OCTAVIO PAZ

POESÍA, PINTURA, MÚSICA, ETCÉTERA
CONVERSACIÓN CON MANUEL ULACIA

MANUEL ULACIA: ¿Podemos empezar?

Octavio Paz: Sí, aunque te confieso que, apenas se enciende la grabadora, siento miedo.

M.U. ¿Por qué?

O.P. La conversación es un género volátil. Las palabras son aire y se las lleva el aire. Al caer en la cinta magnética, les cortamos las alas. Se vuelven irrevocables. Me dirás que, hablada o escrita, la palabra siempre es irrevocable. No es cierto. Para que la palabra hablada sea irrevocable, debemos empeñarla. O sea: atarla, detenerla. En cambio, la palabra escrita está destinada a permanecer, aunque su duración sea mínima, como la de los periódicos. La palabra hablada es *ahora* y *aquí*, una conjunción de voces en un lugar: una conversación. Por último, la palabra escrita es pública mientras que la conversación es privada. Una de las calamidades modernas es haber hecho pública la vida privada.

M.U. Pero las novelas están llenas de conversaciones y los libros de historia de los discursos de los héroes. El teatro es un diálogo y... acuérdate de los *Diálogos de Platón*.

O.P. En todas esas obras la palabra hablada se ha convertido en escritura. Con frecuencia leo elogios a este o aquel novelista por el realismo de sus diálogos y por su fidelidad al lenguaje hablado. Elogio paradójico: la naturalidad de ese lenguaje es el producto de un artificio. ¡Los diálogos y los "monólogos interiores" están escritos! El realismo literario es una estética, es decir, un artificio, una ilusión, como la perspectiva en la pintura.

M.U. El realismo nace con la modernidad.

O.P. No critico al realismo: me opongo a la confusión entre estilo literario y documento. El culto al documento revela no sólo un cambio de estética sino de valores y de moral. El ideal *literario* de la edad moderna es "escribir como se habla"; el ideal *moral* de los antiguos era "hablar como un libro". Para los antiguos las fábulas e invenciones de los poetas tenían que ser verosímiles, por más irreales y fantásticas que fuesen; para nosotros, el valor reside en la ilusión de la realidad. Me pregunto si esa realidad es más real que las antiguas ficciones. No lo creo. Los historiadores modernos reprochan a los antiguos el carácter literario de los discursos que ponen en labios de un Pericles o de un César: quieren el documento vivo. Pero el documento es siempre un cadáver, hasta que no lo revive un historiador. El documento es nada y nada significa mientras no lo interpretamos. El memorable discurso de Pericles en el que anuncia a los atenienses su decisión de combatir a Esparta y les explica sus razones, es una interpretación de Tucídides; sin embargo, esa interpretación contiene al documento (lo que dijo Pericles) y aquello que no dijo pero que sin duda pensó (el sentido de su decisión). Los modernos queremos substituir el artificio que hace reales y verosímiles el discurso de Pericles, el soliloquio de Lady Macbeth, las confidencias de Swann, por el documento balbuciente.

M.U. Amor a los hechos.

O.P. Yo diría: superstición. La idolatría que profesamos a las cosas la hemos extendido a la palabra hablada. Las palabras se han vuelto cosas congeladas en nuestras máquinas. El resultado es irreal. Despojada de las pausas, las entonaciones, las miradas, las sonrisas, los signos de inteligencia y los gestos de los interlocutores, la palabra hablada es menos que un fantasma: un puñado de harapos verbales... Las conversaciones no se transcriben: se escriben, se recrean. Sólo así son veraces y verosímiles.

M.U. Tal vez tengas razón. Pero ya estamos embarcados: la máquina ha registrado tus palabras.

O.P. Nos queda un recurso: podemos revisar nuestra conversación y escribirla de nuevo, mejorar lo que dijimos mal y decir lo que olvidamos decir. Se corre el riesgo, claro, de convertir este diálogo en un monólogo. ¿Pero no es eso lo que ocurre casi siempre?

M.U. Además, esta no es una conversación normal: es una entrevista. Yo pregunto y tú hablas.

O.P. Te prevengo que después volveré a escribir lo que diga. Desecharé muchas cosas y agregaré otras. ¿Estás conforme?

M.U. Lo estoy... Tu obra abarca tanto la poesía como la crítica literaria, la biografía como el teatro, el ensayo histórico y social como el antropológico, la crítica de arte como la traducción. En tu obra, además, Oriente y Occidente se encuentran y dialogan entre ellos. ¿Cómo consideras tu situación personal en nuestra literatura?

O.P. No sé cómo responder a tu pregunta y, sobre todo, no sé si me toca a mí definir lo que llamas "mi situación personal" en la literatura moderna de nuestra lengua. Puedo decirte, sí, que mis relaciones con mi lengua, mi tradición y mis contemporáneos son, a

un tiempo, apasionadas y exasperadas. Por esto, cuando me alejo en el espacio o en el tiempo recobro, con la serenidad, cierta lucidez.

M.U. Y entonces escribes *El laberinto de la soledad* o el libro sobre Sor Juana, que es historia, biografía y estudio literario.

O.P. Así es. La pluralidad de direcciones que tú has señalado tiene que ver con mi vida y mis experiencias. Es parte de mi biografía. Soy mexicano y en nuestro país está presente el mundo precolombino: los monumentos, la toponimia, las leyendas y los mitos, la cocina. Y algo menos visible y más decisivo: en nuestras instituciones sociales, sobre todo en la familia y en el alma colectiva, hay muchos rasgos prehispánicos. Mi primera noción de la existencia de otras civilizaciones, aparte de la occidental, se la debo a México, al lugar donde nací. Soy *otro* por nacimiento. Siendo mexicano, también me fascinó la otra vertiente de mi origen, la española. Mi madre era hija de andaluces y cuando, ya mayor, conocí Jerez y Cádiz, me pareció regresar a mi niñez. En la biblioteca de mi abuelo paterno, Ireneo Paz, la literatura y la historia de España ocupaban un lugar central. Desde la orilla española vislumbré el mundo árabe y me deslumbró. No sé todavía cuál era mi héroe favorito, si el Cid o Almanzor. De modo que, por los dos extremos de mi ser, el indio y el español, muy pronto tuve conciencia de otros mundos y otras almas. Mi niñez y las lecturas de mi juventud me prepararon, sin que yo lo supiese, para mis encuentros con Oriente. En cuanto a las otras tendencias y predisposiciones que tú ves en mis escritos —poesía y crítica, antropología e historia del arte, política y traducción poética— me parece que también son un resultado de mi formación y de mi vida nómada. Por ejemplo, la poesía moderna me descubrió la vitalidad y la actualidad del pensamiento mítico, los mitos me llevaron a la antropología, la antropología me aclaró algunos aspectos de la civilización de la India, la India me hizo pensar en el México antiguo y en su destino contemporáneo. Mis viajes han sido circulares.

M.U. ¿A qué se debe tu interés por las artes visuales, especialmente la pintura?

O.P. No puedo contestar sin recurrir de nuevo a mi biografía. En México, cuando yo era muchacho, se hablaba muchísimo de la pintura mural mexicana. Se decía que México era un país de pintores, no de poetas ni escritores. Ahora vemos que eso nunca fue cierto y hoy menos que nunca. En mi juventud tuve que enfrentarme a la realidad y al mito de la pintura mural mexicana. Realidad poderosa y mito no menos poderoso. Muy pronto me rebelé y dejé de ver con la boca abierta y los ojos cerrados la obra de Orozco, Rivera y Siqueiros. Es monumental, diversa y no pocas veces admirable; también discursiva, repleta de lugares comunes ideológicos y oficialescos. Preferí la mirada crítica a la mirada beata: el movimiento había degenerado en academia estética y en dogma político. Me atreví a decirlo y me excomulgaron.

M.U. Antes de tocar el tema de tus diferencias con la crítica mexicana por tus opiniones sobre el muralismo y por tu defensa de Tamayo, me gustaría saber un poco más de la relación de tu poesía con las artes plásticas.

O.P. En 1943 salí de México y entonces comenzó mi conversación silenciosa con el arte del siglo XX, primero en Nueva York y después en París. Doble aprendizaje: al mismo tiempo que descubría la pintura y la escultura modernas, aprendía a ver con otros ojos el arte antiguo de México. Comprendí la *antigüedad* de Picasso o de Klee y, simultáneamente, la *modernidad* de los zapotecas y los mayas. Fue una confirmación de mis tempranas experiencias acerca de la pluralidad de civilizaciones. Pero me di cuenta de algo más y no menos sorprendente: la coexistencia de los tiempos. Mi experiencia no sólo fue estética sino hondamente personal, vital. En 1937 viví en Yucatán por una temporada y allá —aparte de la sorpresa del arte maya, tan distinto al del Altiplano— me encontré no con otro país sino con otro tiempo. Aunque había sido algo que ya había sentido y vivido en los pueblos del centro de México, en Yucatán la impresión fue más violenta. Después, en los Estados Unidos, volví a vivir (y a sufrir) el choque de las civilizaciones y los tiempos, no fuera de mí, en la historia o en los museos, sino en mi intimidad, en mi conciencia y en mi vida diaria. Esta experiencia vital habría sido incompleta sin la lectura de algunos poetas modernos, en los que aparece la conjunción de tiempos y de espacios. Pienso en Apollinaire y en Eliot. Tal vez más en el segundo, porque en su poesía hay otro elemento que también, desde mis comienzos, he intentado insertar en mis poemas: la historia. La ciudad es la gran creación de la historia y, a su vez, ella misma es creadora de historia. Cuando se dice *historia* se habla de creación pero también de destrucción. La historia *produce* ruinas... Me desvío. Vuelvo a esos años y a mis tentativas poéticas.

M.U. Tú ya conocías a Eliot. En la revista *Taller*, que tu dirigías, se publicó en 1940 una colección de traducciones de sus poemas, con una nota del compilador, el poeta Bernardo Ortiz de Montellano. Apareció después en forma de libro, el primero de Eliot en lengua española. Y, claro, habías leído a Apollinaire.

O.P. Sí, pero sólo pude *usarlos* cuando encontré en sus obras algunas respuestas a mi predicamento, es decir, a la necesidad de expresar en poemas mis experiencias vitales. Lo mismo digo del arte moderno: fue una respuesta, indirecta, a mis preguntas. Poesía, arte, vida: todo se comunica. Somos una red de señales.

M.U. No eras un principiante. Antes habías escrito los textos en prosa recogidos por Santí en *Primeras letras* y varios libros y *plaquettes* de poesía, la mayoría reunidos en *A la orilla del mundo (1942)*.

O.P. Estaba insatisfecho con todo lo que había escrito. Salí de México... y comencé de nuevo. Pero no sólo ignoraba *cómo* podía decir lo que llevaba adentro sino que tampoco sabía enteramente *qué* era lo que quería decir. Nuestras experiencias —una palabra quizá inexacta para designar lo vivido, lo sentido, lo pensado, lo recordado y, también, lo olvidado y lo deseado— no tienen existencia real hasta que no somos capaces de decirlas.

M.U. Y lo que tenías que decir se lo dijiste, primero que a nadie, a ti mismo.

O.P. Exactamente. Los poetas dicen la verdad cuando dicen que, al comenzar a escribir un poema, no saben lo que van a decir. Escribimos para decir lo no dicho —y para saberlo.

M.U. Así que, hacia 1944...

O.P. Comencé a decir lo que yo quería decir y que hasta entonces no sabía cómo decir. Hemos hablado de la conjunción de tiempos y espacios. Sin darme cuenta clara de lo que me proponía, escribí varios poemas en los que, a través de la yuxtaposición de imágenes y bloques verbales, intenté expresar la confluencia de distintas corrientes temporales y de espacios. Aclaro: dije "sin darme cuenta del todo", no a ciegas. El poeta no escribe con los ojos cerrados sino entreabiertos, en una penumbra. Entre los poemas de ese primer período, el más complejo y, quizá, el mejor hecho es *Virgen*. Lo publiqué en *Sur*, en 1944, con otro título: *Sueño de Eva*.

M.U. ¿Por qué cambiaste el título?

O.P. Porque no es Eva la madre universal, sino una figura en cierto modo antagónica: la siempre virgen aunque no casta Diana. Su virginidad no es física sino psíquica. Una figura muy moderna. Tampoco es un sueño: es un calidoscopio de mitos y sueños. Un calidoscopio que muestra y combina distintas figuras femeninas (mejor dicho: las transformaciones del personaje único) en distintos episodios que suceden en tiempos y lugares distintos. Pero no es incoherente: el calidoscopio cuenta un cuento, una caída, un sacrificio y una reconciliación.

M.U. ¿Escribiste otros poemas de esa índole durante ese período?

O.P. Algunos, más breves, están inspirados por la misma estética simultaneísta. Por ejemplo, *Conversación en un bar*. Un poco después, ya en Europa, escribí dos poemas más extensos que continúan esa vena. El primero fue *Himno entre ruinas*. Pluralidad de espacios: ruinas de Italia, ruinas de México, ruinas futuras de Nueva York, Londres, Moscú, ruinas interiores de la conciencia solitaria. El punto de unión es el viejo sol, fuente de vida, que disuelve la conciencia —espejo de Narciso, santo patrón de los intelectuales modernos, para que brote otra vez el manantial de fábulas: la poesía. En *Máscaras del alba*, otro poema de *La estación violenta*, no hay pluralidad de civilizaciones ni de espacios sino de personas y situaciones. Unidad de espacio y de tiempo: Venecia en el alba. Una Venecia fantasmal, como todas las criaturas del amanecer, ese momento que los antiguos veían con horror: ¿saldrá el sol, el mundo continuará? Yuxtaposición de escenas y de personas. Lo vivido y lo novelado. El poema está dedicado a José Bianco. Fue un amigo querido. Novelista y moralista, encontró en esos versos ecos y sombras de sus obsesiones: la ambigüedad de los actos y las pasiones humanas, la venenosa y fascinante vegetación del deseo, la inocencia del mal... Creo que debemos pasar a otro tema.

M.U. Al contrario, debemos seguir. Los poemas de *Libertad bajo palabra* (1935 - 1957) recogen la labor de muchos años.

O.P. Se ha escrito mucho sobre ese libro. Ahora mismo está a punto de aparecer una edición crítica, en *Cátedra*, al cuidado de Enrico Mario Santí, precedida por una excelente introducción. Por su parte, Anthony Stanton publicó en el número 145 de *Vuelta* (diciembre, 1988) la extensa conversación que sostuvo conmigo a propósito del mismo libro. Además, te confieso que siento una ligera *malaise* y cierto rubor cuando me oigo hablar de mis poemas.

M.U. Volveremos más adelante sobre esto. Tu interés por las artes plásticas te ha llevado a escribir muchos ensayos y poemas en torno a estos temas. Incluso has publicado un libro acerca de Marcel Duchamp y otro sobre las artes de México: *Los privilegios de la vista* Precioso título.

O.P. ¡Gracias! No es mío: es un verso de Góngora. Ya aludí al origen de mi afición por las artes de México. No puedo juzgar la validez de mis ensayos sobre el arte antiguo. Advierto en ellos, sin embargo, una pequeña virtud: aunque en cada caso procuré reunir una información científica adecuada (histórica, arqueológica y antropológica), mi punto de vista no es el del historiador sino el de un poeta moderno ante el arte de *otra* civilización. Porque no hay que olvidar que, por más nuestro que nos parezca el arte de Teotihuacan, Palenque y Monte Albán, se trata de creaciones de culturas muy distintas a la nuestra. Podemos comprenderlas, hasta cierto punto, por un acto de conquista amorosa. Uno de los caminos para penetrar un poco en esas obras es la experiencia del arte moderno. Naturalmente, es indispensable el conocimiento histórico y, sobre todo, el auxilio de la iconología: ¿qué representan esas obras? Pero no bastan la identificación del personaje y la descripción de sus atributos y símbolos: hace falta la intuición estética. Creo que, en este sentido, mis observaciones tienen alguna originalidad. Quizá, en ciertos casos, di en el blanco. Lo mismo puedo decir de mis ensayos y artículos sobre dos artistas del siglo XIX, Hermenegildo Bustos y José María Velasco.

M.U. Esos ensayos no provocaron ni irritación ni escándalo...

O.P. Más bien un silencio no sé si cortés o indiferente. No hay que traspasar el coto de los especialistas.

M.U. En cambio, tus textos sobre los muralistas y Rufino Tamayo...

O.P. Causaron una suerte de erisipela en algunas gentes. Fiebre ideológica y ronchas en la piel. En *Re/visiones: Orozco, Rivera y Siqueiros*, utilicé como forma literaria la de la entrevista: el diálogo. Sólo que fue un diálogo enteramente imaginario. En un género que me agrada: por su flexibilidad y por sus cambios y transposiciones, el diálogo es hermano del ensayo.

M.U. ¿Cómo explicas la reacción adversa de la crítica y el general silencio de reprobación?

O.P. Muchos se sorprendieron y otros se ofendieron porque me atreví a redescubrir una falsificación histórica. Digo redescubrir pues ya antes, en su tiempo, la habían denunciado Jean Charlot y el mismo Clemente Orozco. Me refiero al carácter de la pintura mural en su primer período. Fue un arte inspirado en las tradi-

ciones populares, las festividades y la gesta de la Revolución mexicana; al mismo tiempo, fue un arte profunda y acentuadamente religioso. Hacia 1924, con el nuevo gobierno del Presidente Calles, que era un enemigo de la Iglesia y de la religión católica, comenzó la etapa ideológica de nuestra pintura. En ese año se establecieron relaciones diplomáticas con la URSS e ingresaron al Partido Comunista Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros. Mi ensayo molestó porque la alianza entre la crítica ideológica "marxista" y la propaganda oficial nacionalista y populista había logrado ocultar el carácter del primer período del muralismo y su tonalidad religiosa. En otra parte de mi ensayo, describo la contradicción de Rivera y Siqueiros: fue un arte ideológico revolucionario que decoró los muros oficiales de un Estado que no era revolucionario (al menos en el sentido marxista que esos pintores daban a esta palabra). La excepción fue Orozco, el más libre y profundo entre ellos. Unos censuraron mi crítica como si fuese una irreverencia, una blasfemia; otros la condenaron como una herejía reaccionaria. Sin embargo, mi crítica tuvo y tiene una finalidad doble: es un juicio estético y una descripción moral. Lo segundo irritó más que lo primero, porque la contradicción histórica y moral de Rivera y Siqueiros refleja la situación real de buena parte de la clase intelectual mexicana en el período moderno: radical, "progresista" y subvencionada por el Gobierno. Convengo en que el caso de los dos pintores, sobre todo el de Diego Rivera, puede verse como una proyección exagerada y caricaturesca (pero no falsa) de esa realidad. En cuanto a la estética: jamás he negado los grandes poderes de los tres artistas: el genio extenso, casi nunca intenso, de Rivera; la enorme originalidad de ciertas obras de Siqueiros, gran inventor de formas; la visión negra y luminosa de Orozco, verdadero visionario, en el sentido religioso del término —no el mejor sino el más grande de nuestros pintores. Hablo de grandeza espiritual. Y hay otra dimensión de la pintura de los muralistas que siempre he subrayado: su universalidad. Primero, sus deudas con la pintura europea moderna y, segundo, su influencia sobre la pintura latinoamericana y, muy especialmente, sobre la norteamericana. Fui el primero, en México, en señalar la influencia de Siqueiros en Pollok y, en general, de los tres pintores sobre varios artistas que, un poco después, se convertirían en los maestros del expresionismo abstracto norteamericano.

M.U. Pero tu oposición fue también estética.

O.P. Sólo en un sentido episódico: el movimiento había dejado de ser creador y se había convertido en un dogma estético e ideológico. Dos extremos, dos imposturas: el nacionalismo y la ideología. Además, la desmesura retórica, la visión sumaria de la historia, las invenciones convertidas en recetas, los lugares comunes, el patetismo. De ahí mi entusiasmo ante la obra de Tamayo. Aunque no fue el único que rompió con la estética de los muralistas —hubo otros: Mérida, Castellanos, María Izquierdo y la misma Frida Kahlo— ninguno lo hizo con su radicalismo y su audacia, su coherencia y su maestría.

M.U. Frida siguió siempre a Diego.

O.P. Fue fiel no al hombre sino a la figura pública. Incluso, en el terreno político y moral, fue su cómplice. Terminó como una beata, con la imagen de Stalin en su cabecera. Su santificación, sobre todo entre ciertos medios de los Estados Unidos, es un ejemplo más de la frivolidad contemporánea y de los poderes de la industria cultural. Pero Frida fue también una artista extraordinaria que ha dejado una obra escasa e intensa. Como artista no siguió a su marido.

M.U. ¿Y Tamayo?

O.P. Mi primer ensayo sobre Tamayo es de 1950. Después escribí otros y un poema en prosa. Mi juicio puede condensarse en la última frase de mi último ensayo, escrito hace veinte años, en Delhi. Te la leeré: "Si se pudiese decir con una sola palabra qué es aquello que distingue a Tamayo de los otros pintores de nuestro tiempo, yo diría sin vacilar: *sol*. Está en todos sus cuadros, visible o invisible; la noche misma no es para Tamayo sino sol carbonizado".

M.U. En México, hoy, todos lo reconocen.

O.P. Pero lo negaron y combatieron durante años y años. Ahora los mismos que lo atacaron (y me atacaron) escriben monografías sobre su obra. No es malo cambiar de opinión y rectificar sólo que, si uno es honrado, hay que decirlo. ¿Por qué no confiesan que antes fueron injustos? Su silencio es un ejemplo más de la moral de este siglo fanático y camaleónico.

M.U. Aparte de esos combates por la libertad del arte, tú has defendido y animado a los jóvenes, lo mismo a los poetas y novelistas que a los pintores.

O.P. Muchos ya no son tan jóvenes...

M.U. ¿Cómo se concilia tu proyecto de recuperación crítica del pasado de México con tu apertura ante el arte universal moderno?

O.P. Tú lo has dicho: no hay oposición sino conciliación. Te aclaro, sin embargo, que nada de lo que he hecho obedece a un proyecto intelectual. Todo ha sido una respuesta a las circunstancias. Desde su nacimiento, la poesía moderna ha entablado un diálogo con las otras artes, sobre todo con la música y la pintura. Esta tradición ha sido central en la poesía francesa: Baudelaire, Mallarmé, Apollinaire, Reverdy, Breton. Todos ellos fueron notables críticos de arte. Yo he hecho mía esta tradición, como en su momento la hicieron suya dos poetas mexicanos: José Juan Tablada y Xavier Villaurrutia. Nada más natural que me haya atraído el arte de otras tierras y, claro, el de mi tiempo. He escrito ensayos y poemas sobre algunos artistas que admiro...

M.U. Duchamp, Miró, Matta, Balthus, Tapiés, Motherwell, Chillida y tantos otros.

O.P. Aunque la amistad ha intervenido, lo esencial ha sido la fascinación. En algunos casos, sus obras se me han presentado como enigmas que debía descifrar; en otros, como espejos, no para reflejarme sino para transformarme. Todo lo que he escrito —poema, ensayo, nota— ha sido una respuesta a un llamado. De una manera o de otra, secreta o expresamente, mi relación ha sido emocional, magnética. He obedecido a lo que Fourier llamaba "las leyes de la atracción pasional". En

el caso de Duchamp la fascinación fue doble, afectiva e intelectual: su obra es un problema y un misterio. Su tema es la física y la metafísica del amor. "Física recreativa", como él dice; metafísica traspasada por la ironía. El amor es sed de presencia, sed de realidad. Pero la realidad, la presencia, está sometida a las leyes grotescas de la *distensión* de los tiempos y los espacios. Abrazamos siempre una apariencia. En mis dos ensayos intenté mostrar que, una vez resuelto el problema, reaparece el misterio: una muchacha próxima e intocable. *Voyant: voyeur*.

M.U. En *El mono gramático*, que es un texto entre el relato y el poema en prosa...

O.P. ...un texto que se teje y se desteje y al destejerse se vuelve a tejer, un texto hecho de aire...

M.U. ...en *El mono gramático* hay unas páginas consagradas al pintor Richard Dadd. Incluso se reproduce un pequeño cuadro suyo pintado en un manicomio.

O.P. Me pareció que la reproducción del cuadro substituía con ventaja las lagunas de mi sumaria descripción.

M.U. El nombre y la obra de Dadd eran absolutamente desconocidos para mí. Supongo que a la inmensa mayoría de los lectores le pasa lo mismo.

O.P. Dadd penetró en mi libro por la brecha de la distracción. Escribía y, en una pausa, a través de la ventana de mi estudio, reparé en un pequeño prado contiguo. Era un atardecer, al comenzar el otoño, en Cambridge. El prado comenzó a animarse, una florecita se convirtió en una bailarina, un pedazo de papel en un velero, una piedrecilla en el castillo de Fierabrás, un manojo de hierbas en una batalla campal entre centauros y amazonas. Poco a poco reconocí en aquellos seres diminutos —gnomos, hadas, elfos, elfines— a los personajes que pululan en un cuadro visto, en la *Tate Gallery*, unas semanas antes. Aquel cuadro —*The fairy-feller's masterstroke*, pintado a mediados del siglo pasado— me había intrigado y desvelado. Precisamente el mismo día de nuestra visita a la *Tate*, Marie José y yo cenamos con el pintor Richard Hamilton y su mujer, en su casa. Los otros invitados eran Sonia Orwell y Francis Bacon. Naturalmente, les hice varias preguntas sobre Dadd. Ninguno de ellos sabía nada, salvo Bacon, que no sólo es un artista notable sino hombre de cultura y de viva inteligencia. Ahora Dadd es muy conocido: hace pocos años se presentó en la *Tate* una gran exposición retrospectiva y se han publicado tres o cuatro monografías sobre su obra y su caso. Pero en 1970 unos cuantos lo conocían.

M.U. ¿Crees que hay identidad o, al menos, afinidad entre arte y locura?

O.P. Son dos dominios independientes pero fronterizos. Esto lo vieron muy bien los antiguos. Ni los poetas ni los artistas están locos pero se necesita cierta "locura" para escribir poemas, pintar cuadros o componer sonatas. Y hay algo indudable: gracias al arte, podemos vencer a la locura. Por esto, me interesó poderosamente el caso de Martín Ramírez, que fue peón de los ferrocarriles en el sur de los Estados Unidos, enloqueció, lo internaron en un manicomio de California y allí pasó más de la mitad de su vida, hasta su muerte, sin pronunciar una sola palabra. Autismo completo. Sin embargo, Ramírez venció a la enfermedad: comenzó a pintar y nos ha dejado una obra de rara e intensa poesía.

M.U. Vi el número de *Vuelta* ilustrado con reproducciones de sus pinturas.

O.P. La creación artística y literaria —en general, la creatividad humana— es un gran misterio. Freud confiesa que es una verdadera *terra incognita*. A mí me ha fascinado, desde hace mucho, la relación entre el temperamento melancólico y la poesía. En un famoso ensayo de Aristóteles —o atribuido a él— aparece por primera vez la pregunta: ¿por qué los hombres excepcionales en la filosofía, el arte de gobernar, la ciencia, la poesía y las artes son melancólicos? La pregunta tiene más de dos mil años y todavía no la podemos contestar.

M.U. En tu *Sor Juana Inés de la Cruz*, te ocupas largamente de esto y dices que ella fue un temperamento acentuadamente melancólico.

O.P. También en mi libro sobre Villaurrutia y en mi ensayo sobre Heráclito y algunos sonetos de Quevedo y Lope, recogido en *Sombras de obras*. Cuando Quevedo se llama a sí mismo "Heráclito cristiano", no está pensando en el cambio y la dialéctica, es decir, en un Heráclito precursor de Hegel y de Marx, como cree algún crítico reciente, sino en el Heráclito melancólico mencionado por Aristóteles y por toda la tradición... Sin darnos cuenta, por el camino de la pintura hemos llegado a la melancolía y al planeta de Saturno.

M.U. Uno de los placeres de la conversación es el ir y venir de un asunto a otro.

O.P. Entre mis autores favoritos está Nerval. El poeta y el prosista. Vuelvo continuamente a sus poemas —traduje cuatro de los sonetos de *Chimères*— y me pierdo y me encuentro en las páginas encantadas y encantadoras de *Sylvie*, que es un relato, como él dice, "tour a tour bleu et rose comme l'astre trompeur d'Aldébaran". Años después de mi traducción de los cuatro sonetos de *Chimères*, descubrí a un grabador que me hizo pensar de nuevo en Nerval. Me refiero a Rodolphe Bresdin, poco recordado ahora, que fue amigo de Baudelaire y maestro de Odilon Redon. Hacia 1959 yo vivía en París, en un apartamento que me había dejado Dominique, la viuda de Paul Eluard, entonces en México. En un rincón del minúsculo apartamento, semiescondido entre unas cortinas, estaba un grabado de Bresdin. Al principio no reparé en él; cuando lo descubrí —vegetación espesa de manchas negras atravesadas por ráfagas luminosas— mi impresión fue tan honda como la que experimentaría, años más tarde, ante el cuadro de Dadd. Pero se trata de artistas muy distintos. El arte de Bresdin, como el de Nerval, es un arte de penumbra.

M.U. Demos un salto: ¿por qué no has escrito sobre la música y los músicos?

O.P. No me he sentido competente. En algún escrito he dado las razones.* Pueden reducirse a una: a pe-

* *Repaso en forma de preámbulo* (1986), prólogo a *Los privilegios de la vista* (1987).

sar de que la música es un arte temporal, como la poesía, su código es totalmente distinto y mucho más riguroso que los de la pintura y la poesía. Lo mismo me ocurre con la arquitectura, que ha sido otra de mis grandes aficiones, sólo que en este caso no se trata únicamente de códigos sino de una serie de conocimientos que no tengo. No obstante, como en el caso de la música, en mis escritos hay continuas alusiones a la arquitectura. La arquitectura es tiempo petrificado, música hecha piedra.

M.U. ¿Qué música te interesaba cuando empezaste a escribir?

O.P. Cuando era niño, oí cantar en mi casa viejas canciones mexicanas y españolas. Desde entonces amo la música popular. Después descubrí la música tradicional de otros países y culturas. En mi adolescencia y en mi juventud fui devoto del jazz, una afición que todavía conservo.

M.U.¿Y la música culta?

O.P. Era estudiante en la época en que Carlos Chávez fundó la Orquesta Sinfónica Nacional y renovó, con su acción y su obra, la cultura musical mexicana. Mis amigos y yo no faltábamos a los conciertos. La galería costaba veinticinco centavos. Desde arriba, veíamos al público de la luneta y de los palcos: gente conocida. No escaseaban los escritores y los artistas: Carlos Pellicer, Salvador Novo, Xavier Villaurrutia, Julio Castellanos, Rufino y Olga Tamayo. Alguna vez, Diego Rivera con Frida Kahlo. Los directores eran Chávez y Revueltas, aunque también invitaban a extranjeros, como Ernest Ansermet. En esos conciertos oí por primera vez a los clásicos y a los modernos. Entre estos últimos sobre todo a Stravinsky, que era la gran estrella de ese momento. Fue famosa la noche en que Carlos Pellicer, vestido de negro y con un moño rojo por corbata, recitó con su voz profunda de cántaro la fábula de *Pedro y el lobo* de Prokofiev. Lo aplaudimos a rabiar. Años después, en Nueva York, conocí a Edgar Varese. En su pequeño apartamento lo oí tocar, en aparatos rudimentarios, sus composiciones de música electrónica y concreta. Había sido amigo de Tablada, que escribió en francés un poema para una de sus cantatas. Su mujer había traducido al inglés a Saint – John Perse y a Michaux. Más tarde, en las *soirées* del Domaine Musical de París que dirigía Boulez, me familiaricé con la música dodecafónica y con la contemporánea. En esos conciertos y en las reuniones que los seguían, encontraba a John Ashbery, que escribía la crítica de arte para *The Herald Tribune*. Uno de mis favoritos era Antón Webern. Aún lo es. Dejé París por segunda vez en 1962 y viví en la India seis años. Uno de mis amigos indios, el musicólogo Narayan Menon, me inició en la música de su país. La seducción fue instantánea. Algunos *ragas* me hacen pensar, más bien: *me hacen oír*, en otra dimensión, a Bach. También, a veces, al mejor jazz. Además, la música vocal de la India. Es un arte difícil y refinado, como el de Gesualdo y los madrigalistas italianos del Renacimiento o, en el otro extremo, el "cante jondo". La voz humana edifica con aire construcciones de aire. Torres de sonidos, torres de reflejos.

M.U. En *Ladera este* hay un poema, *Concierto en un jardín*, inspirado en la música de la India, en el que dices: "el río de la música entra en mi sangre".

O.P. Recuerdo ese concierto. Fue la primera vez que oí a Ravi Shankar. En otro poema, al oír la flauta de T. Visvanathan, asocié esa música con el monzón que renueva el mundo natural y lo hace reverdecer: "Bajo la lluvia de los tambores / el tallo negro de la flauta..."

M.U. En ese mismo libro hay un poema dedicado a Webern. Al final dices: "Todo es ninguna parte / lugar de las nupcias impalpables". ¿Por qué?

O.P. No sé. Tal vez porque la música disuelve al espacio en el tiempo y el tiempo es impalpable.

M.U. En otro poema, también de *Ladera este*, hay una imagen curiosa: el disco es "el lecho de la bella durmiente, la música".

O.P. Y cuando la aguja lo toca, la bella despierta y canta... La música baña a la India entera, lo mismo a la vida diaria que a la religiosa. En un poema en el que evoco una visita a Vrindabam, una ciudad consagrada al dios Krishna, aludo a la música oída en un templo. Te leeré ese fragmento:

Música de metales y maderas
en la celda del dios
matriz del templo
Música
como el agua y el viento en sus abrazos
y sobre los sonidos enlazados
la voz humana
luna en celo por el mediodía
estela del alma que se desencarna

M.U. ¿Crees en la reencarnación?

O.P. Creo en la música.

M.U. Entre los poemas de *Ladera este* con tema musical hay uno dedicado a John Cage. ¿Te parece un gran músico?

O.P. Si le hicieses a él la pregunta, te contestaría con otra: ¿qué es música?

M.U. Pero yo te pregunto a ti.

O.P. Y yo no sé qué decirte.

M.U.Te contesto, y me contesto, con algunos versos de tu poema a Cage: "El silencio es la idea fija de la música / La música no es una idea / es movimiento / sonidos caminando sobre el silencio..."

O.P. ¡*Touché*! Sí, el silencio es (a veces) música pero la música no es silencio: tiende al silencio. No sé ni me importa saber si John Cage es un gran músico. Sé que es un poeta, un sabio y un clown, como aquellos viejos maestros taoístas y budistas de China y Japón. Un inventor de chascarrillos sublimes, un equilibrista que danza sobre la cuerda floja del *nonsense*.

M.U. Puesto que hojeamos *Ladera este*, quizá podrías decirme algo de *Blanco*. Ahí la inspiración musical es clara.

O.P. Es un pecado explicar un poema.

M.U. Tú has pecado varias veces.

O.P. Es verdad. Pero no voy a explicarte mi poema.

Simple y brevemente, voy a describirte su forma. No su forma real —estrofas, metros y otras cosas— sino su forma ideal, como construcción mental en un espacio también mental. Todos los poemas, por estar hechos de palabras, son temporales; *Blanco* fue concebido como un poema *espacial*. Su forma es un cuadrado dividido en cuatro partes, que corresponden a las cuatro direcciones cardinales, los cuatro elementos, las cuatro funciones (sensación, percepción, imaginación, entendimiento) y sus colores y atributos. Tiene la forma de un *mandala*. En el budismo tántrico y en el hinduismo, el mandala es la representación simbólica de un espacio sagrado, un palacio – santuario que, a su vez, es un símbolo del universo y, simultáneamente, del cuerpo humano (o sea del macrocosmos y del microcosmos).** Como el mandala, *Blanco* tiene una "entrada" y una "salida". La entrada es el silencio antes de la palabra; la salida, el silencio después de la palabra, una vez convertida en música. Esta peregrinación del lenguaje que es el poeta que es el lector se realiza en el cuerpo del poema que es el cuerpo de la mujer que es el cuerpo del cosmos. El abrazo de los cuerpos es como la cópula de las dos sílabas en las que se compendia la oposición universal: Sí y No. La cópula produce música y la música se resuelve en silencio. Los dos cuerpos son las dos sílabas que

Son
esta noche
esta música
Mírala fluir
entre tus pechos caer
sobre tu vientre
blanca y negra
primavera nocturna
jazmín y ala de cuervo
tamborino y *sitar*
No y Sí
juntos
dos sílabas enamoradas

M.U. ¿*Sitar* es...?

O.P. Un instrumento musical. El tamborino se llama en realidad *tabla* y es un tambor pequeño que sirve de acompañamiento. La música india tiene ciertas semejanzas, lejanas pero reales, con la fuga y el contrapunto de Occidente. En *Blanco* intenté, no sé si lo haya logrado, ciertas correspondencias verbales con esas formas.

M.U. El último poema de tu último libro es una cantata.

O.P. ¿Te refieres a *Carta de creencia*, el poema final de *Árbol adentro*?

M.U. Sí. La filiación musical de esa composición es aún más clara y explícita que la de *Blanco*. Ambos son poemas bajo el doble signo de Eros y la música. ¿Te parece que hay relación entre ellos?

** Simplifico. Una descripción adecuada y completa puede encontrarse en el libro de Guiseppe Tucci: *The Theory and Practice of Mandala*, Londres, 1961.

del hombre que escribe— habla consigo mismo y con las imágenes que evoca su escritura: la persona querida. Monodia. En la segunda parte, brotan otras voces: polifonía. Voces ajenas de maestros y poetas del pasado —Platón, Dante, Cavalcanti, Lope de Vega—y de otros. Voces conocidas y desconocidas. Las voces recogen el tema de la primera parte: el amor, palabra equívoca como todas las palabras. Las voces se suceden, combaten, giran y se entrelazan con la primera voz. Crisis. Variaciones sobre el dos (la pareja) y remate. Tercera parte: monodia. La primera voz recoge el motivo del dos: la pareja en el tiempo sucesivo y frente a la muerte. No el instante fuera del tiempo ni contra el tiempo, como en poemas anteriores, sino la sucesión de los días. No hay Edén: fuimos expulsados del jardín, amar es caminar por este mundo y en el estrago de los años diezmados. Coda: amar es aprender a caminar juntos y, también, aprender a quedarse quietos, enraizados, vueltos árboles, como Filemón y Baucis. Amar no es mirarse hasta petrificarse, como Ferdinand y Miranda, sino mirar juntos hacia allá: asumir el mundo, el tiempo, la muerte.

M.U. Demos otro salto. Hemos hablado de tu afición a la pintura y la música pero no de la otra cara de la

O.P. Sin duda. Y no sólo por su tema —el amor y sus correspondencias musicales— sino porque son obras del mismo autor. Sin embargo, hay diferencias. La primera: responden a distintos momentos de mi vida. Otra diferencia: en *Blanco* la música de la India está presente, al final, más como una sugerencia que como un modelo explícito (el modelo fue visual: el mandala); *Carta de creencia* sigue una forma de la música de Occidente: la cantata. *Blanco* es un poema espacial (hasta donde puede serlo una construcción de palabras) mientras que *Carta de creencia* es temporal y sucesivo.

M.U. *Piedra de sol* es también un poema temporal, su tema es el tiempo: ¿tiene relación con *Carta de creencia*?

O.P. Es difícil contestarte... *Piedra de sol* puede verse como una corriente temporal que vuelve sobre sí misma. Es un círculo y su centro es el instante: un ahora elusivo y, no obstante, perpetuo. En *Piedra de sol* la vida humana es un proceso hecho de años y días en torno a un punto, un instante en el que arden y se apagan, aparecen y desaparecen y reaparecen todos los tiempos, todos los instantes. En *Blanco* no hay proceso, las cosas no están una detrás de otra sino frente a frente; ese contrapunto es un momento, un instante detenido en el que se resuelven las oposiciones en un abrazo que es música que es silencio. *Carta de creencia* es una cantata y *transcurre*: si regresa es para recoger algún motivo e incorporarlo en la procesión. A diferencia de la sonata, composición de música instrumental, la cantata es una pieza cantada; a diferencia del madrigal, la cantata es extensa. Me he detenido sobre esto porque las diferencias de forma son diferencias de substancia y de naturaleza.

M.U. ¿Quieres ser más explícito?

O.P. Quiero pero ¿puedo? Lo intentaré. *Carta de creencia* tiene tres partes. En la primera, una voz —la

medalla.

O.P. Algunos pintores y músicos se han interesado en mis poemas y otros en mis opiniones, como Cage y Matta. Con Juan Soriano he conversado durante años acerca de estos temas, con Alberto Gironella comparto ciertos gustos y obsesiones...

M.U. Varios pintores han ilustrado obras tuyas: Motherwell, Tapiés, Nissen y otros... Creo que algunos músicos han compuesto piezas con poemas tuyos.

O.P. Sí, en Francia y Alemania. Pero lo que más me ha alentado, en los últimos años, es la colaboración con tres compositores mexicanos de gran talento: Manuel Enríquez, Mario Lavista y Daniel Catán. En México existe hoy un movimiento musical rico y diverso. Es un buen signo, entre tantos malos.

M.U. ¿Fue deliberada la elección de la cantata como forma de tu poema?

O.P. No. El poema se fue haciendo y, al hacerse, encontró su forma. A veces, escogemos una forma; otras, la forma nos escoge. En este caso, la forma creció espontáneamente, a medida que escribía.

M.U. *Árbol adentro* fue escrito en un poco más de diez años, ¿verdad?

O.P. Lo terminé a fines de 1986. Casi al final encontré el título.

M.U. El tema del árbol...

O.P. Es el tema del amor en el tiempo. *Carta de creencia es* el poema final de la última sección, *Árbol adentro*, que da su título al libro.

M.U. Pero hay otros temas.

O.P. Sí, el libro está compuesto por cinco grupos de poemas, en formas diferentes y de distintas extensiones. Los grupos forman un cuadrado con un centro. El primero y el quinto se corresponden: el yo frente a sí mismo y frente a la persona amada (el tú); también el segundo y el cuarto: el yo ante los otros y entre ellos (el nosotros y el ellos); en el centro, el tercero: la muerte y su sombra. O su luz: como quieras.

M.U. La segunda sección, *La mano abierta*, está dedicada a la amistad y a la ciudad.

O.P. La amistad es la otra gran experiencia humana, no menos esencial que la del amor. Hay pocos poemas a la amistad en nuestra tradición; en la China es lo contrario.

M.U. En otros poemas de esa sección vuelves al tema de la ciudad, presente en tu obra desde que comenzaste a escribir.

O.P. Cada uno de los poemas de *La estación violenta*, salvo *El cántaro roto*, fueron escritos en una ciudad distinta y como respuesta a ella; en *Salamandra* hay varios poemas "simultaneístas", para llamarlos así, que son poemas *en* y *de* la ciudad, como *Entrada en materia* y *El tiempo mismo*; en *Vuelta* los tres poemas que tienen por título general *Ciudad de México* y *Nocturno de San Ildefonso*.

M.U. En tu último libro contrasta esta segunda sección —no sólo por el tema de la ciudad sino por las formas y la extensión de esas composiciones— con la primera, hecha de poemas breves.

O.P. Poemas públicos extensos y poemas privados cortos: La plaza y el apartamento. Los poemas breves de *Árbol adentro* son instantáneas de objetos, pequeños cuadros, apuntes de sensaciones y estados de ánimo.

M.U. Esos momentos de cristalización del tiempo, en los que las cosas "reposan a la sombra de sus nombres". Por ejemplo, la instantánea de una naranja:

> Pequeño sol
> quieto sobre la mesa,
> fijo mediodía.
> Algo le falta:
> noche.

O.P. La cuarta sección tiene una relación especial con la segunda: la amistad y la pintura. Casi todos los poemas de ese grupo fueron escritos para los catálogos de exposiciones de Miró, Matta, Balthus, Rauschenberg y otros. También hay poemas a artistas desaparecidos, como el soneto a Marcel Duchamp. Me pareció divertido dedicarle un soneto: él habría apreciado el guiño.

M.U. En el poema al cuadro de Monet, en el Metropolitano, *Cuatro chopos*, la línea final dice: "Esto que veo somos: espejeos". ¡Una definición budista del impresionismo!

O.P. Gocé también escribiendo la *Fábula de Joan Miró*. Es un retrato no del pintor sino de su pintura... Pero ya hemos hablado demasiado de mis relaciones con las artes plásticas. Doblemos la hoja.

M.U. Olvidamos la escultura de la India, presente en varios poemas de *Ladera este*.

O.P. Esto es una conversación, no un catálogo.

M.U. Sigamos... El título de la sección central, *Un sol más vivo*, viene de un soneto del poeta barroco Sandoval y Zapata: "desde el ocaso un sol más vivo..."

O.P. Es verdad: el sol parece brillar más en el crepúsculo. También la vida: para mí, ahora que se aleja, es más viva.

M.U. Lo dices en la parte final de *Ejercicio preparatorio*, otro de tus poemas extensos. No pides la iluminación sino abrir los ojos, "mirar, tocar al mundo / con mirada de sol que se retira".

O.P. Esa parte tiene un epígrafe de Horacio, un poeta epicúreo y también estoico. Es un poeta que he leído y releído en los últimos años. Comprendo más y más la admiración que le profesaron los antiguos.

M.U. *Ejercicio preparatorio* también está dividido en tres partes.

O.P. Es muy distinto a *Carta de creencia*.

M.U. El subtítulo nos informa que es un díptico con una tablilla votiva. ¿Quieres ser más explícito?

O.P. Un díptico es un cuadro con dos tableros que se cierran y abren como las cubiertas de un libro y del que se cuelga, a veces, una tablilla votiva. Entre paréntesis: en una de las Odas más hermosas de Horacio aparece también, al final, una tablilla votiva: agradece haberse salvado en un naufragio de amor... El primer tablero es una Meditación sobre la presencia de la muerte en nuestras vidas y cómo nos cuesta trabajo aprender a morir. Antes, las religiones y las filosofías nos enseñaban a labrar nuestra cara de muertos.

M.U. La "muerte propia" de que habla Rilke.

O.P. Sí, me impresionó mucho en mi juventud. Es la idea de Montaigne y, entre nosotros, de Villaurrutia. Pero en este fin de siglo, ha ocurrido algo terrible: nos arrebatan nuestra muerte, la de cada uno. Los terroristas, por un lado...

M.U. El hombre con una sola idea en la cabeza y una bomba entre las manos, "el dogmático sin nombre y sin cara"...

O.P. ...y por el otro lado, el escamoteo de la muerte por la sonriente y estúpida publicidad: comprar, consumir, gastar. Un mundo lleno de cadáveres y mercancías inútiles... El segundo tablero, Rememoración, acude a mis escrituras para que me ayuden a labrar mi cara de muerto.

M.U. ¿Las de la religión?

O.P. Y las literarias: la lectura, en mi juventud, en mi casa de Mixcoac, en una edición ilustrada, de Don Quijote de la Mancha. Rememoro en mi poema las últimas páginas —tristes y sabias, cristianas y estoicas— que relatan el regreso del hidalgo a su hogar y cómo, ya resignado, se prepara a morir. Movido por un impulso que no pude ni quise controlar, ese pasaje se convirtió en una extensa evocación del Valle de México, tal como lo conocí y lo viví cuando leía el libro de Cervantes, antes de la destrucción y la contaminación de ahora. No puedo juzgar esos versos ni saber cuál es su valor literario y poético —si alguno tienen. Puedo decirte, en cambio, que los escribí con amor. El Valle de México tiene (tuvo) una belleza física y espiritual. Era inmenso y armónico, templado y tempestuoso. Es extraño pero no atrajo a nuestros poetas, aunque algunos de ellos fueron excelentes paisajistas, como Díaz Mirón, Othón y Urbina. Apenas si recuerdo un precioso poema de Pellicer sobre nuestro valle. Los temas favoritos de este gran paisajista fueron el trópico y el mar.

M.U. Hay el texto memorable de Reyes: *Visión de Anáhuac*.

O.P. No es un poema: es un ensayo, una prodigiosa evocación histórica. No, mi gran maestro no fue un poeta sino un pintor: Velasco. Me enseñó a ver. Pienso en él con humildad y gratitud.

M.U. ¿Rescatarías algunos versos de Rememoración? ¿Cuáles?

O.P. De nuevo, me pones en un aprieto. Y me obligas a citarme, algo imperdonable... En fin, tal vez estas líneas que pretenden reflejar la nitidez de ciertos días:

Eternidades de un instante,
eternidades suficientes,
vastas pausas sin tiempo:
cada hora es palpable,
las formas piensan, la quietud es danza.

M.U. La parte final, *Deprecación*, es muy breve.

O.P. Es una tablilla votiva, una súplica: vuelvo a Don Quijote y a su muerte ejemplar. No en el campo de batalla sino en su cama.

M.U. A *Ejercicio preparatorio* lo sigue otro poema breve, no estoico ni cristiano, sino budista: *La cara y el viento*. El tema es el encuentro con la cabeza de un Buda, caída en el polvo, entre los escombros de un templo. En su rostro semidestruido lo único intacto es la sonrisa. ¿Fue en la India ese encuentro?

O.P. Pudo haber sido en Afganistán o en Ceilán. O en su sueño. No importa. Tampoco hay oposición entre los dos poemas. El cristianismo nos enseña a morir con los ojos abiertos como Don Quijote, arrepentidos del mal que hicimos y reconciliados con nuestras fallas y fracasos. El budismo nos enseña a ver claro en esta vida y a ser

por un instante diáfano
viento que se detiene,
gira sobre sí mismo y se disipa.

M.U. ¿Se puede ser cristiano y budista al mismo tiempo?

O.P. No, no se puede. No predico un sincretismo, cómo Aldous Huxley y otros. Las doctrinas difieren; a su vez, los dos poemas son respuestas distintas a distintas circunstancias. Sin embargo, me atrevo a decir que esas respuestas son complementarias.

M.U. Tú has cultivado el poema extenso como ningún otro poeta contemporáneo de nuestra lengua. ¿Sientes que el poema largo te representa?

O.P. He escrito muchos poema cortos. Incluso muy cortos: haikús, dísticos. Algunos de esos poemas, lo confieso sin rubor, me gustan.

M.U. ¿Cuáles?

O.P. ¡Otra vez!... Bueno, diré uno en aras de la brevedad:

La hora es transparente:
vemos, si es invisible el pájaro,
el color de su canto.

M.U. A mí me gusta el poema que te voy a leer. No sé si es un retrato o un epigrama o ambas cosas. Su título es *El otro*:

Se inventó una cara,
Detrás de ella
vivió, murió y resucitó
muchas veces.
Su cara
hoy tiene las arrugas de esa cara.
Sus arrugas no tienen cara.

O.P. El poema corto tiende a subrayar la ambigüedad poética. Es uno de sus encantos.

M.U. A veces, incluso, a través de la tipografía:

Baja
desnuda
la luna — la mujer
por el pozo — por mis ojos

O.P. Es casi imposible decir algo que valga la pena sobre los poemas cortos. Provocan en nosotros una exclamación, un encogerse de hombros o un silencio:

Anoche, un fresno
a punto de decirme
algo —callóse.

M.U. Has escrito también poemas de extensión media.

O.P. Son la mayoría. Para Poe la medida ideal era unas cincuenta líneas. Tal vez tenía razón: un poema es un objeto verbal rítmico (quiero decir: un objeto vivo, animado), con un principio y un fin. En el poema corto el principio y el fin se confunden; en el largo, la distancia entre ellos es demasiado grande. El poema de extensión mediana no sólo hace más viva y sensible la relación entre el comienzo y el fin sino que permite la combinación entre regularidad y ruptura, lo esperado y lo inesperado, lo previsto y lo imprevisto.

M.U. Entonces, la ventaja está del lado de la mesura, como en todo.

O.P. En teoría. En la realidad no hay ni puede haber reglas. La extensión depende del poeta y de lo que se proponga decir: a Basho le bastan las diecisiete sílabas del haikú, a Quevedo los catorce versos de un soneto y a Góngora los quinientos y pico de la *Fábula de Polifemo y Galatea*.

M.U. ¿Cómo podrías definir tu relación con la poesía? ¿Qué has buscado en ella?

O.P. Me busqué a mí mismo y siempre encontré a otro. Esa fue mi recompensa.

M.U. Dame un ejemplo.

O.P. *Pasado en claro* fue una evocación y una convocación (¿un exorcismo?) de mi infancia y de mi adolescencia. Al recordar, escribía; al escribir, inventaba. No hubo resurrección del pasado; mejor dicho, cada resurrección era un nacimiento, cada nacimiento una transfiguración. La memoria es la facultad poética cardinal por su inmensa capacidad de invención. Recordaba un lugar y, al verlo con los ojos de la mente —con los ojos de mis palabras— me preguntaba: ¿estuve allí o estoy aquí?

M.U. Te buscaste a tí mismo, ¿buscaste a los otros?

O.P. Sin ellos no hay poema. Bécquer no se equivocó: poesía eres tú, ustedes, ellos, nosotros. Los otros y la otra y lo otro son criaturas de la memoria poética. Al recordarlos, al inventarlos, el poeta desaparece.

M.U. Hace años escribiste: "Todo poema se cumple a expensas del poeta".

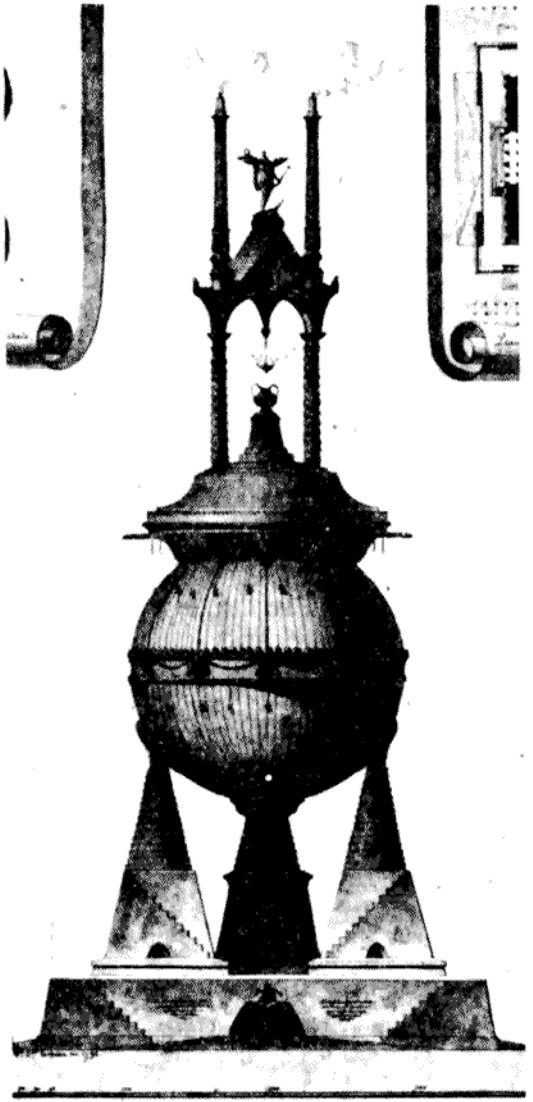
O.P. Todavía lo creo.

M.U. Entonces, podemos terminar con los versos finales de *Pasado en claro*:

Espiral de los ecos, el poema
es aire que se esculpe y se disipa
fugaz alegoría de los nombres,
verdaderos. A veces la página respira:
los enjambres de signos, las repúblicas
errantes de sonidos y sentidos,
en rotación magnética se enlazan y dispersan
sobre el papel.
Estoy en donde estuve,
voy detrás del murmullo,
pasos dentro de mí, oídos con los ojos,
el murmullo es mental, yo soy mis pasos,
oigo las voces que yo pienso,
las voces que me piensan al pensarlas.
Soy la sombra que arrojan mis palabras.

México, a 6 de noviembre de 1988.

Entrevista realizada para un número en preparación de la Revista Iberoamericana *dedicado a la literatura mexicana.*



Jean-Jacques Lequeu: *Tumba de Persena*