

GENEALOGÍA DE UN LIBRO:

LIBERTAD BAJO PALABRA

Conversación con Octavio Paz, en la ciudad de México, el 16 de agosto de 1988. Versión revisada por sus autores. Las diferentes ediciones mencionadas en la entrevista son las siguientes: A la orilla del mundo y Primer día, Bajo tu clara sombra, Raíz del hombre, Noche de resurrecciones (México: Compañía Editora y Librería ARS, 1942) Libertad bajo palabra (México: Tezontle, Fondo de Cultura Económica, 1949) Libertad bajo palabra. Obra

poética (1935-1968) (México: Letras mexicanas, FCE, 1960) Libertad bajo palabra. Obra poética (1935-1967), 2a. ed. (México: Letras mexicanas, FCE, 1968) Libertad bajo palabra (1935-1967) en Poemas (1935-1975) (Barcelona: Seix Barral, 1979).

La siguiente transcripción aparece simultáneamente en la revista América de París y, por autorización de su director, Claude Fell, a quien damos las gracias, en Vuelta.

ANTHONY STANTON: Podríamos comenzar considerando la larga historia del libro que conocemos hoy como *Libertad bajo palabra* y que recoge gran parte de su obra poética hasta 1967. La primera aparición de un libro con este nombre data de 1949 pero me gustaría remontar un poco más la corriente temporal para hablar de lo que parece ser el primero de sus libros "antológicos": *A la orilla del mundo* de 1942. ¿Cuáles son las relaciones entre estos dos libros de 1942 y 1949? ¿Cómo fueron concebidos? ¿Se pueden considerar como prefiguraciones del libro de 1960?

Octavio Paz: *A la orilla del mundo* no es una antología sino un libro que reúne casi todo lo que escribí entre 1935 y 1941, después de *Luna silvestre* (1933), ese pequeño folleto de juventud. Fue una colección que puede llamarse mi primer libro. Sin embargo, dejé fuera un poema extenso escrito en Yucatán y en México, *Entre la piedra y la flor*, cuya primera edición apareció casi simultáneamente en aquella época. Ese libro de 1942 fue alejando de mí poco a poco. Me encontré más y más en desacuerdo no con lo que querían decir esos poemas sino con la manera en que estaba dicho. Me parecían deudores de una estética y una retórica que ya no eran mías. No es que estuviesen "mal dichos" sino demasiado "bien dichos". Más exactamente: demasiado escritos. Al mismo tiempo mi vida personal iba cambiando. Siempre he creído que la poesía responde al momento, a nuestras reacciones internas y externas ante las horas. Los poemas son un poco como los frutos de un árbol: las hojas, el ramaje, los frutos... En fin, sentí que ese libro ya no me representaba, que su peso retórico era excesivo y que había dañado la autenticidad de los sentimientos.

Seguí escribiendo pero me quedé muy poco tiempos en México. Al año siguiente salí del país. Estuve en los Estados Unidos primero, donde leí mucha poesía

de lengua inglesa, y esto cambió radicalmente mis ideas acerca de la poesía. Leí también poesía medieval española. Me interesaron las ideas de Henríquez Ureña sobre la versificación irregular. El sostiene que es la forma más antigua del verso español. Esto me hizo pensar que, a pesar de su origen francés, el moderno verso libre en realidad era una vuelta al origen de la poesía en nuestra lengua. El verso libre, fundado en el ritmo, dio mayor libertad a mis poemas. En los poemas de *Condición de nube* y *Calamidades y milagros*, casi todos escritos en los Estados Unidos, hay un cambio a mi juicio esencial, sobre todo en ciertos poemas que tratan de la vida urbana. Es un tema que había ya explorado antes en algunos poemas, como los sonetos de "Crepúsculos de la ciudad", pero en una forma más tradicional. Los poemas escritos en este período son bastante distintos. Por ejemplo, "Seven P.M.", "La calle", "Cuarto de hotel" y "Elegía interrumpida". En todos ellos la visión de la ciudad es más moderna e intensa, el lenguaje es el habla diaria. Hay otros dos poemas que ejemplifican este cambio: "Soliloquio de medianoche", mi reacción ante la guerra, y sobre todo "Virgen". En este último algunos críticos han advertido una influencia del surrealismo. Puede ser cierto por la aparición de imágenes oníricas; sin embargo, lo esencial es el carácter mítico de esas imágenes, todas ellas en relación con un arquetipo femenino que es Diana pero asimismo Isis y la Virgen. Un arquetipo, por otra parte, muy moderno. La manera de asociar estas imágenes míticas podría recordar más bien a Eliot e incluso a "Sunday Morning", de Wallace Stevens, aunque mi poema es menos discursivo y más concentrado que el de Stevens.

Después estuve en Francia. Muy pronto hice amistad con Breton, Peret y otros surrealistas. Simpatice desde el comienzo con ellos, más que nada por razones de orden filosófico y ético. En cuanto a la práctica y la estética del poema: siempre vi con desconfianza

el automatismo, aunque lo practiqué algunas veces. Pero he dado un salto. Antes de mi amistad con los surrealistas terminé una primera versión de *Libertad bajo palabra*, que todavía no se llamaba así. Coincidió con José Bianco en París —fue uno de mis mejores amigos— y, a su regreso a la Argentina, le confíé mi libro. Se me ocurrió un título: *Todavía*, pues yo había dejado de publicar, salvo ocasionalmente, desde 1942. Bianco me escribió diciéndome que *Sur*, por cuestiones de orden económico, no podía publicar mi librito pero que se lo había llevado a Guillermo de Torre, que dirigía una colección en una editorial. Guillermo de Torre me envió una carta muy amable... Y con ella me devolvió mi manuscrito. Me consolé recordando que antes había rechazado *Residencia en la tierra*...

A.S. ¡Qué buen gusto!

O.P. Me quedé algún tiempo con el original. Entonces se me ocurrió el título de *Libertad bajo palabra*. Era un eco y una respuesta a las preocupaciones de aquella época y, también, a las mías. El tema de la libertad siempre ha sido central para mí, desde la época de "Vigilias". En "Vigilias" (1935) escribí que la libertad es la máscara de la necesidad. En el teatro griego, por ejemplo, para que la necesidad se realice plenamente, necesita la complicidad de la libertad; y a la inversa, en el español la libertad es una gracia divina. La libertad y la fatalidad viven en continua relación y una no es explicable sin la otra. De ahí el título paradójico: *Libertad bajo palabra*. Aunque algunos lo han visto como un eco del existencialismo, en realidad es anterior. Naturalmente tiene que ver con las preocupaciones del momento y en cierto modo es una respuesta. Pero la preocupación por la libertad está presente en mi obra desde la época de "Vigilias".

Al terminar la primera versión de *Libertad bajo palabra* no sabía qué hacer. Era una ruptura no sólo con mi poesía anterior sino con la poesía que en ese momento se escribía en México. Ruptura en dos sentidos: por la introducción del coloquialismo —algo que no estaba en la poesía de mis contemporáneos o de gente más joven que yo, como Chumacero— y, por otro lado, por el alejamiento del tema social a la manera de la poesía *engagée*, como la practicaban Neruda o los poetas españoles de aquellos años. También aparecían, más débilmente, ciertos temas afines a lo que llamaríamos la tradición surrealista, como en el poema final, "Himno entre ruinas"...

Le escribí a Alfonso Reyes, sin muchas esperanzas, enviándole el manuscrito. Me respondió inmediatamente con una carta muy generosa y entusiasta: como el Fondo de Cultura en aquella época no quería publicar libros de poetas mexicanos, me dijo que el libro aparecería en la colección Tezontle del mismo Fondo pero que el Colegio de México pagaría la edición. Le respondí diciéndole que, si era necesario, yo cooperaría. Don Alfonso me indicó que no me preocupase. Así que el Colegio de México pagó la edición de *Libertad bajo palabra*. El libro se vendió y tuvo cierto éxito. Reyes me pidió que le enviase otro libro pronto y se lo envié, unos meses después: *Águila o sol?*.

Hubo reacciones estimulantes: Gabriela Mistral y Enrique González Martínez me escribieron, Xavier Villaurrutia me envió uno de sus libros con una dedicatoria que todavía me conmueve: "A Octavio Paz, agradeciéndole el envío de su libro admirable, que no me he cansado de releer ni de recomendar y en el que encuentro la afirmación de otro gran poeta mexicano". Bianco y otros amigos también me escribieron. Entre las notas que recuerdo con más cariño hubo una de Julio Cortázar, en la revista *Sur*. Antes, cuando apareció *A la orilla del mundo*, otro poeta argentino me había tratado con simpatía...

A.S. Eduardo González Lanuza ¿verdad?

O.P. Sí... Bueno, ésta es la historia de la primera edición.

A.S. En 1960 el Fondo de Cultura Económica publicó *Libertad bajo palabra. Obra poética (1935-1958)*, libro que contiene más del doble de los textos incluidos en la versión de 1949. Se nota claramente la concepción arquitectónica de las cinco grandes secciones con sus subdivisiones. Ahora se incluyen los poemarios eróticos y varios de los poemas políticos de los años treinta, pero muchos textos aparecen en versiones corregidas y depuradas. Este libro de 1960 ¿qué relaciones guarda con los libros anteriores? ¿Cuál fue la intención de la estructura y la ordenación?

O.P. El libro de 1960 reúne mi obra poética con la excepción de casi todos los poemas de mi adolescencia, publicados en revistas cuando tenía entre 17 y 20 años. Recoge los poemas aparecidos en los libros sucesivos que publiqué después de la primera edición de 1949: *Águila o sol?*, *Semillas para un himno*, *La estación violenta*. Como comprende mi obra poética de 1935 a 1957, me pareció justo usar el viejo título, *Libertad bajo palabra*. Pensé que obedecía, con todos sus cambios, que son muy grandes, a la misma concepción de la poesía y también a la misma concepción del destino humano. Al mismo tiempo, hice una lenta revisión de los poemas. Después me he dado cuenta de que no hice sino seguir el ejemplo de Yeats, Juan Ramón Jiménez, Borges y otros poetas. En mi caso, yo no quise corregir al poeta, como Wordsworth, que se arrepintió de ciertas opiniones de orden político y filosófico al revisar *The Prelude*. Lo que yo intenté fue buscar mayor perfección, hacer la forma más expresiva, es decir, servirle más al poema y menos al hombre que lo escribe. Me movió un anhelo estético pero también una idea de la naturaleza de la poesía: el poeta que escribe no es idéntico al hombre que vive. Están en continua comunicación y puede decirse que el hombre que vive es la inspiración del poeta que escribe. Pero no son lo mismo ni el mismo.

¿La arquitectura? Vi a mi libro como una suerte de —¿cómo decirle?— diario ideal que retratase y reflexionase la evolución y la maduración de un espíritu y de una conciencia. Es decir, pensé en *Libertad bajo palabra* como una arquitectura que, en sus divisiones espaciales, reflejase la corriente temporal. Me inspiré en Baudelaire y en los grandes libros de poemas de la tradición moderna.

A.S. Entonces me imagino que el gran libro de Cernuda fue una especie de modelo.

O.P. Sí y no. Hay una diferencia esencial con el libro de Cernuda. En Cernuda la sucesión es puramente temporal, cronológica. Cernuda se limitó a ir añadiendo poema tras poema, libro tras libro, con mucha fidelidad a su crecimiento poético. En mi caso se trata más bien de una historia ideal. No refleja solamente mi evolución poética sino que también es un intento de representar las diferentes facetas de un espíritu. Ese espíritu no soy yo sino algo creado por mí: un poeta.

A.S. Por lo tanto, el orden de su libro no es cronológico.

O.P. Lo digo en el prólogo. En la siguiente edición decidí que era mejor ajustarme más a las fechas pero siempre pensando que la poesía no es la mera cronología.

A.S. Cada sección del libro fue pensada como una entidad unitaria con características propias, ¿verdad?

O.P. Así es. Características de lenguaje, de estilo, de tonalidad, de ritmos, de formas... Ahora que pienso en ese libro, creo que vale la pena agregar algo: ya hablé de la poesía moderna de lengua inglesa pero también hubo un contacto muy grande e íntimo con la poesía francesa, especialmente con el surrealismo. No tanto los poemas como los grandes textos en prosa, que para mí es lo mejor que dejó ese movimiento.

A.S. En la edición de 1968 los cambios en la estructura general y en las versiones de muchos poemas son extensos pero donde se ejerce más rigor es en lo que toca a los poemas de la primera época, que se ven reducidos drásticamente, corregidos o eliminados. ¿Cuál fue el sentido de estos cambios?

O.P. Economía estética. Todavía ahora dudo a veces... recuerdo que temblaba cuando corregía, pensando que quizá estaba cometiendo una mutilación. Al mismo tiempo, me parecía que el sacrificio —porque era un sacrificio— se justificaba porque aquellos poemas, en sus versiones nuevas, más abreviadas y más concisas, decían mejor lo que yo había querido decir cuando era muy joven. Hay que pensar que *Ratz del hombre* fue escrito como un libro unitario entre 1935 y 1936, y que se publicó en enero de 1937. Los otros dos, *Bajo tu clara sombra* y *Noche de resurrecciones*, son también de aquella época: uno es de 1935-1938 y el otro es de 1939. Fueron expresiones juveniles de un poeta que se buscaba. De todos modos, las revisiones no fueron mutilaciones pues existen las versiones anteriores. El crítico y el lector pueden leer y preferir las versiones antiguas.

A.S. La más reciente versión de *libertad bajo palabra* aparece en *Poemas (1935-1975)*, recopilación que salió en 1979 y que ofrece nuevamente versiones corregidas y depuradas de muchos textos y, para nuestra sorpresa, varios poemas suprimidos en 1968. ¿A qué se debe esta actitud que lo llevó a reincorporar textos previamente excluidos?

O.P. Algunos fueron reincorporados porque me pareció que el rigor había sido excesivo. En el caso del poema más extenso, el que está dedicado a José Bosch, forma parte de mi vida, como *Ratz del hombre*, y en consecuencia me parece que debe estar allí por lealtad no tanto al poeta como al hombre. Además, es un ho-

menaje a una persona que fue muy importante en mi adolescencia, en una etapa decisiva de mi formación.

Tal vez debo decir que está a punto de salir una nueva edición del libro en la editorial Catedra. Es una edición crítica a cargo de Enrico Mario Santí, que ha escrito también una amplia y penetrante introducción.

A.S. En *Bajo tu clara sombra*, primera sección del libro, aparecen cinco sonetos y los tres poemarios de tema amoroso ya mencionados. Estos últimos son de un marcado neorromanticismo que propone un descenso a lo oscuro y lo elemental, un regreso a los orígenes, donde el cuerpo de la mujer se funde con el mundo natural. ¿Cuáles fueron sus lecturas en aquella época y cómo ve estos poemas hoy?

O.P. Esos poemas tienen que ver con mi juventud y mi vida real, claro, pero igualmente con mis lecturas. Usted como inglés notará la influencia de D.H. Lawrence. Asimismo, *Los himnos a la noche* de Novalis están muy presentes. Estas fueron las influencias determinantes. En aquellos años Neruda era una gran presencia y yo lo había leído con pasión. En su poesía hay también ese descenso hacia lo material del mundo. Sin embargo, siempre quise guardar las distancias. En los sonetos, la retórica de la época es visible. Son un eco de mi descubrimiento de la poesía de Quevedo y de Lope de Vega. Por ejemplo, el endecasílabo "Inmóvil en la luz, pero danzante..." recuerda otro de Lope de Vega: "Resuelta en polvo ya, más siempre hermosa..." Es la misma caída y la misma conjunción adversativa. Me marcó sobre todo la lección de Quevedo. Otra lección fue la de los poetas de la Generación del 27, muy especialmente la del Alberti de *Cal y Canto*. Lo esencial, de todos modos, fue el Quevedo de los poemas a Lisis. Y también, ¿por qué no?, recuerdos de la poesía erótica de los modernistas, sobre todo de Herrera y Reissig. Finalmente, más débiles, reminiscencias de Keats. Cuando apareció *Ratz del hombre*, Jorge Cuesta habló de influencias de López Velarde, de Villaurrutia y de Nandino. Francamente, no las encuentro.

A.S. En esta primera sección del libro, veo una tensión entre dos polos: por un lado, una poesía conceptual e intelectual que lleva la huella del neogongorismo y que se expresa en formas tradicionales como el soneto y, por otro lado, el neorromanticismo de los largos poemarios, escritos en verso libre y que se acercan al mundo de las sensaciones y las fuerzas inconscientes. Estos dos polos ¿fueron dos etapas sucesivas o más bien simultáneas?

O.P. Simultáneas. No sé si sea exacto hablar de neogongorismo. Yo creo que la influencia de Quevedo fue más profunda que la de Góngora. El segundo impulso, que usted llama neorromántico, prevaleció y me aproximó al surrealismo. A.S. Dentro de la segunda división del libro, *Puerta condenada* (1938-1946), aparece un tono más coloquial. Irrumpen por primera vez en su poesía la ironía, el cinismo y cierto humor sardónico mientras que se acentúa un angustiioso solipsismo. ¿Qué me puede decir de esta ruptura en su evolución? ¿Cuáles fueron sus lecturas en aquella época?

O.P. Más que lecturas, mi vida misma. Esos poemas reflejan mi estado de espíritu en esos años. Casi

todos fueron escritos cuando terminaba mi primera juventud. Sin embargo, algunos son más antiguos y tienen que ver con una adolescencia dramática, desdichada. Pienso en "Nocturno", "Otoño" e "Insomnio", escritos en momentos difíciles por un joven de 19 años. Los otros poemas no sólo son la consecuencia de mi situación personal y de mis lecturas sino de acontecimientos sociales. El primero fue mi paulatina y gran decepción con la revolución y el régimen soviético, como está dicho en "Soliloquio de medianoche". El otro fue la segunda guerra, precedida por el ascenso de Hitler, la derrota de la República española y la deserción de las democracias burguesas. Además, la ruptura con México y con mis amigos y compañeros. No había sido feliz en los últimos años. Había vivido aislado y había sufrido dificultades no solamente de orden material y político, como mucha gente piensa, sino de orden espiritual. Todo esto me afectó profundamente. Tardé algunos años en rehacerme. La poesía fue mi confidente... y mi maestra.

A.S. ¿Cuándo salió usted de México para los Estados Unidos?

O.P. En 1943. Primero con una beca Guggenheim. Después trabajé en otras cosas. Al fin, por accidente, entré en el servicio diplomático. He contado varias veces este episodio y no lo voy a repetir ahora. En cuanto a mis lecturas poéticas: ya le dije antes que me impresionó mucho la lectura de ciertos poetas modernos de lengua inglesa. Cierta realismo metafísico, nunca expreso sino más bien hecho de alusiones...

A.S. Entonces ¿el coloquialismo y la visión irónica vendrían de esa corriente?

O.P. Vinieron de ahí... El primer libro de poesía moderna de lengua inglesa que leí fue una antología de poesía norteamericana de Conrad Aiken, que todavía tengo. También empecé a leer a los ingleses. A Yeats y, un poco menos, a Auden. Había leído las novelas de Hardy pero nunca su poesía. La lectura de Yeats me impresionó. Me refiero al último Yeats, despojado de los atavismos simbolistas, simple y directo. A Eliot lo había leído en México pero volví a leerlo y lo comprendí mejor. Conservo todavía la primera edición de *Four Quartets*. Pero la verdadera conmoción fue William Blake. Sólo muchos años más tarde leería y comprendería a Wordsworth.

A.S. En varios de estos poemas hay una técnica de yuxtaposición de dos planos opuestos: un mundo sensual, paradisiaco y utópico y otro estéril, infernal y urbano. En poemas como "Seven P.M." el efecto de esta técnica es el de realzar irónicamente el horror de un mundo desacralizado y vacío. ¿Fue esa la intención?

O.P. Exactamente. Sin clara conciencia, comencé a practicar una suerte de simultaneísmo: ponía dos realidades frente a frente y provocaba un choque. Este procedimiento no sólo aparece en "Seven P.M." sino en otros poemas como "Conversación en un bar". Todo esto tendría un desarrollo más pleno en algunos poemas posteriores. En otros poemas, como "Cuarto de hotel", "Elegía interrumpida" y "La vida sencilla", practiqué un género de poesía que, diez años más tarde, se llamó en Inglaterra y en los Estados Unidos "poesía confesional".

A.S. Entre los poemas políticos me interesa destacar "Entre la piedra y la flor", una apasionada e iracunda denuncia de la explotación y la injusticia, cuya primera versión publicada es de 1941. ¿No cree usted que en la más reciente versión de 1976 —que aparece en *Poemas*— se pierde una parte de la pasión, el dramatismo y la fuerza, resultando este gran poema más abstracto, más conceptual y más estilizado?

O.P. Es posible. Pero yo prefiero la última versión porque en ella desaparece el ideólogo y aparece la realidad. De una manera oblicua, digo cosas más fuertes que en la primera y más ingenua versión. En la primera yo veía al explotado; en la segunda, veo también a la cultura india humillada. Mejor dicho: a la cultura tradicional, a la de nuestro pueblo.

A.S. Y en la última versión se ven mecanismos de dominación más sutiles, ¿verdad?

O.P. Por ejemplo aludo al dinero de una manera menos dramática pero más eficaz. Toco, además, un tema que no aparece en la primera versión: la superstición del progreso.

A.S. La segunda sección del libro termina con un poema que parece ser un homenaje y a la vez una crítica de las ideas del Marqués de Sade. ¿Se puede leer "El prisionero" como una vía de salida del mundo circular del solipsismo que domina esta sección?

O.P. Muy joven leí a Laclos y a Casanova. Conocía la literatura libertina del siglo XVIII pero no a Sade. Cuando llegué a París en 1946, se hablaba mucho de él. Lo habían redescubierto años antes Apollinaire y los surrealistas. Después de la guerra renació el interés por su obra y su figura. Recuerdo el estudio de Jean Paulhan que precede a *Justine ou les malheurs de la vertu*, un texto sinuoso, inquietante... En fin, leí a Sade y esa lectura me asombró y me horrorizó. Mi respuesta fue un ensayo y un poema. Ambos fueron publicados en *Sur*, no sin escándalo. La lectura del poema irritó a varios lectores y dos de ellos, según me contó Bianco, anularon sus suscripciones. Algo semejante ocurrió años después con mi traducción de un poema de Donne ("Elegie: To his Mistres going to bed") publicada por Fernando Benítez en el suplemento literario de *Novedades* y que provocó la cólera del director de ese periódico. En cuanto a lo que usted llama el "solipsismo": creo que el libertinaje, contra lo que su nombre dice, es una verdadera prisión. Esto fue lo que intenté decir tanto en mi ensayo como en mi poema sobre Sade. Al mismo tiempo, es un homenaje: es imposible olvidar los sufrimientos de Sade y su entereza para soportar la adversidad.

A.S. Yo me refería más bien a su propia poesía. Parece que la crítica a Sade permite alguna especie de salida hacia los otros o los semejantes.

O.P. Ah, en ese sentido, tiene usted razón. La salida del círculo obsesivo en que nos encierra el sado-masocismo es el reconocimiento del otro y de los otros. El amor y la amistad son rupturas del solipsismo.

A.S. Se siente en *Semillas para un himno* un sentido de liberación de la imagen. El lenguaje revela una exuberancia exótica y tropical, una riqueza metafórica que crea mundos de plenitud y abundancia mediante encadenamientos acumulativos. Estos poe-

mas de deslumbramiento visual, escritos durante su estancia en París, ¿representan una primera asimilación del surrealismo en su poesía?

O.P. Esos poemas fueron escritos, unos, antes de mi contacto con el grupo surrealista y otros, los más, durante ese período y un poco después, en Suiza y en México. Son deudores del surrealismo en dos aspectos: la mayor libertad de la imagen y la soltura de la sintaxis. En cambio, me rehúso al dictado del inconsciente. Hay espontaneidad, no onirismo. Son poemas escritos a la luz del día. El amor, el placer, la dicha de ser y de estar en este mundo son notas constantes de estos poemas. Los escribí después de los años negros. Fue un descubrimiento de la realidad del mundo, del mar y la tierra, del pan y del vino, de las formas femeninas, del agua y de los placeres terrestres.

A.S. En *Condición de nube* (1944) se nota un acercamiento a la concisión sintética de haikú y en *Piedras sueltas* (1968) se da una alianza entre la brevedad de la forma oriental y la visión instantánea de piezas arqueológicas del mundo prehispánico. ¿Fue importante el ejemplo de Tablada en estas composiciones?

O.P. En *Condición de nube* las principales influencias fueron las de la poesía tradicional española y, probablemente, la lectura de Antonio Machado. En *Piedras sueltas*, el ejemplo de Tablada fue decisivo. Yo había leído a Tablada sin atención pero en 1945, el año de su muerte en Nueva York, lo volví a leer y, literalmente, lo redescubrí. Me abrió un camino. Después, cuando estuve en Japón, volví a leer mucha poesía china y japonesa, gracias sobre todo a las traducciones al inglés, que son las mejores. Las de Arthur Waley y las de Ezra Pound, entre otros. Fue muy estimulante la amistad de un gran orientalista, amigo mío todavía y a quien tengo un gran afecto: Donald Keens. Lo conocí en esos años.

Junto a esto, el descubrimiento del mundo prehispánico. La comprensión de la poesía y el arte prehispánicos se dio a través del arte moderno. En Nueva York, en 1945, vi mucha pintura y escultura modernas y eso hizo que lo que era admiración puramente arqueológica, patriótica o histórica, frente al arte precolombino, se convirtiera en comprensión estética. Percibí la lógica plástica de esas obras, más allá de la ideología azteca, olmeca o maya. Mi relación con el surrealismo fue decisiva para la comprensión del arte prehispánico.

A.S. Hemos llegado a dos libros de plena madurez, dos libros fundamentales de la poesía de lengua española: *¿Águila o sol?* y *La estación violenta*. Empecemos con los poemas en prosa escritos en París entre 1949-1950. Es clara la filiación surrealista de los violentos experimentos con el lenguaje, el humor negro, la actitud lúdica y la provocación de súbitas irrupciones de lo maravilloso en medio de la rutina cotidiana. Al mismo tiempo, varios textos se ahondan en los recuerdos de la adolescencia en México y en la mitología del México precolombino. La experiencia surrealista ¿le permitió redescubrir el pasado americano, como ocurrió en los casos contemporáneos de Carpentier y Asturias?

O.P. Sí, pero de un modo muy distinto. En la primera sección de *¿Águila o sol?*, los textos de *Trabajos del poeta*, la influencia surrealista está más en la actitud ante la escritura que en la escritura misma. La violencia, los juegos de palabras y el humor son elementos de toda la poesía moderna. *Trabajos del poeta* es una poética antipoeética. El título original de esta sección fue *Trabajos forzados*. El tema son los combates diarios del poeta con el lenguaje y con las visiones que engendra el lenguaje en la conciencia. Esos textos relatan o recrean experiencias vitales, quiero decir, tienen que ver con mi vida diaria. El poeta —su conciencia— es el teatro de los juegos crueles del lenguaje, que provocan o reflejan —¿quién lo sabe?— visiones terribles, espantosas. Es una experiencia universal, común a todos los hombres. Yo creo que no hay nadie que no haya visto figuras, seres y cosas atroces en el momento de acostarse o en el momento de despertar, en el duermevela, cuando la conciencia está sitiada por las potencias oscuras. Traté de evocar toda esta vida nocturna no a través del inconsciente sino en la conciencia, que es testigo, cómplice y víctima de las pasiones y del tiempo. El tiempo que pasa y se queda siempre... Sí, fue un largo túnel y, al final, quizá, una lucecilla.

La segunda parte, *Arenas movedizas*, comprende textos que oscilan entre el poema en prosa y el cuento. Algunos son francamente cuentos. Sin embargo, ningún crítico mexicano me ha incluido en una antología del cuento.

A.S. "El ramo azul" y "Mi vida con la ola" son claros ejemplos.

O.P. Sí. Irving Howe y otros críticos de fuera han incluido textos míos en antologías del cuento universal o del cuento latinoamericano. Sobre todo los dos que usted mencionó... Entre los otros textos que son realmente cuentos está "cabeza de ángel", que utiliza el lenguaje de una niña mexicana en un contexto fantástico.

A.S. En ese cuento yo veo también un intento de practicar la técnica del *stream of consciousness*...

O.P. Como en el poema "Virgen"... Estos cuentos y el lenguaje en que están escritos tuvieron cierta influencia en la prosa hispanoamericana. Por ejemplo, en Julio Cortázar. Él lo reconoció alguna vez e incluso me dijo: "¿por qué no seguiste por ese camino?" Claro que él hizo cosas muy distintas y mejores que las mías en el cuento. Los textos de *Arenas movedizas* también tuvieron cierta influencia en el primer libro de Fuentes.

A.S. ¿Los días enmascarados?

O.P. Sí. Asimismo, en algunos momentos de sus otros libros. Pero vayamos a la tercera parte, *¿Águila o sol?* Aquí sí estamos ante verdaderos poemas en prosa. Sin duda, no los hubiera podido escribir sin el ejemplo francés, no solamente el de los surrealistas sino también de escritores anteriores, como Rimbaud y algunos simbolistas. Le confieso que algunos de esos textos me gustan todavía. Son pequeños cometas cargados de un poder explosivo. Casi todos son un descenso al subsuelo psíquico y mítico de México, como los "Trabajos del poeta" son un descenso dentro de

mí mismo. Si usted compara estos poemas en prosa con los escritos por los poetas de la generación anterior, en México y en España, verá cómo yo intenté algo muy distinto. Además, es la primera vez que hay una tentativa por introducir la teoría poética, o más bien la ética poética, dentro del poema. En la sección "Hacia el poema: Puntos de partida"...

A.S. Hay incluso cierta continuidad entre este texto y otros que tienen la forma de aforismos en la sección "Recapitulaciones" de *Corriente alterna*.

O.P. Exactamente.

A.S. En *La estación violenta* el poema "Himno entre ruinas" perfecciona la técnica de composición simultaneísta y es, sin duda, el experimento formal más atrevido hasta aquel momento. ¿Nos puede describir cómo desarrolló esta técnica?

O.P. La desarrollé de un modo intuitivo. Ni siquiera me di cuenta de que había grandes precedentes o, quizá, los tuve en cuenta sin recordarlos expresamente. Los grandes precedentes fueron Apollinaire y Eliot, que habían practicado el simultaneísmo en sus poemas.

A.S. ¿Y Pound hasta cierto punto?

O.P. No. En aquella época lo había leído poco y mal. Al lado de estas lecturas y ejemplos, lo esencial fue mi vida. "Himno entre ruinas" es un poema escrito en Italia: las ruinas de México se mezclan con las grecorromanas y con las ruinas prematuras de la civilización contemporánea: Nueva York, Londres, Moscú. Es un poema escrito después de la segunda guerra mundial. Toda Europa estaba llena de cicatrices, Alemania destruida, mercado negro en Italia y en Francia, por todas partes los escombros de las ciudades modernas se superponían a los de la antigüedad...

A.S. Entonces esa versión tan pesimista de la civilización contemporánea, sumida en una obscuridad, ¿obedece a las circunstancias históricas?

O.P. Naturalmente. ¿Hemos superado esas circunstancias? No lo creo. Es verdad que en Europa (me refiero a la Europa Occidental, no a la que está bajo la tutela soviética) hay paz y abundancia. Los ingleses, los franceses y los alemanes han dejado de matarse entre ellos; el nivel de vida de las poblaciones es muy alto, la sociedad se ha vuelto más tolerante, la moral es menos rigurosa con el cuerpo y más dulce con las pasiones, hay democracia y hay libertad... También hay desempleo en muchas regiones y, sobre todo, un general achatamiento de las conciencias, un egoísmo miope, un hedonismo epidérmico y ramplón, un envilecimiento de los espíritus. Esta degradación moral e intelectual afecta ya a la literatura y a las artes. De modo que aquella visión, con todo su pesimismo, era bastante realista.

A.S. El poema lleva un epígrafe de Góngora que lo sitúa en el mundo mediterráneo, cuna de la civilización occidental. ¿Podríamos decir que hay ecos o rimas profundas entre ese poema y Góngora, en el sentido de una afirmación de la vida y de la poesía en una sociedad decadente?

O.P. Sí. El poema es un himno a la vida y esto es lo que dice la estrofa final. Góngora es, en nuestra tradición, el gran poeta solar de la vida. Me refiero

sobre todo a la "Fábula de Polifemo y Galatea". Otros poemas de *La estación violenta* también terminan en una afirmación vital: "Fuente", "Mutra", "El cántaro roto". En el primero, la rota cabeza del poeta, testigo de la ciudad y de sus caídas y resurrecciones, se transforman en una fuente. Así que no sé si sea muy exacto hablar de pesimismo. Sería mejor usar otra palabra; por ejemplo, *agonía*, en el sentido griego original de lucha (*agón*), que Unamuno recordó en un ensayo célebre.

A.S. Casi todos los poemas de *La estación violenta* son textos extensos, cuyos versos desbordan los límites de la versificación regular para dar la impresión de acumulación caótica, expansiones de un oleaje onírico. Sin embargo, hay también una conciencia reflexiva que parece resistirse ante la tentación del sueño. ¿Se trata de una poesía que asume la condición desgarrada del hombre, atrapado entre la entrega inconsciente y la vigilia reflexiva?

O.P. Su juicio es acertado. Cada poema fue escrito en una ciudad distinta. Uno en Nápoles: el mundo del Mediterráneo clásico; otro en Venecia: otra ciudad decadente; el tercero fue escrito en Aviñón y tiene que ver no con las ruinas físicas sino con las morales y psíquicas de nuestro tiempo; "Reposo nocturno", escrito en París, regresa al tema de la soledad del insomne en la noche urbana poblada de suelos y pesadillas; "Mutra" lo escribí en mi primer viaje a la India y en este poema hay una lucha en contra de la tentación de lo Absoluto, y de ahí el elogio a la geometría, una invención griega, frente al imperialismo de lo sagrado y sus dioses; el poema escrito en Tokio y el escrito en Ginebra son variaciones del tema de la ciudad y la conciencia aislada: "El cántaro roto", escrito en México, me enfrenta a la realidad del campo mexicano después de la Revolución: el desierto y la sombra del cacique; "Piedra de sol" también fue escrito en México pero en ese poema el espacio fluye como una categoría del tiempo.

En cuanto a la forma —o más bien: las formas— de *La estación violenta*, debo decirle que su linaje o familia poética se declara en el título mismo y en el epígrafe: "O soleil c'est le temps de la Raison ardente". Ambos son de Apollinaire. Pero hay otras presencias: el versículo usado por Claudel, Saint-John Perse y, antes, por Whitman, uno de los padres, con Mallarmé, de la poesía moderna. En fin, Eliot. En el poema *Máscaras del alba* aparece una Venecia mitad vista al amanecer y mitad inventada. La pareja sueño/vigilia, como usted ha visto con acierto. Sus cinco primeros versos (*Sobre el tablero de la plaza / se demoran las últimas estrellas. / Torres de luz y alfiles afilados / cercan las monarquías espectrales! ¡Vano ajedrez, ayer combate de ángeles!*) yuxtaponen diversas realidades: la noche y sus estrellas sobre la plaza de San Marcos son un ajedrez mítico, es decir: un juego, un entretenimiento. En ese juego vano se ha resuelto el antiguo combate entre los diablos y los ángeles que fue la visión medieval de la historia. Enseguida, sucesión de escenas y situaciones, unas de pesadilla y otras realistas —hasta el desenlace sin desenlace de la última estrofa... Creo que logré asimilar y hacer

más estas voces y presencias. Digo esto, aunque yo no tengo la manía de la voz personal. Creo en la obra coherente, hecha de muchas voces. La coherencia de *La estación violenta* procede, a mi juicio, de la persona que habla: un poeta ante la historia moderna. O sea: el tema no es realmente el de Apollinaire, el de la entrada en la madurez (el verano), sino la asunción de la historia por la conciencia poética.

A.S. ¿Se puede decir que "El cántaro roto" es un poema "visionario", en el sentido de que propone una visión utópica frente a una realidad hostil?

O.P. Déjeme contarle la historia de ese poema. Llegué a México en 1963, después de 10 de ausencia, y en 1965 tuve que ir a San Luis Potosí y a Monterrey porque me habían invitado a dar unas conferencias. Hice el viaje en tren y atravesé los desiertos cerca de San Luis. Ese paisaje desolado me produjo tristeza y desesperación. Cuando publiqué el poema, en el primer número de la Revista Mexicana de Literatura, de Carlos Fuentes y Emmanuel Carballo, se provocó un pequeño escándalo porque la prensa conservadora me acusó de hacer escrito un poema comunista. Hubo muchas y encendidas polémicas.

A.S. *Piedra de sol* es uno de los grandes poemas eróticos de la lírica moderna. ¿Fue concebido como culminación de una época o más bien como apertura a nuevas aventuras verbales?

O.P. No sé. Más lo primero que lo segundo. Después de escribirlo, me encontré en disponibilidad. No sabía qué sería de mí, poética y vitalmente. Más tarde descubrí que ese final había sido realmente una pausa. Escribí *Piedra de sol* al final de una época. Recoge una serie de experiencias y recuerdos. Cuando empecé a escribir el poema, no sabía adónde iba. Lo he contado ya pero tengo que repetirlo: los primeros versos fueron dictados, literalmente dictados. Escribí esas líneas en un estado casi sonámbulo. Me asombré pues aquellos versos me parecieron hermosos. Además, fluían sin esfuerzo y en endecasílabos. No busqué esa forma: las frases manaban espontáneamente en versos de once sílabas sin rima. Así escribí unos treinta o cuarenta versos. Después... no sé, sonó el teléfono o hubo otra interrupción, y no pude seguir. Al día siguiente releí aquello con asombro. Tomé un taxi para llegar a la oficina donde trabajaba y durante el trayecto seguí, mentalmente, componiendo el poema. Al llegar a la oficina escribí lo que había compuesto en el taxi. Así seguí escribiendo, sólo que más y más yo tenía que colaborar. La corriente poética se detenía o se desviaba y yo tenía que orientarla y ayudarla a fluir.

A.S. Y darle estructura, ¿no?

O.P. Ir descubriendo poco a poco adónde iba. Usted notará que el poema es lento, al principio: yo no sabía adónde iba. Después, hubo una larga interrupción; tuve que salir de México y durante dos o tres semanas no pude escribir nada. Cuando regresé, lo terminé en uno o dos meses. Yo creo que se entiende muy bien "Piedra de sol" leyendo "Raíz del hombre", viendo el arco que va de un poema al otro.

A.S. Por su extensión, su riqueza y su complejidad no podemos comentar este gran poema sintético pero

sí podemos tratar de identificar las obsesiones y los temas que persisten como ejes que atraviesan las rupturas internas de *Libertad bajo palabra*: la permanente fascinación por un mundo utópico en el cual el poema encarna en acto: una obstinada reflexión sobre el lenguaje y el proceso de creación; un fuerte impulso erótico aliado a la búsqueda de una experiencia vital capaz de detener momentáneamente el tiempo en un instante henchido de vivacidad; y el ejercicio de la libertad a través de la palabra. ¿Le parece acertado este apresurado catálogo?

O.P. Ojalá que sea verdad todo lo que ha dicho. Es usted muy generoso. Yo añadiría algunas cosas más: un sentimiento común a todos los hombres: estamos solos; una tentativa por romper el solipsismo; un sentimiento de fraternidad con los demás y con el mundo; y quizá cierta nostalgia por un más allá...

A.S. ¿Una nostalgia del Absoluto?

O.P. Una momentánea vislumbre de la Presencia... ¿de qué o de quién? En mí era (y es) muy viva la conciencia del desvanecimiento de las antiguas presencias y certidumbres. Creo que esto es algo compartido por todos nosotros, los hombres modernos. ¿Nostalgia? Sin duda, pero también la decisión de vivir con entereza nuestra situación.

A.S. Finalmente una última pregunta. Es natural que un poeta tan exigente consigo mismo haya sentido la obligación de corregir y depurar sus textos, sobre todo los más lejanos, pero este revisionismo implica una suerte de continuidad entre el poeta corregido y el poeta que corrige. ¿Usted se reconoce todavía en los poemas de este libro, algunos de los cuales tienen más de medio siglo de vida, o los ve más bien como algo ajeno y con vida independiente?

O.P. No sé qué contestarle. No me reconozco y al mismo tiempo me reconozco. Me asombra que yo haya sido ese hombre que escribió esos poemas. No obstante, de alguna manera, lo reconozco. Por eso los he corregido. Al corregirlos, me he dado cuenta de que todo lo que uno escribe se separa de uno. Es como verse, no en un espejo sino en una vieja y borrosa fotografía... En fin, sí, me reconozco, es decir, reconozco no a la persona que los escribió sino a la voluntad poética del que los hizo para decir algo que había que decir.

A.S. Entonces, ¿el revisionismo se justificaría por un deseo de mejorar esa expresión estética sin dañar los sentimientos?

O.P. Creo que sí. Es verdad que en mis poemas aparece casi siempre el autor: no son poemas épicos o dramáticos en los cuales el autor desaparece por completo. Pero el autor de esos poemas desaparece también, pues se transforma en una figura que ya no es él mismo sino lo que llamaba Yeats "la máscara".

A.S. ¿Podríamos concluir diciendo que *Libertad bajo palabra* es la biografía de un espíritu poético?

O.P. Tal vez... La biografía no de un hombre sino de una persona o figura: la del poeta. ¿O debo decir: la de un poeta?