

OCTAVIO PAZ

POESÍA DE CIRCUNSTANCIAS

CONVERSACIÓN CON CÉSAR SALGADO

Bajo la dirección de Harold Bloom, el conocido crítico norteamericano, Chelsea House (New Haven, Connecticut) publica una serie de antologías de textos críticos sobre poetas contemporáneos. La conversación que publicamos en este número será incluida en el libro consagrado al escritor mexicano. Las frecuentes

menciones a los Estados Unidos y a su cultura se explican tanto por obvias razones de orden histórico y de vecindad geográfica como por ser un texto destinado al público norteamericano. La conversación tuvo lugar en México, el 13 de agosto de 1987 y fue posteriormente revisada por Octavio Paz.

AMÉRICA LATINA Y LA CRÍTICA

OCTAVIO PAZ: USTED me pregunta por qué es indispensable la crítica literaria. Yo no sé si sea indispensable en todas las sociedades; en la nuestra no solamente es indispensable sino inevitable: la Edad Moderna nació con el pensamiento crítico. La Ilustración fue un movimiento de crítica de las instituciones, la filosofía, la religión, la política, la moral, las costumbres, el erotismo. Naturalmente, la estética no escapó a este escrutinio de la razón. Apenas si necesito recordar a Kant, para no hablar de Diderot, que no sólo reflexionó sobre la novela sino sobre la pintura. Desde entonces todos los movimientos poéticos y artísticos han sido acompañados por el pensamiento crítico. En general esos movimientos han sido doblemente polémicos: por una parte, han combatido la tradición del pasado inmediato y, por otra, han inventado o redescubierto otra tradición. Los románticos rompieron con la estética neoclásica y exaltaron la tradición medieval. El Romanticismo fue la aparición, la irrupción no solamente de grandes obras poéticas sino también de memorables textos de crítica y polémica: en Inglaterra, Wordsworth, Coleridge y, en la generación siguiente, Shelley y otros; en Alemania, los hermanos Schlegel, Novalis; en Francia, Víctor Hugo escribe manifiestos literarios y estéticos. Es un fenómeno universal que se repitió en el simbolismo y en los distintos movimientos del siglo XX. En la Edad Moderna, cada movimiento literario ha sido precedido o acompañado por una actividad crítica.

César Salgado: Usted habla de la urgencia de desarrollar la crítica en América Latina.

O.P. No sólo ni exclusivamente la crítica literaria. Incluso yo diría que la crítica literaria siempre ha estado presente en América Latina. Hemos tenido críticos excelentes: Bello, Henríquez Ureña, Reyes. España tuvo, en el siglo pasado, a Menéndez Pelayo,

un gran crítico, no inferior a Sainte-Beuve. En el XX a Menéndez Pidal, Américo Castro, Dámaso Alonso y otros. Lo que nos ha faltado ha sido la crítica filosófica, moral y política. No sólo no tuvimos nada semejante a Hume, Voltaire o Rousseau; tampoco hemos tenido un Coleridge, es decir, un gran poeta que sea también un pensador filosófico y un crítico literario. Adoptamos las ideas de la modernidad europea sin mucho discernimiento y las aplicamos con irreflexión a nuestra realidad. Para nosotros la modernidad ha sido con frecuencia un traje y, a veces, un disfraz... En este sentido, sí puede decirse que la crítica ha sido la gran ausente de la cultura hispánica.

C.S. ¿Qué razones da usted de tal ausencia?

O.P. La cultura hispánica tuvo un gran florecimiento en los siglos XVI y XVII. Sin embargo, en el siglo XVII se interrumpe la comunicación intelectual del mundo hispánico con lo más vivo del pensamiento occidental, es decir, con la revolución científica y filosófica (Newton y Descartes). En el siglo XVIII los españoles intentaron remediar su considerable retardo pero sin gran fortuna. La Ilustración española no tuvo ni el brillo ni la originalidad de la de Francia, Alemania e Inglaterra. Nosotros, las naciones hispánicas, apenas si participamos en el gran movimiento espiritual que fundó la Edad Moderna.

C.S. ¿Piensa usted que la Contrarreforma fue el impedimento principal?

O.P. Fue el origen. El tema de la decadencia de España —o para ser más exactos: de su excentricidad histórica— es muy complejo y no lo vamos a discutir ahora. Lo cierto es que nos quedamos a la zaga. En el siglo XVIII, como ya le dije, hubo una tentativa notable de modernización pero frustrada en gran parte. La medianía de nuestra Ilustración explica la endeblez de nuestro Romanticismo. Sólo en el siglo XX hemos logrado equilibrar un poco la balanza: Unamuno y, sobre todo y ante todo, Ortega y Gasset. Aunque podría citar otros pocos nombres, creo que basta con

estos dos. Pero es significativo que los pueblos hispánicos comiencen a ser realmente modernos precisamente ahora, cuando la modernidad se desmorona y el mundo vive un período de grandes y radicales mutaciones.

C.S. ¿El proyecto de *Vuelta* no es precisamente desarrollar esa crítica total?

O.P. Es lo que hemos querido. De ahí que sienta gran afinidad con algunos de nuestros grandes predecesores, como Ortega y Gasset, que trató de poner al día al mundo hispánico. Nosotros, en una atmósfera muy distinta, hemos tratado de introducir en nuestros países el pensamiento universal y el pensamiento crítico. Dos direcciones complementarias de nuestra tentativa: por una parte, la reflexión sobre nuestra cultura, nuestra tradición y nuestra historia; y por otra, el diálogo con el mundo, especialmente con los Estados Unidos. Un diálogo, por supuesto, hecho de coincidencias, contradicciones y mutuos descubrimientos. Le confieso que el diálogo con los Estados Unidos no ha sido ni es fácil. Los norteamericanos no están acostumbrados a conversar con otras culturas. Es verdad que su curiosidad intelectual es inmensa y que han sabido asimilar otras tradiciones pero no han podido o no han querido dialogar con ellas. Pound es un buen ejemplo de esto. Además, los escritores y los intelectuales norteamericanos —con excepciones contadas— se han sentido atraídos por Europa y, más tarde, por Oriente; han visto hacia el Este y el Oeste, nunca hacia el Sur.

CRÍTICA POLÍTICA Y CRÍTICA LITERARIA

C.S. En su obra se distinguen dos usos de la palabra "crítica". Una es la crítica en el arte, que produce la creación y que es la que hace el poeta o el artista. La otra es la disidencia y la hace el intelectual frente al Estado. ¿Se justifica utilizar la misma palabra para describir ambas actividades?

O.P. Tiene usted razón. No es bueno usar la misma palabra para designar dos cosas distintas. Pero yo no soy el único culpable de esta ambigüedad; todos o casi todos incurrir en ella. Por otra parte, hay conexiones: la crítica política viene de la moral y de la filosofía; asimismo, la crítica literaria viene de la filosofía y, en cierto modo, de la moral. Hay una moral artística que no tiene nada que ver con la moral en el sentido corriente de la palabra, quiero decir, con la conducta. La moral del poeta reside en su actitud ante el lenguaje.

C.S. En *El ogo filantrópico* usted dice que lo que justifica o legitima la posición crítica del escritor es el no comprometerse con nada. Una posición casi de vacío.

O.P. Hay que aclarar un poco esto. Creo que el escritor, si desea ejercer la crítica política, no debe estar atado por ningún compromiso con el Estado o con un partido político. Claro, puede ocurrir que un escritor pertenezca a un partido o a un grupo; en ese caso, debe atreverse a criticar a su partido o a su tendencia. Hay muchos ejemplos de esta admirable actitud en el siglo XX: Orwell, Simone Weil, Jorge Semprún y tantos otros.

En cuanto a la situación de los poetas en este fin de siglo: han sido expulsados del centro de la ciudad y se los ha convertido en seres marginales. Habitan —habitamos— las afueras o el subsuelo de la ciudad. A veces somos huéspedes de las universidades; huéspedes laureados pero poco oídos. El destino del arte en el siglo XX ha sido singular: comenzó como una rebelión y esa rebelión, al finalizar el siglo, ha sido domada y asimilada por la industria de la cultura. Pienso sobre todo en la pintura, la escultura y la novela, que han sido degradadas por el comercio cultural y que se han transformado en objetos de consumo, es decir, en cosas. Como la poesía no puede convertirse en mercancía, ha sido aislada: la universidad o las catacumbas.

C.S. ¿Cuál es la condición de la crítica literaria? ¿Es un discurso analítico o es un fenómeno estético de por sí? En los Estados Unidos se ha comenzado a hablar de la crítica como literatura. ¿Considera usted su obra crítica como literatura?

O.P. En todo análisis hay siempre algo de creación y de invención. Al contrario de los profesores y los críticos profesionales, los escritores que escribimos crítica literaria nunca vemos el texto de una manera científica. Esta ha sido la pretensión de gran parte de la crítica moderna y en esa pretensión reside, a mi juicio, su fracaso. En nuestra relación con la obra literaria es primordial, en primer lugar, el placer estético. Lo esencial es el gusto, no sólo en el sentido del siglo XVIII sino en el de deleite, en una gama que va del agrado a la fascinación. La pasión ante el texto: aquel que no ama la literatura no puede ni debe hacer crítica. La crítica es, sobre todo, un acto de amor. De ahí que no sea una ciencia sino un arte que conoce a través del amor. Un conocimiento que es, asimismo, una recreación, una reinversión del texto. La crítica es ciencia y es arte, es conocimiento y es recreación. Su fundamento, su origen, es el placer. Cuando ese placer se transforma en pasión, nace la gran crítica y se convierte en verdadera literatura.

Algunos grandes escritores modernos han sido excelentes críticos. Entre los de lengua española pienso en tres: Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez y Jorge Luis Borges. La poética de Machado soporta y merece la comparación con la de un Valéry o un Eliot. En el pasado varios grandes poetas fueron grandes críticos: Horacio, Dante y tantos otros. Entre los románticos, Coleridge. Lo siento muy cerca de mí, especialmente por sus reflexiones en torno a las relaciones entre poesía, religión y filosofía. En la época contemporánea nuestros grandes maestros han sido los franceses, de Mallarmé y Valéry a Breton. El modelo ha sido Baudelaire, que fue un gran crítico y un gran poeta.

C.S. Entonces usted ve una relación indispensable entre prosa y poesía.

O.P. Indispensable e inevitable, como ya le dije. Incluso en algunos poetas que escriben poco en prosa —por ejemplo: Wallace Stevens— el pensamiento aparece en su obra, casi siempre fundido a la poesía. Cuando esa fusión no se logra, el poema aparece fracturado. Es lo que sucede, a veces, en algunos admirables poemas de Valéry y Stevens.

C.S. ¿Podría dar un ejemplo, en el caso de Stevens?
 O.P. Prefiero dar un ejemplo de lo contrario, es decir, de la perfecta unión del pensamiento y la imaginación poética: *Esthétique du Mal*. Es un poema memorable. Desde que lo leí, hace muchos años, me impresionó hondamente. Sólo puedo compararlo con otro gran poema de tema semejante: *La Ginestra*, de Leopardi. Hace tres años, después del temblor, lo volví a leer como un antídoto contra el terror y traduje la primera parte, que es una meditación frente al Vesubio, el terrible volcán. Enigma filosófico y poético: la violencia de la naturaleza ¿es el mal?

LUZ Y SOMBRA

C.S. Su propia poesía trabaja mucho con el pensamiento, es una poesía lúcida. Rechaza la sombra.

O.P. Bueno, me interesa la sombra. Más bien dicho: me atrae. Pero para entrar en la sombra hay que tener un poco de luz, ¿no le parece?

C.S. Sí. Pienso en *Pasado en claro*, un poema de gran nitidez donde casi se ve a la imagen gestarse. No hay telurismos que produzcan la imagen: la imagen la produce el poeta mientras observa cómo esta imagen se convierte en palabra. Hay una explicación del proceso poético a la vez que hay poesía.

O.P. Más que explicación, yo diría: descripción. En *Pasado en claro* está la mirada: el hombre que escribe y el hombre que se ve escribir. El hombre que escribe está inventando un jardín, un cuarto, está inventando su propio pasado, su propia infancia. Recuerda y, al recordar, inventa. A su vez, el hombre que observa también está inventando. Está inventando otro texto. Este diálogo silencioso, hecho de miradas, inventa, dentro del texto, un tercer texto hecho de reflejos.

C.S. También hay una reflexión sobre el proceso cognitivo. Me parece que usted plantea la posibilidad de un conocimiento que va más allá del científico o de lo objetivo y hasta de lo sensible. Un conocimiento que se adquiere a través de la poesía. ¿Podría decirme algo sobre esto?

O.P. No es fácil agregar nada que no esté ya en el poema mismo. Y lo que está en el poema no es reducible a explicaciones. Pero sí puedo decirle que la poesía es, simultáneamente, una manera de aprehender la realidad y una manera de expresarla. En ese sentido es un conocimiento y, al mismo tiempo, un arte. Aclaro: no es un conocimiento científico ni filosófico. Sin embargo, el que no sea ni ciencia ni filosofía, no le quita dignidad ni veracidad al conocimiento poético. Es el otro conocimiento, el tercer conocimiento. El tercero o el primero, no sé. Si se eliminase el conocimiento poético, nos empobreceríamos espiritual y emocionalmente. Esto es lo que comienza a suceder en el mundo moderno.

C.S. Un tema recurrente en su obra es la crítica del progreso y del pensamiento positivista. Casi como un antídoto, usted propone este conocimiento poético que nos da visión de lo Otro, y así nos da acceso a los demás.

O.P. El conocimiento poético es lo único que nos

queda frente al progresivo anquilosamiento de la visión religiosa o frente a la dispersión del conocimiento científico. Los grandes sistemas filosóficos han desaparecido. La filosofía analítica se encuentra en un "impasse" y de ahí que filósofos como Robert Nozick intenten encontrar una vía de salida. En cuanto a la fenomenología y a sus herederos: no hay nadie después de Sartre. Sus sucesores son comentaristas de Heidegger, como Foucault y Derrida. ¿Y qué decir del marxismo? Se ha convertido en una escolástica universitaria en los países capitalistas de Occidente, especialmente en los Estados Unidos (la moda ya pasó en Europa) mientras que en el Este es una aburrida ideología estatal. En las grandes religiones, la visión poética fue y es central; lo mismo debo decir de los sistemas filosóficos del pasado. Por esto, creo que lo que puede dar un poco de frescura espiritual a nuestras vidas es el conocimiento poético. No digo que la poesía puede substituir a la religión o a la filosofía: digo que es el origen de la religión y de la filosofía. En el asombro ante lo Otro y los otros está la poesía: fue y es el germen, la semilla primera. Regresar a ella será regresar al origen.

Una relación análoga a la que existe entre poesía y filosofía, aparece entre la poesía y el mito. La poesía ha sido creadora de mitos y han sido los poetas los que han convertido los mitos informales en poemas y obras de arte. Esta función de la poesía no ha desaparecido en nuestra época. La poesía ha rejuvenecido a los mitos —Eliot en un extremo y en el otro Joyce, para sólo hablar de poetas de lengua inglesa, aunque podría citar también a Rilke, Apollinaire y otros.

C.S. ¿Cuáles son esos mitos?

O.P. Ante todo: los mitos son realidades. Lo son de una doble manera: en primer término, por tener vida propia y, en segundo, por expresar, casi siempre de una manera metafórica y en clave, una situación dada y que atañe a todo el grupo social. Por ejemplo: la bomba atómica ha reintroducido en la conciencia moderna el antiguo mito de la extinción del universo. Nuestra sociedad no es la primera que teme la desaparición del mundo en un gran cataclismo. Recuerde a los aztecas, a los estoicos o a los cristianos del Año Mil. En casi todas las religiones figura una revelación —un apocalipsis— relativa al fin del mundo. Ese fin puede ser definitivo, como en el cristianismo y el Islam, o cíclico como en el budismo y entre los estoicos. Lo asombroso es que la sociedad del progreso y la ciencia, precisamente a través de la ciencia y del progreso, haya descubierto a su vez la vieja imagen de la destrucción cósmica. La diferencia con el pasado no es menos reveladora que la semejanza: para los antiguos, la catástrofe confirmaría la verdad de la revelación, mientras que para los modernos la explosión nuclear niega los supuestos de nuestro mundo: la razón, el progreso, la ciencia. También es asombroso que los poetas hayan dicho siempre lo que ahora descubren los psicólogos y los sociólogos: la presencia de la violencia mortífera, agazapada en los repliegues del alma humana o en las entrañas de la sociedad. Volvemos a sentir como los antiguos, aunque pensemos de una manera distinta. Esto quiere

decir que en nuestra imagen del fin del mundo hay una fractura: fue una visión religiosa y ahora es una posibilidad hija de la ciencia moderna y de la violencia ancestral del animal humano.

Otro mito vivo aún, aunque maltrecho, es el del amor. Ha sido golpeado no por sus antiguos enemigos, los puritanos, los moralistas y los devotos religiosos —o sea: por los que lo prohibían en nombre de lo sobrenatural— sino justamente por los otros, por los partidarios del "amor libre" y de una supuesta "moral natural". La moral permisiva y la promiscuidad pueden acabar con el amor de una manera más total que las antiguas prohibiciones. La nueva moral está fundada en la confusión entre lo natural y el amor. No, el amor no es natural: es una invención humana. Es un producto de la imaginación social. Quiero decir: el amor no sólo es una metáfora de la sexualidad animal sino que es su mutación, su transfiguración. El amor es la relación pasional entre dos personas, no entre dos cuerpos.

COMUNICACIÓN, COMUNIÓN, SILENCIO

C.S. Hay una oposición entre comunicación y comunión que se repite a través de su pensamiento y de su obra.

O.P. Sí. El lenguaje es comunicación, la forma más perfecta de la comunicación. Pero la literatura, especialmente la poesía, pone en entredicho al lenguaje y, en consecuencia, a la comunicación. La poesía es una transformación —y más: una transgresión— de la comunicación. Lo que dice el poeta es aquello que no se puede decir en la conversación. Aquella frase de Eliot: "la música de la poesía nace de la conversación", es sólo a medias verdadera. La poesía va más allá de la conversación y no puede traducirse a los términos de la conversación. En este sentido hay una oposición entre comunicación y comunión. La poesía es una transfiguración de la mera comunicación: una comunión.

C.S. La comunión se logra a través de la poesía y lo que está en blanco en el poema.

O.P. Exactamente: aquello que el poeta, sin decir, dice. Aquello que el poeta señala con su palabra. La poesía es decir pero la palabra apunta hacia un decir más allá de ella misma, más allá de la palabra. Sin la palabra no habría poema pero aquello que dice el poema está más allá de las palabras. En el silencio.

C.S. Usted tiene una frase que a mí me ha gustado mucho sobre el arte abstracto. Dice que es un meta-lenguaje "en contra de la comunicación pero que, a veces, logra la comunión".

O.P. Yo creo que todas las artes tienden a lo mismo, sin excluir a las más explícitas. Sin esa zona de silencio, no hay arte sino comunicación, explicación.

C.S. La idea de la comunión también se discute en *El laberinto de la soledad*.

O.P. Es una idea de origen religioso, como su nombre lo indica. También es una idea de origen erótico. Yo creo que los dos grandes extremos que me habitan —a mí y a todos nosotros— son los de la dualidad entre erotismo y religión. Un pequeño paréntesis: hay

que distinguir entre la sexualidad, que es biológica, animal y aun vegetal; el erotismo, que es el hijo de la imaginación ante la realidad natural de la sexualidad, la gran metáfora que convierte en cultura a la naturaleza y en la que los dos protagonistas son el deseo y la muerte; finalmente, el amor, que transfigura al erotismo y lo transforma en una realidad espiritual. En el amor no intervienen nada más el deseo y los poderes de la imaginación sino la libertad: el amor es una elección que brota del reconocimiento del otro (o de la otra) como una persona única. En el erotismo el otro (o la otra) es un objeto del deseo y de ahí que los dos extremos del erotismo sean el sadismo y el masoquismo. Sin ellos, no hay realmente placer erótico: el encuentro erótico es un combate entre el sujeto y el objeto. El amor, en cambio, es el descubrimiento, o el reconocimiento, de una persona: un cuerpo y un alma... En fin, desde muy joven sentí la presencia de las dos evidencias, la erótico-amorosa y la poético-religiosa: la atracción por la Otra y la atracción por lo Otro. Cuando era muchacho leí mucho a San Juan de la Cruz y me sentí poderosamente atraído por los misterios de la religión católica, sobre todo por la eucaristía y la comunión. Al mismo tiempo, me sentía lejos de la Iglesia y de la religión oficial. En la misma época leí a Novalis y, entre los autores modernos, a D.H. Lawrence. Estas lecturas me impresionaron mucho y me marcaron. En el amor el misterio central es la comunión: un contacto físico momentáneo nos abre las puertas de otra realidad inconmensurable e indecible.

CONVERSACIÓN CON EL "OTRO": ESTADOS UNIDOS

C.S. El tema de la comunión lo ha tratado de una manera más global en *El laberinto de la soledad*. ¿Quisiera hablar un poco sobre ese libro? ¿Cómo lo escribió?

O.P. Mire usted... Lo escribí no sé cómo... Primero lo viví, en mi infancia y en mi adolescencia. Lo escribí en un momento de pausa, después de la violencia de la Revolución Mexicana. Fue un período de análisis y reflexión, una búsqueda de nosotros mismos, antes de que el país se embarcara hacia la modernidad (esa modernidad que se ha revelado fuente de tantos fracasos). No fui el único que escribió sobre estos temas. Pero lo que me distinguió de los otros fue, quizá, la obsesión por la comunión. Mi punto de partida fue el sentimiento de la separación, de ser un extraño en mi propia tierra. Este penoso sentimiento de extrañeza asumía la forma de una carencia o, más exactamente, de una falta, en el sentido literal y en el existencial. No se trataba únicamente de un problema de comprensión o de comunicación sino de algo más hondo y que se confundía con mis raíces. Encontré que este malestar —en el sentido moral y en el ontológico: estar mal y estar en el mal— era un rasgo universal común a todos los hombres. El hombre, desde la prehistoria hasta nuestros días, nace y vive dentro de un grupo y, asimismo, en el seno de esa comunidad que es su único y verdadero horizonte, se siente solo. Está solo. La soledad es una experiencia

que puede vivir únicamente aquel que conoce la experiencia contraria: la de la compañía, la de vivir con otros. La soledad nace en la sociedad, es uno de sus frutos.

Ahora bien, aunque la experiencia es universal — todos los hombres somos unos extraños ante los otros y ante nosotros mismos— la soledad de los mexicanos asume (asume) formas singulares, específicas. Esta peculiaridad se debía (se debe) a una serie de circunstancias muy complejas y difícilmente ponderables. Entre ellas, nuestra historia. Así, de una descripción de ciertos rasgos psicológicos colectivos —lo que antes se llamaba, acertadamente, el “genio de los pueblos”— pasó insensiblemente al estudio de nuestra historia. *El laberinto de la soledad* se convirtió en una meditación sobre la historia de México. Nuestra historia, abrupta como nuestra geografía, llena de altibajos, sublime y sórdida, es una historia singular, excepcional. Ya sé que en esto no somos una excepción: todas las historias de todos los pueblos son excepcionales, todas contienen episodios sublimes y grotescos. Es natural, sin embargo, que la singularidad de mi país me preocupase más que la de los otros: era (y es) una realidad diaria, inmediata. La mayor singularidad de nuestra historia es de orden geográfico, es decir, pertenece al dominio de lo inmutable: somos vecinos de los Estados Unidos. Nada más distinto de la historia de México que la de ellos.

A fines de 1943 dejé México y no volví sino diez años después. Durante más de dos años viví en los Estados Unidos. Llegué en octubre. Había vivido en Los Ángeles durante mi infancia y después, en 1937, había pasado velozmente por Nueva York, rumbo a España. Al regresar por tercera vez —tenía 29 años— experimenté un sacudimiento espiritual. Atravesé la frontera en autobús, crucé el desierto y me detuve por unos días en Los Ángeles. Era la guerra y por todas partes se veían uniformes. En los hoteles no había alojamientos y había que hacer cola para todo. En Los Ángeles fui testigo de los “raids” de la policía en los barrios de los “pachucos”. Proseguí hacia San Francisco. Las ciudades y poblados de la costa estaban repletos de hombres y mujeres —muchos extranjeros— que trabajaban en los astilleros. Una atmósfera febril, hecha de actividad y entusiasmo. Me instalé en Berkeley (tenía una beca Guggenheim), escribí poemas, leí mucho, asistí a la fundación de las Naciones Unidas en San Francisco, emigré al Este, di conferencias en Vermont, intenté alistarme en la Marina Mercante y no pude lograrlo (tuve más suerte que *Phlebas the Phoenician*) y, en fin, desempeñé variados, vagos oficios. Años maravillosos: el país creía en sí mismo y creía en los demás. También para mí fueron vivificantes esos años. No sólo hubo un cambio en mi poesía sino que conviví con el pueblo norteamericano. Lo vi con admiración, envidia, amor y, a veces, horror. Me vi a mí mismo y vi a México, desde la otra orilla. Vislumbré al desconocido que cada uno de nosotros lleva dentro. Sin esta experiencia tal vez no habría escrito *El laberinto de la soledad*. Pero escribí ese libro en París, unos años después. Lo escribí en unos pocos meses, como quien

se cuenta a sí mismo un secreto callado durante siglos.

C.S. ¿Qué opina sobre la recepción de su obra en los Estados Unidos?

O.P. Es difícil opinar. Tampoco es fácil describir mis sentimientos: sorpresa, alegría —y ese temor que acompaña a la publicación de cualquier escrito. Una vez publicado el libro, deja de ser nuestro. Desde un punto de vista menos íntimo y hablando no tanto como poeta y escritor sino como mexicano, le diré que me parece esencial la comunicación entre los Estados Unidos y México: hay que deshacer muchos equívocos y limpiar las conciencias de prejuicios y sentimientos malos. Ya le dije que viví, durante mi niñez, algunos años en Los Ángeles. Mi padre era desterrado político. Me enviaron a una escuela y como yo no hablaba una sola palabra de inglés me costó mucho comunicarme con mis compañeros. El primer día hubo burlas y, claro, una pelea. Regresé a mi casa con el traje desgarrado, un ojo semicerrado y la boca rota. A los dos años volví a México y sufrí lo mismo entre mis compatriotas: otra vez burlas y puñetazos.

He vuelto muchas veces a los Estados Unidos, he vivido en Los Ángeles y en Pittsburgh, en Austin y en Cambridge, en San Francisco y en Nueva York. Sería presuntuoso decir que conozco a los norteamericanos; no lo es decir que estoy familiarizado con su cultura, su arte y su literatura, sus preocupaciones morales y políticas, los cambios en sus estilos de vida... Mi caso no es único pero tampoco es frecuente. He vivido en otros países, en Europa y en Asia; por esto puedo decir que ni los mexicanos ni los norteamericanos sobresalen en el arte de conversar con los extraños. Los mexicanos somos un pueblo ensimismado, obsesionado con los fantasmas de nuestro pasado; los norteamericanos son extrovertidos pero su visión de los otros es quimérica, a veces convencional y otras fantástica. Los norteamericanos hablan con ellos mismos cuando creen que hablan con los otros. Pero estamos condenados por la geografía y la historia a convivir y conversar. Además, nos va en ello nuestro futuro: ¿qué nos espera en el siglo XXI? Los Estados Unidos han confiado siempre en el futuro; nosotros, con mayor realismo, quizá podamos enseñarles a desconfiar de sus mentirosas promesas.

Como poeta, mi relación con los Estados Unidos ha sido de otra índole. Yo le debo mucho a la poesía norteamericana moderna y por esto me emociona que me hayan traducido y me lean. Uno de los primeros poetas modernos que leí fue T.S. Eliot. Me causó una gran impresión. Me abrió las puertas de la poesía moderna, con Rilke, Apollinaire y algunos españoles y sudamericanos, como Cernuda y, en el extremo opuesto, Neruda. A pesar de que venimos de tradiciones filosóficas y religiosas distintas, Eliot me marcó profundamente. Él me mostró la vía de reconciliación entre el mundo moderno y la tradición. O para decirlo con sus palabras: me enseñó —no teóricamente sino de manera palpable: en sus poemas— que en el presente está el pasado. El “eterno ahora” de Eliot es distinto del mío, pero él me ayudó poderosamente en la búsqueda de la intersección de los tiempos en un instante en el que confluyen pasado y futuro.

El erotismo no aparece en Eliot —mejor dicho: aparece de una manera negativa— mientras que yo siempre he creído en el abrazo de los cuerpos. Prefigura, como la metáfora poética, la unión de las almas y es un emblema viviente de la conjunción de los contrarios, ese doble ritmo de división y acoplamiento de los elementos y las substancias que mueve al cosmos y a los hombres. Es hermoso descubrir que el mundo encarna de pronto en un cuerpo que es asimismo un alma —un ser único. El mundo tiene entonces cara y nombre. Es un descubrimiento que no aparece en la poesía de Eliot pero que ha iluminado la mía.

Eliot viene del protestantismo y su poesía es la expresión de la conciencia separada. Fue un desterrado del orden romano católico y de ahí su conversión a la iglesia anglicana. Su nostalgia de la cultura europea es doble —la nostalgia del angloamericano separado de la tradición central de Europa y la nostalgia del cristiano separado de Roma por la escisión protestante. Mi caso es muy distinto. Vengo de la cultura católica española, es decir, vengo de la Contrarreforma. Además, soy mexicano y en mí el peso de las culturas precolombinas y de su arte terrible y dramático ha sido enorme. Entre mis fantasmas hay algunos que los europeos y los norteamericanos no conocen o conocen sólo como demonios...

Eliot no fue el único poeta norteamericano que frecuenté. Como a casi todos los hispanoamericanos, Whitman me deslumbró, me entusiasmó y me cansó. El océano es grandioso; también es monótono. El océano dice siempre la misma palabra mientras que los ríos, más modestos y secretos, nos cuentan, cada uno, una historia distinta. Venero al océano pero converso con los ríos, sobre todo con los ríos subterráneos. Después leí a Pound, Wallace Stevens, William Carlos Williams. Traduje una veintena de poemas de Williams. Es un poeta de una admirable frescura, lo contrario de Eliot. Un antídoto contra la intoxicación mental.

TRADUCCIONES, MUTACIONES, REVISIONES

C.S. La traducción de poesía participa en la renovación del lenguaje. ¿Podríamos decir que se traduce por la misma razón por la que se escribe: por insatisfacción con la condición del idioma?

O.P. Traducir es pedagogía y es amor. He traducido por amor, por necesidad de compartir con los de mi lengua algo escrito en otra. Aunque no he traducido todo lo que hubiera querido, me consuela saber que lo poco que he hecho ha sido una respuesta a esa necesidad de participación. Quise decir en español ciertas cosas que sólo se han dicho en otras lenguas.

Volvamos al tema de Eliot pues tiene que ver con un aspecto de la traducción: el traslado de una forma poética de un idioma a otro. Eliot fue el primer poeta que escribió un gran poema, *The Waste Land*, utilizando una forma poética moderna que él y Pound adaptaron del francés. Agregó que esa adaptación fue una verdadera transmutación, una creación. Me refiero al simultaneísmo. Se ha insistido mucho acerca de

la influencia de Laforgue sobre Eliot. En cambio apenas si se dice que la forma de *The Waste Land* y de los *Cantos* de Pound es la técnica del "collage" y del simultaneísmo francés.

C.S. La tomaron de Apollinaire...

O.P. Así es. Pero la crítica de lengua inglesa prefiere detenerse en el dudoso ejemplo de la poesía china. El primer paso lo dieron los pintores cubistas al presentar simultáneamente la parte anterior y la posterior de un objeto. Apollinaire y otros aprovecharon esta técnica y la usaron en poemas líricos de corte tradicional por su tema pero innovadores por su forma (*Zone, Le Musicien de Saint-Merry*). La gran innovación de Pound y Eliot fue aplicar esta técnica simultaneísta a visiones poéticas del mundo moderno enlazadas con la gran tradición poética de Occidente (Dante). El yo del poeta, el alma individual de cada hombre moderno, fundida, entretrejida con el alma de una civilización. La historia individual como algo inseparable de la historia de la tribu. Esto fue lo que me interesó sobre todo en la poesía norteamericana: la fusión de historia y poesía. Yo me propuse hacer algo semejante desde otra perspectiva —la mía, la de un poeta de lengua española que escribe en México y desde México. En esto consistió mi diálogo con la poesía norteamericana de la generación de Pound y Eliot. Un diálogo contradictorio.

C.S. ¿Podría mencionar ejemplos de este diálogo?

O.P. *Entre la piedra y la flor, Piedra de sol, Homenaje y Profanaciones, Blanco, Nocturno de San Ildefonso*... En esos poemas afirmo lo contrario de lo que Pound y Eliot han dicho, pero lo digo frente a ellos. Todos los poetas sostenemos un diálogo —que es asimismo un combate— con algunos de nuestros predecesores y contemporáneos. Cada poeta inventa su propia tradición, su genealogía espiritual.

C.S. Usted corrige mucho su poesía: ¿por qué?

O.P. Por insatisfacción con lo que hago y por amor a la perfección.

C.S. ¿Logra esa perfección?

O.P. No. Cada poema es siempre el borrador de otro poema, no escrito. O quizá sea más exacto decir que cada poema es la traducción, siempre aproximada, de un poema ideal no escrito. Pero ¿cómo resistir a la tentación de acercarse un poco a ese poema que nunca escribiremos? Además, el tiempo, los cambios del tiempo. No sólo el hombre cambia; también los poemas cambian. Son seres vivos. Hay que ayudarlos a ser lo que, obscuramente, quieren ser. La obra está animada por una voluntad secreta.

C.S. ¿Cuál ha sido la reacción de la crítica y los lectores ante estos cambios?

O.P. Depende. Los críticos pueden escoger, si les parece, las versiones anteriores de este o de aquel poema. Por otra parte, los cambios no han sido substanciales; quise mejorar la expresión, decir con mayor eficacia lo que intenté decir al escribir el poema. Mejor dicho: lo que el poema quiso decir. Wordsworth cambió muchos versos y estrofas de *The Prelude* por razones políticas, filosóficas e históricas. Esos sí fueron cambios substanciales. También los cambios y supresiones de Auden obedecieron a consideraciones

de orden moral y religioso. No es mi caso: cambié a veces una frase o una estrofa precisamente por fidelidad al texto, para decir mejor lo que el texto quería decir. Creo que en esto seguí el ejemplo de Yeats, para no hablar de poetas de mi lengua, como Juan Ramón Jiménez y Borges.

C.S. Usted también ha descartado poemas...

O.P. No demasiados: unos treinta, todos breves. No es mucho en una obra más bien extensa como es la mía.

C.S. ¿Qué proyecta ahora?

O.P. He terminado un libro de poemas. Va a salir en octubre en España y en México. Reúne lo que he escrito en los últimos años. En inglés *New Directions* va a publicar un volumen que comprende todo lo que he escrito, desde *Piedra de Sol* (1957) hasta mi último libro, el que sale ahora: *Árbol adentro*.^{*} El traductor y editor del libro es un joven poeta de gran talento que desde hace años colabora conmigo: Eliot Weinberger. He sido muy afortunado: las traducciones de Eliot me parecen excepcionales.

C.S. ¿Y los ensayos y la crítica literaria?

O.P. En diciembre aparecerán tres libros que recogen mis escritos sobre México. No todos, la mayoría. Durante años algunos críticos y periodistas me llamaron cosmopolita, europeizante, extranjerizante y no sé cuántas lindezas más. Ahora se ve que he escrito más de dos mil páginas sobre temas mexicanos. El primer sorprendido he sido yo: no me imaginaba que hubiese escrito tanto. El primer volumen contiene textos sobre temas históricos, morales y políticos. El segundo comprende ensayos sobre literatura, especialmente poesía. La tradición poética de México es una de las más ricas de la lengua española. Su continuidad es asombrosa: la poesía prehispánica y la escrita en español desde el siglo XVI hasta nuestros días. El tercer tomo está consagrado a las artes visuales, del arte precolombino a la época actual.

C.S. Acabo de leer su ensayo sobre los muralistas —Rivera, Orozco, Siqueiros—: ¿no es usted muy severo?

O.P. No. Admiro a los muralistas pero me niego a embalsamarlos y momificarlos como lo han hecho nuestro gobierno y nuestra crítica. Su visión de la historia de México —me refiero sobre todo a la de Rivera y Siqueiros— fue la visión oficial. Una visión esquemática y simplista. Además, la pintura mural está corroida por una gran contradicción: quiso ser, al mismo tiempo, un arte revolucionario y un arte oficial. Pero admiro muchos momentos de la pintura de Orozco, Rivera y Siqueiros. Creo que México ha dado varios artistas extraordinarios en este siglo. En primer lugar al grabador Posada; después, a los tres muralistas que he mencionado; enseguida, a Tamaño, un gran pintor. Y a los que hoy han alcanzado la madurez. Además, a varias mujeres notables: Frida Kahlo, María Izquierdo (menos conocida) y dos surrealistas aclimatadas en México, Leonora Carrington y Remedios Varo.

CÁRCEL DE SILOGISMOS

C.S. La antropología ha influido en su obra. Su libro sobre Levi-Strauss es un ejemplo.

O.P. Me interesó la antropología por ser mexicano y por aquello que le dije acerca de la religión, el amor y la sequía del mundo moderno. En mi infancia y mi adolescencia leí libros de historia, tanto por influencia familiar (mi abuelo escribió novelas históricas) como por afición propia. La obsesión por los orígenes es una pasión mexicana. La historia me llevó a la mitología. La diversidad de los mitos me hizo interesarme por las otras civilizaciones. México es un país de cultura occidental y, al mismo tiempo, no es occidental. La presencia del pasado indio en el México contemporáneo me hizo mirar con otros ojos a los árabes y a los persas, a los hindúes y a los chinos. Agrego que en mi pasado español la herencia árabe es considerable: mi familia materna es andaluza. Mi curiosidad ante el México precolombino y las civilizaciones occidentales me llevó a la antropología. Leí mucho a los predecesores y precursores de Levi-Strauss, lo mismo a los ingleses y los norteamericanos que a franceses como Mauss y alemanes como Frobenius.

Cuando leí a Levi-Strauss, en 1965, experimenté un vértigo intelectual. Vivía en la India y el sistema de castas —su origen, su permanencia a través de los siglos, su lógica interna— me intrigaba profundamente. Ningún libro de los que leí sobre el tema explicaba enteramente el enigma. Aunque Levi-Strauss tampoco lo esclarece del todo, su lectura me sedujo inmediatamente. Encontré que su formalismo —es poco afortunado llamarlo estructuralismo— mostraba una sorprendente correspondencia o simetría entre la naturaleza y la cultura. El puente entre los dos mundos es el pensamiento, que opera como un mecanismo de selección binaria —sí y no, esto y aquello— y que, a través de un número preciso de combinaciones, transforma el mundo natural en mitos, costumbres, prácticas: cultura. Metamorfosis perpetua que produce esas asombrosas cristalizaciones que llamamos religión, moral, sistemas de parentesco. El universo como un tejido de comunicaciones... Mi pasión fue tal que decidí escribir un pequeño libro con las notas que había hecho durante mi lectura. Fue el primer libro en español sobre la antropología estructural. Mi libro fue una exposición crítica. Subrayé el adjetivo.

C.S. ¿En qué consistió esa crítica?

O.P. El modelo de Levi-Strauss es la comunicación. Ahora bien, la sociedad es comunicación pero es algo más y algo distinto. Por ejemplo, el incesto. Me parece que en esa misteriosa y universal prohibición figuran elementos irreductibles a la explicación de Levi-Strauss: el erotismo, la violencia, la muerte, la guerra, la voluntad de poder. El erotismo es comunicación pero es, asimismo, la anulación de la comunicación. Su consumación, el acto sexual, es el punto extremo de la comunicación y su negación: la comunión erótica es indecible. El tejido de correspondencias que son el universo natural y el social tiene varios agujeros: el más grande es el hombre, una criatura irreductible a todas las geometrías. El hombre es la

* Ya se han publicado ambos libros en estas fechas.

excepción universal: es pasión y razón, es nacimiento y es muerte. El hombre es un eslabón en la cadena de las analogías pero es un eslabón en el que la analogía se desvía y comienza a delirar. La ironía y la conciencia de la muerte son dos rasgos exclusivamente humanos y que rompen la analogía universal. El hombre es lo inesperado, el intruso en el reino de las correspondencias.

C.S. Lo interesante de la antropología es que se inicia como una ciencia occidental y termina siendo una crítica de Occidente y su ciencia.

O.P. Levi—Strauss ha dicho que la antropología es la expresión de los remordimientos de Occidente. Pero mi interés por la antropología no es moral. En mi caso no fue el remordimiento sino la fascinación ante el otro y los otros que somos. El primitivo es una posibilidad humana y de alguna manera, por el sólo hecho de ser hombre, yo participo en esa posibilidad. El otro y los otros son mi horizonte. Por esto, años antes, me apasionó el pensamiento de Heidegger. En lengua española lo conocimos antes que en Francia. La primera traducción de *Ser y Tiempo* a una lengua extranjera apareció en México, en 1961. Fue obra del filósofo español José Gaos.

En mi libro *El arco y la lira* (1967) son visibles las huellas de Heidegger. Pero mi interpretación no es la de los actuales comentaristas franceses. A mí me interesó la ontología de Heidegger como un fundamento —o más exactamente: como un punto de partida para la elaboración de una poética. No una estética ni una filosofía de la poesía; más bien, una visión de la poesía como revelación del ser al desplegarse en la temporalidad del lenguaje. La imagen poética es la instantánea aparición del ser; una aparición que es también una desaparición: el tiempo se abre y ese hueco es el lugar de la aparición / desaparición... La *otredad*, como decía Machado, es el ser mismo que se despliega en el abismo del tiempo. El hombre es tiempo, temporalidad que se trasciende sin cesar en busca de ese otro que es él mismo. Vamos hacia el otro que somos pero nunca lo tocamos ni vemos, salvo quizá en la muerte. No obstante, lo entrevemos en la imagen poética y en otras experiencias privilegiadas, como el amor. La fascinación por la muerte está aliada a la fascinación por el otro o lo otro —por el ser que sin cesar corre hacia su destrucción. En suma, la poesía es conocimiento porque es percepción instantánea de la *otredad* que nos constituye. El primitivo es una dimensión, casi siempre oculta, del hombre civilizado; la poesía es otra. Son dos vías de escape de la prisión de silogismos de Occidente. Años más tarde encontré en el budismo y en su concepción central, la vacuidad (*sunyata*), una profunda confirmación de todo esto.

EL INSTANTE Y LA SUCESIÓN

C.S. En una entrevista con usted, el filósofo François Revel comenta que Europa ya no es el centro cultural y que ahora la periferia se ha vuelto el centro creativo. ¿Qué cree usted?

O.P. En la segunda mitad del siglo XIX aparecieron

dos grandes literaturas excéntricas: la norteamericana y la rusa. En la segunda mitad del siglo XX ha aparecido la literatura de América Latina pero, asimismo, hemos descubierto la literatura de los pequeños países europeos. Hay grandes escritores checos, polacos, rumanos, serbios, griegos. La idea de periferia y centro no corresponde a la realidad en la esfera de la literatura. El exilio se ha vuelto centro. Además, la noción tradicional de clasicismo se ha fracturado: al lado de los grandes autores grecolatinos ahora leemos y estudiamos a los chinos y a los japoneses, a los hindúes y a los árabes. La historia de Occidente ha desembocado en la historia universal.

C.S. Esta diversidad de tradiciones, ¿no se traduce en ese relativismo que hoy denuncian varios filósofos e intelectuales?

O.P. Sí, es un peligro pero, en cambio, ¡cuánta riqueza, qué variedad de perspectivas y visiones del hombre y de la naturaleza! La poesía china y la japonesa, la filosofía de la India, la tradición persa... No, el peligro del relativismo no está en la pluralidad de tradiciones sino en el nihilismo contemporáneo. No es malo amar al mismo tiempo a Teócrito y a Tu Fu. Es verdad que cierto relativismo iguala a todas las obras de todas las civilizaciones y así las anula, las convierte en documentos históricos. En cambio, el pluralismo que sostengo no niega las diferencias radicales entre las civilizaciones: *reconoce* en ciertas obras —sea una pieza de teatro No, una escultura negra o un poema azteca— valores y significados universales. En este sentido, esas obras son análogos a las de nuestros clásicos, no porque expresen lo mismo sino porque, diciendo algo distinto, nos conmueven como las de nuestra propia tradición.

C.S. En *El arco y la lira* dice usted que la poesía anula a la historia.

O.P. La historia es sucesión pero la irrupción de ciertos instantes rompe la sucesión. Hay instantes de epifanía. Aunque el tiempo no se detiene, en sus entrañas transparentes vemos a veces lo que no es decible salvo por medio de la imagen poética.

C.S. Si tal es la constitución humana, si verdaderamente para escribir hay que ir a ese momento que *siempre es presente*, del que usted habla, la única historia que puede escribirse y que sea legítima es una "crónica del presente". ¿Qué posibilidades tiene la historiografía?, ¿cómo se escribe entonces la historia?

O.P. El hombre es historia. Al mismo tiempo, cada civilización y cada sociedad inventa mecanismos para anular a la historia o, al menos, para detenerla. Son tentativas por domesticar al tiempo y así defenderse de la muerte. Los primitivos procuran reducir al mínimo la temporalidad: sus ritos y sus costumbres son tiempo codificado y que se repite —un pasado que vuelve sin cesar. Pero el tiempo desgasta a los ritos y a las costumbres. Otra manera de conjurar al tiempo fueron los ciclos del mundo antiguo y de Oriente: las eras se repiten a la imagen del girar de los astros y de la rotación de las estaciones. La gran ruptura del tiempo cíclico fue la del judeo—cristianismo: el tiempo lineal y sucesivo que anula la repetición. El tiempo lineal es irrepitable.

C.S. ¿Cómo escapar del tiempo lineal?

O.P. Creo que hay dos vías. Una es la religión: ante el tiempo lineal de la historia, el cristianismo postula un más allá, el tiempo sobrenatural que dura sin transcurrir: la eternidad. La otra vía, que no es contradictoria ni excluyente, es la del instante. Todos hemos vivido —aunque casi siempre lo olvidamos— un momento en que la sucesión temporal se rompe. Un momento de epifanía, comunión, visión. A pesar de su naturaleza fugitiva, a través de esos momentos todos hemos vislumbrado nuestra realidad real, nuestra verdadera patria. Somos de *allá*, un allá que es un *aquí*. Todas las edades y todas las circunstancias son, a veces, favorables a estas revelaciones: la infancia o la vejez, la exaltación del amor o la *absentia* de la melancolía, al caminar por una ciudad populosa o en un paisaje solitario, ante un muro que se cierra o ante el mar que se abre, ante la muerte o en la alegría al ver un árbol y dos nubes. En soledad o en compañía. No, el tiempo no es puramente sucesión: hay rupturas que llamamos, no muy exactamente, epifanías: momentos en que se trasciende la sucesión. No somos mera temporalidad. La poesía es una vía de acceso a esos momentos. No los provoca: los expresa, los dice. Expresarlos quiere decir: recrearlos, revivirlos. Por esto, la poesía, que niega a la historia, la afirma: el poeta revive al instante, lo consagra.

Los grandes historiadores también son, a su manera, poetas: resucitan el tiempo. Poesía e historia son dos polos complementarios.

C.S. ¿Podría hablar un poco de su experiencia en la India? Me gustaría saber cómo ha influido en su obra, cómo la ha hecho cambiar y madurar.

O.P. La India me puso frente a otra civilización. Fue una experiencia singular, como mirarse en un espejo y ver aparecer a otra persona que también, extrañamente, es uno mismo. Así, me obligó a enfrentarme conmigo mismo. Finalmente, la India me enfrentó al amor: allá conocí a mi mujer. Estos tres encuentros fueron esenciales y cambiaron mi vida. ¿Qué más puedo decirle?

C.S. ¿Nada más?

O.P. No, algo más: mis poemas siempre han sido respuestas a estímulos externos e internos. Al reto de la ciudad, al reto del paisaje, el amor, el infinito, el vacío, la muerte. A todo ese complejo conjunto de circunstancias —externas e internas— que *hacen* cada vida humana y cuyo antiguo nombre era *destino*. La poesía es una respuesta al destino y por esto su otro nombre es libertad. Pero libertad condicionada, dependiente de tiempo y lugar: libertad bajo palabra. En este sentido me gustaría decir que Goethe no se equivocó cuando dijo que toda poesía es una poesía de circunstancias.

