comme le miroir où tu contemples
 la fuite des oiseaux-mouches de ton regard
 perdu dans une exposition de blanc encadrée de
 momies

Para Péret el poeta es -al final de una letanía: "Celui que du plein midi sut extraire le bruissement/ inconnu des soudaines métamorphoses".³⁸ Dios caído, pero recobrado por el artista, creador de un lenguaje de poderes sin límites.

En L'Union Libre de 1931 Breton entona un himno a los poderes eróticos de su:

. . .femme à la cheveleure de feu de bois
 Aux pensées d'eclairs de claleur

A la taille de sablier
 Ma femme à la taille de loutre entre les
 dents du tigre
 Ma femme à la bouche de cocarde et de bouquet
 d'étoiles de dernière grandeur
 . . . Ma femme aux yeux pleins de larmes
 Aux yeux de panoplie violette et d'aiguille
 aimantée
 Ma femme aux yeux de savane
 Ma femme aux yeux d'eau pour boire en prison
 Ma femme aux yeux de bois toujours sous la hache
 Aux yeux de niveau d'eau d'air de terre et de feu³⁹

La estructura del poema presenta además de la letanía, la fórmula -diálogo- de preguntas y respuestas:

 ¿y el grito?
 en la tarde del viernes?, y el silencio
 que se cubre de signos, el silencio
 que dice sin decir, no dice nada?
 ¿no son nada los gritos de los hombres?
 ¿no pasa nada cuando pasa el tiempo?

. . . ¿la vida, cuándo fue de veras nuestra?,
 ¿cuándo somos de veras lo que somos?,
 bien mirado no somos, nunca somos
 a solas sino vértigo y vacío,
 muecas en el espejo, horror y vómito,
 nunca la vida es nuestra, es de los otros,
 la vida no es de nadie, todos somos
 la vida -pan de sol para los otros,

. . . no soy, no hay yo, siempre somos nosotros,
 la vida es otras, siempre allá, más lejos,
 fuera de ti, de mí, siempre horizonte,
 vida que nos desvive y enajena,
 que nos inventa un rostro y lo desgasta,
 hambre de ser, oh muerte, pan de todos, (251-2)

Paz, como afirma en Solo a dos voces, quiere dar a la forma poética una voz: "la lectura no es solo contemplación sino desciframiento y crítica. . . por medio de la tipografía". El artista regresa "a la plenitud de la palabra: la vista y el oído, la palabra escrita y la dicha. Hay en castellano una palabra magnífica: el habla. Al concepto de

caer la tarde desde el arrecife
¿comimos uvas en Bidart?, ¿compramos
gardenia en Perote?

Conversación, solo alternante en una voz que modula el lenguaje como la respiración:

nombres, sitios
calles y calles, rostros, plazas, calles
estaciones, un parque, cuartos solos,
manchas en la pared, alguien que se peina
alguien canta a mi lado, alguien se viste
cuartos, lugares, calles, nombres, cuartos, (245)

Los símbolos y ritos mexicanos

Piedra de sol utiliza, como hemos analizado anteriormente diversos elementos míticos que pertenecen al ciclo venusino mexicano. La tradición de la Gran Diosa que se evidencia en gran parte del poema se asocia con la idea del rito y del sacrificio:

tu falda de maíz, ondula y canta,
tu falda de cristal, tu falda de agua,
tus labios, tus cabellos, tus miradas,
toda la noche llueves, todo el día
abres mi pecho con tus dedos de agua,
cierras mis ojos con tu boca de agua,
sobre mis huesos llueves, en mi pecho
hunde raíces de agua un árbol líquido,

. . .eres todos los pájaros y un astro,
te pareces al filo de la espada
y a la copa de sangre del verdugo, (239-40)

Esa "reina de serpientes" es "circo lunar" y "peñasco de las águilas". Proviene de la imagería erótica de los códices, o de las otras fuentes de la historia de México: los textos en lengua indígena -los cantos, los poemas, los anales; los monumentos; las narraciones de los conquistadores; y la magistral Historia general de las Cosas de Nueva España de Fray Bernardino de Sahagún.⁴⁰

En el bello Codex Laud, que se encuentra en Oxford, la diosa Tlazoltéotl que tienta a Quetzalcóatl es la protectora de la roja serpiente del sexo. Como la luna presenta diversas fases: encantadora y llena de lascivia; protectora del juego; generosa madre que nutre al cosmos y ofrece sacrificios de fuego; fuerza destructora y ciega. Tlazoltéotl en sus diferentes aspectos lunares es: "the epitome of woman, closely akin to the group of goddesses, the Kore, Demeter, Persephone and Hecate".⁴¹ Así la diosa Ehécatl es

vida y muerte
 pactan en ti, señora de la noche,
 torre de claridad, reina del alba,
 virgen lunar, madre del agua madre,
 cuerpo del mundo, casa de la muerte,
 caigo sin fin desde mi nacimiento,
 caigo en mí mismo sin tocar mi fondo,
 recógeme en tus ojos, junta el polvo,
 disperso y reconcilia mis cenizas,
 ata mis huesos divididos, sopla
 sobre mi ser, entiérrame en tu tierra,
 tu silencio dé paz al pensamiento
 contra sí mismo airado;
 abre la mano
 señora de semillas que son días, (235)

También Paz se ha ocupado de esta diosa: "señora de las cosechas y del parto, de la confesión y de los baños de vapor, abuela de dioses, madre de Cinteotl". (Magia, 19) Soustelle nos recuerda que en la cosmología de los Antiguos Mexicanos el número trece -acatl- es el nacimiento del sol:

qui eclaire notre monde a pris naissance en l'an 13 acatl, c'est-a-dire dans une annee qui appartient a l'est. Avant qu'il apparaisse, les dieux se demandent en quel point de l'horizon il va se lever: et c'est a l'Est qu'ils le verront surgir.

Les signes acatl, atl, ollin, cipactli et coatl son les signes vénusiens, ... la naissance du soleil est toute dominée par les puissances de l'Est et de la planète Venus, c'est-à-dire par Quetzalcoatl en tant que dieu de la résurrection. Le soleil lui-même est Quetzalcoatl ressucite.

renovación del ciclo y paso a otra etapa. Eden Gray dice que la carta número trece -la Muerte con armadura de caballero- no representa necesariamente la muerte física sino la de nuestro antiguo ser. Su significado adivinatorio se refiere a lo que cambia y se transforma. A veces indica destrucción seguida o precedida por renovación.

Pero Venus, como nos advierte Paz, "encarnación de la ambigüedad esencial del universo" es "una de las encarnaciones de Quetzalcóatl, la serpiente emplumada, que concentra las dos vertientes de la vida". (Piedra de sol, 1957).

En los mitos y rituales, 'la religión obsidiana' adquiere un aspecto dual: la luna es un instrumento de fecundidad y sacrificio:

Les phases de la lune, sa disparition et sa réapparition, on vivement frappé les peuples du Mexique. Ils voyaient dans ce phénomène le prototype de tout ce qui meurt et renaît périodiquement; la végétation qui s'endort et reprend une vie nouvelle selon les saisons, l'homme ivre qui dort lourdement et se réveille après avoir tout oublié, le sang menstruel des femmes. La lune représente la côté féminin de la nature, la fécondité, la végétation, et ausai l'ivresse. Son symbole est le coquillage marin, tecciztli, qui est en même temps le symbole de l'organe féminin. Lorsqu'une éclipse se produisair, on pensait que la lune mourait; si une femme enceite sortait de sa maison pendant une éclipse de lune, elle devait porter dans sa ceinture une lame d'obsidienne, faute de quoi l'enfant naissait avec un <bec-de-lièvre>, son visage ressemblant à celui

d'un lapin lunaire. Encore aujourd'hui, dans les campagnes, les Indiens disent que «la lune est morte» lorsqu'une éclipse a lieu, et les femmes enceintes ne sortent des chez elles qu'en portant un couteau ou des ciseaux dans leur ceinture.

Bien que la lune passât pour un dieu sacrifié, il est hors de doute qu'on se la représentait souvent comme une déesse, opposée au soleil, astre masculin.

Les déesses de l'eau et les déesses terrestres ont d'ailleurs bien des attributs en commun, en particulier dans leurs vêtements. En fait, sous les conditions climatiques qui regnent au Mexique, l'image de fécondité, de fertilité, d'abondance végétale implique nécessairement celle de l'eau.⁴⁴

La figura arquetípica de Quetzalcóatl, es compleja pues combina diversos significados -lunar, solar y astral: "Quetzalcoatl-Nanauatzin, c'est le soleil-dieu des prêtres, qui voient dans l'auto-holocauste volontaire la plus haute expression de leur doctrine du monde et de la vie. . .roi-prêtre, respectueux des rites et des arrêts du destin, qui ne combat pas et qui s'offre a mourir pour renaître". Dios del Viento (responsable del movimiento -desde la encarnación hasta el espíritu), "de la Vida"- "hacedor de todas las criaturas". Sejourne nos recuerda que como redentor inaugura la "era del Centro revelando la existencia de una fuerza capaz de salvar de la inercia y abolir los contrarios". Nos enseña la doctrina "que la materia no puede ser salvada más que por su propia muerte":

En el drama creado sobre la tierra por el viento, él representa el personaje del hombre convertido en dios: en el primer acto, es el mortal penetrado por la conciencia de su origen celeste y la angustia en su dualidad; en el segundo, el pegrino intrépido que va hasta los infiernos para apoderarse del secreto de su naturaleza; y en el tercero, dueño al fin de su unidad interior, es transfigurado en

planeta.⁴⁵

Paz resume la estructura de Piedra de sol cuando apunta el simbolismo de Quetzalcóatl en una entrevista:

En el México pre-colombino fue. . .astro, pájaro, serpiente a un tiempo. Sobre este contexto mítico-astronómico se despliega el texto. Quiero decir: sobre el tiempo circular del mito se inserta la historia irrepetible de un hombre que pertenece a una generación, a un país y a una época.⁴⁶

La aventura surrealista

Piedra de sol es un poema de preocupaciones eróticas más marcadas que Blanco, y mucha de su imagería está vinculada al surrealismo. Pero no debemos insertar totalmente este texto en este pensamiento, se reúnen aquí diversas influencias -orientales y occidentales- como hemos analizado anteriormente.

Ya está presente en esta composición la vertiente oriental:

el mundo se despoja de sus máscaras
y en su centro, vibrante transparencia,
lo que llamamos Dios, el ser sin nombre,
se contempla en la nada, el ser sin rostro
emerge de sí mismo, sol de soles,
plenitud de presencias y de nombres;

La intención social que es evidente en mucho del texto de Piedra de sol es heredera del lema surrealista: amor, libertad y poesía. Independencia total que en los años 30 deviene en una confrontación con el comunismo:

El surrealismo desdeña el realismo y la abstracción, escuelas sumidas en el conformismo estético. El totalitarismo comunista reduce sus artistas a la esclavitud del realismo socialista -igual al burgués-. Los artistas sueltos de ese credo contribuyeron a mantener la abyecta sumisión de los sujetos, haciendo

las delicias de sus mellizos fascistas. Las demás dictaduras, las monstruosas democracias superindustriales y la Iglesia permiten al artista abstracto no loar el dogma con tal de no exceder su egotismo. La escandalosa mafia que hoy manipula el arte, literario y plástico, muestra en la punta del látigo una salchicha de brillantes. De saltar reglamentariamente, hasta puede morderse. Un paso más hacia la destrucción del espíritu y la robotización colectiva.⁴⁷

El surrealismo es una actitud total frente a la vida; de ahí que corte sus amarras no sólo con el comunismo sino con todos los movimientos políticos que -según ellos- limitan y niegan la humanidad del individuo.

Breton aspiraba a que el movimiento fuera subversivo, anárquico, que destruyera los tiránicos relojes que atan al hombre y lo apartan de la posibilidad de crear el reino del sueño aquí en la tierra. La visión de Breton -cercana a la de Rousseau- vuelve a las olvidadas raíces primitivas de los Antiguos, cuando la pareja enamorada -doble del universo- hablaba con la naturaleza, creaba frutos. Y es la pareja, síntesis de la dualidad del cosmos, el instrumento que salvará y reconciliará al hombre moderno no sólo con su otra 'mitad perdida' sino con el mundo natural. El paraíso posible no se encuentra después de la muerte, en un cielo conquistado por obras y sacrificios. La herejía surrealista ofrece la posibilidad de obtener un edén terrenal aquí y ahora.

Muchos críticos dirán que el individuo está tan escindido y alienado de sí mismo y del cosmos que es imposible esa vuelta a los orígenes. Pero Breton y los

surrealistas creen en los poderes del sueño, del amor y el erotismo, como recuerda este verso de Rafael Guillén:

Ella vendrá. Vendrá desde la noche.
 . . .Ella vendrá. Yo creo en el misterio.
 La fe en lo transparente, en lo que existe
 alrededor de la materia; el vago
 presentimiento ilógico; el deseo
 me salvará. Yo creo
 en la otra mitad de lo visible.⁴⁸

La poesía y el amor -pasión- son posibles gracias a la mujer -diosa, nueva sacerdotisa- que nutre en el ritual erótico la llama del deseo, que abrasa y abre las puertas de ese instante magnético que permite la revelación de la otra 'realidad' -olvidada y oculta en el inconsciente.

Breton continúa creyendo en la inocencia del hombre. Su fe en el futuro de la aventura surrealista se centra en su afirmación que este hombre puede, a través del amor, romper sus límites e iniciar un nuevo diálogo con su otro 'yo': Anima mundi.

La crisis del hombre moderno se inicia cuando no puede re-unirse con su 'alma' -que es un doble del alma de la Amada (Magna mater) y del mundo. Desde que los poderes de la razón se imponen deviene un tiempo líneal, ocurre la ruptura y la separación. En el mundo occidental contemporáneo el yo entonces se halla amenazado y se tiende angustiosamente a un proceso de definición y análisis. En oposición, la filosofía oriental desconoce el ser y no ve esa dualidad:

El yo hegeliano, en peligro en el Occidente, jamás ha existido en el Oriente. El fin trascendental de las religiones orientales es perderse en el Absoluto, encontrar el grado máximo de felicidad al entrar en

la total vacuidad. Este estado de iluminación va más allá del no-ser. Los libros sagrados budistas o hindúes declaran, por ejemplo, que el mundo fenoménico no existe, que es una ilusión. La sistemática negación: no se puede negar lo que no existe y así no se puede hablar del no-ser. La vacuidad entonces no es el equivalente del no-ser sino la realidad total del Absoluto. Queda fuera de los límites de la dialéctica, de la definición, de la negación, es indefinible. Sin embargo, son muy pocos los que alcanzan el estado perpetuo de vacuidad o nirvana. Los demás hombres tratan de asirse del mundo fenoménico.⁴⁹

Hegel intenta a través de lo particular llegar a la Totalidad, descompone la realidad para poder contemplar la Unidad, mientras que en el Oriente no se fragmenta, sino que se niega, para alcanzar el conocimiento, ya que el Uno se comprende como la conquista de Nirvana -la destrucción del 'ego' lo consciente. He ahí una de las radicales diferencias entre la filosofía occidental y el pensamiento oriental. Para poder aprehender la realidad, en el Occidente se toma una parte mientras que en el este se aspira a la totalidad que se entiende como vacuidad (sunyata).

Paz, hombre occidental y rodeado por unas circunstancias muy concretas, cuestiona en "Lectura de John Cage" este orden:

Leído	
	Desleído
(Music without measurements	
Sounds passing through circumstances.	
Dentro de mí los oigo	Pasar afuera
Fuera de mí los veo	Pasar conmigo
Yo soy la circunstancia. . .	Soy

. . .Silencio es música
 Música no es silencio
 Nirvana es Samsara
 Samsara no es Nirvana
 El saber no es saber:
 Recobrar la ignorancia
 Saber del saber

En esta re-lectura de Cage, Paz nos recuerda en una nota de Ladera Este:

En la literatura budista Mahayana, especialmente en la tántrica, se repite una y otra vez la fórmula Samsara es Nirvana, Nirvana es Samsara. Es una expresión que condensa una de las ideas cardinales de la tendencia madhyamika: la identidad última entre la realidad fenoménal (Samsara: el ciclo del deseo ignorante de sí y de su reencarnaciones) y la trascendental (Nirvana: un estado de beatitud indefinible excepto por la negación: no es ni esto ni aquello.) Samsara y Nirvana son equivalentes porque ambos son modos de la vacuidad y el verdadero sabio trasciende su aparente dualidad. Pero el poema dice algo ligeramente distinto. . .(179)

El artista llega a la conclusión que el yo existe, aunque John Cage este "Committed/ to the nothing in between":

Entre el silencio y la música
 El arte y la vida
 La nieve y el sol
 Hay
 Ese hombre es John Cage
 . . .Dice una palabra
 No nieve no sol
 Una palabra
 Que no es
 Silencio:
A year from Monday you will hear it.

La tarde se ha vuelto invisible. (LE, 80-4)

Existe por el habla "dice una palabra" he ahí su esencia y su humanidad: el hombre es por el lenguaje.

Como Breton, Paz utiliza elementos y símbolos de la tradición primordial como medio para plasmar la expe-

riencia poética: "appreciation. . .not the object but the method. . .to him the poetic act, rather than its product, that is sacred, if indeed it succeeds even in a limited way in finding new doors to perception".⁵⁰ A Paz le fascina la faz secreta de la tradición oculta -puente que ayudará al artista a concebir la imagen-. También le atrae el elemento subversivo que el movimiento ocultista representa: poesía de iniciados, de las catacumbas. Y aquí debemos añadir, que no es cosmovisión que deviene en la incomunicación o en la torre de marfil, sino que aspira, a través de la conspiración -como en todas las grandes obras, a la libertad del hombre.

La Presencia Femenina en Piedra de sol

Al recordar a Melusina, figura de compleja estirpe, desde los alquimistas hasta los surrealistas, Paz inyecta en su poema la nota ocultista:

entrevista muchacha reclinada

. . .adolescente rostro innumerable,
he olvidado tu nombre, Melusina,

. . .yo vi tu atroz escama
Melusina, brillar verdosa al alba
dormías enroscada entre las sábanas
y al despertar gritaste como un pájaro
y caíste sin fin, quebrada y blanca
nada quedó de ti sino tu grito, (240; 244)

Para José Emilio Pacheco Melusina es hada:

la náyade, que por encerrar a su padre el rey Elinas en una montaña, fue condenada a volverse, todos los sábados, serpiente de las caderas a los pies. Unida a un mortal, Raymodin de Poitiers, que la abandonó al descubrir su secreto (o según otra versión de la

leyenda, expulsada del castillo de Luisignan que ella misma edificó para su amante), Melusina sólo regresaba para anunciar con sus gritos los males que sufrirían los señores de Luisignan. Estos son "les cris de la Fée" que Nerval modula "sur la lyre d'Orphee" junto a "les soupirs de la Sainte" en los últimos versos de "El desdichado", soneto inicial de Les chimeres.

Se olvida Pacheco de la raigambre alquimista y surrealista de esta figura, que aparece en el ocultismo asociada a las transformaciones.⁵²

Melusina, además de tener una interesante estirpe literaria, está presente en el simbolismo del hermetismo y la alquimia. Paracelsus la menciona como recuerda Jung:

a magical creature. . . dwells in the blood. . . and since blood is the ancient seat of the soul. . . is a kind of anima vegetativa. . . mercurial spirit. . . belonging half to folklore and half to the alchemical doctrine of Paracelsus, . . . connection with permutation and transmutation.⁵³

En sus estudios sobre la alquimia y la psicología Jung observa que "the essential secret of the art of alchemy lies hidden in the human mind. . . or. . . in the unconscious". Por eso nos deja un grabado que muestra el "artifex with soror fishing for Melusina (anima)".⁵⁴

Melusina es 'anima' que el poeta intenta recuperar -la otra mitad que se conjuga en la imagen poética.⁵⁵

La figura de la Mujer se manifiesta a través de arquetipos y símbolos.⁵⁶ Como arquetipo, eterno Femenino, es un concepto que estructura y cristaliza la orientación de mucha de la obra de Paz.

En Piedra de sol esta figura arquetípica combina⁵⁷ atributos negativos y positivos: "enredadera, planta

venenosa, flor de resurrección, uva de vida" (241):

frente a la tarde de salitre y piedra
armada de navajas invisibles
una roja escritura indescifrable
escribes en mi piel. . .

. . .tu boca sabe a tiempo emponzoñado
tu cuerpo sabe a pozo sin salida,
pasadizo de espejos que repiten
los ojos del sediento, pasadizo
que vuelve siempre al punto de partida

. . .y tus palabras afiladas cavan
mi pecho y me despueblan y vacían,
uno a uno me arrancas los recuerdos,
he olvidado mi nombre, mis amigos
gruñen entre los cerdos o se pudren
comidos por el sol en un barranco, (243)

El poeta no nos entrega diferentes diosas sino las diversas fases de la Mujer. Esta re-unión de opuestos en la figura primordial del eterno Femenino⁵⁸ es característica del pensamiento primitivo. El artista utiliza la aparente paradoja de la simultaneidad de Lucifer/Vésper, en la Mujer que compone también la vida: el bien y el mal, muerte y nacimiento.

Este principio femenino adquiere un carácter transformativo en Melusina. Mary Ann Caws al analizar Arcane 17 recuerda su pluralidad:

For him, woman is at once the Morning Star... Lucifer the light-Bearer, Eve, and the individual man... Above all she is Mélusine. Both mermaid and woman, child and adult, sister to the alchemists and their ideal mistress, Mélusine in her marvelously dual nature is the heroine of the most "splendid myth" of Surrealism... In spite of all the magical transformations, she is always like herself, she proves the permanence of the miracle... Breton salutes... the double nature of woman and the extraordinary luminosity of human love... Finally he invokes the alchemical work... which touches the poetic genus and the poetic life in its play of opposites... which the dual nature of Mélusine perfectly fits. The hidden regions where the alchemical work transforms the opposites into a crystalline union can be explored

only by poetry, and only the poet aided by his soror has access to them, for it is in her eyes that they are completely revealed.⁵⁹

La influencia de la mujer como hierofante, nueva Isis de Occidente es analizada por Eliphas Lévi en conexión con Melusina:

The High Priestess bore, as a fact, the insignia of the protecting divinity of the female Druids; she was Hertha, or Wertha, the youthful Gaulish Isis, the Queen of Heaven, the virgin who must bring forth a child. She was depicted with one foot on the earth and the other on the water, because she was the queen of initiation and presided over universal science. The foot set upon the water was usually supported by a ship, analogous to the bark or conch of the ancient Isis. She held the distaff of the Fates wound about with a thread, part black, part white, because she presided over all forms and symbols, and it was she who wove the vestment of ideas. She was also given the allegorical form of the syrens, half woman and half fish, or the torso of a beautiful girl whose legs were serpents, signifying the flux of things and the analogical alliance of opposites in the manifestation of all occult forces of Nature. Under this last form Hertha took the name of Melusine or Melosina, the musician, the singer -that is to say, the syren who reveals harmonies... The legend is imitated from the fable of Psyche and refers, like this, to the dangers of sacrilegious initiations, or profanation of the mysteries of religion and of love; it is borrowed from the traditions of the ancient bards and derives evidently from the learned school of the Druids. 60

En Francia, donde la tradición de la 'inspiración' ha sido asociada con la Mujer; en el siglo XX encontramos otra vez la figura de Melusina en la voz de los surrealistas:

. . .faire predominer aux maximum tout ce qui ressort du système féminin du monde par opposition au système masculin, de faire fond exclusivement sur les facultés de la femme. . .Je choisis la femme-enfant. . .

parce qu'en elle et seulement en elle me semble resider a l'etat de transparece absolue l'autre prisme de vision dont on refuse obstinement de ternir compte.⁶¹

Porque en Arcane 17 ella es el 'anima', la que reconcilia y ayuda a la transformación del hombre, como recuerda Balakian:

Within the context of the Mélusine myth and its analogies, Breton's previous pleas for woman-power reach an apotheosis as he looks upon the savage state of the world which has been denied woman's spiritual intervention. His attraction to the Mélusine symbol lies not only in her power for salvation but in the fact that she also embodies the power of metamorphosis since she turns from woman to serpent, even as night into day, and the worm into a butterfly, all representing the unifying element in Breton's book as they seem to represent to him the basically dynamic character of the universe. 62

El eterno Femenino ya sea en la figura de la Gran Madre, o en la de la amada es una fuente rica y compleja para el creador: desde el primitivo, y el tantrika, hasta el poeta provenzal y el artista moderno. Paz pertenece a esta corriente que aspira a salvarse en -y por- la presencia amada. Sus composiciones son traducciones de esta aspiración universal que vemos en todos los tiempos. La mujer es una figura central en el simbolismo primitivo del erotismo. Instrumento fundamental en el ritual: víctima, verdugo, altar, ella es el otro, la mitad salvadora que conduce al hombre a la iluminación. En el altar del ritual erótico la víctima se inmola, en ella -como vela votiva- el hombre deposita su ofrenda (semen) para avivar el fuego (orgasmo) que destruye y calcina, que deviene en un renacimiento. Muerte (orgasmo) que abre las puertas de la vida

verdadera, eterno retorno al principio, posibilidad de una nueva modalidad de existencia, más allá, en el tiempo sagrado del Principio.

Esta figura femenina presenta dos vertientes, ya que contiene el doble poder de la reproducción y la destrucción, del cuál la vida y la muerte son la expresión en nuestro mundo.

La mujer al encarnar los poderes regeneradores tiene de la conexión esencial entre el artista y el lenguaje.

Algunas notas alquímicas

La discusión de Melusina nos lleva a elucidar ciertos elementos alquímicos que se pueden asociar con los poderes del erotismo.

La tradición de la Gran Obra ha sido estudiada por Fulcanelli:

De todas las ciencias cultivadas en la Edad Media, ninguna conoció más favor ni más honor que la alquimia. Tal es el nombre bajo el que se disimulaba entre los árabes el Arte sagrado o sacerdotal que habían heredado de los egipcios, y que el Occidente medieval debía, más tarde, acoger con tanto entusiasmo. . .el origen de la palabra. . . se basa en la permutación de la forma por la luz, fuego o espíritu. . .lenguaje de los pájaros.⁶⁵

El matrimonio en la alquimia es un símbolo de esa transformación: metales que se funden, cuerpos que se unen, palabras que se conjugan en la página en blanco. Por eso muchos de los grabados presentan el acto sexual, ceremonia que nos devuelve por un instante salvador la posibilidad de la unidad. El matrimonio alquímico produce "la sustancia

filosofal. . .en el sentido de la universalidad": "dos cuerpos bastan para consumir el Magisterio desde el principio . . .Son el Sol y la Luna, de fuente mercurial y origen sulfuroso que, por el fuego continuo, se ornan con adornos reales para vencer, estando unidos, y luego cambiados en quinta-esencia, toda cosa metálica, sólida, dura y fuerte". Por eso "todos los autores hablan de un terrible combate entre dos dragones" que deviene en "el signo de la unión y de la concordia que es preciso realizar entre el fuego y el agua".⁶⁴

Fulcanelli analiza las diferentes claves herméticas, porque desea demostrar:

1.-, que la alquimia es una ciencia verdadera susceptible, como la química, de extensión y progreso, y no la adquisición empírica de un secreto de fabricación de los metales preciosos; 2.-, que la alquimia y la química son dos ciencias positivas, exactas y reales, aunque diferentes entre sí, tanto en la teoría como en la práctica; 3.-, que la química no podría, por estas razones, reivindicar un origen alquímico; 4.-, finalmente que las innumerables propiedades, mas o menos maravillosas, atribuidas en bloque por los filósofos tan solo a la piedra filosofal, pertenecen, cada una de ellas, a las sustancias desconocidas obtenidas a partir de materiales y de cuerpos químicos, pero tratados según la técnica secreta de nuestro Magisterio.

La verdad alquímica "se expresa con la ayuda de medios y ficciones análogos". Los "nombres y palabras, maneras de operar son nombres, palabras y maneras metafóricas" y el lenguaje alegórico trata de "sustraer al profano el pensamiento clave". La cábala y el simbolismo ofrecen bastantes recursos para expresar lo que no debe ser comprendido

más que por la pequeña minoría."⁶⁶

La operación alquímica tiene un aspecto ritual:

It is known that the essence of initiation into the mysteries consisted of participation in the passion, death and resurrection of a God. We are ignorant of the modalities of this participation but one can conjecture that the sufferings, death and resurrection of the God, already known to the neophyte as a myth or as authentic history, were communicated to him during initiations, in an 'experimental' manner. The meaning and finality of the Mysteries were the transmutation of man. By experience of initiatory death and resurrection, the initiate changed his mode of being (he became 'immortal').⁶⁷

Muerte y resurrección de la materia: es el drama místico de un dios que se proyecta en ella para poder transmutarla. La combinación del azufre y el mercurio siempre expresada a través de un matrimonio, que es una unión mística. Como señala Eliade: "Herein lies the novelty of the alchemical perspective: the life of Matter. . .by taking the initiatory significance of drama and suffering. . .takes on the destiny of the spirit. . .culminate in freedom, illumination and immortality, culminate on the material plane, in transmutation in the Philosopher's Stone".

Según Mircea Eliade el hombre moderno es "incapable of experiencing the sacred in his dealing with matter; at most he can achieve an aesthetic experience".⁶⁸ Por eso Paz, en su peregrinaje ritual, revive esa experiencia olvidada en la época contemporánea.

Los avatares de la escritura erótica

El problema del lenguaje se sitúa entre la palabra y el silencio:

y el silencio
 que se cubre de signos, el silencio
 que dice sin decir, ¿no dice nada?, (251)

El artista, presente en el poema, intenta la escritura como Huidobro: "busco sin encontrar, escribo a solas, / no hay nadie" (240).

La crítica del lenguaje se centra en la vida: el mundo cambia si dos se aman, los vocablos pactan por un instante -deseo revelador. Por eso en "El cántaro roto" nota como el hombre tiene que volver a la fuente del sueño y el amor:

para decir los pronombres hermosos y reconocernos y
 ser fieles a nuestros nombres
 hay que soñar hacia atrás, hacia la fuente, hay que
 remar siglos arriba,
 más allá de la infancia, más allá del comienzo, más
 allá de las aguas del bautismo,
 echar abajo las paredes entre el hombre y el hombre,
 juntar de nuevo lo que fue separado
 vida y muerte no son mundo contrarios, somos un
 solo tallo con dos flores gemelas,
 hay que desenterrar la palabra perdida, soñar
 hacia dentro y también hacia afuera, (LBP, 236)

Cuando se vuelve al comienzo, "al punto de partida" se puede iniciar un diálogo poético:

puerta del ser, despiértame, amanece
 déjame ver el rostro de este día,
 déjame ver el rostro de esta noche,
 todo se comunica y transfigura,
 arco de sangre, puente de latidos,
 llévame al otro lado de esta noche,
 adonde yo soy tú somos nosotros,
 al reino de pronombres enlazados, (253-4)

El cuarto, lugar de la escritura y el amor, es centro del universo, donde se realiza la doble función del hombre: amar y crear. El cuarto había sido situación límite -"pasadizo de espejos", "presente sin ventanas"-

...y al llegar a mi cuarto -siempre un cuarto-
no me reconocieron los espejos?

...nombres, sitios,
calles y calles, rostros, plazas, calles,
estaciones, un parque, cuartos solos,

...cuartos, lugares, calles, nombres, cuartos,

(245)

Sólo cuando ocurre el amor los cuartos -fronteras y linderos
que separan al hombre- se transfiguran:

cuartos a la deriva
entre ciudades que se van a pique,
cuartos y calles, nombres como heridas,
el cuarto con ventanas a otros cuartos
con el mismo papel descolorido
donde un hombre en camisa lee el periódico
o plancha una mujer; el cuarto claro
que visitan las ramas del durazno;
el otro cuarto: afuera siempre llueve
y hay un patio y tres niños oxidados;
cuartos que son navíos que se mecen
en un golfo de luz; o submarinos:
el silencio se esparce en olas verdes,
todo lo que tocamos fosforece;
mausoleos del lujo, ya roídos
los retratos, raídos los tapetes;
trampas, celdas, cavernas encantadas,
pajareras y cuartos numerados,
todos se transfiguran, todos vuelan,
cada moldura es nube, cada puerta
da al mar, al campo, al aire, cada mesa
es un festín; cerrados como conchas
el tiempo inútilmente los asedia,
no hay tiempo ya, ni muro: espacio, espacio,
abre la mano, coge esta riqueza,
corta los frutos, come de la vida,
tiéndete al pie del árbol, bebe el agua.

todo se transfigura y es sagrado,
es el centro del mundo cada cuarto,
es la primera noche, el primer día,
el mundo nace cuando dos se besan,
gotas de luz de entrañas transparentes
el cuarto como un fruto se entreabre
o estalla como un astro taciturno (246-7)

En ese comienzo, que "es abrir puertas", el mundo cambia y es real, se derrumb.

las paredes
invisibles, las máscaras podridas
que dividen al hombre de los hombres,
al hombre de sí mismo, (247)

Y se puede por un "instante inmenso" contemplar la "unidad perdida". Y repito que debe ser "instante", momento pleno al que le sigue la duda y el dolor, -"morir es despertar": "quiero seguir, ir más allá, y no puedo:/ se despeñó el instante en otro y otro". Después de "duros sueños de piedra" el poeta ve los límites desmoronarse, extinción que anuncia un renacimiento:

...el sol entraba a saco por mi frente,
despegaba mis párpados cerrados,
desprendía mi ser de su envoltura,
me arrancaba de mí, me separaba
de mi bruto dormir siglos de piedra
y su magia de espejos revivía (254)

Como la alquimia, la escritura es ritual de iniciación mística. En Piedra de sol este rito iniciático -muerte y renacimiento- es de orden erótico y se rige por la Mujer -asociada con los poderes creadores y transformadores-. Como en las cosmogonías de los Antiguos Mexicanos -de luna a sol- el concepto del tiempo se engarza con los cambios que operan en la naturaleza; del día a la noche, las estaciones, etc. El artista tiende a buscar -en la noche- el comienzo de un tiempo adánico y ya perdido, donde pueda encontrar la palabra original.

Pero asociado a los poderes de la escritura

encontramos la noche, la hora de la aventura surrealista:

Une fois pour toutes la poésie dot resurgir
des ruines
...La vision nocturne a ete quelque chose il
s'agit⁶⁹

"Les mots font l'amour"- el lema de Breton proclama una metamorfosis en la lengua poética: la palabras copulan creando la imagen. Palabras encadenadas que se friccionan, chocan y producen en su relampágeo la iluminación en la obra de arte. Ya Breton en su manifiesto había subrayado como es el encuentro fortuito de las palabras la base de la experiencia poética, que induce a esa revelación espontánea de asociaciones que finalmente crean imágenes las cuáles se combinan para formar la metáfora poética.⁷⁰ Si en los manifiestos Breton expresa sus teorías sobre el lenguaje, Paz, ya en muchos de sus ensayos, nos conducirá en sus poemas extensos a esa experiencia reveladora que es la iluminación poética. El artista busca palabras que plasmen en el texto esa presencia que de por sí es indecible, que como el erotismo siempre se le escapa.

La elección del amor y la poesía en Piedra de sol, actos creadores y afines, insertan la obra de Paz en esa vertiente de artistas que exaltan los poderes salvadores del erotismo; los surrealistas.

no hay nada frente a mí, sólo un instante
rescatado esta noche, contra un sueño
de ayuntadas imágenes soñado
duramente esculpido contra el sueño,
arrancado a la nada de esta noche,
a pulso levantado letra a letra, (241-2)

El acto amoroso es la respuesta a la creciente enajenación que el artista contempla en el mundo. El deseo encarna en imágenes.

Si la característica esencial del lenguaje nahúatl es esa "essaims d'images", que es un sistema de símbolos "qui se refletent les uns les autres: couleurs, temps, espaces orientes, astres, dieux, phenomenes historiques se correspondent". Paz, en su poética, recuerda el pensamiento que Soustelle analiza:

Lorsqu'on penetres dans ce monde que la pensee indigene construisait, on croit entres dans un palais dont les murs seraient faits de miroirs, ou, mieux, dans une foret aux innombrables echos "ou les parfums, les couleurs et ses sons se repondent".

Et ce systeme, si etranger que nous le sentions, n'est pas anarchique. Sa cohesion est faite des attitudes traditionnelles du peuple qui l'a elabore, -attitudes sentimentales et affectives codifiees en mythes et en rituel, no pas reflexiones rationnelles sur l'experience. Son unite, sa solidite internes, sont subjectives. L'image mexicaine de l'univers est accordee au peuple mexicain; c'est lui qu'elle reflete, et non le monde.⁷¹

Después de presentar las diversas afinidades con el texto de Piedra de sol, analizamos la estructura esencial de este poema extenso, que introduce elementos afines a la aspiración de Paz de entregarnos los poderes eróticos -que encarnan finalmente en el lenguaje.

Oriente y Occidente, los mitos de los Antiguos Mexicanos, el surrealismo, la exaltación del erotismo y la búsqueda de un nuevo lenguaje poético constituyen básicamente la estructura de Piedra de sol, necesario punto de referencia en la discusión y situación de este texto

capital en la obra de Paz.

Período de transición

Piedra de sol presenta ya ciertos elementos orientales, como nos recuerda Roberta Seabrook al analizar la posición de Paz frente al problema del no-ser: "El camino de Paz tiende más hacia una posición intermedia. Debido a su honda preocupación por lo oriental y su estadía en la India (de 1962 a 1968), su tratamiento del tema ha sufrido una evolución tortuosa, aunque su inquietud metafísica se encontraba ya planteada en el contexto oriental de Piedra de sol (1957)".⁷²

Pero es en Blanco, después de la experiencia estructuralista y oriental, que Paz acerca su obra a una intención más crítica del lenguaje. Por eso, antes de internarnos en este poema extenso de 1967, debemos señalar ese período de transición que se abre con la estancia de Paz en la India y con su contacto con las teorías de Lévi-Strauss.⁷³ Dos libros nos servirán de base para esta discusión: Claude Lévi-Strauss o El nuevo festín de Esopo (1967) y Conjunciones y disyunciones (1969). Se evidencian en estas publicaciones la profunda huella que estas dos experiencias dejan en su pensamiento. Como señala Manuel Durán: "Paz has recently de-emphasized the magic or heroic role of the poet, underlining instead a new role of language which has been suggested by structuralism -and probably also by the emotional impact of his oriental

experience".⁷⁴ Después Durán recuerda que en la década de los 60:

Paz discovers two facts that are bound to affect his writings. On the one hand, a fact which has its roots in a personal experience: his residence in India. He gains access to the reality of the Orient in a most specific form. On the other hand, another fact influences his conscious life, his life as an intellectual: this is the impact of a theory, the nucleus of ideas that we can describe under the general label of "structuralism". Without ceasing for a moment to be surrealist and moreover without dismantling the superimposed existentialist canopy that had been placed upon the surrealist background, Paz becomes a structuralist. 75

Y Emir Rodríguez Monegal en una re-lectura de El arco y la lira nota:

En el pensamiento y en la experiencia viva de Oriente ha encontrado Octavio Paz la clave para disolver las contradicciones del pensamiento occidental: un sistema que permite (mejor que el existencialismo) aceptar la existencia del Otro y la eliminación del yo; una religión que instaura lo divino, y no un Dios, en el centro de sus creencias; una concepción del tiempo como algo cíclico y no lineal, lo que permite disolver las fantasías del progreso y da un nuevo sentido a la empresa revolucionaria. Hasta la concepción del amor (central para este gran poeta erótico que es Paz) encuentra su pensamiento y en la experiencia oriental un apoyo solar. 76

La India en Paz es confirmación de muchas ideas que ya había expresado en tempranos poemas. Este interés se evidencia en la búsqueda de Paz por tratar de resolver la crisis vital y estética que sufren los artistas de esta época. Al discutir la actitud crítica de la India, Paz recuerda como "es una gigantesca caldera y aquél que cae

en ella no sale nunca". (Claude Lévi-Strauss, 83).

Oriente es para este artista más que una fuente de inspiración, interrogación centelleante.

Manuel Durán aclara que otra nota importante en la vida de Paz representa: "his having found in India a woman he loved and made his wife...No wonder his poetry has gained in depth: it is now the fully poetry of an adult poet".⁷⁷ Vitalmente representa un cambio que anuncia en su poema "Cuento de dos jardines":

Me crucé con una muchacha
 El pacto
 Del sol de verano y el sol de otoño:
 Sus ojos
 Partidaria de acróbatas, astrónomos, camelleros.
 Yo de fareros, lógicos, sadhúes.
 Nuestros cuerpos se hablaron, se juntaron y se
 fueron.
 Nosotros nos fuimos con ellos.
 ...Por la niña del cuento,
 Marinera de un estanque en borrasca,
 La llame
 Almendrita.
A la casa le brotaron escamas.
 Almendrita:
 ...Nosotros le pedimos al nim que nos casara.
 Un jardín no es un lugar:
 Es un tránsito,
 Una pasión: (IE, 135-6)

Paz recuerda en su conversación con Julián Ríos en Solo a dos voces:

Oriente, sobre todo los últimos años de la India, fue muy importante para mí. Yo he estado dos veces en Oriente: la primera vez, en 1952, pase cerca de un año en la India. Allá me casé, en Delhi, bajo un árbol nim, con Marie José...

Ese árbol 'nim' se recordará de nuevo en Blanco:

El árbol nim que nos protege Los protege
 Sus ramas acallan al trueno
 Apagan al relámpago
 En su follaje bebe agua la sequía

El estructuralismo, especialmente a través de las ideas de Lévi-Strauss, deslumbra e inquieta a Paz:

La lectura de Lévi-Strauss me descubrió tantas cosas y despertó en mí tales interrogaciones que, casi sin darme cuenta, hice algunos apuntes... sus libros son un diálogo permanente, casi siempre crítico,... su tema central es el lugar del hombre en el sistema de la naturaleza. (Claude Lévi-Strauss, pp. 9; 10)

Claude Lévi-Strauss al concebir "a la sociedad como un conjunto de signos: una estructura...sistema de comunicaciones" abre la posibilidad al antropólogo de descifrar el código de cada sistema". (14)

Estas notas iniciales de Paz a la lectura del enólogo francés culminan en el libro Claude Lévi-Strauss o El nuevo festín de Esopo que apunta a un interés por las doctrinas estructurales. La atracción por el lenguaje será uno de los puntos de acercamiento:

Todo el edificio del lenguaje reposa sobre... una oposición binaria ... el lenguaje nos funda, nos da sentido ... nos da la posibilidad de decir ... La pregunta sobre el fundamento del tabú del incesto se resuelve en la pregunta sobre la significación del hombre y ésta en la del espíritu. Así pues, hay que penetrar en una esfera en la que el espíritu opera con mayor libertad ya que no se enfrenta ni a los procesos económicos ni a las realidades sexuales sino a sí mismo. (17; 24)

El pensamiento de Claude Lévi-Strauss -cercano a Rousseau y a Proust, al surrealismo, a Breton y a las ideas orientales:

en el budismo...buscamos una confirmación...el Occidente esta a punto de descubrir evidencia semejantes a las que el Oriente descubrió hace dos mil quinientos años. No sería difícil mostrar en la obra de... Lévi-Strauss una sorprendente e involuntaria afinidad con el budismo. Su pensamiento no le debe nada al de Oriente. ... No obstante, ... la preocupación por el lenguaje es central y ... lleva a una conclusión análoga: toda palabra se resuelve en el silencio. (Ca, 110)

Paz anota que a lo que Lévi-Strauss ha llamado "desprendimiento" él agrega "des-conocimiento: disolución del sentido en el ser, aunque sepamos que el ser es idéntico a la nada" porque:

Occidente nos enseña que el ser se disuelve en el sentido y Oriente que el sentido se disuelve en algo que no es ni ser ni no ser: en un Lo Mismo que ningún lenguaje designa excepto el del silencio. Pues los hombres estamos hechos de tal modo que el silencio también es lenguaje para nosotros. La palabra del Buda tiene sentido, aunque afirme que nada lo tiene, porque apunta al silencio: si queremos saber lo que realmente dijo debemos interrogar a su silencio. (Claude Lévi-Strauss, 125)

Advierte que Lévi-Strauss olvida la posibilidad que "el silencio, en sí mismo es una respuesta...Hay dos silencios: uno, antes de la palabra, es un querer decir: otro, después de la palabra, es un saber que no puede decirse lo único que valdría la pena decir" (126).

Al estudiar la idea de los mitos en Le cru et le cuit, Paz concluye que si "los mitos se comunican entre

ellos por medio de los hombres y sin que estos lo sepan."

El poeta entonces no es "el que se sirve del lenguaje sino éste el que habla a través del poeta" (39).

Ya en Claude Lévi-Strauss o El nuevo festín de Esopo adelanta el propósito final de Blanco:

Tocado por la poesía, el lenguaje es más plenamente lenguaje y, simultáneamente, cesa de ser lenguaje:...desemboca en una región inaccesible a las palabras (55)

Una interpretación estructural de textos nos lleva al método de James A. Boon, discutido en el capítulo I: "A process of discovery...attitude of mind...imitating to distill and construct significance. Besides explicating Lévi-Strauss and cross-clarifying his work". Boon trata de ofrecernos "a demonstration of these ways of thinking, of organizing the 'odds and ends' from texts experienced or experienced 'texted'". Una verdadera crítica estructural es siempre creadora: Boon nos recuerda que Lévi-Strauss contempla la condición humana y su obra consiste en una síntesis entre la antropología analítica y una visión lírica de gran unidad.⁷⁸

Boon anota que los poetas simbolistas dejan "conscious constructs out of the material that is language... the idea of poetry...have to do with the power and wonder of orderly language formation in and of itself...Lévi-Strauss has gone on to re-evaluate the distinctive facts of other areas of systematic thought in his studies of primitive mythology and totemic classification". Para

Lévi-Strauss el lenguaje presenta la misma estructura que la cultura.⁷⁹

Una lectura de Lévi-Strauss siempre arroja luz sobre diversos tópicos, su visión ilumina no sólo la mentalidad 'primitiva' sino la del hombre moderno: "Lévi-Strauss...induces to be stimulated by poetry, by myth... all cultural productions...in language...new humanism... rejection of an assumed hierarchy in any particular set of transformable systems and applies it to all systems... language...resulting brand of 'idealism'". Su visión es mucho más positiva de lo que se cree, aspiración a una filosofía humanística de la cultura:

man's esprit is social, is located outside conscious awareness, is irreducibly manifested in exchange, and is most readily reflected in language...The structure he uncovers are in fact directions... paths...we employ myth to carry us on to another ...satisfaction lies in portraying the dawn of significant forms.⁸⁰

Si Lévi-Strauss niega el valor intrínseco de la historia es para establecer un terreno más propicio para el humanismo: metafísica de la nada y la ausencia.

A pesar que todo el proceso del conocimiento humano asume el carácter de un sistema cerrado, Lévi-Strauss termina La Pensée sauvage en esta nota:

C'est donc rester encore fidèle à l'inspiration de la pensée sauvage que de reconnaître que l'esprit scientifique, sous sa forme la plus moderne, aura contribué, par une recontre qu'elle seule eût su prévoir, à légitimer ses principes et à la rétablir dans ses droits.⁸¹

es:

intemporelle; elle veut saisir le monde, a la fois, comme totalité synchronique et diachronique, et la connaissance qu'elle en prend ressemble a celle qu'offrent, d'une chambre, des miroirs fixés a des murs opposés et qui se reflètent l'un l'autre (ainsi que les objets placés dans l'espace qui les sépare), mais sans être rigoureusement parallèles. Une multitude d'images se forment simultanément, dont aucune n'est exactement pareille aux autres; dont chacune, par conséquent, n'apporte qu'une connaissance partielle de la décoration et du mobilier, mais dont le groupe se caractérise par des propriétés invariantes exprimant une vérité. La pensée sauvage approfondit sa connaissance a l'aide d'images mundi. Elle construit des édifices mentaux qui lui facilitent l'intelligence du monde par autant qu'ils lui ressemblent. En ce sens, on a pu la définir comme pensée analogique.

Aunque el mundo natural es aprehendido concretamente por el primitivo y abstractamente por el científico, Lévi-Strauss piensa que:

ce deux cheminements fussent promis à se rejoindre, explique qu'ils aient l'un et l'autre, et indépendamment l'un de l'autre dans le temps et dans l'espace, conduit à deux savoirs distincts bien qu'également positifs: celui dont une théorie du sensible a fourni la base, et qui continue de pourvoir à nos besoins essentiels par le moyen de ces arts de la civilisation: agriculture, élevage, poterie, tissage, conservation et préparation des aliments, etc., dont l'époque néolithique marque l'épanouissement, et celui qui se situe d'emblée sur le plan de l'intelligible, et dont la science contemporaine est issue.

Il aura fallu attendre jusqu'au milieu de ce siècle pour que des chemins longtemps séparés se croisent: celui qui accède au monde physique par le détour de la physique, il accède au monde de la communication.⁸²

En estas breves páginas hemos tratado de resumir algunas de las preocupaciones esenciales que acercan a Paz a la obra de Claude Lévi-Strauss. Básicamente los dos comprenden que el rito ha muerto, y que nuestra comprensión del primitivo es sólo un intento, una aproximación:

A mí me gustaría hablar con el sādhu. pero ni él entiende mi lengua ni yo hablo la suya. Así, de vez en cuando me limito a compartir su té, su bhang y su quietud. ¿Qué idea se hará de mí? Quizá él se hace ahora la misma pregunta, si es que por casualidad piensa en mí. (El mono, 69-70)⁸³

El estructuralismo, no es otra cosa sino la aplicación de la antigua ley de la analogía, intentará descifrar al lenguaje: [la pensée sauvage] en ce sens on a plu définir comme pensée analogique".⁸⁴

Empresa que Paz recuerda al describir el método de integración del pensamiento salvaje: "oposición binaria... los primitivos clasifican y relacionan. Su pensamiento es análogo, rasgo que no sólo los une a los poetas y los artistas de las sociedades históricas sino también a la gran tradición de los herméticos de la Antigüedad y la Edad Media -o sea: a los precursores de la ciencia moderna". (Claude Lévi-Strauss, 78-9).

Blanco

Se inserta Blanco plenamente en la tradición del poema extenso. Aludiremos en la presentación de este texto de intención crítica a William Carlos Williams y su preocupación por el blanco, a las características rituales que interesan a Paz, y a las teorías de Mallarmé

sobre la página en blanco.

La configuración de Blanco se delinea con diversos elementos orientales: el viaje, la mandala, y el rito de Maithuna. También la huella de Occidente aparece en la aspiración simbolista de crear un teatro ritual de signos; su afán de ruptura, y su continua fidelidad a mucho del pensamiento surrealista.

Blanco se inicia en las fronteras del lenguaje -el silencio- y aspira volver a esa transparencia que es centro y eje de la palabra.

Afinidades

En un temprano ensayo de 1931 sobre Marianne Moore, William Carlos Williams explora la función del blanco:

A course in mathematics would not be wasted on a poet, or a reader of poetry, if he remembers no more from it than the geometric principle of the intersection of loci: from all angles lines covering and crossing establishing points. He might carry it further and say in his imagination that apprehension perforates at places, through to understanding--as white is at the intersection of blue and green and yellow and red. It is this white light that is the background of all good work.... Poems, like painting, can be interesting because of the subject with which they deal..

Marianne Moore está interesada en:

the interstices for the light not the interstitial web of the thought... Thus the material is as the handling: the thought, the word, the rhythm--all in the style. The effect is in the penetration of the light itself, how much, how little; the appearance of the luminous background...Miss Moore gets great pleasure from wiping soiled words or cutting them clean out; removing the aureoles that have been pasted about them or taking them bodily from greasy

contexts. For the composition which Miss Moore intends, each word should first stand crystal clear with no attachments; not even an aroma.⁸⁴

La estructura de Blanco se centra alrededor de esta preocupación de dejar a las palabras solas, rodeadas por el silencio. La escritura intenta ser cristal y no espejo, develar y no reflejar. El lenguaje no oculta, y el texto es vidrio como la obra de Duchamp, donde se inscriben signos poéticos. Transparencia verbal que recuerda el afán de la artista americana por: "clarity...acid cleansing...unblinking willingness" que resultan en "a true modern crystallization,...the fine essence...as the procelain garden... a little of primitive masonry, the greatest early construction unstandardizes...To use anything: rhyme, thought, color, apple, verb- so as to illumine it".⁸⁵

El Tantra Hevajra

Una palabra inicia y rodea el texto de Blanco: 'pasión' y crítica del cuerpo poético. Ya que es el poder de la 'pasión' -en los diversos rituales iniciáticos- lo que permite al adepto alcanzar la iluminación -recuérdese que en el tantrismo se trata de despertar los sentidos lo más posible. Por eso al comienzo de Blanco se encuentra la siguiente cita del Tantra Hevajra: "By passion the world is bound, by passion to is released".

Este es uno de los más famosos Tantras budistas de origen ritualístico centrado alrededor de la divinidad Hevajra y su consorte Nairatmya. Si el propósito de los Tantras es obtener la iluminación, en el Tantra Hevajra

ésta se realiza en el cuerpo mismo por medio de diferentes prácticas que representan el: "inner process of self-integration of man in meditation, and the enemy against whom the fierce rite of slaving is directed is the notion of his own substantiality".⁸⁶

Snellgrove en su introducción a la traducción de esta importante edición analiza las diversas implicaciones que ofrece al adepto. Inicialmente los Tantras se originan y se transmiten secretamente entre "outcasts and voluntary outcasts". Desde el siglo VIII se conoce el texto Tantra Hevajra en su presente forma a través de diversos comentaristas. Snellgrove señala la importancia de un cambio doctrinal en la obra basada en:

schemes of extreme complexity and circumscribed with all the authority of fixed traditions. The names of divinities employed may be of popular origin, but here they are endowed for the initiated with a far more profound significance, and this has the far-reaching effect of uniting in a common symbolism the aspirations of the enlightened and the simple-minded, which in any organized religion is a matter of strength and not of decrepitude.

A continuación discutiremos algunos de los elementos más importantes que integran el Tantra Hevajra pues aparecen en mucho del pensamiento y la imagería de Paz. Este texto tiene como base filosófica la teoría mística de la unidad absoluta, especialmente la posición Madhyamika: "For them essence (svabhāva) and manifestation (utpāda) are equally unreal...It asserts the fundamental unity of nirvāna and samsāra, of mystical and sensual experience,

and it regards all means as relative to the needs of the practiser". Como explica el filósofo Nagarjuna:

mystic realization (nirvāna) is the same as the world of everyday experience (samsāra) which is therefore in truth already enlightened (buddhamaya). 'Such as is nirvāna, such is samsāra. There is no nirvāna other than samsāra, we say. Samsāra consists in form and sound and so on, in feeling and the other constituents of personality, in the faculties of sense, in wrath, delusion and the rest. But all these elements are really nirvāna, and only from delusion (moha) do they appear as samsāra.' But if samsāra is really nirvāna, then all men are already buddhas... but this is obscured by accidental defilement (āgantukamala). When this is removed, they are buddhas at once, of this there is no doubt.'

Nos lleva esto al intento de las prácticas tántricas de:

remove these apparent defilements,...The whole training consists in learning to conceive of existence in of its non-existence, and one will then automatically realize its true nature which is innate (sahaja) and a matter for self-experience (svasamvedya). But this can only be done by using existence itself as the means (upāya) for there is no other possible. One created mentally (bhavayati) an idealized representation of the process of emanation of existence (utpattikrama) which is the samsāra, and by realizing the dreamlike nature of its apparent diversity, one realizes its unity in this process of realization (sampannakrama), which is nirvāna.

Se combinan en la figura del Bodhisatva prajña (Sabiduría) y karuna (Comasión).⁸⁷

La tradición de la "Perfecta sabiduría" que continúa la teoría del 'dos en uno', se centra alrededor de la divinidad femenina Nuestra Señora Prajñāparamita (Sabiduría y vacuidad), que como advierte Snellgrove en su comentario es:

the supreme truth of the Void (śūnyatā)... in the Hevara-tantra she is Nairātmya, 'absence of the notion of selfhood', and it is in her that the yogin, as Means, is consubstantiated. ... is also symbolized by the vajra.. under a masculine aspect ... Hevajra, comprehends the whole truth... In order to emphasize the essential identity of the idea the female form is made to transmute into the male, and the two which are thus identified are nirvāna and samsāra.⁸⁸

Los Tantras refieren en su simbolismo al mundo de los sentidos (samsāra) - la realidad fenomenal- y al de la experiencia mística (nirvāna), la 'sabiduría' y la 'compasión son similares a la 'pasión'.

El abrazo de la pareja Hevajra y Nairatmya simboliza la unión de samsāra y nirvāna: bodhicitta (pensamiento de la iluminación) experiencia mística por excelencia -mahasukha (el gran deleite), svasamvedya (experiencia) y sahaja (estado natural, regreso al principio del principio, a lo innato)-. El estado de bodhicitta se concibe bajo dos aspectos: "the consummation of vajra and lotus, when it is envisaged in the mystic state as the Moon which melts in the thousand-petalled lotus at the summit of the head, and flows through the whole body, pervading it with bliss, ...as the seed, the source of existence (samsāra)...starting-point (bindu) of the mandala, which is the idealized representation of samsāra".⁸⁹ Sílabasemilla -bija ("en cada fonema y sílaba late una semilla") que está íntimamente conectada con la idea del sonido porque:

Every complete seed-syllable is therefore in itself a representation of the essential idea of vajra (kālī), lotus (ālī) and consummation (bindu), but at the same time it possesses an individual character in that it

possesses an individual character in that it consists of a particular vowel and a particular consonant. Thus the divinity, while being a particular manifestation, is essentially the same as any other manifestation, for they all sink into one...means, designed to train and concentrate thought in one direction.⁹⁰

Fenómeno erótico que se expresa a través de un lenguaje intencional.⁹¹ Paz piensa que "...ese lenguaje es esencialmente poético y...obedece a las mismas leyes de la creación poética...sus metáforas...son manifestaciones verbales de la analogía universal en que se funda la poesía". Porque poesía y tantrismo "parecen...ser prácticas, experiencias concretas", su lenguaje:

...pertenecen al orden, diría, de la magia imitativa: su modelo es la naturaleza -no el trabajo. Separación entre el lenguaje y la realidad: las escrituras santas concebidas como un conjunto de preceptos morales; unión del lenguaje con la realidad: la escritura vivida como el cuerpo analógico del cuerpo físico -y el cuerpo leído como escritura. (Conjunciones y disyunciones, 84).

El sentido sensual de este texto tántrico es evidente aunque se exprese veladamente por medio de complejos símbolos. Pero debemos advertir de nuevo que su finalidad es iniciática, se trata de consumir la antigua y profana existencia del adepto, y comenzar una nueva modalidad de vida.

El proceso de cambio implica diversas técnicas de concentración y meditación: el mandala (representación idealizada de la identidad de nirvāna y samsara, 'apoyo' de la meditación); sílabas en forma de semillas; diversos dioses,

diagramas y círculos místicos que representan la intención del adepto de incorporarse a la esencial identidad de nirvāna y samsāra.⁹²

Otra de las técnicas empleadas por el yogin es el ritual de unión (Maithuna) con la yogini o en su propio cuerpo que subrayan la identidad del microcosmos y el macrocosmos. Snellgrove enfoca la gran preocupación ritual y la nueva y profunda implicación que consiste en la idea que la iluminación puede ser lograda aquí y ahora: "The new notion that was perhaps most radical in its effect is that of buddhahood to be achieved in one lifetime...brings an actuality into the religious biographies of this period ...The tantras seem then to mark a new recognition of the actuality of the religious life...descend from superb flights of fancy to a realizable ideal..at least practicable and apparently successful".⁹⁴

La característica esencial de los ritos que se presentan en el Tantra Hevajra es la transmutación: el yogin -el Medio (upaya)-es absorbido en la Sabiduría (prajña), y se obtiene el éxtasis (mahasukha).⁹⁵ Tema que analiza Paz en sus ensayos y que recoge en su poesía: mística erótica, religión pasional: del sacrificio a la iluminación; de la crítica de la palabra al silencio: reintegración que nos reconcilia con nosotros mismos, con los otros, en fin con el lenguaje.

Mallarmé

Mallarmé, uno de los grandes maestros de Paz y de casi toda la poesía del siglo XX abre la ruta con Un coup de dès. Este 'acto de demencia' representa la escritura del conocimiento absoluto, la búsqueda por trascender el mundo de las ideas y los números que rigen toda obra poética.

Sabemos que la aspiración admirable de Mallarmé de dejarnos la Gran Obra culmina en unos cuantos fragmentos. Sin embargo, esta obra es decisiva en el arte de nuestro siglo, al tocar el pensamiento de artistas tan importantes como Valéry, St. John Perse, Yeats, Eliot y Pound.

Paz ha dedicado diversos estudios a la poesía de este artista francés, homenajes que revelan su admiración ante su esfuerzo poético:

Me limitaré a repetir que si algun poeta del pasado reciente es nuestro precursor, nuestro maestro y nuestro contemporáneo, ese poeta es Mallarmé. Pues bien, toda su poesía está animada por una ambición tal vez irrealizable y que recuerda las paradojas de los sutras Prajñaparamita: encarnar la ausencia, dar nombre a la vacuidad, decir el silencio. (Ca, 110-1)

Como en Igitur el lenguaje de "katabasis" (descenso del alma al infierno -la muerte- y su consiguiente resurrección) se encuentra presente en Piedra de sol. En Blanco se adelanta la estructura del poema-constelación Un coup de dès, y la problemática del azar en la crítica del lenguaje.

Blanco se desarrolla como un viaje espiritual donde se introduce la posible misión órfica del poeta. En la

doctrina el ritual es "a mimetic communion by which the divine nature was attained in real life". Constituye el comienzo de una nueva modalidad de vida "mystic palingenesis".⁹⁶

Después de la muerte de Orfeo, su lira.-instrumento musical y poético- se convierte en una constelación. Paz nos recuerda que en "la tradición moderna la poesía es configuración" (Solo a dos voces), reminiscente de la ruta alquímica: vía lactea estrellada.⁹⁷ El artista de nuestro tiempo -al igual que Orfeo- nos deja el poema en la página en blanco. Desaparece el creador y nos enfrentamos solo a su obra: cielo punteado de estrellas, transparencia que ilumina, La personalidad de este creador no es importante -presencia subterránea- lo esencial reside en la obra, que habla sola, como la constelación de Orfeo:

UNE CONSTELLATION

froide d'oubli et de désuétude
pas tant
qu'elle n'énumère
sur quelque surface vacante de supérieure
le heurt successif
sidéralement
d'un compte total en formation
veillant
doutant
roulant
brillant et méditant
avant de s'arreter
a quelque point dernier qui le sacre
Tout Pensée émet un Coup de Dés⁹⁸

Paz comenta en Solo a dos voces que "si la página de Mallarme es una constelación":

hay que añadir que esa constelación es una configuración de signos -grafía, sonido y sentido- que reproduce o duplica sobre el papel a un verso. Una cristalización de la analogía universal en la que todo se corresponde. Y esa configuración de líneas que es el universo convertido en signo y en idea, contiene su propia crítica: al ver una constelación en el cielo, la contemplamos, pero al ver la constelación de signos sobre la página- la leemos.

El mundo es creación de un dios que no vemos. Si tratamos de interpretar el mundo ¿podremos llegar a intuir esa presencia? ¿será esa la esencia de todas las religiones, filosofías y literaturas? -Búsquedas de ese creador desconocido. El artista entonces traza en la estructura de su poema la figura de la iluminación que es paradójicamente la de la no-iluminación.

Si la poesía se funda en la analogía universal, un autor como Mallarmé concebirá la escritura como el doble del cosmos, el texto es el altar donde se profana el lenguaje: dispersión y reconstitución de un cuerpo. Se aniquila el ego, la conciencia, se inmola una víctima que permite el regreso a la unidad esencial.

En Mallarmé su deseo por abolir-anular el texto, es una tentativa de ir más allá, como en el erotismo, hacia el instante en que pactan los contrarios y deviene la iluminación -silencio. También ese lenguaje que va hacia el silencio, exalta la idea del azar, y la escritura deviene en constelación. Si el "azar concebido como un homólogo de la antigua inspiración" se introduce deliberadamente en los textos de Mallarmé y Paz, debemos recordar que

que toda lectura lo implica, ya que es el lector el que finalmente recrea la obra:

Es verdad que el espectador crea una obra distinta a la imaginada por el artista pero entre una y otra obra, entre lo que el artista quiso hacer y lo que el espectador crea ver, hay una realidad: la obra. Sin ella es imposible la recreación del espectador...es un punto de partida: desde ella y por ella el espectador inventa otra obra...el valor se mide por los signos que nos revela y por las posibilidades de combinarlos que contiene. Una obra es una máquina de significar. En este sentido la idea de Duchamp no es enteramente falsa: el cuadro depende del espectador porque sólo él puede poner en movimiento el aparato de signos que es toda obra. (Marcel Duchamp, 58)

El lenguaje, como el cuerpo, se dispersa en la página en blanco de Un coup de dès "por ser una constelación de signos...es un universo semántico, un lenguaje". Arte reminiscente de la alquimia sexual y la "astrología corporal" del tantrismo. (Conjunciones y disyunciones, 48).

Si Mallarmé nos deja constelaciones, Lévi-Strauss puede decir: el antropólogo es el astrónomo de las ciencias sociales, su tarea es descubrir significados de configuraciones.⁹⁹

Un coup de dès como advierte Williams "relieves in a moment the whole history of human life and consciousness. He vicariously experiences man's fate".¹⁰⁰ En Blanco el poeta trata ambiciosamente de plasmar los avatares de la experiencia poética, de responder a la pregunta ¿qué es la escritura?: un ritual erótico -un cuerpo que se destroza, los restos de una víctima sobre el altar profanado, una presencia amada que nos reconcilia en toda su transparencia, vuelta al silencio.

José Juan Tablada -"Nocturno alterno"

Es el "Nocturno alterno" de José Juan Tablada, el que inicia en nuestras letras la preocupación por una poesía que mezcle diferentes tiempos y espacios en el texto. "Nocturno alterno" pertenece a Li-Po y otros poemas (1920), a diferencia de Blanco es un poema corto. El sentido de aventura de Tablada nos hace ver todavía esta composición en todo su intento contemporáneo -ruptura y crítica.

Paz nos recuerda en Solo a dos voces como su ambicioso Blanco es el primer ejemplo en el 'poema extenso' de la literatura hispanoamericana contemporánea de combinatoria poética:

Ya en 1948 en un poema recogido en Libertad bajo palabra y que se llama Himno entre ruinas, el texto está compuesto por cuatro voces/espacios que se conjugan en un espacio único: la voz central del poema. Más tarde, en Salamandra, se acentúa la pluralidad de voces/espacios, y aparece el «collage verbal». En ese libro hay un poema corto en el que una línea corresponde al texto A, la siguiente al B y así sucesivamente. El resultado es que el poema está compuesto por tres textos: A, B y la unión de ambos: C. El antecedente inmediato de esta experiencia es un poema de José Juan Tablada escrito con el mismo procedimiento: Nocturno alterno. En Ladera Este recojo y prolongo las dos direcciones, la de la pluralidad de voces dentro de un mismo texto y la de la pluralidad de textos que se conjugan para formar otro texto. La combinatoria propiamente dicha aparece en Blanco.

Al mencionar el intento de Tablada, debemos recordar que su exploración se resume en un texto breve.

Ya en Poesía en movimiento Paz ha subrayado la deuda de la poesía mexicana con Tablada: "En México la tradición de la obra abierta...comienza con Tablada...su

obra me fascina...no ha perdido nada de su frescura, nada de su novedad". (13).

La palabra se concentra con inusitada fuerza en las imágenes de "Nocturno alterno":

Neoyorquina noche dorada
 Fríos muros de cal moruna
 Rector's champaña fox-trot
 Casa mudas y fuertes rejas
 Y volviendo la mirada
 Sobre las silenciosas tejas
 El alma petrificada
 Los gatos blancos de la luna
 Como la mujer de Loth

Y sin embargo
 es una
 misma
 en New York
 y en Bogotá

la Luna...! (455)

La elaboración de un texto como Blanco conlleva una seria y compleja meditación del problema del lenguaje en la creación artística. Paz en la realización de su 'poema extenso' desarrolla diversas notas, que habíamos discutido antes, que representan su aspiración de llevarnos por esa peregrinación ritual que es el camino de la escritura.

En Blanco contemplamos imágenes de diversas fuentes que se entrelazan y dispersan en un ritual erótico. Palabras que son gestos de un juego, de un sacrificio, no importa, todas son parte de la creación.

La escritura adquiere la fuerza de un viaje, de una peregrinación iniciática hacia su centro que es el silencio. De ahí que utilice el símbolo de un mandala, que sirve la

función ritualística de penetrar en su interior. Paz admite el carácter de mandala que Blanco posee y que sirve finalmente como instrumento de contemplación y meditación. Si el mandala, según Jung, es ante todo una imagen sintética del dualismo entre diferenciación y unificación, variedad, unidad, exterioridad e interioridad, diversidad y concentración;¹⁰¹ en Paz representa su preocupación por la unidad y su anhelo final de volver a la condición original de lo sin espacio y atemporal: la transparencia indecible del silencio original. Paz también desarrolla elementos que se encontraban ya en Piedra de sol: la figura femenina, el estilo de preguntas y respuestas, y la letanía.

Ritos

En "Risa y penitencia", un artículo sobre el arte totonaco, Paz señala como las figurillas encontradas en la región de Teotihuacán, "evocan la imagen de un rito". Rito que tiene un carácter lúdico, como la creación; "destinado a preservar la continuidad del mundo y de los hombres, es una imitación del juego divino, una representación del acto creador original ceremonial...la vida se gana con la muerte". (Magia de la risa, 17, 21, 22). Aquí se inserta la idea del sacrificio "centro y...consumación de la ceremonia" donde es necesaria la presencia de una víctima.

A través del ritual y la ofrenda de un sacrificio nos recuerda Paz; "el hombre accede a la esfera divina -pero solo para caer, al cabo de un instante, en su contingencia

original". (24).

La creación es ritual asociado al juego y al placer. La ceremonia erótica es sacrificio lúdico que abre las compuertas del deseo y la imaginación: "conjugaciones juglarías". (Blanco). Juego, como ya sabemos, que conlleva un elemento de peligro -"salto mortal"- pero que a la vez lo conduce a la trascendencia. El placer, vocablo esencial, así subraya Paz "es una de las claves del hombre: nostalgia de la unidad original y anuncio de reconciliación con el mundo y con nosotros mismos". (Magia, 30). El placer y el juego están opuestos al trabajo, el poeta crea el lenguaje, de ahí que se vincule a una tradición lúdica:

Hablar
mientras los otros trabajan
Es pulir huesos,
Aguzar
Silencios
Hasta la transparencia (Blanco)

Pero su oficio -espía de palabras- es develarnos la Palabra original: quitar capas, arrancar máscaras, para que sólo quede el silencio, blanco.

El ritual conlleva una nota de fecundidad. Si ya en su ensayo de 1962, "La risa y la penitencia" había expresado su preocupación por el mito:

Talismanes, amuletos de la metamorfosis, las terracotas rientes nos dicen que todo está animado y que todo son todo. Una sola energía anima la creación. Su risa...es una invitación a la animación general, un llamado tendiente a restablecer la circulación del soplo vital. La sonaja encierra semillas que, al chocar unas contra otras, imitan los ruidos de la lluvia y la tormenta. (28)

Si el número siete como ha indicado Alfonso Caso significa semillas, este "número fasto...evoca la idea de fertilidad y abundancia". (28) Al final de Blanco encontramos esta idea asociada al cuerpo femenino:

Tu cuerpo chorrea cielo
Tremor
 Tu panza tiembla
Tus semillas estallan
 Verdea la palabra

Se entrelaza el erotismo con la experiencia sagrada, y el cuerpo (signo) nos entrega finalmente la palabra poética.

Escritura y peregrinación

La visión oriental del mundo es para Paz "una ventana que...muestra otra imagen del hombre, otra posibilidad de ser". (Sendas de Oku, 26). Por eso desarrolla los avatares del lenguaje a través del viaje, peregrinación, y de un mandala.

Blanco continúa esa preocupación, que deviene del Oriente, de la escritura como viaje. El texto está lleno de alusiones que subrayan el carácter de peregrinación:

Sube y baja,

Escalera...
 Asciende
... Avanzo
Entre los bosques impalpables,
Las esculturas rápidas del viento,
 Los sinfines,
 Desfiladeros afilados,
Avanzo
Mis paso
 Se disuelven

Para llegar finalmente al centro donde se recobra la palabra:

En el centro
Del mundo del cuerpo del espíritu
La grieta el resplandor
...Es una palabra

Si escribir es como confiesa Paz "jugar, copular; ¿agonizar?". Blanco, texto que en una de sus múltiples lecturas es erótico, va al encuentro de ese momento sagrado y creador en que nos reconciliamos, hacia el espacio "que está dentro y fuera de nosotros, un espacio que es nosotros mismos y aquello en que cesamos de ser nosotros para ser". ("Centro móvil", Renga)

Recordemos en El mono gramático al poeta entre una multitud que caminaba rumbo a un santuario:

El hombre se oye y se mira en todas partes: el mundo es su espejo; el mundo ni nos oye ni se mira en nosotros: nadie nos ve, nadie se reconoce en el hombre. Para aquellas colinas éramos unos extraños, como los primeros hombres que, hacía milenios, las habían recorrido. Pero los que caminaban conmigo no lo sabían: había abolido la distancia—el tiempo, la historia, la línea que separa al hombre del mundo. Su caminar era la ceremonia inmemorial de la abolición de las diferencias. Los peregrinos sabían algo que yo ignoraba: el ruido de las sílabas humanas era un rumor más entre los otros rumores de aquella tarde. Un rumor diferente y, no obstante, idéntico a los chillidos de los monos, los gritos de los pericos y el mujido del viento. Saberlo era reconciliarse con el tiempo, reconciliar los tiempos. (79-80)

Blanco: Poema-mandala

Una lectura de Blanco revela el carácter de mandala que este texto posee. Paz, en sus notas y en entrevistas,

reitera su intención: "A esta disposición de orden temporal y que es forma que adopta el curso del poema: su discurso, corresponde otra, espacial: las distintas partes que lo componen están distribuidas como las regiones, los colores, los símbolos y las figuras de un mandala". (Advertencia a Blanco).

La estructura de Blanco recuerda la arquitectura en forma de mandala de muchos templos orientales: "Arquitectura pasional:...una religión erotizada y un erotismo estético, las caderas de la nayika y los miembros del descuartizado" (El mono, 92). Los palacios de Rajastán apuntan al deseo y al delirio, sus piedras son "estalactitas sexuales de la muerte". (93).

En el ritual tántrico la construcción y el uso del 'círculo o centro' denominado como mandala es de complejo diseño y simbolismo. Este diagrama místico sirve para reconstruir el cuerpo de un dios/diosa, es el punto de partida donde Paz nos entrega la presencia de la palabra. Ya hemos visto la función decisiva que los ritos tienen en la obra del artista, de ahí que incorpore el símbolo iniciático de un mandala a su cosmovisión.

El mandala es yantra, instrumento que contiene a los dioses:

the triangle pointing down symbolizes the yoni -that is, the Sakti; the triangle pointing up designates the male principle, Siva; the central point (bindu) signifies the undifferentiated Brahman. In other words, the yantra is an expression, in terms of linear symbolism, of

the cosmic manifestations, beginning with the primordial unity.

Yantra que es una imagen del universo y la teogonía. El poema es, en sus múltiples manifestaciones, altar donde se inmola al lenguaje; espacio sagrado que representa una ruptura de niveles: el cielo, la tierra y los infiernos. Y es a la vez, a través de la imagen el "agente de cambio" el lugar donde se comunican estos diversos planos y se trasciende a una experiencia sagrada. Mircea Eliade señala al estudiar el simbolismo del mandala, su carácter iniciático:

The border of a mandala consists of a "barrier of fire," which at once prohibits access to the uninitiate and symbolizes the metaphysical knowledge that "burns" ignorance. Next comes a "ring of diamond" ; now, diamond is the symbol of the highest consciousness, bodhi, illumination. Immediately within the "ring of diamond" is a circle, around which eight cements, symbolizing the eight aspects of disintegrated consciousness, are represented; this iconographic motif of cements is principally found in mandalas dedicated to terrible divinities. Next comes a ring of leaves, signifying spiritual rebirth. In the center of this last circle is the mandala proper, also called "palace" (vimana)- that is, the place where the images of the gods are set. 102

Si en la entrada de un mandala encontramos casi siempre guardianes feroces -que anuncian el azaroso proceso iniciático- en Blanco:

La tierra es un lenguaje calcinado.
Hay púas invisibles, hay espinas
En los ojos.

En un muro rosado

Tres buitres ahitos.
...Se levantan los arenales,
La cerrazón de reses de ceniza.
Mugén los árboles encadenados.

La descripción de este ritual ilumina la intención del autor de Blanco, poema-mandala que está cercado por las terribles fuerzas del inconsciente, representadas en ciertos grabados por divinidades de aspecto violento que subrayan esa zona de dispersión e integración que representa un mandala: "Every initiation presupposes passing from one mode of being to another, but this ontological change is preceded by a shorter or longer series of "ordeals" that the candidate must successfully undergo".

En el centro
Del mundo del cuerpo del espíritu
La grieta El resplandor
No
En el remolino de las desapariciones
El torbellino de las apariciones
Sí (B)

Blanco se nos presenta, en su doble función de mandala, como un laberinto -lugar de iniciación y como un sistema de defensa: "Paramera abrasada/ ...La tierra es un lenguaje calcinado". Este diagrama se dibuja en una superficie llana, como la palma de la mano, similar al nivel ideal y sagrado en que se pretende entrar -símbolo paradisiaco y diamantino: "paraje desnudo", "pradera quemada" que

En la palma de una mano
Ficticia,
Flor
Ni vista ni pensada:
Aparece (B) Oída,

La preparación del mandala envuelve diferentes colores que se plasman en el texto de Paz:

Blanco es una composición que ofrece la posibilidad de varias lecturas, a saber:

- a) En su totalidad como un solo texto;
- b) la columna del centro, con exclusión de las de izquierda y derecha, es un poema cuyo tema es el tránsito de la palabra, del silencio al silencio (de lo "en blanco" a lo blanco -al blanco) pasando por cuatro estados: amarillo, rojo, verde y azul;

La entrada a este símbolo del imago mundi representa una marcha hacia el 'centro del mundo', donde se obtiene la visión que

"realizes" the eternal process of the periodic creation and destruction of worlds; and this allows... to enter into the rhythms of the cosmic great time and to understand its emptiness. He shatters the plane of samsāra and enters a transcendent plane; this is the "great mystery" of Mahayanic and tantric Buddhism, the "complete reversal" (parāvṛtti), the transformation of samsāra into the absolute

El universo tántrico, recuerda Eliade de nuevo "is made up of an endless series of analogies, homologies, and symmetries; starting from any level, one can establish mystical communication with the others, in order finally to reduce them to unity and master them".¹⁰⁴

El cuerpo en el tantrismo es el "doble real del universo que, a su vez, es una manifestación del cuerpo diamantino e incorruptible del Buda. Por eso postula una anatomía y una fisiología simbólicas". Paz advierte como este cuerpo humano es "concebido como mandala que sirve de "apoyo" a la meditación y como es también altar en el que

se consuma un sacrificio". (Conjunciones y disyunciones, 81).

Mandala que recuerda una geografía femenina:

(podría decirse que es el pubis del terreno, de tal modo es femenino el paisaje entre los domos...podría decirse que es el pubis de Esplendor que se ilumina y se oscurece, mariposa doble, según se mueven las llamas de la chimenea, según crece y decrece el oleaje de la noche (El mono, 53)

En la época moderna esta estructura adquiere un nuevo valor psicológico después de los estudios de C.G. Jung que descubre como los dibujos en forma de mandala de sus pacientes juegan un papel decisivo en el proceso y desarrollo de la psiquis humana. Jung propone que su creación representa una victoria espiritual: "in the sense that a portion of the collective unconscious...was assimilated and integrated by consciousness".¹⁰⁵

Por eso a través de su estructura de mandala -Blanco- el ambicioso texto de Paz, se desenvuelve en diferentes niveles: búsqueda del 'centro'; iniciación -muerte y resurrección-; la lucha de inconsciente por obtener la libertad.

Debemos concluir esta sección advirtiendo que el simbolismo y la interpretación de un mandala es un tema muy amplio, pues su compleja estructura presenta múltiples explicaciones. La importancia de esta forma simbólica es evidente en la estructura de Blanco. En nuestras breves notas hemos intentado mostrar como este "soporte" es punto de apoyo para la meditación del lenguaje. El mandala en Blanco también expresa analógicamente la naturaleza de la creación

poética, y a su vez intenta comunicarnos las leyes que rigen la escritura.

Notas alquímicas

Blanco presenta la huella del pensamiento alquimista. Al analizar su configuración debemos mencionar que estos elementos herméticos representan una de las muchas posibilidades en este poema 'plural'.

Al estudiar la estructura de Piedra de sol comentamos la Gran Obra, aunque Blanco será realmente un texto de mayor intención alquímica.

Si el mandala y el viaje se suscriben a la tradición filosófica, otros motivos de la ciencia hermética también serán utilizados. Paz -recuérdese- declara en su Advertencia a Blanco la importancia de los colores y los elementos. En la tradición ocultista los colores esenciales, a saber: el negro, el blanco, el amarillo, y el rojo "se manifiestan durante la evolución del rebis y revelan exteriormente al alquimista las fases sucesivas del trabajo". El blanco en el jeroglífico de la "luna...marca la meta final de la Obra al blanco y...bajo la influencia del fuego ...hasta formar el disco lunar perfecto: ha llenado por completo el orbe. La materia está provista de cierto grado de fijeza y sequedad, signos seguros de consumación del pequeño Magisterio".¹¹⁶

También, como subraya Fulcanelli, los elementos son decisivos en la transmutación de los metales:

piedra, provista desde su nacimiento de la doble disposición metálica, la cuál es seca e ígnea, y de la doble virtud mineral, cuya esencia consiste en ser fría y húmeda. Así realiza, en su estado de equilibrio perfecto, la unión de los cuatro elementos naturales que se encuentra en la base de nuestra filosofía experimental. El calor del fuego se halla templado por la frigidéz del aire, y la sequedad de la tierra, neutralizada por la humedad del agua .

porque "los elementos primarios" -agua, tierra, aire y fuego- "se reducen a sal, azufre y mercurio".¹⁰⁷

Los antiguos adeptos vieron claramente que una personalidad fragmentada no puede experimentar plenamente la vida, sólo cuando ésta se integra podemos decir que el hombre (como la piedra filosofal) nace, o comienza verdaderamente, por eso utilizarán los símbolos fundamentales del globo, el fuego y el sol. Sabemos que Paz introduce la imagen del sol en su primer 'poema extenso' y que continúa con la del fuego en Blanco:

en el muro la sombra del fuego
en el fuego tu sombra y la mía

el fuego te desata y te anuda

...Estas desnuda
Como una sílaba

Como una llama

Una isla de llamas

Pasión de brasa compasiva

Y en el "jeroglífico (agua y brasa)" reúne el último eco de la lengua sagrada -unión de los opuestos- como nos recuerda en una carta a Julián Ríos -al final de Solo

a dos voces- a propósito de su poema "Vuelta":

Atl tlachinolli significa en nauhatl agua quemada .
(¿Te acuerdas de la «llama mojada» de Novalis?
Pues es lo mismo). Era el jeroglífico de funda-
ción de México-Tenochtitlán. Los aztecas, en sus va-
gabundeos por el valle de México, cuando eran una
banda nómada, vieron un día flotar entre las aguas
del lago un envoltorio. Lo pescaron y encontraron
dos leños para hacer fuego. El sentido: la unión
del agua y el fuego. Sobre esta metáfora se edi-
ficó México. Pero ahora hemos tapado con cemento,
plástico y lugares comunes la boca profética por
donde hablaban el fuego y el agua

La ciencia primordial tiene una gran afinidad con
el misticismo: "between the alchemist in search of an
elixir...agent of universal transmutation, and the asce-
tic in search of spirit...Both oppose the purely speculati-
ve path, purely metaphysical knowledge...work on 'living
matter'...to the end of transmuting it...deliverancy from
the laws of time...seek...to decondition life, to conquer
freedom and bliss...immortality".¹⁰⁸

Existe en el Oriente toda una tradición alquími-
ca -Nagarjuna era considerado autor de diversos tratados
alquimistas- que entronca con el tantrismo: el "yogin
working on himself to the end of 'extracting' from his
dark, enslaved psychomental life the free and autónomous
spirit, which shares in the same essence as gold". Para
el este "to work actively on ores and metals" representa-
ba según Eliade: "to touch prakrti, to modify its forms,
to intervene in its processes". Porque prakrti es la
Gran Diosa, Shakti, y es a través de la alquimia que

prakrti becomes accessible to immediate experience for the tantric, every naked woman incarnates prakrti and reveals it. It is not a question, of course, of an erotic or aesthetic experience... But tantrism estimates that with an appropriate psycho-somatic and spiritual training, man can have the revelation of the primordial mode of nature by contemplating the nude body of a woman. ¹⁰⁹

Paz utiliza la "alquimia erótica" para plasmar la imagen poética en la página en blanco. Si el viaje a través del mandala nos conduce a la iluminación, a través de la imagen -ese agente de cambio"- el artista transmuta el lenguaje y finalmente trans-forma la realidad.

La mujer en Blanco: imago-mundi

Se continúan utilizando elementos estilísticos y temáticos ya presentes en Piedra de sol y otras tempranas composiciones: la mujer, interrogaciones, y la forma de la letanía o plegaria.

La primera es eje central en su obra y encarna la presencia erótica -como la escritura- que siempre se le escapa al poeta. heredera de la letanía, la palabra en sus diversas manifestaciones trata de expresar lo indecible: el silencio. El texto es cuestionamiento, de ahí que terminemos este análisis de Blanco con una descripción de su lenguaje: crítica de la obra y del quehacer poético, esfuerzo por plasmar el silencio original.

En el texto de Blanco la mujer es central en esa búsqueda que es propiamente la dirección hacia un nuevo centro espiritual:

La mujer es la imagen más completa y perfecta del universo porque en ella se reúnen las dos mitades del ser; al mismo tiempo, es el espejo sensible donde el hombre puede verse a sí mismo, por un instante, en toda su dolorosa irrealidad. Pero la mujer es algo más que una imagen del mundo y algo más que un espejo del hombre. También ella participa de nuestra universal falta de ser, carencia que se expresa como rabiosa, destructora hambre de muerte. A la visión de un cuerpo que contemplamos tendido, paisaje de signos en el que podemos leer el verso y el anverso de la realidad, sucede otra, activa, que no nos invita a la contemplación sino al abrazo. (C)

Blanco nos devuelve esta figura femenina:

los ríos de tu cuerpo
país de latidos
.....
al entrar en tu cuerpo
país de espejos en vela

.....
me miro en lo que miro
como entrar por mis ojos
en un ojo mas limpio
me mira lo que miro

delta de brazos del deseo
en un lecho de vértigo

La imagen de "leona en el circo de las llamas" es de raíz vital que nos entrega en el hermoso poema "Cuento de dos jardines":

Almendrita:

Llama intacta entre el culebreo y el ventarrón,
En la noche de hojas de banano

Ascua verde,

Hamadríada,

Yakshi:

Risas en el matorral
Manojo de albores en la espesura, Más música
Que cuerpo, Más fuga de pájaro
Que música, Más mujer que pájaro:
Sol tu vientre,

Sol en el agua,
 Agua de sol en la jarra,
 Grano de girasol que yo planté en mi pecho,
 Leonada, Agata
 Mazorca de llamas en el jardín de huesos. (136-7)

El cuerpo femenino está asociado al grial. René Guénon vincula las diversas relaciones del 'Santo Graal' con el corazón: "es la copa que contiene la preciosa sangre de Cristo,...dos veces, ya que sirvió primero para la Cena y después José de Arimatea recogió en él la sangre y el agua que manaba de la herida abierta por la lanza del centurión en el costado del Redentor". Sustituye simbólicamente a la sangre de Cristo; pero volvamos a la leyenda, notaremos que está vinculada en Oriente a una tradición eucarística también:

Uno de los símbolos...es el triángulo con el vértice hacia abajo; es como una suerte de representación esquemática de la copa sacrificial, y con tal valor se encuentra en ciertos yantra o símbolos geométricos de la India...es particularmente notable...que la misma figura sea igualmente un símbolo del corazón.

También es un símbolo floral "la flor, en efecto, ¿no evoca por su forma la idea de un "receptáculo", y no se habla del "cáliz" de una flor?". Guénon termina relacionando emblemáticamente el vaso misterioso con el Corazón de Cristo e identificándolos con el Centro del Mundo.¹¹⁰

Muchacha, en Blanco, que recuerda también la tradición de representar el grial como el órgano femenino de la generación:

el fuego te desata y te anuda
 Pan Grial Ascua

Muchacha
tú ríes -desnuda
en los jardines de la llama.

Nótese el adjetivo "desnuda" que se vincula con Maithuna:
"Every naked woman incarnates prakrti...The ritual nudity
of the yogini has an intrinsic mystical value...The second
stage consists in the transformation of the woman-prakrti
into an incarnation of the Sakti; the partner in the rite
becomes a goddess, as the yogin must incarnate the god".¹¹¹

Por eso la mujer -presencia del misterio- se trans-
forma en diosa, compañera del yogini, donde se alcanza fi-
nalmente sadhana: la vacuidad de la iluminación.

en la mujer desnuda snap-shot de un latido de tiempo
pirauستا nudo de presencias real irreal quieto vibrante
inmóvil bajo el sol inmóvil pradera quemada
...mujer tendida hecha a la imagen del mundo.

Se subraya la inmovilidad, quietud que recuerda la paz del
modelo divino -Budha, Siva- y que es el propósito de las
sadhanas.¹¹²

Al final de Blanco Paz incorpora esta imagen a la
aventura del lenguaje: "Estás desnuda/ Como una sílaba".

Esa presencia femenina se inserta en la tradición
del erotismo, que nos lleva al signo cuerpo y de éste a su
enfrentamiento con el signo espíritu. El erotismo -más
allá del cuerpo- se busca incesantemente:

El espíritu
Es una invención del cuerpo
El cuerpo
Es una invención del mundo
El mundo
Es una invención del espíritu
No Sí

Irrealidad de lo mirado
La transparencia es todo lo que queda

Erotismo y lenguaje poético se conjugan en sus evaporaciones y desapariciones. La mujer es entonces clave-llama que ilumina, y que hace posible al mundo como nos dice en "Viento entero":

Si el fuego es agua
Eres una gota diáfana
La muchacha real
Transparencia del mundo

Por eso finalmente declara en Blanco: "El mundo/ Haz de tus imágenes". El mundo es haz de imágenes, o es el imperativo: "haz" el mundo con tus imágenes que denota lo individual. El creador nos entrega un cosmos a base de signos personales y a la vez universales, porque son los mismos de todos los hombres.

Eliade advierte como la mujer puede ser asociada con el culto de Yaksas -donde el altar se colocaba debajo de un árbol sagrado- que es devocional en su estructura y forma parte "of the great current of bhakti...Buddhism... took over the iconographic motif of 'woman and tree'".¹¹⁴

Paz en Blanco, pero sobretodo en el "Cuento de dos jardines" introduce esta imagen: "Hamadríada, Yakshi".

Cierta imagería de Blanco también está asociada a la inspiración surrealista. En su rebelión -que significó cristalizar el pensamiento abstracto al plano de la vida, y que promulgó una constante aventura por el lenguaje- la mujer es el elemento salvador -maga, diosa, niña inocente- que abrirá los sentidos al hombre "en la noche magnética".

(Blanco).

Mujer que reconcilia al poeta consigo mismo y con los otros: "Reconciliación era un planeta agata y una llama diminuta, una muchacha, en el centro de esa cónica incandescente". (El mono, 86).

En "Cuento de dos jardines" recuerda como: "La otra orilla está aquí":

Luz en el aire sin orillas:
Prajñaparamita,
 Nuestra Señora de la Otra Orilla
 Tú misma,
 La muchacha del cuento,
 La alumna del
 jardín.
 Olvidé a Nagarjuna y Dharmakirti
 En tus pechos,
 En tu grito los encontré:
Maithuna,
 Dos en uno,
 Uno en todo,
 Todo en nada,
 ¡ Sunyata (139-40)

Quizás la iluminación es esa "plenitud vacía" la claridad y el "traslumbramiento" de Blanco: "La cara en blanco del olvido/ El resplandor de lo vacío". El acto erótico -como la escritura- nos devuelve la transparencia y el silencio.

El poeta continúa en Blanco el estido de preguntas y respuestas presente en Piedra de sol. Se interroga la fundación de la creación poética:

es mi creación ésto que veo
 la percepción es concepción
 agua de pensamientos
 soy la creación de lo que veo

La estructura de este poema extenso también adelanta la letanía, como ya habíamos analizado al estudiar

Piedra de sol:

Horizonte de música tendida
 Puente colgante del color al aroma
 Olor desnudez en las manos del aire
 Cántico de los sabores
 Festín de niebla

Despoblar tu cuerpo
 Casa del viento

Este elemento subraya el carácter sagrado que Paz desea inyectar en el texto.

Lenguaje y silencio -transparencias
 y desvanecimientos

La crítica del lenguaje se explora a través de un ritual erótico en el poema extenso Blanco. Se interna el artista en este texto en forma de mandala para buscar ese 'centro' que es el silencio, lo indecible, el punto en que convergen los opuestos -chispa donde nace y muere la imagen.

Hemos agrupado algunas notas que señalan la continua preocupación de Paz por el problema de la creación de la palabra:

el lenguaje es el creador. Por mi parte estoy convencido de que en cada época todos los poetas escriben, en distintas lenguas, el mismo poema. No hay un texto original, todos los textos son traducciones de ese poema que es, a su vez, una traducción. Y todos los lenguajes son traducciones de otro lenguaje, que es también una traducción. Y cada frase traduce a otras frases...

La poesía es una resolución del lenguaje; quiero decir: en cada poema el movimiento circular del lenguaje se detiene. En la prosa, cada frase se refiere a otra frase; en el poema cada frase es idéntica a otra frase. Esto lo ha dicho muy bien Jakobson: los poemas son series de equivalencias. O sea: series de metáforas o de metonimias, series de semejanzas. El poeta ve las diferencias sólo para anularlas a través de la analogía. Cesa así el juego circular de las significaciones. (Solo a dos voces)

subrayado esa preocupación en El arco y la lira:

En la dispersión de sus fragmentos...El poema es ese espacio vibrante sobre el cual se proyecta un puñado de signos como un ideograma que fuese un surtidor de significaciones? Espacio, proyección, ideograma: estas tres palabras aluden a una operación que consiste en desplegar un lugar, un aquí, que reciba y sostenga una escritura: fragmentos que se reagrupan y buscan constituir una figura, un núcleo de significados. Al imaginar al poema como una configuración de signos sobre un espacio animado no pienso en la página del libro: pienso en las Islas Azores vistas como un archipiélago de llamas una noche de 1938, en las tiendas negras de los nómadas en los valles de Afganistán, en los hongos de los paracaídas suspendidos sobre una ciudad dormida, en un diminuto cráter de hormigas rojas en un patio urbano, en la luna que se multiplica y se anula y desaparece y reaparece sobre el pecho chorreante de la India después del monzón. Constelaciones: ideogramas. Pienso en una música nunca oída, música para los ojos, una música nunca vista. Pienso en Un coup de dès.

Otra huella alquímica en este poema 'plural' es la referencia a la mujer como "pirauستا nudo de presencias". Este vocablo que en latín (pyrausta) y griego significa 'fuego' nombra a "una mariposilla que los antiguos suponían vivía en el fuego y que moría si se apartaba de él". (Diccionario de la lengua española, 18^a. ed., 1956). Si en la terminología alquímica la mariposa es imagen por excelencia de las transformaciones, en la cosmología de los antiguos mexicanos como recuerda Sejourné además de ser "signo del fuego" es uno de los emblemas del alma": en los "códices representa la llama misma. Resulta entonces que esta visión paradisiaca de la Tierra se basa en el concepto de la armonía dinámica del agua y del fuego... se trata claramente de la unión de los contrarios".¹¹⁵

Es necesario mencionar al hablar de la crítica de la escritura en la poesía del siglo XX el nombre -de nuevo- de Mallarmé; -su aspiración por plasmar la 'obra total'- y su intento en Un coup de dés:

Julián Ríos:...cuando el hombre tiene conciencia de su posición en la Historia, o sea, de sus limitaciones, ese intento de algunos artistas de escribir la obra total, debe de ser un intento de antemano condenado al fracaso...

Octavio Paz: Sí, está condenado al fracaso. Y no obstante o por eso mismo, Mallarmé es un modelo. Cada vez me apasiona más su figura, no sólo como creador sino como modelo moral e intelectual. Por una parte, afirma la obra total, es decir, quiere reducir el universo a unas cuantas páginas; por la otra, sabe que toda página es un acto relativo y, en consecuencia, que el libro no se puede escribir. (Solo a dos voces).

Paz comprende como la escritura y el cosmos que habita el artista son relativos, por eso su intención es afirmadora:

Escribimos porque no tenemos más remedio que escribir, porque somos mortales. Si fuésemos dioses no escribiríamos. Una de las maneras de desquitarnos de la muerte...de desquitarnos de nuestra mortalidad o de reconciliarnos con ella, es escribir. (Solo a dos voces)

La obra de Mallarmé irrumpe en el pensamiento de Paz y lo conduce a Blanco -aspiración crítica del lenguaje.

Para Paz, la poesía en estos momentos es uno de los puntos en que Occidente se cruza con el Oriente, destaca:

dos afinidades: la primera, el elemento combinatorio que rige al renga, coincide con una de las preocupaciones centrales del pensamiento moderno, de las especulaciones de la lógica a los experimentos de la creación artística; la segunda, el carácter colectivo del juego, corresponde a la crítica de la noción de autor y a la aspiración hacia una poesía colectiva. ("Centro móvil", R.)

De la crisis del autor deviene la crítica del lenguaje, problemática que explora Paz con muchos de los poetas contemporáneos: "Renga es otro ejemplo de como el lenguaje nos escribe". (Solo a dos voces). Paz señala al hablar de Renga, entre una de las mayores preocupaciones de los artistas del siglo XX: "la correlativa preeminencia del lenguaje frente al escritor". Se destruye la idea del 'autor', sólo queda el texto artístico. Hay una tentativa por dejar que la obra hable en toda su soledad y transparencia. Como la aspiración de Mallarmé el poema entrega la escritura porque "las lenguas son más inteligentes que los hombres que las hablan" (Sendas, 26-7).

El tiempo y el mundo adquieren forma: "es cuerpo el tiempo el mundo" que opone al elemento abstracto que es el "pensamiento sin cuerpo el cuerpo imaginario". He aquí la problemática del creador que trata de edificar su poema -"castillas de arenas, naipes rotos"- con las palabras, presencias fantasmas que se le escapan: "tu cuerpo son los cuerpos del instante es cuerpo el tiempo el mundo/ visto tocado desvanecido pensamiento sin cuerpo el cuerpo imaginario" (Blanco).

Nos preguntamos *¿cómo* recorrer ese camino que es la escritura? Paz nos responde:

Las correspondencias entre el escribir y el inventar un camino que es un paisaje y entre leer y separar -como el sacrificio- el paisaje en diversos fragmentos, hasta disiparlo finalmente...La analogía entre texto y paisaje, engendra, produce otra: la del cuerpo como un lenguaje que se une y separa. Escritura, lectura, sacrificio, amor...Es un texto que prolonga

Blanco. No es un ensayo sino que asume la forma de una pseudonovela que se destruye a sí misma todo el tiempo -como la lectura disipa el camino de Galta. (Solo a dos voces)

Camino arduo que el poeta inicia, y que sólo él podrá realizar en Blanco:

contemplada por mis oídos
oída por mis ojos
acariciada por mi olfato
oída por mi lengua
comida por mi tacto

Blanco, consecuencia poética de una inquisición crítica tendrá su otra faz en la prosa de El mono gramático:

en Inglaterra escribí unos ensayos...sobre todo un libro en prosa para una colección que se llama "Les sentiers de la création", del editor Skira...Decidí seguir literalmente el sentido del título de la colección: los senderos de la creación. Escogí un camino y me eche' a andar...Un camino que recorrí muchas veces con Marie José mi mujer. El camino de Galta, que es una localidad abandonada y en ruinas cerca de Jaipur, en Rajastán. Ruinas de casas y palacetes de los siglos XVII y XIX, hoy habitadas por una casta de parias...y por bandadas de monos...la relación con Blanco es directa...Es un texto que prolonga Blanco. (Solo a dos voces)

Estos dos textos presentan el tema del lenguaje en sus diversas manifestaciones: encuentro amoroso, sacrificio, ritual iniciático. El lenguaje se destroza, se fragmenta, se hace transparente para dejar ver el silencio.

La crítica del lenguaje en el poema extenso -otra de las tentativas de ruptura- se puede inscribir a la tradición de la poesía moderna de Occidente. Se concibe al texto poético como un lugar, sin fronteras, donde se hace crítica del mundo: altar donde se sacrifica a una víctima, el centro del mundo donde dos se aman, el "punto sublime"

donde se encuentran por el deseo las dos mitades enemigas; pactan, se reconcilian, muerte y nacimiento del signo poético.

Conclusiones

La lectura de un poema largo de intención crítica consiste en desplegar un texto en un espacio/tiempo de mayor extensión. Sucesión que aunque permite al autor desarrollar un tema con gran amplitud, requiere a la vez una alta tensión poética que se puede lograr o en una forma cíclica como Piedra de sol o en una estructura, menos unitaria como Blanco:

En Blanco las combinaciones no son temporales sino espaciales. El poema está hecho de distintas partes como un rompecabezas. El lector puede asociar o disociar las partes -hay más de veinte posibilidades. Cada parte es en sí misma un poema y cada asociación o disociación produce un texto. Así a diferencia de los rompecabezas, que sólo tienen una solución, una figura, en Blanco hay más de veinte figuras, más de veinte textos. Cada texto es distinto y todos dicen lo mismo. La extrema movilidad de Blanco se resuelve en inmovilidad. Justamente lo contrario de Piedra de sol...puesto que niega en cierto modo el tiempo: sólo el presente es. Ese presente es una presencia: el cuerpo femenino visto, tocado, olido y sentido como un paisaje, y ambos, la tierra y la mujer recorridas y leídas como un texto, oídas y pronunciadas como un poema. Blanco es un cuerpo verbal. Un cuerpo que se dice y que, al decirlo, se disipa.¹¹⁶

Debemos, al cerrar este capítulo, resumir algunas ideas que estructuran la obra de Paz y que sirven de configuración a los dos poemas estudiados.

El ritual se rige por la antigua ley de la analogía: la naturaleza es erótica, ya que está compuesta de elementos

femeninos y masculinos. El artista ve esas posibilidades y las integra en la obra de arte. El poeta -niño, loco, enamorado- capta con ojos nuevos la realidad que el mundo ofrece, como el primitivo que entiende las secretas analogías, el poeta lee la Naturaleza como un texto, y nos entrega en el poema la traducción de esta experiencia.

Muy temprano en la obra poética y ensayística de Paz notamos su interés por los temas rituales y eróticos. Desde sus tempranos poemas en Libertad bajo palabra hasta sus composiciones más recientes, estas ideas están íntimamente ligadas a su preocupación crítica por el lenguaje. Su cosmovisión se integra con su estancia en Oriente, su contacto con el surrealismo y sus lecturas estructuralistas.

Ya Roberta Seabrook al discutir la "angustiada deliberación sobre el ser y el no-ser" en la obra de Paz señala como entre las dos vías -la santidad y el erotismo, Paz opta por la última:

Ya se ha dicho que Paz hizo la misma elección en Piedra de sol...El planteamiento es muy claro... Amor o castidad, ambas alternativas están allí. El poeta opta por la primera; es el gran tema no sólo de Piedra de sol sino también de toda su poesía. Ambos modos son lícitos y en esto radica precisamente el sentido...del poema.¹¹⁷

Por eso Paz declara en "Cuento de dos jardines": "la vía de enmedio/...Aprendí a reconciliarme" (LE, 135).

Una de las características esenciales en el texto Tantra Hevajra es el ritual: "Instead of symbols, they adopt ritual acts, where previously a symbol would have served".¹¹⁸

El tantra de Hevajra es la imagen verbal de Hevajra, recitar el texto ritualmente es uno de los medios para unirse con la divinidad, intentar expresar lo indecible: samaya. El texto entonces adquiere un significado decisivo: niega su interpretación y es un medio de iluminación. Blanco nos permite también adquirir la visión poética pero a su vez es una traducción de lo inexpresable de esta experiencia -el silencio.

Paz añade que el rito tiene:

por objeto alcanzar un estado de no-dualidad, sea por fusión con el ser o por disolución en la vacuidad universal, es natural que se intente por todos los medios la supresión radical de las diferencias entre lo permitido y lo prohibido, lo agradable y lo inmundo, lo bueno y lo maldito. La comida tántrica es una trasgresión...se propone reintegrar -de nuevo: reincorporar- a todas las sustancias... (Conjunciones y disyunciones, 71)

El poema es mandala que contiene el lenguaje, a su vez es el lugar donde se sacrifica una víctima, ese dios descuartizado, es el altar profanado, como recuerda en "Movimiento" -el poema de Salamandra anteriormente citado:

Si tú eres el altar de piedra
 Yo soy la mano sacrílega
 ...Si tú eres la ciudad profanada
 Yo soy la lluvia de consagración

(75)

Paz, siguiendo la tradición de ruptura de la poesía contemporánea introduce ese elemento de profanación, heredero de dada y los surrealistas: Blanco es una profanación del texto sagrado del Tantra Hevajra.

También Paz advierte como en el tantrismo: el

sacrificio:

adopte la forma de la ofrenda o la propiciación, es una parte del rito pero no la central. Lo esencial ...es la trasgresión...La significación del acto es exactamente la contraria a la usual y predominante en otras religiones...dialéctica de la trasgresión -ruptura que provoca el desbordamiento y, por tanto, la conjunción de los contrarios- (Conjunciones y disyunciones, 74)

En Maithuna, el acto erótico en el tantrismo, se conjuga una visión que en Occidente aparece en la imagería del 'amor cortés'. Denis de Rougemont señala la similitud con los trovadores provenzales. La metáfora de Maithuna representa el momento pasional. ¹¹⁹

Blanco utiliza el texto del Tantra Hevajra, porque de todos los tantras, éste utiliza el cuerpo como punto de partida para la meditación, se inserta completamente en esa tradición yógica corporal y pasional. Pasión -como advierte el mismo Paz- que está basada en el cuerpo:

En otra tendencia de la literatura y del arte de nuestros días, el surrealismo, el regreso del cuerpo está ligado a la exaltación del amor. A mí me parece que la actitud del surrealismo -exaltación del erotismo pero también exaltación del amor único- es un correcto a cierto tipo de actitudes nihilistas (Solo a dos voces).

Si el viaje de Piedra de sol se puede inscribir a un ritual iniciático, es porque está más cercano a problemas existenciales y vitales que preocupaban al poeta durante su producción. Blanco es un texto de mayor elaboración, donde se insertan diversas preocupaciones de raíz filosófica y estética, la peregrinación tomará entonces la forma de mandala o de peregrinación alquímica.

La tradición se revela a los filósofos bajo la expresión enigmática del camino de Santiago nos recuerda Fulcanelli: "todos los alquimistas están obligados a emprender este peregrinaje. Al menos, en sentido figurado, pues se trata de un viaje simbólico, y quién desea obtener provecho de él no puede, ni por un solo instante, abandonar el laboratorio...Compostela, ciudad emblemática, no está en absoluto situada en tierra española, sino en la tierra misma del sujeto filosófico. Camino rudo, penoso, lleno de imprevistos y de peligro. Ruta larga y fatigosa por la cuál el potencial se actualiza y lo oculto se manifiesta!".¹²⁰

Blanco nos lleva por esa ruta plagada de escollos y tormentas:

Peregrinación hacia las claridades
La palabra se asoma a remolinos

...Avanzo
Entre los bosques impalpables,
Las esculturas rápidas del viento,
Los sinfines,
Desfiladeros afilados,
Avanzo,

Si el propósito final del ejercicio tántrico es la consumación del adepto, de ahí el constante empleo de la imagen del fuego:

Just as vajra and lotus have bodhicitta as their consummation and consonants and vowels have the syllable (aksara), so Moon (night) and Sun (day) are consumed in Fire...has a general (macrocosmic) and individual (microcosmic) significance.¹²¹

También en la oblación cristiana, después del fuego que limpia quedan las cenizas -los huesos blancos. Señales de un nacimiento, es necesario morir para que surja un nuevo

individuo o una modalidad diferente de vida. La muerte espiritual de Mallarmé es positiva porque representa ese nuevo ser -después de una ardua iniciación- que quizás podrá plasmar finalmente la Obra.

En el siglo XX la imagen del fuego también estructura la obra de André Breton y sirve de chispa para la imagería de Blanco. El lenguaje calcinado devuelve la transparencia a las palabras, después de Blanco podemos caminar en el bosque de las palabras.

En este texto Paz recoge la tentativa de Mallarmé de plasmar el silencio en la página del poema. Pero primero nos advierte que hay dos silencios: "el silencio antes de hablar y el silencio después de la palabra. Para callarse hay que haber hablado . Julián Ríos añade en Solo a dos voces: "Si el silencio es siempre igual, no lo son los silencios autenticados por las voces. El silencio, como tú has dicho, es la culminación del lenguaje". Pero Blanco no sólo se inscribe a este tema fundamental, aspira en su pluralidad, a ese libro que Mallarmé inventa mentalmente: "ese nuevo objeto que es la transmutación y la traducción del universo y que es por sí mismo un universo" (Solo a dos voces).

Una discusión de la importancia de Mallarmé en la obra de Paz sería una empresa harto difícil -que requeriría más amplitud. Lo esencial -en definitiva- es la preocupación mallarmeana por la pluralidad de significados que el

texto poético emite: "Con Mallarmé nace la combinatoria poética...Digamos, Un coup de dès. Yo creo que en Blanco traté de hacer algo semejante". (Solo a dos voces). El universo se convierte en un lenguaje que Mallarmé reconstruye a través de su doctrina analógica: "su poesía no salva ni las apariencias ni la realidad que las sustenta: su obra es una negación, una crítica de la realidad...cree en la historia, aunque la vive como falta y ausencia...para Mallarmé el mundo es una metáfora de la palabra, de la Idea...en Un coup de dès se revela al fin como un Quizá". (El signo, 85-6)

La obra de Breton y de los surrealists le abre a Paz las puertas a una nueva cosmovisión basada en la pasión y explica esos momentos de iluminación a lo largo del arduo camino poético. Porque Breton "buscó el sentido en el magnetismo pasional del instante..., encuentro...allá, siempre más allá...". Para Breton "el hombre es un ser maravilloso porque habla,...el lenguaje lo distingue de los animales" (Ca, p. 23).

Breton, al igual que Tantra Hevajra proclama que el mundo se salva por la pasión, que el instante magnético -cuando la pareja se une- es la única posibilidad paradisiaca que tiene el hombre aquí: revolución y erotismo no son entonces sólo momentos de ruptura o dispersión sino también de conjugación e integración. Aspiración a la unidad perdida, mundo recobrado por el Amor; la pluralidad es singularidad -el Uno.

Si para Breton y los surrealistas la pareja es "la metáfora por excelencia"; los poderes del erotismo son "exaltados porque como advierte Anna Balakian, son parte:

of the sacred character of physical life...Love is the spiritualization of the physical and the objectification of the subjective...From non-objective desire to a concretion or a crystallization of it and from the particular he derives the feminine essence...The capacity to love is part of the total irrational understanding of things and being, the openness to the convulsive power of beauty.¹²¹

La mujer, eje central en el ritual y el erotismo, se presenta en Piedra de sol y en Blanco a través de una forma letánica de reminiscencia mántrica. Esta presencia nos devuelve a la problemática central en Paz: la crítica del lenguaje.

Como Melusina en los grabados alquímicos, la mujer en Blanco es "anima entre las sensaciones" que el poeta atraviesa para poder llegar al "centro" de la palabra.

Para Breton y los surrealistas la mujer es estrella (Arcane 17), como el texto, reuniendo múltiples significados. A Paz le atrae este símbolo plural y transformativo que se reconstruye como la escritura:

Blanco es un poema en el cual el tema es el lenguaje pero el lenguaje es un cuerpo, un cuerpo que se fragmenta y se une. En la experiencia amorosa, en la experiencia erótica, nunca ves ni sientes al cuerpo del otro, ni a tu propio cuerpo, como una totalidad sino como una dispersión. El erotismo se puede asimilar al sacrificio en el sentido en que el sacrificio -es uno de los temas de Blanco- hay fragmentación del cuerpo, reparto del cuerpo, festín caníbal. Al mismo tiempo, en cada fragmento (nariz, boca, lengua, uñas, pechos, labios), encuentras la totalidad. El acto erótico es una repartición y una recomposición del cuerpo...El amor es una reconstrucción de los

cuerpos. (Solo a dos voces)

Pero la figura de Melusina no es sólo "a figure of French mythology" como afirma Judith Bernard, tiene un linaje que va desde las deidades de la Antigüedad clásica hasta los surrealistas en el siglo XX. Es algo más que el símbolo "both of union of opposites and of feminine closeness to nature".¹²³

El erotismo, para Paz, no es realizar un acto físico, como insinua Bernard en su artículo sobre Piedra de sol. Este poeta mexicano arranca de una búsqueda espiritual que tiene fuertes raíces eróticas, pero no define el amor como: "pilgrimage...an encounter with the beloved, a search for personal fulfillment through physical love". Como hemos analizado, Paz define el erotismo como un continuo ir más allá de los límites. Opera después el amor un cambio total en el ser. Por eso su posición no se puede encontrar solamente en una "experience...reached through the senses".¹²⁴

Esa presencia femenina, como el erotismo, significa un ir más allá, algo que si se toca se disuelve, fantasma que si lo intentamos abrazar se nos escapa siempre: palabra condenada al silencio.¹²⁴

Pero Paz entreve como la imagen en el poema extenso-ritual erótico- puede devolver a la palabra, no los poderes mágicos de Huidobro, o la denominación exacta de Gorostiza, sino la fuerza crítica para poder entablar un

diálogo. Y ahí reside "lo que distingue a la modernidad" -la "crítica", y que es el "comienzo del verdadero diálogo" (Ca, 20; 23; 223).

La lectura del poema extenso es labor crítica que conlleva entonces una actitud creadora.¹²⁶ Hay un encuentro entre el lector y el autor en (por) el texto; se inicia a través de la lectura, un diálogo, un camino. ¿Hacia dónde va?, nadie lo sabe, esa es la esencia del poema: transcurrir inmóvil, paradoja donde encarna finalmente la imagen.

La crítica del lenguaje marca el tono del poema extenso y da realidad al artista moderno.

Si Piedra de sol se inscribe por su propósito, elementos y preocupaciones a una vertiente más erótica y vital, Blanco -mandala que reconstruye el lenguaje hacia el silencio- elabora una estética crítica del lenguaje. En ambos poemas el ritual es un camino de conocimiento, crítica del hombre -ya sea del mundo, o de su existencia, o de su lenguaje. La tradición crítica es en los poemas extensos de Paz una vía transformativa que anhela conciliar al ser con el cosmos, y con la persona amada. Como escritor, su deber y su primer compromiso reside en su fidelidad a la palabra porque la "traición a la palabra" es el "pecado mortal del escritor" y "significa traición a la pluralidad del hombre y de la realidad...la literatura nos da...una revelación de la complejidad del mundo. Cada ser y cada cosa es doble, triple...cada obra es plural porque cada uno de nosotros la lee de un modo distinto". (Solo a dos voces).

NOTAS

¹Paz, El mono gramático, p. 65. Todas las citas de Paz, en este capítulo, serán indicadas por las siglas siguientes, seguidas por la página en que se encuentran. Libertad bajo palabra = LBP; Las peras del olmo = Las peras; Magia de la risa = Magia; Salamandra = S; Cuadrivio = C; Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo = Claude Lévi-Strauss; Corriente alterna = Ca; Conjunciones y disyunciones = Conyunciones y disyunciones; Ladera Este = LE; Las sendas de Oku = Las sendas; "Centro móvil, Renga" = R; Solo a dos voces = Solo a dos voces; El mono gramático = El mono; El signo y el garabato = El signo; Los signos en rotación = "El más allá erótico"; Marcel Duchamp o el castillo de la pureza = Marcel Duchamp; El arco y la lira = El arco; Blanco = B. Nótese que tres libros: Blanco, Renga y Solo a dos voces no tienen numeración en las páginas.

²Cirlot, p. 401.

³Lévi-Strauss, pp. 46-7.

⁴Georges Bataille, L'erotisme (Paris: Editions de Minuit, 1957).

⁵Philip Rawson, ed., Primitive Erotic Art (New York: Putnam's Sons, 1973), p. 6.

⁶Ibid., pp. 4, 5.

⁷Véase especialmente el capítulo VI de Mircea Eliade, Yoga. Immortality and Freedom, trans. by Willard R. Trask (N.J.: Princeton University Press, 1973), pp. 20--73. Entre los críticos que estudian el tantrismo es necesario mencionar a Arthur Avalon, Hymn to Kali, a translation and commentary of the Karpuradistotra, 2nd ed. (Madras: Ganeshan & Co., 1953); y su Introduction to Tantrashastra-A Key to Tantric Literature (Madras: Ganeshan & Co., 1956); Battacharya Benoytosh, An Introduction to Buddhist Esoterism (London: Oxford University Press, 1932); Chintaharan Chakravarty, The Tantras-Studies on their Religion and Literature (Calcutta: Punthi Pustak, 1963); Shashibhusan Dasgupta, Obscure Religious Cults (Calcutta: Firma K.L.

Mukhopadhyay, 1962); y An Introduction to Tantrik Buddhism (Calcutta: University Press, 1950); los libros de W. Evans-Wentz; los estudios de H.V. Guenther; Giuseppe Tucci, Theory and Practice of Mandala (London: Rider & Co., 1961).

⁸Ibid., p. 206.

⁹Ibid., p. 207. Véase también Agehananda Bharati, The Tantric Tradition (New York: Doubleday, 1970), pp. 293; 297.

¹⁰Bharati, p. 97.

¹¹Ibid.,

¹²Eliade, p. 109.

¹³Miguel León-Portilla, ed., Visión de los vencidos 3a. ed. (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1961), p. 190.

¹⁴Laurette Sejourne, Pensamiento y religión en el México antiguo (México: Fondo de Cultura Económica, 1957), pp. 43; 44; 46. Jacques Soustelle sostiene como gracias al sacrificio de Xolotl "le soleil, satisfait, commença à se mouvoir" en La pensée cosmologique des anciens Mexicains (Paris: Hermann & Cie, Editeurs, 1940), p. 20.

¹⁵León-Portilla, p. 190. Soustelle, pp. 43; 44; 46.

¹⁶León-Portilla, pp. 189-90.

¹⁷Norman O. Brown, Love's Body (New York: Vintage Books, 1966), pp. 162; 163; 164; 165; 166; 167; 169; 170-1; 174; 175. Paz en Conjunciones y disyunciones menciona la significativa lectura de la obra de Norman O. Brow (pp. 29-30).

¹⁸Eliade, pp. 254; 256-7; 260; 262; 263; 266-7. Eliade nota la antigua creencia del fuego originándose en la vagina (p. 255). Véase también Eliade, Shamanism, p. 353, n. 78.

¹⁹Philip Rawson, Tantra. The Indian Cult of Ecstasy (New York: Avon Books, 1973), p. 24.

²⁰Eliade, p. 296.

²¹Ibid., p. 300.

²²Sobre Maithuna, Paz tiende a seguir la interpretación de Bharati: "The main difference between the Hindu and the Buddhist tantric sadhana seems to have been that the Hindu tantric ejects his sperm, the Buddhist Vajrayana adept does not. . .the Hevajra Tantra. . .does not indicate the necessity of retaining the sperm. . .the Buddhist Vajrayana adept retains it, aiming at stabilizing the esoteric three jewels (triratna, nor bu gsum)—breath, thought, and semen— in a simultaneous act which, when successful, yields the state of oneness in duality." Bharati, p. 265. La razón explica Bharati, es que: "For the Hindu. . .the notion of ritualistic sacrifice is all-important. In fact, the idea of sacrifice (yajna) being at the base of every religious act has remained focal in Hinduism, though the interpretations have changed. . .The ritualistic ideal of the Hindu is abandoning, renouncing, giving up of all the ingredients used, at times including one's own life. Nothing is held back. . .If this be acceptable, then it must follow that no ritualistic ingredient including the ingredient which constitutes the fifth M can be held back -it, too has to be abandoned into the fire of sacrifice, in whatever manner the fire is conceived. . .has given to the goddess. . .his Sakti being the embodied goddess." (p. 266). Por eso Paz aclara en Conjunciones y disyunciones: "La otra oposición no es menos radical y afecta a lo que, con la polaridad entre lo femenino y lo masculino, es el núcleo del tantrismo: la actitud ante la eyaculación seminal. A diferencia del budismo tántrico, en el hindú no hay retención del esperma. A pesar de los estudios que se han dedicado al tema desde hace más de veinticinco años, el primero desconcertante ha sido Agehananda Bharati, en The Tantric Tradition. . .También ha sido el primero, y, que yo sepa, el único en tratar de una manera sistemática esta relación de oposición. El abandono del esperma equivale a un sacrificio ritual. . .La ceremonia hindú reincorpora y reactualiza la tradición india. . .fundada en la noción de sacrificio ritual. . .El budismo en cambio, se presentó precisamente como una crítica del ritualismo bramínico y de su obsesión por el sacrificio. . .carga el acento en la renuncia al mundo; el hinduismo concibe al mundo como un rito cuyo centro es el sacrificio. Ascetismo y ritualismo: retención seminal, abandono del esperma." (pp. 89-90). Porque como Paz nota: "la tonalidad del tantrismo es improductiva y primordialmente religiosa. . .unión con la plenitud del ser. . . La copulación es. . .una violación religiosa de las reglas morales. . .el esperma. . .se transmuta en sustancia sagrada

que termina por ser inmaterial, ya sea porque la consume el fuego del sacrificio o porque se transfigura en 'pensamiento de la iluminación'" (pp. 90-1). En la entrevista de Harvard (12/75) nos reafirma la importancia del ritual erótico en su cosmovisión poética, particularmente en la creación del poema extenso.

²³Eliade, p. 104.

²⁴Blanchot, pp. 35, 36, 38, 42.

²⁵Denis de Rougemont, L'Amour et L'Occident (Paris: Librairie Plon, 1946), p. 70.

²⁶Ibid., pp. 51, 52.

²⁷Ibid., pp. 58-9.

²⁸Ibid., p. 119.

²⁹Ibid.

³⁰Ibid.

³¹Ibid.

³²Plural, Núm. 17 (febrero, 1973), 36.

³³Nota que se inserta al final de la primera edición del poema. Existen solo 300 ejemplares de esta publicación de la colección Tezontle. Véase: Octavio Paz, Piedra de sol (México: Fondo de Cultura Económica, 1957).

³⁴Raúl Noriega, Tres Estudios sobre la piedra de sol (México, 1954). En entrevista con Paz (12/75) éste señala como en conversación con Noriega, después de haber escrito el poema, descubre su confusión con la estrella. Noriega le advierte que en la antigua cosmogonía mexicana se intentaba matemática y astronómicamente calcular el momento exacto de su aparición y que esta no salía por la mañana y por la tarde, sino en diversos momentos del día.

³⁵Cirlot, p. 476. Véase también el simbolismo de Isis citado en el capítulo II y su vinculación con Huidobro, ya que durante la entrevista con Paz en Harvard (12/75) le relatamos el interesante simbolismo de la virgen y Huidobro.

³⁶W.B. Yeats. A Vision (New York: Collier Books, 1966), pp. 8-9. En la entrevista de Harvard (12/75), Paz señala la inspiración -casi automática- que acompañó la elaboración de Piedra de sol.

³⁷Mary Ann Caws, The Inner Theatre of Recent French Poetry (n.J.: Princeton University Press, 1972), pp. 85, 86.

³⁸Benjamin Péret, Poètes d'aujourd'hui (Paris: Seghers, 1961), pp. 106; 135-6.

³⁹L'Union libre apareció sin fama en Paris: Editions Surrealistes, 1931; más tarde se incluye en: André Breton, Poèmes (Paris: Gallimard, 1948).

⁴⁰Véanse los trabajos ya citados de Sejourné y Soustelle.

⁴¹Rawson, Primitive Erotic Art, p. 147.

⁴²Soustelle, pp. 18, 17. Eric Neumann nos recuerda en The Great Mother: "At the beginning stands the divine pair, 'Lord and Mistress of Our Flesh' whose origin and abode are in the thirteenth and highest heaven, 'of whose origin no one has ever learned anything.' They are primal creator gods; they are also known as 'Lord and Mistress of the Two,' a term presumably meaning 'masters of generative duality.' They have the first place in the calendar because they are the creative quality of the beginning and of the primordial age; the male part is identified with heaven and fire, the female part with earth and water. . . these uroboric figures were regarded as bisexual, which is also suggested in the Aztec designation 'Lord and Mistress of the Two.' These epithets of the supreme divine pair indicate 'that each of them alone embodies the creative force of procreation.' . . .they are a deity both of the beginning and of vegetation." (p. 3)

⁴³Angel Flores, Aproximaciones a Octavio Paz (México: Joaquín Mortiz, 1974), p. 174.

⁴⁴Soustelle, pp. 26-7. Eric Neumann apunta como "mating and killing are identical, and death represents fecundation": "Because ritual killing and dismemberment are a necessary transition toward rebirth and new fertility, the destruction of the luminous gods in the journey through the underworld appears as a cosmic equivalent of the birth of the new day. In the Aztec myth of the journey

through hell, the realm of the dead is a blood-framed skull, the center of the world. It is the deathly side of the life-giving world nave. The underworld vessels of death and transformation have the shape of devouring skulls, with eyes and bared teeth. In Mexico the southerly region of decapitation and dismemberment corresponds to the terrible realm of the subterranean gates in Egypt. At its center is a terrible figure with two obsidian knives for a head and deadly blades protruding from its joints; its domain is fenced in with rows of knives. . . /Ya que/ as goddess of death, the Great Mother bears the obsidian knife; the youthful moon god Xipe-totec with the obsidian knife is associated with her and enters into her ritual, in which the youthful son is dismembered or castrated. This is the typical self-sacrifice of the moon, leading to its rebirth". (pp. 12, 194).

⁴⁵Soustelle, p. 24. Sejourné, pp. 160; 103; 152; 153.

⁴⁶Véase la entrevista: Octavio Paz, Alberto González Echeverría, y Emir Rodríguez Monegal, "Cuatro o cinco puntos cardinales", Plural, Núm. 18 (marzo, 1973), 20.

⁴⁷Pedro Gimferrer, El Urogallo, Núms. 29-30 (noviembre-diciembre, 1974), 14.

⁴⁸Ibid., p. 17.

⁴⁹Flores, p. 190.

⁵⁰Balakian, pp. 75, 72. En la entrevista de 12/75 en Harvard, Paz confiesa: "Siempre me ha interesado el ocultismo, porque es el saber prohibido".

⁵¹Flores, p. 51

⁵²Balakian advierte al comentar la leyenda de Melusina: "What makes the legend of Mélusine particularly appropriate is that she is the unjustly cursed mortal, the uprooted, homeless, anguished protector of her breed. The identification Breton makes of her is twofold: she is both Elisa /la esposa de Breton/ and himself. . . He sees as the only possible salvation the restoration of woman to a position similar to the one Mélusine occupies in the legend, with her almost magical resources put to the service of humanity because intuitively, like Mélusine, she is

closer to nature, and thereby divine as only those beings who are wise in the intentions and mysteries of natural forces can be said to possess magical powers and, therefore, foresight and divinity. For to divine (to foresee) and to be divine are parts of the same rebus". Los poetas simbolistas, tocados por el ocultismo, como ha analizado Alain Mercier, en Les Sources Esotériques et Occultes de la Poésie Symboliste utilizan la figura de Melusina. (p. 253). Jean Moreas en sus Cantilenes (1886) introduce esta figura. Albert Marie Schmidt en Litterature Symboliste (Paris: P.U.F., 1942) subraya que la Mélusine de Moreas presenta: "une debauché de termes magiques pseudo-philosophiques". Véase también Guy Michaud, Message poétique du Symbolisme, pp. 274-6. Fulcanelli en Las moradas filosofales, trad. de Vicente Villacampa, 2ª. (Barcelona: Plaza & Janes, 1971) estudia el simbolismo de la sirena: "monstruo fabuloso y . . . hermético, sirve para caracterizar la unión del azufre naciente que es nuestro pez, y del mercurio común llamado virgen, en el mercurio filosófico o sal de sabiduría". Este monstruo mítico, según Fulcanelli procede de Sol y Luna e "indica. . . la materia lunar combinada con la sustancia sulfurosa solar . . . testimonio de la encarnación real del rayo solar emanado del Padre universal en la materia grave, matriz de todas las cosas, y terra inanis et vacua de la Escritura". (p. 426). También Mary Ann Caws en su interesante tesis sobre Breton y Bachelard recuerda: "Because of her metamorphosis from woman into mermaid, the legendary Mélusine symbolizes this irrational principle of transformation, essentially feminine. She is the anima of Bachelard's reverie and the heroine of Arcane 17". (pp. 34-5). Bachelard continúa Caws "sees her in Audiberti's Mélusine . . ." como "the spirit of water" que puede salvar la tierra, "which the sterile nationality of the masculine principle (animus) has withered". (p. 36). Véase Mary Ann Caws, Surrealism and the Literary Imagination. A Study of Breton and Bachelard (Paris-The Hague: Mouton & Co., 1966).

53

C.G. Jung, The Spirit in Man, Art and Literature, trans. by R.F.C. Hull, vol. XV (New Jersey: Princeton University Press, 1966), p. 18.

54 C.G. Jung, Psychology and Alchemy, vol. XII, revised edition (New Jersey: Princeton University Press, 1967), p. 258. Véanse también: Aion, vol. IX (1959); Alchemical Studies, vol. XIII (1967); Mysterium Coniunctionis, vol. XIV (1963).

⁵⁵Eliade, The Forge and the Crucible, trans. by S. Corrin (New York: Harper & Row, 1971), p. 149.

⁵⁶Ibid., p. 143.

⁵⁷Ibid.

⁵⁸Neumann, p. 12.

⁵⁹Mary Ann Caws, André Breton (New York: Twayne Publishers, Inc., 1971), p. 86.

⁶⁰Levi, pp. 186-7. Esta figura revela entonces su antigua dimensión: 'anima' que contiene la oculta armonía del poeta. Los artistas desde el siglo XII utilizan el tema de Melusina, como recuerda Waite en su nota (p. 187). Aparece esta figura en los Chansons de Jean d'Arras, a finales del siglo XIV, en un bello romance de caballería. Paz en la entrevista de 12/75 demuestra conocer esta tradición en la literatura francesa.

⁶¹André Breton, Arcane 17 (New York: Brentano's, 1945), p. 100. Recuérdese el simbolismo que este libro tiene en relación con las cartas del Tarot. El arcano 17 está representado por una mujer, con una rodilla en tierra, que vierte el contenido de las jarras que tiene en las manos en una superficie de agua. Entre algunos de sus más importantes simbolismos señala la influencia Sol-Venus y otorga una corriente de equilibrio y de esplendor.

⁶²Balakian, pp. 206; 209-10.

⁶³Fulcanelli, pp. 71-2.

⁶⁴Ibid., pp. 190; 224-5; 227.

⁶⁵Ibid., p. 233.

⁶⁶Ibid., pp. 172; 102; 119; 230.

⁶⁷Eliade, The Forge, p. 149. Es interesante que Fulcanelli note como "la piedra filosofal significa según la lengua sagrada, piedra que lleva el signo del sol". (p. 158).

⁶⁸Ibid., pp. 151-2; 143.

⁶⁹Breton, Poèmes. Este es un fragmento del poema extenso de 1944, Les Etats généraux.

⁷⁰Balakian, p. 92.

⁷¹Soustelle, p. 9.

⁷²Flores, p. 190.

⁷³En entrevista con Paz (12/75) en Harvard, éste advierte que la influencia oriental es mucho más temprana de lo que los críticos sostienen. La huella de Oriente puede ser trazada desde 1950 con su primera estancia en la India, su traducción en 1955 de las Sendas de Oku de Basho y sus diversos viajes y contactos con el Japón. Es decisiva la nota oriental en la vida de Paz como se manifiesta en sus ensayos y en su poética. Manuel Durán en "La huella del Oriente en la poesía de Octavio Paz" aunque cree que Ladera Este es "lo esencial de la poesía de Paz influenciada por el Oriente". Señala su importancia: "las vivencias mexicanas de Paz y su interés por algunos mitos fundamentales -Quetzalcóatl, Coatlicue- lo prepararon ya para una comprensión de la cultura hindú, en la que los mitos antiguos no han desaparecido ni pueden desaparecer, porque es una cultura negadora de la historia y de la evolución. . . Piedra de sol, de 1957, poema cíclico, poema 'que se muerde la cola', es ya un principio de acercamiento a la postura oriental, basado esencialmente en la experiencia mexicana. Es curioso observar que también para el estructuralismo de Lévi-Strauss, que interesaría más tarde a Paz, los mitos no desaparecen nunca del todo, y son simplemente 'traducidos' a formas modernas. . . Esta experiencia mexicana 'pre-oriental' de los mitos antiguos frente a la historia, que Piedra de sol nos revela, muestra que Paz llega a la India mucho mejor preparado para comprender su cultura. . . Paz nos ofrece, pues, en su visión del Oriente, lo grande y lo pequeño, lo solemne y sagrado frente a lo irónico o lo instantáneo, en apretada síntesis—síntesis que abarca paisaje e historia, visiones del presente y del pasado, la conciencia de Paz y la presencia de la mujer amada, sosteniéndose juntas y explorando este universo oriental, que a su vez invade a esa conciencia, la explora, ayuda a definirla: sea cual sea el rumbo que tome en el futuro la obra del poeta, la experiencia oriental —y la huella de esa experiencia— han de formar parte, y una parte importante, en la vida y la obra de Octavio Paz". Revista Iberoamericana, XXXVII, Núm. 74 (enero-marzo, 1971), 97-8; 116. Véanse sobre Piedra de

de sol los estudios de: Robert Nugent, "Structure and Meaning in Octavio Paz's Piedra de sol", Kentucky Foreign Language Quarterly, Num. 13 (1966), 138-46; y Judith Bernard, "Myth and Structure in Octavio Paz's Piedra de sol", Symposium, Num. 21 (Spring, 1967), 5-13. Giuseppe Bellini advierte en "Octavio Paz. L'esperienza asiatica nella sua poesia" como: "la experiencia de Asia ha adquirido, en esencia, un signo positivo para Octavio Paz, pues ha contribuído a que encontrara las raíces vitales que había estado buscando en toda su poesía anterior. Frente a un mundo tan cargado de problemas, pero también de presencias íntimamente fortificantes Paz no recibe el mensaje como hizo Neruda, del sentido desesperado de la nulidad del hombre, sino más bien el de su insustituibilidad y eternidad, como instante imprescindible de la historia del mundo" (107). Artículo aparecido en Quaderni Ibero-Americani, Núm. 34 (Torino, Italia, 1966), 1-3-7.

⁷⁴Manuel Durán, "Irony and Sympathy in Blanco and Ladera Este", Books Abroad, Num. 4, XLVI (Autumn, 1972), 580-1.

⁷⁵Ibid., p. 579.

⁷⁶Emir Rodríguez Monegal, "Relectura de El arco y la lira", Revista Iberoamericana, XXXVII (enero-marzo, 1971), 45.

⁷⁷Durán, p. 580.

⁷⁸Boon, pp. 16, 15, 22.

⁷⁹Ibid., p. 32.

⁸⁰Ibid., pp. 210; 215, 227; 229; 219. Véase su discusión de la noción del 'esprit' humano en la obra de Claude Lévi-Strauss, pp. 215; 227.

⁸¹Lévi-Strauss, p. 357.

⁸²Ibid., pp. 348, 356-7.

⁸³Ibid., p. 348. Véase Boon, p. 175.

⁸⁴William Carlos Williams, Selected Essays, pp. 122; 128.

⁸⁵Ibid., pp. 129-30.

⁸⁶The Hevajra Tantra, a critical study by D.L. Snellgrove, vol. I (London: Oxford University Press, 1959), pp. 18-9.

⁸⁷Ibid., pp. 12; 14; 17; 22; 23.

⁸⁸Ibid., p. 24. Paz confiesa que "la encarnación en la majestad del cuerpo femenino de un concepto tan abstracto como el de la sabiduría en la vacuidad, no cesa de maravillarme. Imposible no pensar en la Sofía del Cristianismo Ortodoxo. Idea pura e imagen corporal. Prajnaramita también es visión y sonido. . .Y hay más: sonido y color, palabra reducida a su vibración luminosa, imagen de piedra en actitud de voluptuosa meditación y concepto metafísico. . .es al mismo tiempo una mujer real: la yogina del rito" (Conjunciones y disyunciones, p. 86).

⁸⁹Ibid., p. 25.

⁹⁰Ibid., p. 26.

⁹¹Sobre Sandhya-bhasa (lenguaje crepuscular) véase Eliade, Yoga, pp. 249-54; 410-411. Un ejemplo es el capítulo XII del Tantra Hevajra.

⁹²The Hevajra Tantra, pp. 28; 29; 32.

⁹³Ibid., pp. 36-7. Se controla la respiración y el pensamiento: "The initial part of the process consists therefore in harnessing thought to the breath, achieved by concentrating the thought upon the breathing process. One manner of doing this is to imagine the vowel series (Ali) as passing in and out with the breathing to the left and the consonant series (Kali) passing in and out to the right. By concentrating upon this both breath and thought become controlled".

⁹⁴Ibid., p. 94.

⁹⁵Ibid., p. 44.

⁹⁶Williams, Mallarmé, p. 76.

⁹⁷Fulcanelli, p. 262.

⁹⁸Stéphane Mallarmé, Un coup de dés (Paris: N.R.F., 1914). Joan Peyser en su nuevo libro sobre Pierre Boulez recuerda como la lectura de Mallarmé, especialmente la idea de Le Livre impulsa la composición de Boulez: Constellation-Miroir "which. . . can be played either forward or backward and was planned as the middle piece. Groups of notes are strewn together on long sheets of thick paper—to withstand the performers' handling—producing what Boulez calls 'constellations.' There are particular rules of play for the succession of these groups. Taking off from the special typography that Mallarmé used in the Coup de dés, which Boulez considers 'one of the most important poems in French literature'. . . Boulez uses green and red ink for staves and musical notes carefully placed on the long, thick, unfolding pages, reminiscent of the form of Mallarmé's Le Livre. The order of the fragments is not fixed but is very carefully controlled. Each fragment is followed by another from which the performer can choose between one and four possibilities. The composer indicates the various choices by means of arrows". Peyser más tarde aclara que aunque parece evidente una influencia, Boulez "maintains he saw Le Livre only after he had completed the work. He reports that he was delighted to find that Mallarmé had moved, over fifty years before, in a direction that he, on his own, was moving then. He adds that he and Mallarmé even used the same words; 'constellation' was the most striking one". Pero hay que añadir que esta idea se encontraba presente en muchas de las teorías promulgadas por John Cage, aunque se acepte "chance music. . . as 'aleatory music'". Debemos recordar que son los ensayos de Boulez, que utilizan la raíz esotérica: alea dados, los que darán a conocer el término. Véase Peyser, pp. 126-9. También el ensayo de Boulez "Alea" que apareció en la Nouvelle Revue Française (nov., 1957).

⁹⁹Lévi-Strauss, Anthropologie structurale (Paris: Plon, 1958).

¹⁰⁰Williams, Mallarmé, p. 83.

¹⁰¹Cirlot, p. 305.

¹⁰²Eliade, Yoga, pp. 219; 220.

¹⁰³Ibid., p. 221.

- 104 Ibid., pp. 225; 226.
- 105 Ibid. Véanse los estudios de Jung: el ensayo titulado "Concerning Mandala Symbolism" en Archetypes and the Collective Unconscious; y el estudio Psychology and Alchemy.
- 106 Fulcanelli, pp. 294; 295; 331.
- 107 Ibid., pp. 328; 333.
- 108 Eliade, Yoga, p. 292.
- 109 Ibid., p. 281. Véase también Eliade, The Forge, pp. 140-1. En el Mahaprajnaparamitashastra de Nagarjuna -traducido al chino por Kumarajiva- el filósofo "explains ✓ that the transformation of substances can be achieved both by herbs (osadhi) and by 'the force of the samadhi', that is by yoga", Eliade, The Forge, pp. 127; 130.
- 110 Guénon, pp. 13; 17; 18. Fulcanelli también recuerda la deuda del simbolismo del grial a la del Gar-dal de los egipcios: "Para los iniciados de Isis. . . era el jeroglífico del fuego divino". (p. 179).
- 111 Eliade, Yoga, p. 259.
- 112 Ibid. En el tantrismo se inmovilizan simultáneamente el pensamiento, la respiración y el semen, recuerdan casi todos los escritos orientales.
- 113 Guénon, p. 284. La naturaleza luminosa es, habitualmente, asociada a la iluminación entendida en su sentido intelectual o espiritual. La mujer -llama- recuerda la imagen del aceite que alimenta la luz de la lámpara (Allah) en el Corán (Corán, XXIV, 35).
- 114 Eliade, p. 346. Guénon, p. 284. Aunque hay mucho que decir sobre este símbolo, nos limitaremos a señalar los interesantes artículos de Guénon sobre este tema.
- 115 Sejourné, pp. 158; 112; 118. Soustelle también recuerda que el sol en "la maison des aigles ou temple des guerriers, etait figure par l'image d'un papillon" (p. 16).

¹¹⁶Entrevista: Paz, Gonzalez Echeverría, Rodríguez Monegal, "Cuatro o cinco puntos cardinales", 20.

¹¹⁷Flores, p. 192.

¹¹⁸The Hevajra Tantra, p. 45.

¹¹⁹de Rougemont, pp. 51-119.

¹²⁰Fulcanelli, p. 262. Recuérdese el poema "Salut" de Mallarmé, estudiado en más detalle en el capítulo III. Fulcanelli recuerda que "de Compostela, el regreso puede efectuarse bien por la misma vía, siguiendo un itinerario diferente, bien por la vía húmeda o marítima, la única que los autores indican en sus obras. En este caso, el peregrino escogiendo la ruta marítima, se embarca conducido por un piloto experto, mediador experimentado, capaz de asegurar la salvaguarda del navío durante la travesía . . . /el/ mar está sembrado de escollos y las tempestades son en ella frecuentes" (p. 263).

¹²¹The Hevajra-Tantra, pp. 26-7. "The cosmic fire which consumes existence and out of which the new existence arises" nos recuerda Snellgrove en su introducción, a la edición del Tantra de Hevajra.

¹²²Balakian, pp. 105; 122.

¹²³Barnard, p. 11.

¹²⁴Ibid., pp. 11; 7-8.

¹²⁵En la entrevista en Harvard de 12/75, al discutir el erotismo, Paz recuerda su esencia fugaz, que cuando el escritor parece haberlo descrito, como la palabra, se le escapa. El erotismo, como el lenguaje, está lleno de transparencia, evaporación, fantasma: presencia huidiza.

¹²⁶Tenemos que volver a Solo a dos voces, cuando nos advierte: "La literatura moderna no es ni puede ser sino literatura crítica. Crítica del mundo en que vivimos y crítica de la literatura, crítica de la crítica.

Y esa crítica es creadora siempre. La crítica del lenguaje se vuelve creación de un lenguaje".

CAPITULO V

CONCLUSIONES

Cuando iniciamos nuestro estudio sobre el poema extenso analizamos la preocupación del lenguaje y como ésta se plasma en aquél. Notamos las características estructurales y temáticas más importantes que rodean esta composición poética.

Los autores que ensayan esta modalidad lucharán con la palabra intentando devolverle su sentido esencial. En Hispanoamérica esa constante del lenguaje será evidente en tres poetas: Vicente Huidobro, José Gorostiza y Octavio Paz. Sus poemas extensos se evidencian en la búsqueda de la palabra, análoga a la creación o destrucción del mundo. Aciertos y fallas los separan y los unen, siempre fundándolos la palabra original que da nacimiento al lenguaje y finalmente al poema.

Cerramos nuestras breves observaciones notando el papel que juega en la poesía contemporánea el poema extenso. Más que una constante es una voz que se repite en otros artistas. Se aspira entonces no sólo a devolver a la lengua sus poderes olvidados, sino a crear un nuevo lenguaje poético. Presenciamos la muerte y alumbramiento de la palabra, contemplamos esa lucha silenciosa entre el creador y la forma. Se nos abren en este nuevo plano muchas interrogantes, todas dirigidas a los triunfos y limitaciones que comienza esta nueva modalidad.

Más que un vistazo sobre nuestras aportaciones al estudio del poema extenso, nuestro propósito principal en estas conclusiones es reiterar esa constante que se evidencia en la obra de Huidobro, Gorostiza y Paz: la crítica del lenguaje. Como discutíamos en el primer capítulo, este interés por la palabra es la característica esencial de muchos artistas contemporáneos. Debemos admitirlo, vivimos en una época eminentemente crítica,¹ y bien podemos decir con Paz: "la crítica del lenguaje se llama poesía".²

Si la modernidad está señalada por esa aspiración crítica, el lenguaje será uno de sus campos de batalla. Dos poetas americanos en el siglo XX presentan un esfuerzo incesante por descubrir ese misterio: Ezra Pound y T.S. Eliot. Hugh Kenner estudia esta problemática en The Pound Era:

The etymological cable runs back...And to what beginning? A question for a Romanticism. Herder (Ursprung der Sprache, 1772) imagines the first vocabulary collected from the sounds of the world... And hearing the speech of all things and reading their signatures, the bard composes on their behalf utterances pervaded by their rhythms... In composition rich with ceremony, though the Symbolists, lies a poet's vocation. Mysterious, sacerdotal psychic rituals, transcending science, can blend our vocables with the remote impulses which licit speaking no longer satisfies.

En "le mystere d'un nom" de Mallarmé la palabra encuentra al fin al lenguaje:

Common expressions are transubstantiated...to afford spiritual as well as bodily food.

Por eso Pound concibe al lenguaje como una sucesión de cambios:

But to think of language in constante changes means

to think of people speaking them, singing them, thinking them: one reason the Cantos resonate with so many hundred voices.

Kenner subraya que la química del lenguaje es la responsabilidad del poeta, por eso recuerda el lema de Mallarmé de crear poemas con palabras: "For the norm is now Speech, which binds men, which flows through minds and cultures."⁴

T.S. Eliot representa al principio ciertas aspiraciones simbolistas: "In The Waste Land...Eliot invokes some two centuries' philological effort to recover the deepest memories of the tribe. It was with the example of a scholarship committed in that way to finding the inmemorial energies of language that he perceived how the individual parts of a poet's work "may be those in which the dead poets, his ancestors, assert their immortality most vigorously," and also how in language used with right attention "a network of tentacular roots" may reach "down to the deepest terrors and desires." Por eso Kenner lo llamará "the catalyst", de esa época denominada "the Pound era".⁵

Al estudiar un autor a través de sus palabras claves podemos acercarnos más a su obra, recuérdese como los estudios sobre el abismo ('le gouffre') en la poesía de Baudelaire han contribuido a darnos una mejor comprensión del poeta. Aunque la estética de un autor envuelve muchos elementos, muchas veces se evidencia en su obsesión por un importante modo de expresión. Por eso Wittgenstein apunta que "the meaning of a word is not merely ascertained by

its use: the meaning of a word is its use in the language."⁶

Al estudiar Altazor notamos el rol del chamán en la estética huidobriana. Ya Poe había subrayado en la génesis del poema la función del poeta: vidente que usa un lenguaje simbólico, revelando momentos de inefable experiencia mística. Huidobro reiterará continuamente este papel profético del artista a través de imágenes de origen mágico.

Del mago Altazor pasamos a la aspiración musical de Gorostiza. Esta estructura fuerza al creador a desarrollar agudos poderes de observación estética -recuérdese a Mallarmé y a Valéry. Pero esa misma creación presentará la gran interrogante: el poeta ¿canta para sí mismo o para una audiencia?⁷

Paz entiende la escritura como un rito de renacimiento, por eso en el temprano poema "Escrito con tinta verde":

La tinta verde crea jardines, selvas, prados,
follajes donde cantan las letras,
palabras que son árboles,
frases que son verdes constelaciones.

Deja que mis palabras, ¡oh blanca, desciendan y te cubran
...Tu cuerpo se constela de signos verdes
como el cuerpo del árbol de renuevos.

Escribir es renovar el árbol, la tierra; fecundar a la mujer, tocar el cuerpo amado, pero también es imaginar, por eso en "Un poeta" -"nombrar es crear, e imaginar, nacer." El poema: salida, lava, erupción, nos acerca verdaderamente al otro:

Palabras, ganancias de un cuarto de hora arrancado
al árbol calcinado del lenguaje...Palabras, frases,
sílabas, astros que giran alrededor de un centro
fijo. Dos cuerpos, muchos seres que se encuentran

en una palabra...Por todas partes los solitarios forzados empiezan a crear las palabras del nuevo diálogo...El poema prepara un orden amoroso. Preveo un hombre-sol y una mujer-luna.⁸

Al hablar del Altazor de Huidobro siempre se piensa en su suicidio final: disolución y silencio. Parte de la clave del enigma de Altazor se encuentra en su aspiración chamánica: Nos preguntamos entonces: ¿nos da Huidobro una magia sin esperanza? Analicemos algunos elementos que llevan al artista chileno a considerar las limitaciones artísticas en la época contemporánea en la que la magia se impone a sus fieles.⁹

La poesía además de ser lenguaje es el campo magnético donde ocurren un sinnúmero de conflictos de significaciones. Cuando la poesía revela, al igual que la magia, los poderes misteriosos del universo nos llevan a esa zona profunda y oscura de desintegración (la iniciación del chamán) para tratar de recobrar la original esencia perdida. Pero en nuestro tiempo ya la magia no es una poderosa realidad social, y la religión y los mitos han perdido su fuerza. Estamos frente a un cambio de valores, la poesía es entonces oración a la ausencia.

Los artistas frente a esta crisis reiteran los elementos más humanos, pero no abandonarán el lenguaje sino reflejarán los problemas básicos del hombre a través de su esencia: la palabra.¹⁰

El texto poético es nostalgia de un mundo anterior, es un esfuerzo contra la inacción de un universo insensible

al conocimiento y a la diversidad de los seres.

Se saben dolorosamente conscientes de su condición, por doquiera los rodea el cambio, por eso tratan de conferir cierta significación a su arte. Pero como Huidobro descubrirá, la poesía es una lucha contra los medios de expresión y elegir la magia es arriesgarse a ser devorado.

Dos estéticas surgen a causa del cambio: una interesada en lo social y otra en las propiedades maravillosas y singulares del hombre. La magia que aspira a devolvernos la esencia es para los rebeldes, hace del poeta finalmente un escándalo. Este poeta entonces afirma lo efímero, lo instantáneo; es un ser nocturno que al tomar conciencia de su condición intenta desentrañar nuestro ser.

La magia es una especie de lenguaje cifrado, por eso el poeta que escoge las aspiraciones colectivas, que aspira a comunicarse con el pueblo, tiene que rechazar esta modalidad. Pero el gran problema para el artista que decide practicar la magia, reside en el peligro que conlleva. Huidobro se sabe, al final, portador de una voz mágica, que pocos entenderán y escucharán, y que por último lo destruirá.¹¹

Huidobro está en presencia del gran peligro que acecha al poeta-mago: "[Presenciamos desde Mallarmé] the collapse of the original Romantic concept of the poet as an 'unacknowledged legislator of mankind'."¹²

La magia huidobriana se vincula al ritual empleado por Paz, porque como Eric Neumann comenta, magia y ritual

son actos afines: "Every magical process presupposes a ritual, and every ritual presupposes a transformation of the human personality, which makes it receptive to ritual and endows it with powers not normally at its command".¹³

Muchas diferencias marcan los poemas extensos estudiados. Por ejemplo tomemos algunas de las inquietudes más importantes de los dos mexicanos: la estructura y la temática erótica.

Si en Gorostiza se necesita al comienzo de la composición un "poder organizador" -para ampliar, según Debicki, la visión del hombre y darle valor a su vida¹⁴-, en Paz, este poder subversivo libera, se busca el momento erótico que verdaderamente funda al hombre.

Para Gorostiza el ideal es el agua hecho hielo, algo petrificado que representa su aspiración por lo eterno y esencial. Su sistema formador no fluye, pero, y he ahí parte de su tragedia: no se da la palabra

... eléctricas palabras
-nunca aprehendidas,
-siempre nuestras-
que eluden el amor de la memoria

Esas palabras 'exactas' juegan al escondite, miran al poeta desde la 'otra orilla', en "sus claros huecos" mofándose y echándole en cara sus "propias frases despobladas".¹⁵

Estamos en presencia de nuevo de la estéril "Herodiade", de la impotencia del artista por plasmar la obra.¹⁶ Pero aunque no ocurre nada, el poeta está consciente de la posibilidad creativa de la palabra: "y en la raíz

de la palabra esconde/ el frondoso discurso de ancha copa/
y el poema de diáfanas espigas".¹⁷ Se le ha negado a
Gorostiza este medio, pero no a otros poetas, de ahí que
utilice el término fruta prohibida.

Si en Mallarmé estamos frente a un espejo que lo
fuerza a ver la nada que lo rodea, en Gorostiza éste se
convierte en "espejo ególatra" (p. 126).

Las imágenes que recrean la problemática de la for-
ma están íntimamente ligadas a la cosmovisión de cada poe-
ta. En Paz las palabras se reconocen y reaccionan entre
sí, recordando el eterno juego erótico. Por ejemplo, si
en Blanco el lenguaje puede ser abstracto y a ratos in-
telectual, en Viento entero es transparente y cristalino:
a través de las palabras podemos ver la esencia del ser.

El lenguaje de Paz es altamente lúcido, ve a tra-
vés de todas las épocas la posibilidad última del lenguaje:
crear es como amar, escribir un poema extenso es un ritual
erótico que nos devuelve nuestra otra mitad perdida. En
Gorostiza se representa una tragedia concreta y existen-
cial: el semen, el elemento vital que puede conllevar la
inmortalidad desemboca en la impotencia:

reticencia indecible,
...que escucha ya en la estepa de sus tímpanos
retumbar el gemido del lenguaje
y no lo emite;
que nada más absorbe las esencias
y se mantiene así, rencor sañudo,
una, exquisita, con su dios estéril,
sin alzar entre ambos
la sorda pesadumbre de la carne,
sin admitir en su unidad perfecta
el escarnio brutal de esa discordia
que nutren vida y muerte inconciliables.¹⁸

De ahí que utilice vocablos que denotan esterilidad: temblor, oquedad, estrangulo, sin voz, glacial, isla de monólogos sin eco. Todos ellos se pueden referir a la incapacidad del autor de entregarnos la obra. Su final -como hemos comentado anteriormente es irónico, porque su Aleluya está precedido por un dios herido que no ha tenido la visión.

Si la "ironía muestra que el universo es una escritura, cada traducción de esa escritura es distinta". Por eso para Mallarmé, como recuerda Paz, la analogía "termina en el silencio", de ahí que acepte la nada. Estamos entonces en presencia de la "poesía como máscara de la nada... obra impersonal a través del poeta habla el lenguaje... cristalización del lenguaje...anulación...la nada que es el mundo se convierte en un libro".¹⁹

La imagen de la muerte está vinculada en la obra de Gorostiza con la prostituta, en Blanco con la transformación alquímica. El final de Muerte sin fin introduce esta figura, reminiscente de Kali y de Coatlicue, diosas de la procreación y de la destrucción, si "lo de adentro está afuera. Son visibles al fin las entrañas de la vida" es porque:

esas entrañas son la muerte. La vida es la muerte. Y ésta, aquella. Los órganos de la gestación son también los de la destrucción. Por la boca de Krisna fluye el río de la creación. Por ella se precipita hacia su ruina el universo. Todos esta presente. Y este todo esta presente equivale a un todo esta vacío...el horror no sólo se manifiesta como una presencia total, sino también como ausencia.²⁰

En este símbolo de la 'puta' encontramos esos contrarios que inexplicablemente se funden. La muerte está aquí, aliada a la carne, por eso el placer es morir un poco y vivir es participar de esa muerte sin fin que nos rodea.

En Blanco -como en la piedra filosofal- se nos traza el nacimiento y muerte de la palabra:

los metales y minerales manifiestan su sumisión a la ley de predestinación que rige a todos los seres creados. Nacer, vivir, morir o transformarse son los tres estadios de un período único que abarca toda la actividad física. Y como esta actividad tiene por función esencial renovarse, continuar reproduciéndose por generación, llegamos a la conclusión de que los metales llevan en sí, al igual que los animales y los vegetales, la facultad de multiplicar su especie.²¹

Al preguntarnos qué es una imagen encontramos diversos niveles de significado: por una parte expresa cierta similitud o analogía, pero también posee un carácter metafórico. Su imprecisión de 'visión doble' le da fuerza para crear una rica imagería.

Mallarmé al escribir sobre la imagen elimina del diccionario la palabra 'como'. La imagen mallarmeana se construye con hilos invisibles, tiende puentes de silencio para unir las correspondencias. A Breton la imagen en su aspecto sagrado lo libera y lo aterra. Para Huidobro, Gorostiza y Paz la creación artística es una imagen de la tarea crítica, estamos en presencia de obras que discurren sobre el lenguaje y que con violencia se vuelcan sobre la creación: espejos innumerables que se reflejan. Por eso Huidobro puede preguntar en Altazor:

Ahora que me siento y me pongo a escribir
 ¿Qué hace la golondrina que vi esta mañana
 Firmando cartas en el vacío?
 Cuando muevo el pie izquierdo
 ¿Qué hace con su pie el gran mandarín chino?
 Cuando enciendo un cigarro
 ¿Qué hacen los otros cigarros que vienen en el barco?
 ¿En dónde está la planta del fuego futuro?
 Y si yo levanto los ojos ahora mismo
 ¿Qué hace con sus ojos el explorador de pie en el polo?

Yo estoy aquí
 ¿En dónde están los otros?
 Eco de gesto en gesto
 Cadena electrizada o sin correspondencias
 Interrumpido el ritmo solitario
 ¿Quiénes están muriendo y quiénes nacen
 mientras mi pluma corre en el papel?²²

Creación dentro de una creación; Gorostiza en su fragmento en prosa "Esquema para desarrollar un poema" recrea toda la tensión que conlleva la gestación de una obra:

La imagen...Aquí se construye...En el filtro copiado de la naturaleza...Había un como desdoblamiento de la gota de agua y su ruido, era extralimitación del ruido que se presentaba, demasiado lejos, que era ya un ruido solo, disolo, divorciado de su objeto, y capaz, ya no como un objeto de producir un ruido, sino como un ruido capaz de producir un objeto.²³

Al Octavio Paz describir la función del poeta en su artículo sobre el portugués Fernando Pessoa, recuerda que "el poeta inocente no necesita nombrar las cosas, sus palabras son árboles". Pero también sabe que las palabras y las cosas no son lo mismo...para restablecer una precaria unidad entre el hombre y el mundo nombra las cosas con imágenes, ritmos, símbolos y comparaciones". Porque en la tradición moderna, como apunta acertadamente Paz: "la poesía es un sistema de símbolos y analogías paralelo al de las ciencias herméticas...el poema es una constelación de signos,

dueños de luz propia".²⁴

Los románticos y simbolistas presentan muchas notas ocultistas en su cosmovisión, sus símbolos -como nota Lehmann en Baudelaire- están "bound up with a theosophical view of the universe".²⁵ Según Baudelaire el surrealismo es una manera de 'ver', es el aspecto bajo el cuál las cosas se presentan al artista. De ahí que un poeta como Yeats pueda desarrollar después de la experiencia simbolista una teoría de la magia y de una 'mente universal'.²⁶ Extensión que plasma todas esas inquietudes ocultistas de los artistas anteriores.

Por eso la 'verdad analógica', idea verdaderamente hermética, que la alquimia señala, es una de las imágenes predilectas del artista que aspira renovar y transmutar la lengua. Fourier, Baudelaire, desde los simbolistas hasta los surrealistas utilizan la analogía para plasmar la configuración de sus composiciones. Si pensadores como Lévi-Strass -analizando la estructura de la mentalidad primitiva- se encuentran con la analogía, Boon puede analizar, en su interesante estudio, como el antropólogo francés piensa:

(organizes his thoughts)-manifested in his texts-and of how he thinks natives in preliterate cultures organize their thoughts-which latter are likewise manifested, however inadequately translated, in different cultures' 'texts,' i.e., in the myths recited, in the customs enacted, in the rites performed, as observed by Lévi-Strauss directly or across ethnographic reports.

Y termina:

Moreover,...is a demonstration that other French

men of letters have organized thoughts and thought of their experience in similar ways...to demonstrate complex analogies between the ways experience is organized (as manifested...in some mythical, poetical, ethnological, and critical texts...) by peoples as different as 'primitives,' some late nineteenth century poets, one twentieth century anthropologist.²⁷

El estudio de estas analogías nos devuelve al concepto de 'esprit humain' que está íntimamente vinculado a esa función tan esencial para el hombre: la experiencia del lenguaje.²⁸

Si uno de los temas más importantes en la filosofía contemporánea es el impacto del lenguaje en el pensamiento, el poema extenso al explorar el nacimiento y muerte de la palabra abre nuevos horizontes a la estructura del lenguaje. En las letras hispanoamericanas esta modalidad ha dado sus frutos más hermosos en Altazor, Muerte sin fin, Piedra de sol y Blanco. Y un poeta como Paz nos entrega recientemente otro poema extenso: Pasado en claro (1975). Por eso el distinguido crítico Ramón Xirau nota acertadamente las relaciones:

Pasado en claro...es de nuevo una de tus grandes obras, uno de tus grandes poemas extensos o, por decirlo con la joven crítica neoyorquina Ivania Pozo, uno de estos poemas extensos de intención crítica. Y lo digo en estas palabras porque me parecen adecuadas, aunque, naturalmente habría que definir más los términos, si quisieramos hablar de literatura contemporánea -pienso en The Waste Land, pienso en L'Annabase, pienso en Altazor.²⁹

El poema extenso de intención crítica nos introduce la búsqueda de las raíces del lenguaje. Vicente Huidobro, José Gorostiza y Octavio Paz inician y desarrollan esa

aventura poética que constituye una de las modalidades más interesantes de la lírica hispanoamericana contemporánea. Sus poemas evidencian triunfos y fracasos, sus hallazgos investigan la estructura de la lengua poética.

Para recapitular, debemos señalar brevemente las notas que estructuran al poema extenso de intención crítica en hispanoamérica: la magia, la aspiración clásica y el erotismo. En la continuada arquitectura del poema resalta la ambición de devolver a la lengua sus poderes perdidos y encontrar finalmente la palabra original.

De ahí que al trazar las raíces de esa historia tengamos que discutir a Vicente Huidobro, ese "oxígeno invisible" de nuestras letras. Porque Altazor es el primer poema extenso de intención crítica en la poesía hispanoamericana. En sus páginas se aspira a encontrar las fuerzas originales y olvidadas de la palabra, a través de una ceremonia mágica que puede vincularse con la tradición chamánica.

Por eso es imposible analizar el poema extenso y dejar de mencionar a esta figura decisiva para su desarrollo. Huidobro da impulso con Altazor a preocupaciones que estaban ya presentes en otros creadores, pero, y he ahí su mérito principal: es el primero que interroga a la palabra en el poema.

Huidobro es el último poeta-mago, de fuertes raíces románticas, que irrumpe en nuestras letras buscando destruir la lengua para que de sus cenizas renazca la Poesía;

pero la palabra no puede sostener la carga verbal que la iluminación requiere y termina en la incomunicación.

Si Huidobro es el último romántico, Gorostiza es esa voz 'clásica' que continúa la tarea crítica iniciada por Huidobro. En su composición: orquestación de grandes aspiraciones musicales y filosóficas, la palabra falla.

Paz, heredero también de esa tradición, responde a diversas inquietudes (desde el surrealismo hasta la experiencia oriental) que se pueden ver en dos de sus composiciones estudiadas: Piedra de sol y Blanco. Por eso en la entrevista de 12/75 Paz reafirma su adhesión a la obra única y abierta; a la posibilidad salvadora del erotismo y la Poesía.

A los tres, finalmente, los une la tradición del poema extenso, la investigación del lenguaje y la aspiración crítica en el poema.

El poema extenso conlleva una nota nostálgica que constata finalmente la configuración de la mente humana. Por último, la palabra es portadora en sus obras de una doble vertiente: creación y crítica.

NOTAS

¹ Véase el interesante artículo de José O. Jiménez, "Poesía de hoy: España, Hispanoamérica, modernidad".

² Paz, El mono gramático, p. 96.

³ Kenner, The Pound Era, pp. 106-7.

⁴ Ibid., pp. 126, 130.

⁵ Ibid., pp. 109-10.

⁶ Ullmann, n. 24.

⁷ Lehmann al estudiar la obra de los simbolistas señala como la estética de Mallarmé conlleva: "an appeal to the mysterious...by a capitulation of reason to mysticism... Mallarmé's neglect of the idea of writing for an audience is notorious...a doer not a communicator". pp. 154-6. Rachel Phillips ha estudiado la estructura musical de la obra de Paz, véase: Rachel Phillips, The Poetic Modes of Octavio Paz (London: Oxford University Press, 1972).

⁸ Paz, Libertad bajo palabra, pp. 116-7, 199, 205-7.

⁹ Véanse las interesantes notas de Paz al respecto en Los hijos del limo. Enrique Lihn señala la alegría huidobriana "de entrar a un poema como al escenario de un ritual para hacer surgir de la nada ese mundo que debiera existir, investido de poderes mágicos". Véase Huidobro, Poesías, p. VIII.

¹⁰ Jules Ronnerot, La poésie moderne et le sacré (Paris: Gallimard, 1945), p. 292.

¹¹ Véanse los estudios de Saúl Yurkievich; la edición de la crítica creacionista de René de Costa, Vicente Huidobro y el creacionismo (Madrid: Taurus, 1975); y el mencionado estudio de Enrique Lihn. Este último a propósito de Altazor confiesa: "Yo creo que el poema no sufriría una lesión

órganica si se le suprimiera parte de sus miembros: las ramas de un árbol que ganaría con la poda, pues Altazor está hecho como la naturaleza hace un árbol... .veo. . . el total de la aventura poética de Huidobro, con sus altos y bajos y hasta con su perdidizo o desventurado o problemático final. Algo así como un poema-río en que encallará aquí y allá la poética de Huidobro, salvándose no obstante su carga de poesía". (pp. XXVII, XXX).

¹²Boon, p. 112.

¹³Neumann, p. 292.

¹⁴Debicki, p. 76.

¹⁵Gorostiza, Poesía, p. 111. Gorostiza recuerda: "La poesía no es diferente, en esencia, a un juego de 'a escondidas' en que el poeta la descubre y la denuncia, y entre ella y él, como en amor, todo lo que existe es la alegría de este juego". (p. 7).

¹⁶Debicki, p. 76.

¹⁷Gorostiza, p. 115.

¹⁸Ibid., pp. 119-20.

¹⁹Paz, Los hijos del limo, p. 112.

²⁰Paz, El arco y la lira, p. 132.

²¹Fulcanelli, p. 96.

²²Huidobro, Obras completas, p. 396.

²³Gorostiza, Prosa, pp. 88-9.

²⁴Paz, Cuadrivio, pp. 147, 148, 158.

²⁵Lehmann, p. 260.

²⁶Lehmann nota como "Yeats proposes a universal mind accessible through magic to human minds. . . System of universal analogies, with its justification in a supernatural order infused with magic" (p. 282).

²⁷Por eso Boon advierte como "man's esprit is social, is located outside conscious awareness, is irreducible manifested in exchange, and is most readily reflected in language". (p. 227).

²⁸Octavio Paz, Pasado en claro (México: Fondo de Cultura Económica, 1975). Ramón Xirau, "Dos elogios, dos lecturas (Paz, Fuentes)", Diálogos, LXVIII (marzo-abril, 1976), 26. En la entrevista de Harvard (12/75) Paz advierte la importancia de su exploración -la crítica del lenguaje en el poema extenso- y su admiración por las generaciones anteriores: Huidobro y Gorostiza.

BIBLIOGRAFIA GENERAL

- Adkins, A.W.H. "Heidegger and Language." Philosophy, XXXVII (1962), 229-37.
- Anshen, Ruth Nanda, ed. Language: An enquiry into its meaning and function. New York: Harper & Brother, Publishers, 1957.
- Apuleius, Lucius. The Golden Ass. Translated by William Adlington. Edited with an introduction, by Harry C. Schuur. New York: Collier Books, 1965.
- Aragon, Louis. Le Paysan de Paris. Paris: Gallimard, 1926.
- _____. Nightwalker (Le Paysan de Paris). Translated by Frederick Brown. New Jersey: Prentice-Hall, 1970.
- Avalon, Sir Arthur. Hymn to Kali. 2nd ed. Madras: Ganeshan & Co., 1953.
- _____. Introduction to Tantrashastra-A Key to Tantric Literature. Madras: Ganeshan & Co., 1956.
- Bachelard, Gaston. El aire y los sueños. México: Fondo de Cultura Económica, 1958.
- Balakian, Anna. André Breton, Magus of Surrealism. New York: Oxford University Press, 1971.
- Bataille, Georges. L'erotisme. Paris: Editions de Minuit, 1957.
- Baudelaire, Charles. L'Art romantique. Paris: L. Conard, 1925.
- _____. Œuvres complètes. Paris: Gallimard, 1951.
- _____. Correspondance. Henri Mondor y Jean-Pierre Richard, ed. Paris: Gallimard, 1959.
- Bays, Gwendolyn. The Orphic Vision. Lincoln: University of Nebraska, 1964.
- Benoytosh, Battacharya. An Introduction to Buddhist Esoterism. London: Oxford University Press, 1932.

- Benoit, Hubert. The Supreme Doctrine. Psychological Studies in Zen Thought. New York: Pantheon Books, 1955.
- Bharati, Agehananda. The Tantric Tradition. New York: Doubleday & Co., 1970.
- Blanchot, Maurice. El espacio literario. Buenos Aires: Paidós, 1969.
- _____. El libro que vendrá. Caracas: Monte Avila, 1969.
- Blok, Aleksandr. Vozmezdie. Sochineniya dvukh tomakh. Moscu: Gosudarstvennol, 1955.
- Bloomfield, Leonard. Language. New York: Henry Holt, 1933.
- Bodkin, Maud. Archetypal Patterns in Poetry. New York: Vintage, 1964.
- Boon, James. A. From Symbolism to Structuralism. New York: Harper & Row, Publishers, 1972.
- Bouillier, Henry. Victor Ségalen. Paris: Mercure de France, 1961.
- Breton, André. La Clé des champs. Paris: Sagittaire, 1953.
- _____. Poèmes. Paris: Gallimard, 1948.
- _____. Ode à Charles Fourier. Paris: Gallimard, 1947.
- _____. Ode à Charles Fourier. Commenté par Jean Gaulmier. 2nd ed. Paris: Librairie C. Klincksieck, 1961.
- Brown, Norman O. Love's Body. New York: Vintage Books, 1966.
- _____. Closing Time. New York: Random House, 1973.
- Bucke, R. M. The Cosmic Consciousness. Philadelphia: E.P. Dutton, 1901.
- Budge, E. A. Wallis. Egyptian Magic. 2nd ed. New York: Dover Publications, Inc., 1971.

- Burke, Kenneth. Language as Symbolic Action. Berkeley: University of California Press, 1968.
- Cassirer, Ernst. The Philosophy of Symbolic Forms. vol I. Translated by Ralph Manheim. Introduction by Charles W. Hendel. New Haven: Yale University Press, 1953.
- _____. Language and Myth. Translated by Susanne K. Langer. New York: Dover Publications Inc., 1953.
- Caws, Mary Ann. Surrealism and the Literary Imagination. A Study of Breton and Bachelard. Paris-The Hague: Mouton & Co., 1966.
- _____. André Breton. New York: Twayne Publishers, Inc., 1971.
- _____. The Inner Theatre of Recent French Poetry. New Jersey: Princeton University Press, 1972.
- Caws, Peter. "What is structuralism." Partisan Review, XXXV (1, 1968), 75-91.
- Cirlot, Juan Eduardo. Diccionario de símbolos. 2a. ed. Barcelona: Editorial Labor, 1969.
- Chacorgnac, Paul. Eliphaz Levi. Paris: Editions Traditionnelles, 1926.
- Chakavarti, Chintaharan. Tantras-Studies on their Religion and Literature. Calcutta: Punthi Pustak, 1963.
- Chassé, Charles. Les Clefs de Mallarmé. Paris: Aubier, 1954.
- Chomsky, Noam. Language and Mind. New York: Harcourt, Brace & World, 1968.
- _____. Reflections on Language. New York: Pantheon Books, 1975.
- Claudé, Paul. OEuvre Poétique. Paris: Gallimard, 1967.
- Crane, Hart. The Collected Poems of Hart Crane. Edited with an introduction by Waldo Frank. New York: Liveright Publishing Corp., 1946.
- Cohen, Percy S. "Theories of myth." MAN IV (1969); 337-53.

Contemporáneos. Revista mexicana de cultura. 1928-1931.
Nums. 1-37.

Cruz, Sor Juana Inés de la. Antología. Edición de Elías L. Rivers, Salamanca: Anaya, 1965.

Dasgupta, S.B. An Introduction to Tantric Buddhism. London: Shambala, 1970.

Dasgupta, Shashibhusan. Obscure Religious Cults. Calcutta: Firma K.L. Mukhopadhyay, 1962.

Debout-Oleskiewicz, Simone. "L'Analogie ou 'le poème mathématique' de Charles Fourier." Revue internationale de philosophie, XVI, 60 (1962), 176-199.

_____. "La Terre permise ou l'analyse selon Charles Fourier et la théorie des groupes." Les Temps modernes, XXII (July, 1966), 1-55.

De Rougemont, Denis. L'Amour et L'Occident. Paris: Librairie Plon, 1946.

Diamond, A.S. The History and Origin of Language. London: The Philosophical Society, 1959.

Dodds, E.R. The Greeks and the Irrational. Berkeley: University of California Press, 1963.

_____. Pagan and Christian in an Age of Anxiety. London, 1965.

Davey, Donald. Ezra Pound: Poet as Sculptor. New York: Oxford University Press, 1964.

Durkheim, Emile. The elementary forms of the religious life. New York: The Free Press, 1965.

Eliade, Mircea. Yoga. Immortality and Freedom. Translated by Willard R. Trask. 3rd ed. New Jersey: Princeton University Press, 1973.

_____. Shamanism. Archaic Techniques of Ecstasy. Translated by Willard R. Trask. New Jersey: Princeton University Press, 1972.

_____. The Forge and the Crucible. Translated by S. Corrin. New York: Harper & Row, 1971.

- _____. The sacred and the profane. Translated by Willard R. Trask. New York: Harper Torchbooks, 1959.
- Eliot, T.S. The Use of Poetry and the Use of Criticism. London: Faber & Faber Ltd., 1946.
- _____. Función de la poesía y función de la crítica. Traducción, prólogo y notas de Jaime Gil de Biedma. Barcelona: Seix Barral, 1955.
- _____. The Four Quartets. New York: Harcourt, Brace & World., Inc., 1943.
- _____. Collected Poems. New York: Harcourt, Brace & World, Inc., 1963.
- Evans-Wentz, W. Y. Tibetan Yoga and Secret Doctrines. New York: Oxford University Press, 1967.
- _____. The Tibetan Book of the Great Liberation. New York: Oxford University Press, 1968.
- Ferrater Mora, José. Indagaciones sobre el lenguaje. Madrid: Alianza editorial, 1970.
- Festugière, A.J. La révélation d'Hermès Trismégiste. Paris: Lecoffre, 1950.
- Fourier, Charles. Oeuvres complètes de Charles Fourier. Paris: Editions Anthropos, 1966-1968.
- _____. Le Nouveau monde amoureux. Etablissement et notes de Simone Debout-Okeszkiewicz. Paris: Editions Anthropos, 1967.
- Frazer, Sir James George. The Golden Bough. 2nd ed. New York: The MacMillan Co., 1951.
- Fromm, Eric. The Forgotten Language. New York: Grove Press, Inc., 1957.
- Fulcanelli. Las moradas filosóficas. Traducción de Vicente Villacampa. 2ª. ed. Barcelona: Plaza & Janes, S.A., 1971.
- Gengoux, Jacques. Le symbolisme de Mallarmé. Paris: Nizet, 1950.
- Ghyka, Matila. Sortilège du Verbe. Paris, 1949.

- Graves, Robert. The Greek Myths. 2 vols. New York: George Braziller, Inc., 1957.
- _____. The White Goddess. New York: Farrar, Strauss, & Giroux, 1966.
- Greer Cohn, Robert. Toward the Poems of Mallarmé. Berkeley: University of California Press, 1965.
- Grillot, de Givry, Emile. The Illustrated Anthology of Sorcery, Magic and Alchemy. Translated by J. Courtenay Locke. 2nd ed. New York: Causeways Books, 1973.
- Guénon, René. Man becoming according to his Vedanta. 2nd ed. London: Luzac, 1945.
- _____. The Crisis of the Modern World. London: Luzac, 1962.
- _____. Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada. Traducción por Juan Valmard. Buenos Aires: Eudeba, 1969.
- Guenther, H.V. sGam. po.pa- The Jewel Ornament of Liberation. London: Rider & Co., 1959.
- _____. The Life and Teaching of Naropa. Oxford: Clarendon Press, 1963.
- _____. Yuganaddha-The Tantric View of Life. 2nd ed. Varanasi, 1964.
- Gulik, R. H. Van. Sexual Life in Ancient China; a preliminary survey of chinese sex and society from 1500 B.C. till 1644 A.D. Leiden: Brill, 1961.
- Hartman, Geoffrey H. The Unmediated Vision. 2nd ed. New York: Harcourt, Brace & World, Inc., 1966.
- Heidegger, Martin. Existence and being. 4th printing. Chicago: Henry Regnery Co., 1965.
- _____. On the Way to Language. Translated by Peter D. Hertz. New York: Harper & Row, 1970.
- Hjelmslev, Louis. El lenguaje. Versión española de María Victoria Catalina. Madrid: Gredos, 1971.
- Heller, Eric. The Hazard of Modern Poetry. Cambridge: Bowes & Bowes, 1953.

- The Hevajra Tantra. A critical study by D. L. Snellgrove.
2 vols. London: Oxford University Press, 1959.
- Holmyard, E.J. Alchemy. 2nd ed. London: Penguin Books,
1968.
- Huxley, Aldous A. The Doors of Perception. London:
Chatto & Windus, 1954.
- Hugo, Victor. L'art romantique. Réflexions sur quelques-
uns de mes contemporains (1961). En Oeuvres
Paris: Gallimard, 1941.
- Hölderlin, Friedrich. Poems and Fragments. Translated
by Michael Hamburger. Ann Arbor, 1966.
- _____. Oeuvres. Philippe Jacottet, ed. Paris:
Gallimard, 1967.
- Hulme, T.E. Speculations. Essays on Humanism and the
Philosophy of Art. London: Routledge and Kegan
Paul Ltd., 1964.
- Jakobson, Roman. "The cardinal dichotomy in language."
Language. Edited by Ruth Nanda Anshen. New York:
Harper & Brothers Publishers, 1957.
- Jespersen, O. Language, Its Nature, Development and
Origin. New York: Macmillan, 1922.
- Jiménez, Juan Ramón. Obras completas. Madrid: Aguilar,
1967.
- Jolas, Eugene. The Language of Night. The Hague, 1932.
- Jung, C.G. L'Homme et ses Symboles. Paris, 1964.
- _____. Complete Works. 19 vols. New Jersey:
Princeton University Press, 1959-1970.
- Kenner, Hugh. A Homemade World. New York: Alfred A.
Knopf, 1975.
- _____. The Pound Era. Berkeley: University of
California Press, 1971.
- Kroeber, A.L. An Anthropologist looks at History.
Foreword by Milton Singer. Berkeley: University
of California Press, 1966.
- Lamotte, Etienne. Histoire du Bouddhisme Indien.
Lovaina, 1958.

- Le Cardonnell, Georges y Vellay, Charles. La Littérature contemporaine. Paris, 1905.
- Lehmann, A.G. The symbolist aesthetic in France (1885-1895). 2nd ed. Oxford: Basil Blackwell, 1968.
- Lehouck, Emile. Fourier aujourd'hui. Paris: Seghers, 1966.
- León-Portilla, Miguel, ed. Visión de los vencidos. 3^a. ed. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1961.
- Levi, Eliphas. The History of Magic. Translated, with a Preface and notes, by Arthur Edward Waite. 2nd impression. New York: Weiser, 1973.
- Lévi-Strauss, Claude. Tristes tropiques. Translated by John Russell. New York: Atheneum, 1961.
- _____. Structural Anthropology. Translated by C. Jacobson and B. Grundfest Schoepf. New Basic Books, 1963.
- _____. La pensée sauvage. Paris: Plon, 1962.
- _____. The scope of Anthropology. Translated Sherry Ortner Paul and R.A. Paul. London: Jonathan Cape, 1967.
- _____. The Raw and the Cooked. Introduction to a Science of Mythology. Vol I. Translated by John and Doreen Weightman. New York: Harper Torchbooks, 1969.
- Lévy-Bruhl, L. La Mentalité primitive. Paris, 1960.
- Leuba, James H. The Psychology of Religious Mysticism. New York: Harcourt, Brace, 1925.
- Lyons, John. Noam Chomsky. New York: The Viking Press, 1970.
- Mallarmé, Stéphane. Un Coup de dés. Paris: N.R.F., 1914.
- _____. Poésies. Paris: Gallimard, 1952.
- _____. Correspondance, 1862-1871. Recueillie, classée et anotée par Henri Mondor avec la collaboration de Jean Pierre Richard. Paris: Gallimard, 1959.

- _____. Igitur. Paris: Gallimard, 1925.
- Malinowski, Bronislaw. Coral Gardens and their magic. New York: American Books Co., 1935.
- _____. "Myth in primitive psychology." In Magic, Science and religion. Boston: Beacon Press, 1948.
- Mauron, Charles. Introduction a la psychanalyse de Mallarmé. Neuchatel: la Baconniere, 1950.
- Mercier, Alain. Les Sources Ésotériques et Occultes de la Poésie Symboliste (1870-1914). Vol. I. Paris: Nizet, 1969.
- Michaud, Guy. Message Poétique du Simbolisme. Paris: Nizet, 1966.
- _____. Mallarmé. Translated by Marie Collins and Bertha Humez. New York: New York University Press, 1965.
- Michaux, Henri. Poètes d'aujourd'hui. Paris: Seghers, 1966.
- Monnerot, Jules. La poésie moderne et le sacré. 6^a. ed. Paris: Gallimard, 1945.
- Moore, Virginia. The Unicorn. New York: The MacMillan Co., 1954.
- Moss, Howard. The magic lantern of Marcel Proust. New York: The Macmillan Co., 1962.
- Nai-Tung Teng. "Laotzu's Critique of Language." ETC, XIX (1962), 5-38.
- Nelli, René. Lumière du Graal. Paris, 1951.
- Nerval, Gérard de. Oeuvres. Texte establecido, anotado y presentado por Albert Béguin y Jean-Paul Richier. Paris: Gallimard, 1952.
- Neumann, Eric. The Great Mother. Translated by Ralph Manheim. 2nd. paperback ed. Princeton: University of Princeton Press, 1974.
- Noiré, Ludwig. The Origin and Philosophy of Language. 2nd ed. London: The Open Court Publishing Co., 1917.

- Noriega, Raúl. [Tres] Estudios sobre piedra de sol. México: 1954.
- Ogden, C.K. and Richards, I.A. The Meaning of Meaning. 6th ed. New York: Harcourt, Brace & Co., Inc., 1944.
- Olson, Charles. Selected Writings. New York: New Directions, 1966.
- Perse, St.-John. Anabasis. Translated with a preface by T.S. Eliot. New York: Harcourt, Brace & Co., 1949.
- _____. Collected Poems. New Jersey: Princeton University Press, 1971.
- Peterkiewicz, Jersy. The other side of silence. The poet at the limits of language. London: Oxford University Press, 1970.
- Peret, Benjamin. Poètes d'aujourd'hui. Paris: Seghers, 1961.
- Peyser, Joan. Boulez. New York: Macmillan Publishing Co., 1976.
- Pierce, John R. "Portrait of a machine as a young artist." En Science, Art and Communication. New York: Clarkson N. Potter, Inc., 1968.
- Poe, Edgar Allan. Literary Criticism of Edgar Allan Poe. Robert L. Hough, ed. Lincoln: University of Nebraska Press, 1965.
- Pound, Ezra. Selected Cantos. New York: New Directions, 1967.
- _____. Literary Essays. New York: New Direction, 1954.
- _____. Gaudier-Brzeska: A Memoir. Reprint. New York: New Directions, 1960.
- Rawson, Phillip. Tantra. The Indian cult of ecstasy. New York: Avon Books, 1973.
- _____, ed. Primitive Erotic Art. New York: Putnman's Sons, 1973.
- Richer, Jean. Gérard de Nerval et les doctrines ésotériques. Paris, 1947.

- Rousseau, Jean-Jacques, and Herder, Johann Gottfried. On the Origin of Language. Translated by J.M. Moran and A. Gode. New York: Ungar, 1966.
- Sapir, Edward. Language. New York: Harcourt, Brace & Co., 1921.
- Saunders, Dale. Mudra. New York: Bollinger Series, 1960.
- Saurat, Denis. Literature and the Occult Tradition. London: G. Bell and Sons, 1930.
- Schérer, Jacques. L'expression littéraire dans l'oeuvre de Mallarmé. Paris, 1947.
- Schmidt, Albert Marie. Litterature Symboliste. Paris: P.U.F., 1942.
- Secret, M. Francois. Les cabalistes chrétiens de la Renaissance. Paris, 1964.
- Schuon, Frithjof. The Transcendent Unity of Religions. Translated by Peter Townsend. London: Faber & Faber Ltd., 1953.
- Seeler, Eduard. Obras completas. México: Archivo del Museo Nacional de Antropología e Historia de México, 1965.
- Ségalen, Victor. Stèles. Édition critique commentée et augmentée d'un inédit établie par Henry Bouillier. Paris: Plon, 1963.
- _____. Poètes d'aujourd'hui. Paris: Seghers, 1963.
- _____. Poésies. Edited by Jean Jouve. Paris: Club du Meilleur Livre, 1965.
- Sejourné, Laurette. Pensamiento y religión en el México Antiguo. 2^a. reimpresión. México: Fondo de Cultura Económica, 1970.
- Senior, John. The Way Down and Out: The Occult in Symbolist Literature. Ithaca: Cornell University Press, 1959.
- Senghor, Leopold. "African poetry and Claudel: Analogies and Convergence." Review of National Literature, IV, Num. 2 (Fall, 1973), 57-62.

- Sewell, Elizabeth. The Orphic Voice. New York: Harper & Row, 1971.
- Soustelle, Jacques. La Pensée Cosmologique des anciens Mexicains (Représentation du monde et de l'espace). Paris: Hermann & Cie, Editeurs, 1940.
- Stace, W. T. Mysticism and Philosophy. New York: Lippincott, 1961.
- Seligman, Kurt. Magic, Supernaturalism and Religion. New York: Pantheon Books, 1971.
- Strauss, Walter A. The Orphic Theme in Modern Literature. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1971.
- Swift, Jonathan. Gulliver's Travels. Signet Classics. London: The New English Library, 1960.
- Thibaudet, Albert. La poésie de Stéphane Mallarmé. Paris: Gallimard, 1913.
- Thomson, George. Studies in Ancient Greek Society. London, 1949.
- Trotsky, León. Literatura y revolución y otros escritos sobre la literatura y el arte. Paris: Ruedo Ibérico, 1969.
- Tucci, Giuseppe, Theory and Practice of Mandala. London: Rider & Co., 1961.
- Underhill, Evelyn. The Essentials of Mysticism and Other Essays. New York: E.P. Dutton, 1960.
- _____. Mysticism. New York: E.P. Dutton, 1961.
- Valéry, Paul. Oeuvres de Paul Valéry. Edited by Jean Hytier. Bibliothèque de la Pleiade. 12 vols. Paris: Gallimard, 1957-1960.
- _____. Cahiers. 29 vols. Paris: Centre national de la recherche scientifique, 1957-1961.
- _____. The Collected Works of Paul Valéry. Edited by Jackson Mathews. 15 vols. New York: Pantheon Books, 1956.
- _____. The Selected Writings of Paul Valéry. Edited by Anthony Bower and J. Laughlin. New York: New Directions, 1950.

- _____. The art of Poetry. Translated by Denise
Folliot. Introduction by T.S. Eliot. New York:
Vintage Books, 1961.
- _____. El cementerio marino. Prefacio del autor
y ensayo de Gustave Cohen. Traducción de Jorge
Guillén. Madrid: Alianza editorial, 1970.
- Viatte, Auguste. Les sources occultes du Romantisme.
2 vols. Paris: Librairie Ancienne Honoré
Champion, 1928.
- _____. Victor Hugo et les illumines de son temps.
2 vols. Montreal: Edition d'l'Arbre, 1942.
- Waite, Arthur Edward. Alchemists through the Ages.
New York: Rudolf Steiner Publications, 1970.
- Wilson, Edmund. Axel's Castle. New York: Charles
Scribner's Sons, 1959.
- Williams, William Carlos. Autobiography. New York:
Random House, 1951.
- _____. Selected Essays. New York: Random House,
1954.
- _____. Paterson. New York: New Directions
1963.
- Williams, Thomas A. Mallarmé and the Language of
Mysticism. Georgia: The University of Georgia
Press, 1970.
- Wittgenstein, Ludwig. Tractatus Logico-Philosophicus. 6th ed.
London; 1955.
- _____. Philosophical Investigations. London:
Oxford, 1953.
- Whorf, Benjamin. Language, Thought and Reality; Selected
writings. Edited and with an introduction
by John B. Carroll. Foreword by Stuart Chase.
6th printing. Cambridge: MIT Press, 1971.
- Yates, Frances A. Giordano Bruno and the Hermetic
Tradition. New York: Vintage Books, 1969.
- Yeats, W. B. A Vision. New York: Collier Books, 1966.

I. BIBLIOGRAFIA DE VICENTE HUIDOBRO

- Altazor o El viaje en paracaídas. Madrid: C.I.A.P., 1931.
- Poesía y prosa. Madrid: Aguilar, 1957.
- Obras completas. 2 vols. Santiago de Chile: Zig-Zag, 1964.
- Poesías. Selección y prólogo Enrique Lihn. La Habana: Casa de las Américas, 1968.

II. BIBLIOGRAFIA SOBRE VICENTE HUIDOBRO

- Admussen, Richard L. and De Costa, René. "Huidobro, Reverdy, and The editio princeps of El espejo de agua." Comparative Literature, XXIV, No. 2 (Spring, 1972), 163-175.
- Arenas, Braulio. "Vicente Huidobro y el creacionismo." En Vicente Huidobro, Obras completas. Santiago de Chile: Zig-Zag, 1964.
- Baciu, Stefan. Antología de la poesía surrealista latinoamericana. México: Joaquín Mortiz, 1974.
- Beauduin, Nicolás. "La nueva poesía y Vicente Huidobro." Mapocho, XXIII (1970), 319-23.
- Barjalía, Juan Jacobo. "Orígenes del vanguardismo." Atenea (revista de la Universidad de Concepción, Chile), Núms. 319-20, (enero-febrero, 1952), 94-112.
- _____. El vanguardismo poético en América y España. Buenos Aires: Editorrial Perrot, 1957.
- _____. La polémica Reverdy-Huidobro, Origen del Ultraísmo. Buenos Aires: Editorrial Devenir, 1964.
- Borinsky, Alicia. "Altazor: Entierros y comienzos." Revista Iberoamericana, Núm. 86 (enero-marzo, 1974), 125-8.
- Bary, David. Huidobro o la vocación poética. Granada: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1963.

- Caracciolo Trejo, Emilio. La poesía de Vicente Huidobro y la vanguardia. Madrid: Gredos, 1974.
- Concha, Jaime. "Altazor de Vicente Huidobro." Anales de la Universidad de Chile, CXXII (enero-marzo, 1965), 113 y sig.
- de Costa, René. Vicente Huidobro y el creacionismo. Madrid: Taurus, 1975.
- Demarigny, Claude, León, Jimena, and Mosca Lepe, Peregrina. "Les données de la poetique de Huidobro dans Horizon carré." Bulletin Hispanique, LXXIII (1971), 319-40.
- Forster, Merlin H. "Vicente Huidobro's Altazor: A Re-evaluation." Kentucky Romance Quarterly (1970), 297-307.
- Goig, Cedomil. "Vicente Huidobro." Anales de la Universidad de Chile, XXIII, 100-101 (1955), 9-60 s/d.
- _____. La poesía de Vicente Huidobro. Santiago de Chile: Universidad Católica de Chile, 1974.
- Holmes, Henry Alfred. Vicente Huidobro and Creationism. New York: Institute of French Studies, 1934.
- Lafranque, Marie. "Aux sources de la poésie espagnole contemporaines: la querelle du créationisme." Bulletin Hispanique, Mélanges offerts à Marcel Bataillon (Bordeaux, 1962), 479-89.
- Lhin, Enrique. "Autobiografía de una escritura." Casa de las Américas, XLV (1967), 61.
- _____. Prólogo a las Poesías de Vicente Huidobro. La Habana: Casa de las Américas, 1968.
- López, Mario L. "Consideraciones para una valoración poética de Vicente Huidobro." Hispania, LVI, 68-74.
- _____. "Para una evaluación de la poesía de Huidobro." Cuadernos Hispanoamericanos, CCLXXI, 131-9.
- Montemayor, Carlos. "La nueva creación en Vicente Huidobro." Revista de la Universidad (diciembre-enero, 1974), 28-32.
- Montes, Hugo. "Nota sobre un poema de Vicente Huidobro." Romance Notes, XI (1969), 272-7.

- Musacchio, Danièle. "Le surrealisme dans la poésie Hispano-Américaine." Europe, Núms. 475-6 (noviembre-diciembre, 1968); 258-84.
- Osgood, Eugenia V. "Two Journeys to the End of the Night: Tzara's L'homme Approximatif and Vicente Huidobro's Altazor. Dada-Surrealism, Núm. 4 (1974); 57-61.
- Pereda, Rosa M. "Aquí yace Vicente Huidobro antipoeta y mago." Camp de l'Arpa; Revista de Literatura, XII (1974); 24-6.
- Pizarro, Ana. "El creacionismo de Vicente Huidobro y sus orígenes." Mapocho, Núm. 18 (verano, 1969); 63-80.
- Robles, Mireya. "La disputa sobre la paternidad del creacionismo." Thesaurus, XXVI (1971), 95-103.
- Silva Castro, Raúl. "Vicente Huidobro y el creacionismo." Revista Iberoamericana, XXV (enero-junio, 1960), 115-124.
- Schweitzer, Alan. "Altazor de Huidobro: Poema en paracaídas." Revista Chilena de Literatura, IV (1971); 50-77.
- _____. "Cosmovisión y mito en el Altazor de Huidobro." Hispania, LVII (1974), 413-21.
- Torre, Guillermo de. Literaturas europeas de vanguardia. Madrid: Rafael Caro Raggio, 1925.
- _____. Tres conceptos de la literatura hispanoamericana. Buenos Aires: Losada, 1963.
- Undurraga, Antonio de. "Teoría del creacionismo!" En Vicente Huidobro, Poesía y prosa. Madrid: Aguilar, 1957.
- Wood, Cecil G. Creacionismo or the Search for the Absolute in the poetry of Vicente Huidobro. Tesis doctoral, University of Toronto, Canada, 1972.
- Wood, Michael. "Latin American Poetry: Excavations of El Dorado." Parnassus, I (1972); 25-35.
- Yurkievich, Saúl. Fundadores de la nueva poesía latinoamericana. Barcelona: Barral Editores, 1971.

I. BIBLIOGRAFIA DE JOSE GOROSTIZA

Muerte sin fin. México: Ediciones R. Loera y Chávez, 1939; 2ª. ed. Comentario de Octavio Paz y dibujos de Ricardo Martínez. México: Imprenta Universitaria, 1952.

Poesía. México: Fondo de Cultura Económica, 1964.

Prosa. Recopilación, introducción, bibliografía y notas por Miguel Capistrán. Epílogo de Alfonso Reyes. México: Universidad de Guanajuato, 1969.

Muerte sin fin/ Death without end. Traducción de Laura Villaseñor con ilustraciones de Elvira Gascón. Austin: University of Texas Press, 1969.

II. BIBLIOGRAFIA SOBRE JOSE GOROSTIZA

Barreda, O.G. "Inteligencia y poesía." Letras de México II. No. 11 (15 noviembre 1939), 3.

Cuesta, Jorge. Poesía de Jorge Cuesta. México: Editorial Estaciones, 1958.

_____. Poemas y ensayos. Vol. I. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1964.

Dauster, Frank. "Notas sobre Muerte sin fin." Revista Iberoamericana, XXV (julio-diciembre, 1960), 273-288.

_____. Ensayo sobre poesía mexicana: asedio a los Contemporáneos. México: Ediciones de Andrea, 1963.

Debicki, Andrew P. La poesía de José Gorostiza. México: Ediciones de Andrea, 1963.

Forster, Merlin H. Los Contemporáneos, 1920-1932, perfil de un experimento vanguardista mexicano. México: Ediciones de Andrea, 1964.

- Elizondo, Salvador. "José Gorostiza: Apocatástasis y silencio." Plural, Núm. 19 (abril, 1973); 40-1.
- Godoy, Emma. "Muerte sin fin de Gorostiza." Abside, XXIII, Núm. 2 (abril-junio, 1959), 125-180.
- Gorostiza, José. Colección Testimonios del Fondo. México: Fondo de Cultura Económica, 1974.
- Leiva, Raúl. Imagen de la poesía mexicana contemporánea. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1959.
- Paz, Octavio. Las peras del olmo. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1965.
- _____. Poesía en movimiento. Prólogo a la antología. México: Siglo XXI Editores, 1966.
- Monguió, Luis. "Poetas postmodernistas mexicanos." Revista Hispánica Moderna, XII, No. 3-4 (julio-octubre 1946); 239-66.
- Pacheco, José Emilio. "Gorostiza y la paradoja de Muerte sin fin." Diálogos, I, Núm. 2 (enero-febrero, 1965); 33-35.
- Revista de Bellas Artes, VII (marzo-abril, 1973), 23-45.
- Rubín, Mordecai S. Una poética moderna. Muerte sin fin de José Gorostiza. Análisis y comentario. Alabama: University of Alabama Press, 1966.
- Torres Bodet, Jaime. Tiempo de arena. México: Fondo de Cultura Económica, 1955.
- Villaurrutia, Xavier. Obras. México: Fondo de Cultura Económica, 1966.
- Xirau, Ramón. Tres poetas de la soledad (Villaurrutia, Gorostiza, Paz). México: Antigua Librería Robredo, 1955.
- _____. "Poesía y Pueblo." Revista de la Universidad de México, Núm. 2, XII (octubre, 1957), 3-9.
- _____. "Tres calas en la reflexión poética." La Palabra y el Hombre, Revista de la Universidad Veracruzana Núm. 17 (enero-marzo, 1961), 69-85.
- _____. "Muerte sin fin: o del poema-objeto." En Poesía iberoamericana contemporánea. México: Sept-Setentas, 1972.

I. BIBLIOGRAFIA DE OCTAVIO PAZ

[Sólo mencionaremos las obras más importantes en referencia con el poema extenso].

Libertad bajo palabra. México: Tezontle, 1949. 2da. ed.
Libertad bajo palabra. Obra poética, 1935-1957.
México: Fondo de Cultura Económica, 1960.

Piedra de sol. México: Tezontle, 1957. Se incluye al año siguiente en la edición de La estación violenta.

La estación violenta. México: Fondo de Cultura Económica, 1958.

Salamandra (1958-1961). México: Joaquín Mortiz, 1962.

Viento entero. Delhi, 1965.

Vrindaban, Madurai. Delhi, 1965.

Blanco. México: Joaquín Mortiz, 1967.

Discos visuales. México: Era, 1968.

Ladera este (1962-1968). México: Joaquín Mortiz, 1969.

Poesía en movimiento [con Alí Chumacero, José Emilio Pacheco y Homero Aridjis]. México: Siglo XXI, 1966.

La centena (Poemas: 1935-1968). Barcelona: Barral Editores, 1969.

Renga [con Edoardo Sanguineti, Jacques Roubaud y Charles Tomlinson]. México: Joaquín Mortiz, 1972.

Lê singe grammairien. Genève: Albert Skira, 1972.
El mono gramático. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1974.

Pasado en claro. México: Fondo de Cultura Económica, 1975.

El laberinto de la soledad. México: Fondo de Cultura Económica, 1959.

El arco y la lira. México: Fondo de Cultura Económica, 1956. 2^{da}. ed. corregida y aumentada con "Los signos en rotación", 1957.

Las peras del olmo. México: Imprenta Universitaria, UNAM, 1957. 2^{da} ed., 1965.

Cuadrivio. México: Joaquín Mortiz, 1969.

Puertas al campo. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1966.

Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo. México: Joaquín Mortiz, 1969.

Corriente alterna. México: Siglo XXI, 1967.

Marcel Duchamp o el Castillo de la Pureza. México: Era, 1968.

Conjunciones y disyunciones. México: Joaquín Mortiz, 1969.

Posdata. México: Siglo XXI, 1970.

El signo y el garabato. México: Joaquín Mortiz, 1973.

Solo a dos voces [con Julián Ríos]. Barcelona: Editorial Lumen, 1973.

Los hijos del limo. Barcelona: Seix Barral, S.A., 1974.

"Entre orfandad y legitimidad." Prólogo al libro de Jacques Lafaye, Quetzalcóatl et Guadalupe. Paris: Gallimard, 1974. Recogido en Plural, IV, Núm. 10 (julio, 1975), 14-21.

Magia de la risa [con Alfonso Medellín y Francisco Beverido]. Xalapa: Universidad Veracruzana, 1962.

Basho, Matsuo. Sendas de Oku. Traducción de Octavio Paz Eikichi Hayashiya. México: Barral Editores, 1971.

II. BIBLIOGRAFIA SOBRE OCTAVIO PAZ

- Baciu, Stefan. Antología de la poesía surrealista lationamericana. México: Joaquín Mortiz, 1974.
- Bellini, Giuseppe. "Octavio Paz: L'esperienza asiatica nulla sua poesia". Quaderni Ibero-Americani, Núm. 34 (Torino, Italia, 1966), 103-7.
- Bernard, Judith A. "Myth and Structure in Octavio Paz's Piedra de sol". Symposium, Núm. 21 (1967), 5-13.
- Bosquet, Alain. Verbe et Vertige. Paris: Hachette, 1961.
- Cohen, J.M. Poetry of this Age. London: Grey Arrow, 1959.
- Cuesta, Jorge. Poemas y ensayos. Vol. III. México: UNAM, 1964.
- Durán, Manuel. "Libertad y erotismo en la poesía de Octavio Paz". Sur, Núm. 276 (mayo-junio, 1962), 72-7.
- _____. "La huella del Oriente en la poesía de Octavio Paz". Revista Iberoamericana, Núm. 74 (1971), 97-116.
- Embeita, María. "Octavio Paz. Poesía y metafísica". Entrevista en Insula, XXIII, Núm. 260-1 (julio-agosto, 1968), 12-4.
- Fein, John M. "The Mirror as Image and Theme in the Poetry of Octavio Paz". Symposium, X, Núm. 2 (1956), 251-70.
- _____. "La estructura de Piedra de sol". Revista Iberoamericana, Núm. 78 (1972), 73-94.
- Flores, Angel. Aproximaciones a Octavio Paz. México: Joaquín Mortiz, 1974
- Fuentes, Carlos, "El tiempo de Octavio Paz" en Casa con dos puertas. México: Joaquín Mortiz, 1970.
- Gimferrer, Pedro. / "Sobre Octavio Paz y el surrealismo" / El Urogallo. Núms. 29-30 (noviembre-diciembre, 1974), 14.

- _____. Reseña: Sobre Octavio Paz y Julián Ríos: Solo a dos voces". Plural, Núm. 30, III (1973)
- Grant, Armando D. Poetry as the Revelation of Man: Octavio Paz Poetry and Poética, 1935-1958. Tesis doctoral de la Universidad de California en Los Angeles.
- Guibert, Rita. "Octavio Paz, amor y erotismo". Revista Iberoamericana, Núms. 76-7 (julio-diciembre, 1971), 507-15.
- King, Lloyd. "Surrealism and the Sacred in the Aesthetic Credo of Octavio Paz". Hispanic Review, Núm. 3 (julio, 1969), 383-93.
- Leiva, Raúl. Imagen de la poesía mexicana contemporánea. México: UNAM, 1959.
- Jiménez, José O. "Poesía de hoy: España, Hispanoamérica, modernidad". Revista de Occidente, LXXIII (junio, 1973), 251-89.
- Mansour, Monica. "Otra dimensión de nuestra poesía". La Palabra y el Hombre (México, 1972), 33-9.
- Monsiváis, Carlos. La poesía mexicana del siglo XX. México, 1966.
- Montes de Oca, Marco Antonio. "Apuntes sobre la poesía de Octavio Paz". Vida Universitaria (Monterrey, México, septiembre 10, 1967), 14-5.
- Needleman, Ruth A. "Hacia Blanco". Revista Iberoamericana, XXXVII, Núm. 74 (1971), 177-81.
- Nugent, Robert. "Structure and Meaning in Octavio Paz's Piedra de sol". Kentucky Foreign Language Quarterly, Núm. 13 (1966), 138-46.
- Paz, Octavio, González Echeverría, Alberto, Rodríguez Monegal, Emir. "Cuatro o cinco puntos cardinales". Plural, Núm. 18 (marzo, 1973), 20-1.
- Ortega, Julio. "La escritura plural. (Notas sobre la tradición y surrealismo)". Revista Iberoamericana, Núms. 76-7 (julio-diciembre, 1971), 575-97.
- Pacheco, José Emilio. "Descripción de Piedra de sol". Revista Iberoamericana, XXXVII, Núm. 74 (1971), 135-46.

- Palau de Nemes, Graciela. "Blanco, una mística espacialista". Revista Iberoamericana, XXXVII, Núm. 74 (1971), 181-96.
- Phillips, Rachel. The Poetic Modes of Octavio Paz. London: Oxford University Press, 1972.
- Rodríguez Monegal, Emir. "Relectura de El arco y la lira". Revista Iberoamericana, XXXVII, Núm. 74 (1971), 34-6.
- Sánchez, José G. Aspects of Surrealism in the Work of Octavio Paz. University of Colorado, 1970. Tesis doctoral.
- Schlieman, Dorothy. The Poetry of Octavio Paz. University of Connecticut, 1973. Tesis doctoral.
- Seabrook, Roberta. Reseña de Viento entero en Revista Hispánica Moderna, XXXIII (julio-octubre, 1967), 346.
- _____. "La poesía en movimiento". Revista Iberoamericana, XXXVII, Núm. 74 (1971), 161-74.
- _____. "Vrindaban" en Angel Flores, Aproximaciones a Octavio Paz. México: Joaquín Mortiz, 1974.
- Stillman, Ronni L. Gordon. Octavio Paz y la generación de Taller. Rutgers University, 1974. Tesis doctoral.
- Sucre, Guillermo. "Poesía y crítica: Lenguaje y silencio". Revista Iberoamericana, Núm. 76-7 (julio-diciembre, 1971), 575-97.
- Xirau, Ramón. "La poesía de Octavio Paz". Cuadernos Americanos, X, Núm. 58 (julio-agosto, 1961), 288-98.
- _____. Tres poetas de la soledad. México: Antigua Librería Robredo, 1955.
- _____. "Tres calas en la reflexión poética". La Palabra y el Hombre, Núm. 17 (enero-marzo, 1961), 68-85.
- _____. Octavio Paz: El sentido de la palabra. México: Joaquín Mortiz, 1970.
- _____. "Dos elogios, dos lecturas (Paz, Fuentes)". Diálogos, LXVIII (marzo, abril, 1976), 26-30.

_____. "Pasado en claro". La Gaceta del Fondo de Cultura Económica, VI, Núm. 62 (febrero, 1976), 7-8.

Yurkievich, Saúl. Fundadores de la nueva poesía latinoamericana. Barcelona: Barral Editores, 1971.

III. BIBLIOGRAFIAS SOBRE LA OBRA Y LOS
ESTUDIOS DE OCTAVIO PAZ

Revista Iberoamericana, XXXVII, Núm. 74 (enero-marzo, 1971 / Bibliografía de Alfredo A. Roggiano 7, 269-97.

Flores, Angel. Aproximaciones a Octavio Paz. México: Joaquín Mortiz, 1974 / Bibliografía de Angel Flores 7, 265-74.

Books Abroad, XLVI, Núm. 4 (Autumn, 1972 / Bibliografía que recoge todos los estudios publicados en Books Abroad desde 1951 hasta 1977, 613-4.

IV. ENTREVISTAS CON OCTAVIO PAZ

Guibert, Rita. Seven Voices. New York: Random House, 1972.

Véase Paz, Octavio, González Echeverría, Roberto, y Rodríguez Monegal, Emir.

Véase Paz, Octavio y Ríos, Julián. Solo a dos voces.

Pozo, Ivania. "Coloquio con Octavio Paz". Entrevista inédita. Harvard, diciembre 11, 1975.