

A LOS CUATRO VIENTOS

Traducción de FEDERICO CAMPBELL

Las páginas de este número de Vuelta se ilustran con obras de la exposición Octavio Paz. Los privilegios de la vista, inaugurada recientemente en el Centro Cultural/Arte Contemporáneo. El catálogo de la exposición incluye, junto con una antología de fragmentos de la vasta labor crítica de Octavio Paz en el terreno del arte, ensayos de once especialistas que

examinan, desde los más diversos puntos de vista, sus orígenes e implicaciones. Las páginas de Dore Ashton que publicamos a continuación, como las de Claude Esteban que figuran en la parte central de la revista, pertenecen a dicho catálogo. Se reproducen aquí por cortesía del Centro Cultural/Arte Contemporáneo y de su director, Robert Littman.

“ES CLARO QUE EXISTE UNA RELACIÓN entre la vida y la obra de un escritor”, escribe Octavio Paz en su libro sobre sor Juana, “pero esa relación nunca es simple”. ¡Y menos simple en el caso de Octavio Paz! Poeta, ensayista, diplomático, *connoisseur*, Paz le ha dado al mundo muchas veces la vuelta, rescatando algunas impresiones —o mejor, como él diría: ocasiones— que se han colado hasta el subsuelo de su imaginación para transformarse en obras de arte entrelazadas con su vida, pero en última instancia distintas. Sus obras, al mismo tiempo, nos ponen —como dijo él de las obras de sor Juana— “inmediatamente en relación con otras obras y éstas, con la atmósfera intelectual y artística de su tiempo, es decir, con todo eso que constituye lo que se llama ‘el espíritu de una época’”. Dado que Paz ha intentado repetidas veces describir el espíritu de la época moderna no está por demás considerar su formación como viajero en las regiones de todas las artes, sin perder de vista que la imaginación del artista amplifica mil veces el lugar en que ha estado un hombre.

Sensual y ávido de imágenes, Paz habla de su adolescencia en un pequeño poblado de la ciudad de México en un poema, “1930: vistas fijas”. Se describe a sí mismo como poeta en ciernes (sus primeros poemas se publicarían en 1931, cuando él tenía 17 años). Este joven poeta, dice, no buscaba nada ni a nadie: “Buscaba todo y a todos.” En lo que llama un “festín de formas”, ofrece en este espléndido poema imágenes de parques y plazuelas, calles que no se acaban nunca, carpas, olores y sabores de los puestos de fritangas en la feria, estampas y carteles, la musiquita rechinante de los caballitos, la exultante sensación de la dicha instantánea: “¡ah, estar vivo, desgranar la granada de esta hora y comerla grano a grano!” Este poema de viaje, que sigue la gran tradición de Baudelaire, Rimbaud y Apollinaire, reincorpora a Paz al presente en el que el desenterrado adolescente camina de nuevo, “multisolo en su soledumbre, por calles y plazas desmornadas apenas las digo y se pierde de nuevo en busca de todo y de todos, de nada y de nadie”.

Esta búsqueda llevó a Paz lejos de los colores de su México natal, lejos de su cultura. A lo largo de su obra se va fechando su contacto con otros climas. En 1937, cuando viajó

a España y contribuyó como no combatiente a la causa antifascista, conoció a muchos de los mayores poetas del siglo en lengua española, así como a Auden y Spender. Tal vez reflexionó entonces en lo que Miguel de Unamuno llamaba “el sentimiento trágico de la vida” allí en España, en la deshumanización descrita por Ortega y Gasset, en la poesía de Leopardi, que Unamuno reverenciaba y a quien Paz citaría en obras posteriores, y en el *Quijote*, voz indispensable. Paz procuraría siempre, como decía Unamuno, “hacer justicia por igual a los reclamos de la razón y a los del sentimiento”.

Los reclamos de la razón, sin embargo, fueron puestos en entredicho cuando Paz regresó a México y se encontró con algunos de los refugiados surrealistas de la Segunda Guerra Mundial, entre ellos el poeta y hombre de conciencia Benjamín Péret. Poco después de una breve estancia de trabajo en Estados Unidos en 1944, Paz continuó su camino hacia París donde rápidamente se colocó en el centro mismo del *cenacle* surrealista. Conoció allí a una de las figuras más significativas de su vida, André Breton. La amistad de Paz con el *chef d'école* del surrealismo necesariamente lo puso en contacto con los artistas visuales. Para Breton era artículo de fe que las artes visuales son fuente del conocimiento:

La necesidad de fijar las imágenes visuales, ya sea que estas imágenes preexistan o no a su fijación, se ha exteriorizado desde tiempos inmemoriales y ha desembocado en la formación de un verdadero lenguaje que no me parece más artificial que el lenguaje oral y sobre cuyo origen sería inútil especular. Cuando mucho, me siento obligado a considerar el estado actual de este lenguaje, así como el estado actual del lenguaje poético, y si es necesario recordarle su razón de ser.

Así se pronunció Breton en 1928, en su celebrado ensayo *El surrealismo y la pintura*. Se mantuvo fiel a sus principios... principios que el joven Paz suscribiría con entusiasmo. Si de esa rica amistad Paz obtenía un gran estímulo, no menos estimulante resultaba su contacto con las artes visuales. Su homenaje a Breton se va dando intermitentemente a lo largo de su obra en prosa, específicamente en “André Breton o la búsqueda del comienzo”, donde Paz, a quien yo llamo *amateur*

en el sentido original de la palabra, reconoce que Breton (junto con Blake) le abrió las puertas de la poesía moderna en unas cuantas páginas de *L'amour fou*. "Fue un 'arte de amar' no a la manera trivial del *Ars amatoria* de Ovidio, sino como una iniciación a algo que después la vida y el Oriente me han corroborado: la analogía o, mejor dicho, la identidad entre la persona amada y la naturaleza. (...) Si los hombres somos una metáfora del universo, la pareja es la metáfora por excelencia, el punto de encuentro de todas las fuerzas y la semilla de todas las formas. La pareja es, otra vez, tiempo reconquistado, tiempo antes del tiempo. Contra viento y marea, he procurado ser fiel a esa revelación: la palabra *amor* guarda intactos todos sus poderes sobre mí." Con la palabra amor, obviamente, Paz se refiere no sólo a Eros, sino a la pasión universal que nos arrastra cada vez más cerca de la realidad, del "instante poético". Paz vio en Breton a un hombre de pasión, o de pasiones, y en un ensayo escrito después de la muerte de Miró —una de las pasiones de Breton— describió el ambiente doméstico de Breton que reflejaba sus pasiones:

A pesar de sus reducidas dimensiones, aquella salita siempre me pareció inmensa. Sin duda se debía a la extraordinaria acumulación en los estantes, muros y rincones de libros, cuadros, esculturas, máscaras y objetos insólitos venidos de los cuatro puntos cardinales y de todas las antigüedades, sin excluir a la de mañana. (...) Plantado en medio de todas aquellas obras, unas de verdadero mérito y otras simplemente curiosas, Breton parecía un Des Esseintes del siglo XX, no decadente sino visionario, fascinado no por Bizancio y el fin del mundo antiguo sino por el alba de la especie humana, por los "hombres de la lejanía", como él llamaba a los primitivos.

Como Breton, Paz sentía una elemental afinidad con "los hombres de la lejanía" y buscaba sus obras en cualquier parte adonde lo llevaran sus deberes como empleado del servicio exterior mexicano: París, Nueva York, San Francisco, Ginebra y, sobre todo, la India, donde fue embajador en 1962. A dondequiera que fuese se sumergía en la cultura nativa, antigua y presente. Su universo no era en principio un universo de ideas, sino un universo de imágenes que daba sustento a las ideas. Por extensión, es un crítico de las artes visuales. Extiende su yo en la imagen, a veces se confunde con lo que ve; enriquece lo que ve con lo que él es. Ensayo en su persona la intención del artista (sí, la intención importa) y entonces, para usar su propia expresión, hace una restitución. En todo esto Paz es circular: circunscribe los temas que para él son los más profundos, inquiera sobre la sabiduría del arte y lo alinea con su propia experiencia. Cada vez que vuelve a la carga sus observaciones se modifican, se amplifican, se hacen todavía más un *ir bacía* (una de sus definiciones del amor) todo y hacia todos.

En todos sus ensayos Paz ha definido su época como un tiempo de crítica y él mismo ha fungido en gran medida como crítico, pero, pienso yo, como un crítico *à rebours*. Uno tendría que indagar tanto en su poesía como en su prosa para darse una idea de su poética y entender su atención crítica a las artes visuales. Su premisa implícita, la que lo separa de la mayoría de los críticos de arte de nuestro siglo, es que las artes fluyen de una fuente común. Lo que él llama "el instante

poético" se da en todas las artes, y Paz siempre lo ha encontrado en la pintura, la escultura y la arquitectura. En su primer ensayo sobre poética —en cierta forma su ensayo más declaratorio—, *El arco y la lira*, que inició a principios de los años 50 y publicó en español en 1967 en una edición revisada y en inglés en 1973 en otra edición revisada (sus revisiones siempre son reveladoras), Paz establece su primer postulado: el hombre es un hacedor y el poema, o el cuadro siempre es único. "La única nota común a todos los poemas consiste en que son obras, productos humanos, como los cuadros de los pintores y las sillas de los carpinteros."

El carácter irrepitible y único del poema lo comparten otras obras: cuadros, esculturas, sonatas, danzas, monumentos. (...) Por encima de las diferencias que separan a un cuadro de un himno, a una sinfonía de una tragedia, hay en ellos un elemento creador que los hace girar en el mismo universo. (...) No hay colores ni sonos, en sí, desprovistos de significación: tocados por la mano del hombre, cambian de naturaleza y penetran en el mundo de las obras. Y todas las obras desembocan en la significación; lo que el hombre roza se tiñe de intencionalidad: es un ir hacia...

Esencialmente, cada vez que Paz intenta definir un poema, como hace en casi todos sus ensayos, establece su universalidad. Siempre es posible la transliteración de la experiencia literaria poética según la define Paz, en las otras artes. Un poema, dice en *Los hijos del limo* (memoria de las conferencias que pronunció en Harvard en 1972), es una virtualidad transhistórica que se actualiza en la historia, en la lectura. "No hay poema en sí, sino en mí, o en ti." Paz aceptó de Breton la convicción de que las artes visuales son "un verdadero lenguaje", tan legible como el lenguaje poético que, en "La nueva analogía" (conferencia que dictó en la Cooper Union en 1971), define cuando define al hombre:

Cada época escoge su propia definición del hombre. Creo que la de nuestro tiempo es ésta: el hombre es un emisor de símbolos y signos. Entre esos símbolos hay dos que son el principio y el fin del lenguaje humano, su plenitud y su disolución: el abrazo de los cuerpos y la metáfora poética. En el primero: unión de la sensación y de la imagen, el fragmento aprehendido como cifra de la totalidad y la totalidad repartida en las caricias que transforman a los cuerpos en un surtidor de correspondencias instantáneas. En la segunda: fusión del sonido y del sentido, nupcias de lo inteligible y lo sensible. La metáfora poética y el abrazo erótico son ejemplos de ese momento de coincidencia casi perfecta entre un símbolo y otro que llamamos analogía y cuyo verdadero nombre es felicidad. (...) El universo de símbolos es también un universo sensible. El bosque de las significaciones es el lugar de la reconciliación.

No hay equívocos en la alusión al bosque de las significaciones. Paz nos devuelve a Baudelaire, a un Baudelaire reflejado de nuevo. Si se leen con cuidado las respuestas de Paz a las artes visuales, los principios críticos que descubrió en Baudelaire se encuentran ahí, si no intactos, al menos en principio. Baudelaire fue el primer gran poeta moderno que puso su mirada atenta en la pintura y la escultura, y el primero en ver en ellas un lenguaje de signos. El primer moderno, en pocas palabras. Paz, en su cuidadoso escrutinio de la crítica de

arte de Baudelaire, "Presencia y presente: a propósito de Baudelaire" (en *Nuevo Mundo*, número 23; mayo, 1968) cita la primera crítica de arte de Baudelaire, el *Salón* de 1845, en la que Baudelaire habla del color y dice: "esta ponderación del verde y del rojo complace a nuestra alma." Paz advierte que Baudelaire no se refiere ni al tema ni a las figuras, sino a la relación entre dos colores, uno fresco y otro cálido. "La presencia que convoca la pintura no es la imagen de la historia ni la de la filosofía sino el acorde entre un azul y un encarnado, un amarillo y un violeta. El cuerpo y el alma —o sea: la tradición pagana y cristiana— reducidos a una vibración visual: música para los ojos." Diez años más tarde, añade Paz, Baudelaire hace una importante observación: "Parece que este color (...) piensa por sí mismo, independientemente de los objetos que reviste." La "música para los ojos" de Baudelaire fue un descubrimiento crucial, sintetizado por Paz: "Ver un cuadro es oírlo: comprender lo que dice. La pintura, que es música, también y sobre todo es lenguaje."

A partir de Baudelaire (...) colores y líneas cesan de servir a la representación y aspiran a significar por sí mismos. La pintura no teje una presencia: ella misma es presencia. Esta ruptura abre un camino doble que es también un abismo. Si el color y el dibujo son realmente una presencia, cesan de ser lenguaje y el cuadro regresa al mundo de las cosas. Tal ha sido la suerte de una buena parte de la pintura contemporánea. La otra dirección, presentida por Baudelaire, se condensa en la fórmula: el color piensa, la pintura es lenguaje.

Más adelante, en el mismo ensayo, Paz hace una recapitulación:

Desde Baudelaire la pintura piensa y no habla, es lenguaje y no significa; es materia y forma resplandecientes, pero ha dejado de ser imagen. Conclusión: la originalidad de Baudelaire no consiste únicamente en haber sido uno de los primeros en formular una estética del arte moderno; hay que agregar que nos propuso una estética de la *desencarnación*.

En el mismo ensayo, Paz subraya la importancia de la renuncia de Baudelaire a los sistemas críticos y su insistencia en que un crítico de arte debe ser cosmopolita. Baudelaire destruyó la idea de la belleza eterna y, al hacerlo, abrió las puertas al arte antiguo y al mundo de los bárbaros.

Al introducir las nociones de modernidad y salvajismo en el arte, Baudelaire inserta la crítica en la creación, inventa el arte crítico. Antes la crítica precedía o sucedía a la creación; ahora la acompaña y es, diría, su condición.

Finalmente para Baudelaire, y sospecho que para Paz también, "la analogía es la función más alta de la imaginación, ya que conjuga el análisis y la síntesis, la traducción y la creación."

Por dondequiera que leamos los comentarios críticos de Paz encontramos en ellos los rastros de Baudelaire, pero pulidos o cancelados por los argumentos de Paz. En primer término, el cosmopolitismo de Baudelaire y su máxima, tomada de Bacon y asumida por los surrealistas, de que lo bello siempre es bizarro. En uno de sus más recientes ensayos, Paz habla del enigma del México antiguo y parafrasea a Baudelaire: "Lo bizarro empieza con una sorpresa y termina con una pregunta."

Las esculturas y los monumentos del México antiguo son obras al mismo tiempo maravillosas y horribles; con esto quiero decir que son obras impregnadas del sentido vago y sublime de lo sagrado. Un sentido que mana de creencias e imágenes procedentes de otras profundidades psíquicas muy antiguas y radicalmente distintas. Sin embargo, a pesar de su extrañeza, de algún modo oscuro y casi nunca racional, nos reconocemos en ellas. O, más exactamente, vislumbramos a través de sus complicadas formas una parte sepultada de nuestro propio ser. En objetos tan extraños —esculturas, cuadros, relieves, santuarios— contemplamos la profundidad insondable del cosmos y nos asomamos a nuestro propio abismo.

Hay innumerables referencias a Baudelaire en la obra de Paz, e incluso ecos en sus poemas. Ha visto su propia crítica en términos de Baudelaire: "Mis reflexiones pertenecen a lo que Baudelaire llamaba crítica 'parcial', la única que él consideraba válida." Como Baudelaire, Paz resguarda la imaginación en el centro de la creación: "La imaginación —el poder de producir imágenes y la tentación de encarnar estas imágenes— es parte de su [del hombre] naturaleza. Imaginación: facultad de nuestra naturaleza para cambiarse a sí misma." Siempre la imaginación, primero para Baudelaire, luego para Paz, de algún modo se lanza hacia la analogía, y siempre la analogía constituye la base para su lectura del arte visual. El homenaje de Paz a Roberto Matta, por ejemplo, está saturado de alusiones baudelaireanas, incluyendo una de sus muchas definiciones de pintura: "pintar es buscar la rima secreta, dibujar el eco, pintar el eslabón".

Si Baudelaire fue su cicerón, su Virgilio, por lo que concierne a ciertos principios de crítica de arte, vale la pena traer a colación los pasajes de Baudelaire en su discusión sobre la crítica en el *Salón* de 1846 que también le han servido a Paz:

Es necesario que el crítico, el espectador, elabore una transformación en sí mismo que participe de la naturaleza de un misterio; para él es necesario que por un fenómeno de la voluntad que actúe en la imaginación, aprenda a participar en los alrededores. Para ser justa, es decir, para justificar su existencia, la crítica debería ser parcial, apasionada y política; es decir, escribirse desde un punto de vista exclusivo, pero un punto de vista que abra los más amplios horizontes.

Paz casi siempre elabora una transformación de sí mismo, que es lo que Baudelaire entiende por cosmopolitismo, y es parcial, apasionado y político. Su punto de vista, gracias a su soberbio don del lenguaje, abre amplios horizontes, y lo que es más importante, está abierto a horizontes más vastos. Es lo que Baudelaire pensó que debía ser un artista: un hombre de temperamento. En los escritos de Paz sobre artes visuales, en cada una de sus respuestas, podemos percibir su temperamento. Si, como dice Paz, cada poema es ocasional, "una respuesta a un estímulo exterior o interior", también es así todo encuentro con un poema, un cuadro, una escultura o una obra de arquitectura. Paz no hace juicios. Excursiona. En la fuerza de su imaginación los fuegos son muchos.

Creyente en el principio del mosaico, a menudo Paz recoge penetrantes observaciones, una aquí, otra allá, a fin de juntarlas en un fino tejido cuando la ocasión se presente. Puedo

dar un ejemplo de cómo funciona su inmensa curiosidad, su persistente búsqueda de analogías: hacia finales de 1961, cuando Paz se encontraba en París, cayó en sus manos un artículo que yo había escrito sobre Jackson Pollock. Yo había empezado con una referencia a Hokusai "que investigaba una nueva técnica de pintar: en vez de hacerlo con el pincel, pintaba con los dedos, con una botella, con un huevo, con la mano izquierda" y, además, "utilizaba brochas del tamaño de una retama y aspiraba a pintar sus cuadros a una escala que nadie en el mundo había visto hasta entonces". Paz me escribió de inmediato diciéndome que desconocía la anécdota de Hokusai, pero que apenas unos días antes había releído un estudio de Arthur Waley sobre Li - Po en el que encontró por azar una carta que el poeta había enviado a un amigo "en la que habla de un monje taoísta calígrafo que ya entonces practicaba la *action painting*". Dijo que se trataba de una coincidencia sorprendente, tal vez más que el caso de Hokusai. "El tema es el de los *signos*." Unos días después Paz me envió un fragmento de dos páginas extraído del libro de Waley, en el que Huai - Su aparece descrito como un hombre que tiene que beber mucho antes de ponerse a trabajar y cuyas enormes inscripciones decorativas tienen muchos pies de altura. "Se contaba que un antecesor de Huai - su's había basado su técnica en el braceo de dos grupos rivales de cargadores de literas que se embestaban entre sí con sus largas varas de carga, y que más tarde se inspiró al ver a la Hermana Mayor Kung - sun, la mejor bailarina de principios del siglo VIII, bailar el Hunt'o, con sus pasajes de fluctuantes movimientos congelados de pronto; por lo que uno puede muy bien imaginarse que una caligrafía de esa clase era una hazaña física íntimamente unida a la danza."

Pensando, pues, en Pollock, en 1961, Paz lo vio como parte de la rebelión contra el "racionalismo" en la que participaban los futuristas, los expresionistas y los expresionistas abstractos norteamericanos. "La influencia que la experiencia surrealista (o ciertas experiencias surrealistas) tuvo en Pollock se entiende mejor si uno piensa que también el surrealismo es una reacción contra ciertas tendencias francesas tradicionales." Y, continuaba Paz, "ahora que hablamos sobre los orígenes históricos del arte de Pollock, ¿por qué pasar por alto la influencia de los mexicanos? No fue por azar que fuera un norteamericano quien pusiera de manifiesto las consecuencias estéticas y poéticamente lógicas de las intuiciones de los pintores mexicanos". Así, de París a Japón a China a Norteamérica y México, los pensamientos de Paz volaron y, finalmente, muchos años después, se detuvieron (temporalmente) en un ensayo sobre la pintura norteamericana y, particularmente, en sus párrafos sobre la obra de Pollock, "el impetuoso Pollock: la pintura - torbellino".

Paz, según me escribió una vez, admira al crítico que escribe desde la obra de arte más que *sobre* ella... lo cual, naturalmente, basta para un poeta. Su propia crítica se da en dos corrientes, que fluyen más o menos juntas hasta despararse libremente. Hay varios ensayos en prosa en los que escribe desde la obra de arte a la mente de sus lectores, invitándolos a seguir su pensamiento en torno a temas más amplios. Y hay poemas en los que convida a sus lectores a la obra de arte y a acompañarlo al responder a, y participar en, la experiencia artística. En sus artículos que han venido apareciendo a lo largo de más de cuarenta años, la visión de Paz es inmensa;

ha estado en casi todas partes, espiritual y a menudo físicamente. Sus comentarios han versado sobre el arte y la arquitectura orientales, la pintura táctica, la escultura de la India, la mexicana, tanto precolombina como posterior a la conquista, la europea, la norteamericana y la sudamericana. A lo largo de sus comentarios ciertas cuestiones recurrentes atemperan tácitamente sus respuestas: cuestiones importantes para las que puede haber una variedad impresionante de respuestas, o mejor, las respuestas *temporales* que son las obras mismas. Se pregunta constantemente, en su prosa y en su poesía, ¿qué es ver? Se pregunta cuál es el significado de la encarnación, es decir, qué papel desempeñan los materiales de una obra de arte en su declaración de presencia. Pregunta: ¿cuál es la relación entre la luz y el tiempo, entre el tiempo y las cosas realizadas? Pregunta, sobre todo, ¿qué es una imagen y dónde existe? Pregunta y pregunta, en todas partes y a todos, y propone respuestas pertinentes a medida en que las encuentra en las obras. He aquí unos cuantos ejemplos de sus escritos en prosa:

No deja de ser inquietante para Paz que la "desencarnación" haya sido una herencia obligada de los románticos, que condujo a una abstracción excesiva, lo que él llama "la manía de lo sublime". Discute, en un artículo sobre Rufino Tamayo, a dos pintores: De Kooning y Dubuffet, "terrestres y materiales", que tenían ciertas afinidades con Tamayo. Con Dubuffet la afinidad es doble: "la ferocidad del trazo, el encarnizamiento con y contra la figura humana no menos que la predilección y la preocupación por las texturas y sus propiedades físicas, ya sean táctiles o visuales". Pero el encarnizamiento en las gruesas texturas de Dubuffet, ya explore la topografía general de un milímetro de suelo o la morfología de las barbas, no satisface el hambre de Paz por aquello que puede ser encarnado, aquello a lo que puede dársele peso o incluso, como a veces lo dice de manera bastante simple, realidad. La empresa de Dubuffet es, decepcionantemente, sugiere Paz, el resultado del rigor de la razón implacable. "La creación de Dubuffet es crítica y su ferocidad es mental. Su obra no es una celebración de la realidad sino un enfrentarse a ella, una venganza más que un acto de amor." El delirio de la razón. Con su fidelidad a la posición afirmativa del surrealismo, Paz se siente repelido por el *sistemático* materialismo de Dubuffet.

En el caso del escultor Chillida, sin embargo, el sentido personal de Paz respecto al significado del encarnizamiento en una obra de arte aparece en toda su magnitud. Es una de sus más perentorias meditaciones. La singularidad de Chillida reside en su modo de conectar (o mejor: conjugar) dos tendencias opuestas del arte contemporáneo: la atracción de los materiales y la reflexión en el material. "La escultura de Chillida nos impresiona a primera vista por su acentuada materialidad: más que formas en hierro o en granito, sus esculturas son el hierro mismo, el granito en persona." Pero, dice Paz, una mirada más atenta nos revela que estas materias están recorridas por una vibración rítmica y que esos volúmenes están regidos por una voluntad. Eso llevará a Chillida a uno de los lugares favoritos de Paz y a una de sus más a menudo citadas paradojas: el reino espiritual de San Juan de la Cruz, el reino de la "música callada", música que es "la música del espacio ilimitado". Paz considera la obra de Chillida desde su pura materialidad, que él enfatiza al hablar de la tradición de los herreros y forjadores españoles —una actividad corporal, la mediación entre el martillo, el yunque y el fierro;

trabajo que es rítmico y ritmo que es muscular—, hasta el lugar que es anterior al yo: el espacio. Explica que la aprehensión del espacio es instintiva, una experiencia corporal. Antes de pensarla y definirla, la sentimos. El espacio no está afuera de nosotros ni es una mera extensión. Es aquello en donde estamos. "El espacio es un *donde*." Por tanto, la forma —hierro, madera, acero, granito— es el teatro de las mutaciones del espacio que se vuelve sucesivamente viento, rumor, música, silencio. Al referirse a una serie de esculturas de alabastro titulada *Elogio de la luz*, Paz habla del espacio puro, sin propiedades y sin límites. "Fusión de lo material y lo espiritual: la luz que vemos con nuestros ojos de carne poco a poco se disuelve en una claridad sin orillas." Siempre en los comentarios de Paz, la traducción de una cualidad en otra, la aprehensión sinestésica de símbolos que Baudelaire llamaba correspondencias, y que Paz llama con muchos nombres, es la clave. Las obras de Chillida le gustan más cuando hablan en metáforas. Cada obra de Chillida, escribe, dice una cosa distinta —el hierro dice viento, la madera dice canto, el alabastro dice luz—, pero todas dicen lo mismo: espacio. "Rumor de límites, canto rudo: el viento —antiguo nombre del espíritu— sopla y gira incansablemente en la casa del espacio."

En la obra que más atrae a Paz siempre hay una transformación de la materia, pero no, en última instancia, una desencarnación. Pondera los aspectos psicológicos de la percepción y su oculta tendencia a la mutación. Como otros poetas del siglo XX (pienso en Valéry sobre todo), Paz una y otra vez ha meditado en el acto de ver —meditación que ocurre a través de sus propias obras de arte y a menudo toma forma en sus comentarios en prosa sobre los artistas visuales—. Respeto la sabiduría de los antepasados: ver es creer, pero él sabe en el fondo de su corazón de poeta que el acto de ver comporta algo más que la verificación. En su crítica de arte se ha mostrado más cerca de quienes comparten su reverencia por la palabra, Duchamp, Miró, Motherwell, Cornell, entre otros, y en esto le es fiel al canon surrealista que no distinguía entre el poema y la pintura. Es natural, entonces, que una de sus meditaciones más poéticas sobre la fisiología y la psicología del ver tenga lugar en su homenaje a su viejo amigo, el poeta-pintor Henri Michaux. En el prefacio al catálogo de Michaux en 1978, Paz se sumerge desde la primera línea en el delirio de la definición... definición, hay que decirlo, que siempre alterará, remodelará, y retomará. Ver, escribe, es un acto que postula la identidad última entre el que mira y el que es mirado. No se necesita ninguna prueba de demostración. "Los ojos, al ver esto o aquello, confirman la realidad de lo que ven, tanto como su propia realidad. Reconocimiento mutuo: me reconozco en lo que reconozco. Ver es la tautología original y paradisiaca. Coincidencia que se desploma: yo soy una imagen entre mis imágenes y cada una de ellas, al demostrar su realidad, confirma la mía." Pero, prosigue Paz, pronto, y muy pronto, todo se despedaza y yo no me reconozco en lo que veo, ni siquiera reconozco lo que veo. El mundo se ha ausentado. En su lugar hay una gran falla, una hendedura en la que las imágenes saltan. El ojo se retira. "Es necesario tender entre una y otra orilla de la realidad, entre el que mira y lo que él mira, un puente, muchos puentes: lenguaje, lenguajes." Y por supuesto, en todos los lenguajes, incluyendo los de las artes plásticas, Paz ve trampas, espejos, reflejos, imágenes, transparencias, representaciones,

duplicados, encarnaciones y apariciones. Los conoce bien. Sin embargo, permanece intacta su creencia fundamental en la conjunción de todos los manantiales de todas las artes. Cuando habla de su propia creación, habla de todo el arte, como en el poema "Decir: hacer."

Unas líneas de ese poema:

Entre lo que veo y digo
entre lo que digo y callo
entre lo que callo y sueño
entre lo que sueño y olvido,
la poesía.

No es un decir:
es un hacer.

Es un hacer
que es un decir.

La poesía
siembra ojos en la página,
siembra palabras en los ojos.
Los ojos hablan,

las palabras miran,
las miradas piensan.

Sin duda una de las preguntas de iniciación más sugerentes de Paz es la que sigue a la pregunta ¿qué es ver? Lo pregunta de muchísimas maneras: ¿quién es el que mira, quién es el que ve? Sus respuestas se desparraman a lo largo de su obra y más especialmente cuando trata con la máscara, a veces un fantasma que se bambolea en el espacio, a veces tan palpable como el rostro detrás de la máscara. Espejos, máscaras, apariciones. Identidad. Fuentes para la poesía y la prosa. Como suele ser el caso, el pensamiento se expresa en dos voces que suenan en diferentes tiempos en la experiencia de Paz. Tal vez la más sonora, tal vez la más significativa, es esa voz del poeta que en unas cuantas líneas redondea su pensamiento, descubre su pensamiento. Mucho antes de que yo leyera su ensayo sobre Picasso, había citado su poema "El otro" en mis propios comentarios sobre Picasso como el enfoque más sintético y adecuado al verdadero, paradójico viejo maestro:

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.

Este pequeño poema no tiene parangón por su coincidencia con las últimas obras de Picasso en las que el viejo maestro hace gala del gran final de sus temas más amados. Paz entendió la idea central que Picasso tenía de las máscaras porque el mismo Paz había inventado una cara para sí mismo y mucho tiempo atrás había dirigido sus preguntas a esa máscara, a esa otredad. En 1965, en *Los signos en rotación*, abunda en su discusión sobre el carácter de nuestro tiempo... discusión que todavía sigue vigente. Paz ve en la pérdida de una imagen del mundo el hecho central y, como corolario,

la pérdida del yo que tiene un centro y se ha vuelto, en cambio, una partícula única en dispersión:

El crecimiento del yo amenaza al lenguaje en su doble función: como diálogo y como monólogo. El primero se funda en la pluralidad; el segundo, en la identidad. La contradicción del diálogo consiste en que cada uno habla consigo mismo al hablar con los otros; la del monólogo en que nunca soy yo, sino otro, el que escuchas a lo que me digo a mí mismo. (...) La poesía no dice: yo soy tú; dice: mi yo eres tú. La imagen poética es la *otredad*.

En 1969, en *Posdata*, redondea de nuevo la cuestión:

Como los nombres, los pronombres son máscaras y detrás de ellos no hay nadie —salvo, quizá, un nosotros instantáneo que es el parpadeo de un ello igualmente fugaz—. Pero mientras vivimos no podemos escapar ni de las máscaras ni de los nombres y pronombres: somos inseparables de nuestras ficciones —nuestras ficciones.

Ninguna traducción sería justa con el juego de Paz, con su juego poético, con la última frase de este poema en prosa: "nuestras ficciones —nuestras facciones". *Facciones* significa rasgos de una cara, pero asimismo comporta la contenciosa implicación de "facción". Tal vez este enconado par de palabras —ficciones y facciones— sea el más esclarecedor del ensayo de Paz, "Picasso: el cuerpo a cuerpo con la pintura", de 1982, que felizmente Paz no lo llama ni opinión crítica ni retrato, sino impresión. Paz mira a Picasso y, hasta cierto grado, se encuentra a sí mismo (especialmente cuando escribe que los contemporáneos de Picasso se reconocieron en sus obras: "No es la nuestra [la realidad] porque esos cuadros expresan un *más allá*; es la nuestra porque ese *más allá* no está antes ni después de nosotros sino *aquí mismo*: es lo que está dentro de cada uno. Más bien, lo que está *abajo*: el sexo, las pasiones, los sueños. Es la realidad que lleva dentro cada civilizado, la realidad indomada."). En su tan extraña como admisible sugerencia de que la postura de Picasso era comparable a la de Lope de Vega, Paz subraya: "A veces la máscara devora el rostro del artista", y añade: "Pero las máscaras de Lope y de Picasso son rostros vivos." ¿Querrá decir rostros reales? Porque en un lamento ocasional Paz advierte que en el arte moderno la imagen del hombre ha desaparecido, como dice en su ensayo sobre Picasso, "y con ella la realidad que ven los ojos". Reconoce que Picasso no se propuso la sistemática erosión de la realidad visible, porque "para Picasso el mundo exterior fue siempre el punto de partida y el de llegada, la realidad primordial". En una de sus muchas paradójicas observaciones, Paz declara que Picasso no pintó la realidad: "pintó el amor a la realidad y el horror de ser reales". ¿No es esto, de alguna manera, también cierto de Octavio Paz?

Aunque siempre se mantiene fiel a la visión de Breton sobre el amor y la celebración, Paz no es inocente de lo que llama el horror de ser reales. Un auténtico pesimismo —¿me atrevería a decir un fatalismo español?— se insinúa de vez en cuando. No es extraño a los tonos graves de la monodía en la tragedia. Nos dice en su ensayo de 1987 sobre Edvard Munch que se sintió seducido instantáneamente muchos años atrás por la pintura de Munch, y de una manera que sólo puede llamar *abismal*, como asomarse a un precipicio. En Munch

Paz ve una unidad de estilo que no fue el resultado de una elección personal, sino de una fatalidad personal, su destino. Paz percibe las afinidades con Nietzsche, Dostoievski y Strindberg en la obra de Munch, pero destaca que Munch trasciende su pesimismo a través de la misión transfiguradora que asigna a la pintura. El artista, dice Paz, ya no es el héroe solitario de los románticos. Es el testigo, en el sentido cristiano de la palabra: el que da fe de la realidad de la vida y del sentido redentor del dolor de los hombres. Ve en Munch a uno de los primeros artistas que pintan la enajenación de los habitantes de la ciudad moderna —tema al que se ha aproximado más de una vez Paz en sus poemas más largos— y su famoso cuadro, *El grito*, resulta un epítome de la desolación y las angustias en el arte moderno. "Oímos *El grito* no con los oídos sino con los ojos y con el alma. ¿Y qué es lo que oímos? El silencio eterno." Finalmente, Paz llama a *El grito* palabra sin palabra, el silencio del hombre errante en las ciudades sin alma y frente a un cielo deshabitado. La tristeza que a menudo se escabulle en la poesía de Paz es real a pesar de su valiente intento de vivir a la altura de los preceptos de Breton. Es una tristeza que él ya se encargó de expresar en 1965 cuando evocó a Heidegger:

Llegamos tarde para los dioses y muy pronto para el ser; agrega: cuyo iniciado poema es el ser.

Paz, hijo de su tiempo, es hipersensible. La idea, el sentimiento del *demasiado tarde* y del *demasiado temprano*, junto con su *patos* siempre lo ha acompañado, y con más razón a la luz de su visión de la existencia moderna como ruptura constante. En uno de los más elocuentes pasajes de *Los signos en rotación*, Paz habla del destino del poeta en un mundo dominado por la técnica y despojado de una imagen del mundo:

La técnica libera a la imaginación de toda mitología y la enfrenta con lo desconocido. La enfrenta a sí misma y, ante la ausencia de toda imagen del mundo, la lleva a configurarse. Esa configuración es el poema. Plantado sobre lo informe a la manera de los signos de la técnica y, como ellos, en busca de un significado sin cesar elusivo, el poema es un espacio vacío pero cargado de inminencia.

Muchos de los comentarios de Paz sobre las artes visuales empiezan con la suposición de que, como el poema, son espacios vacíos cargados de inminencia. Pero si la imagen del mundo se ha extraviado, todavía queda la imagen inmemorial del cosmos, esparcido en constelaciones como las estrellas, hablando del tiempo, la memoria, el espacio, y la luz. El anverso de la tragedia del mundo es la celebración de Miró que en última instancia alcanza el universo. (El antiguo binomio, cosmos y caos, tan importante para los románticos y para Klee, sobrevive en la crítica de Paz.) En su comentario sobre los *gouaches* de Miró, Paz apunta: "El arte no es quizá sino la expresión de la alegría trágica de existir." Encuentra la alegría trágica en la obra de muchos artistas mientras advierte, al escribir sobre ellos, tanto la preocupación de estos artistas como la suya propia. Por ejemplo, de la pintora Remedios Varo dice: "No pinta tiempo sino los instantes en que el tiempo reposa. En su mundo de relojes parados oímos el fluir de las sustancias, la circulación de la sombra y la luz: el tiempo madura."

Esta caracterización bergsoniana y encantadora vale tanto para Paz como para Remedios Varo. Paz dice de la pintura

lo que ha dicho una y otra vez de la poesía: que un poema es un medio de acceso al tiempo puro, la poesía no es sino tiempo, ritmo perpetuamente creativo. Desde una amplia perspectiva sobre la historia del arte nunca deja de recordarnos las implicaciones cósmicas implícitas en la expresión del espacio y el tiempo, o mejor, del espacio *dentro* del tiempo. Paz entiende por intuición el papel esencial del tiempo en el proceso del artista visual y como Klee, que sin duda ha leído, sabe que Lessing estaba equivocado: el dominio del artista visual es tanto el tiempo como el espacio. En una de sus exposiciones más claras de esta idea, Paz reitera su punto de vista cuando habla de las formas piramidales de Egipto, Mesopotamia, India y México. La pirámide, asevera, es espacio vuelto tiempo. A su vez, en la pirámide, el tiempo se vuelve espacio —tiempo petrificado.

Las insinuaciones de Paz sobre el tiempo y el espacio en las artes visuales son tal vez incluso más elocuentes en esa parte de su crítica de arte que se entrelaza con sus poemas. Hay dos clases de poemas que tratan de las artes visuales. En la primera, Paz ofrece una respuesta a algo que ha visto con sus ojos (ver, como escribió irónicamente, es creer). Esto lo traduce, pues, como él dice, todas las obras de arte son lenguajes. Sus traducciones adelantan divagaciones y a veces comentarios sobre el proceso artístico, así como especulaciones sobre sus temas favoritos: el tiempo, el espacio, la transparencia, la encarnación y el amor. En el segundo grupo de poemas, ofrece restituciones: mira, recompone lo que ve en su propio medio —palabras— y hace caracterizaciones. Más descriptivos que en el primer grupo, estos poemas están a menudo en el género de los homenajes a artistas que ha conocido.

Como siempre, los temas de Paz se tienden a lo largo de sus meditaciones poéticas, como átomos de polvo en cuartos cerrados adonde penetra la luz del sol. Paz se ajusta a la noción que tenía Coleridge del poeta de perfección *ideal* que "difunde un tono y un espíritu de unidad, entonces mezcla (como si tal fuera) y funde cada uno en el otro". Aparte, coincide con las ideas del poeta que venera y a veces emula, Mallarmé, quien habló de la volátil dispersión del significado a lo largo de un poema y aludió una y otra vez al espacio virgen. A veces, Paz establece un tema o propone una imagen y luego, años más tarde, la recupera en otro contexto, en otra ocasión. Pienso en una imagen de "Viento entero" más tarde reencontrada y revivida cuando se reconoce en la obra de un artista visual. En "Viento entero", uno de los grandes poemas de amor de Paz de los años 60, cambiando de espacio de la India a París, Pakistán, Afganistán y Santo Domingo, y sintiendo de lo erótico a lo histórico, con su estrillido "El presente es perpetuo", Paz ofrece la imagen:

Entre el cielo y la tierra suspendidos
unos cuantos átomos
vibrar de luz más que vaivén de hojas

¿suben o bajan?

En este poema donde "el espacio emigra" y "el espacio gira" el poeta afirma que ve a través de sus actos "irreales". Años más tarde, en el que tal vez sea el más profundo de sus poemas inspirados por un pintor, ve a ese pintor como él

se ve a sí mismo. En "Cuatro chopos", Paz rinde homenaje al *vaivén inmóvil* de Monet y dice:

Es real lo que veo:
cuatro chopos sin peso
plantados sobre un vértigo.
Una fijeza que se precipita
hacia abajo, hacia arriba.

En la última estrofa del poema sobre Monet, Paz concede algunas de sus más preciadas palabras al conseguir una conclusión filosófica, haciendo eco de sus pensamientos en "Decir: hacer". Podríamos decir: recapitulación: reencarnación, reclamación.

Entre ser y no ser la yerba titubea,
los elementos se aligeran,
los contornos se esfuman,
visos, reflejos, reverberaciones,
centellear de formas y presencias,
niebla de imágenes, eclipses,
esto que veo somos: espejeos.

Paz no olvida a Monet incluso después de su magnífico poema, y en *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, más tarde, utiliza a Monet en su argumento de las correspondencias históricas: "si en los países de Monet la visión de la naturaleza ha dejado de ser un dibujo y una arquitectura, para convertirse en una vibración, ¿cómo no ver en ella, justamente por su propósito de expresar sensaciones, una pintura de ideas? Las ideas de su tiempo sobre la estructura íntima de la naturaleza".

En sus alusiones poéticas a las artes visuales lo que Paz hace frecuentemente es trazar el proceso homólogo de los modos de ver del poeta y los modos de ver del pintor. O los modos de ser del poeta y los del pintor. O el modo en que los materiales del poeta o del pintor dejan salir sus formas. En un palpitante poema escrito a finales de los años 50 declara: "Salta la palabra / adelante del pensamiento / adelante del sonido." No es necesario hacer ningún ajuste para pensar en la forma del trazo del pincel que salta adelante del pensamiento del pintor. En los pintores se reconoce a sí mismo, el hombre que hace algo, el hombre que es uno con su material, con su herramienta. Se encuentra a sí mismo en muy diferentes aspectos, en diferentes artistas. Su poema sobre Matta, "La casa de la mirada", está repleto de las transformaciones sinestésicas afines a los mejores poemas de Paz. Pintar, dice, es buscar un ritmo secreto, extraer el eco, pintar la tinta. Ve en las pinturas de Matta cascadas de transfiguraciones, cascadas de repeticiones, trampas del tiempo, y dice: "hay que construir sobre este espacio inestable la casa de la mirada / la casa de aire y de agua donde la música duerme, y el fuego vela y pinta el poeta".

En otro poema, "La vista, el tacto", dedicado al pintor Balthus, Paz encarna una pintura de Balthus en su luz... luz que esculpe viento en la cortina, crea una mujer en un espejo que una mirada puede encadenar, y que se desvanece con un parpadeo, palpa lo invisible y alza los edificios de la simetría. Esta luz que se va por un pasaje de reflejos y regresa a sí misma es, dice Paz, una mano que se inventa, un ojo que se mira

en sus inventos. "La luz es tiempo que se piensa", tanto para el pintor como para los poetas.

En sus restituciones poéticas, Paz escudriña la obra de artistas que ha conocido, o cuyas obras han llamado su atención, y ofrece una analogía verbal, a veces en el ímpetu de imágenes descriptivas, como en los poemas sobre Tàpies, Cornell, Duchamp, y Rauschenberg, en ocasiones con caligráfica mímica, como en el caso de uno de sus mayores poemas sobre un pintor: "Piel Sonido del mundo", cuyo título fue inspirado por una frase de Motherwell. Este poema es un ejemplo admirable de cómo Paz se asoma a los cuadros en un prolongado estado de atención, esperando atrapar los ecos en sí mismo. Fue escrito por primera vez en 1971 a petición de una galería europea que preparaba una exposición de Motherwell. Sin lugar a dudas Paz hojeó álbumes de reproducciones, estudió las obsesiones de Motherwell y se sintió a gusto con ellas: la preocupación por España y la guerra civil, el gran afecto por México, donde Motherwell por primera vez se sintió inclinado a pintar, el cante jondo de Lorca que el pintor una y otra vez trataba de conjurar en sus formas negras y, finalmente, los cantos de ronda de Eros que Motherwell, como muchos de los artistas por los que Paz se sentía atraído, a menudo implicaba en sus obras por haber recurrido a la palabra. En la primera versión de 1971, Paz plantea su poema en fuertes ritmos visuales, los espacios blancos ampliándose a cada respiración, la "volatilización de las imágenes" volviéndose cada vez más transparentes, desiguales, distantes hasta que, al final, Paz habla del acto hecho objeto:

		el objeto
afirmación		
simultánea	del mundo	
negación		
		el cuadro
lleno		
	otro plural único	igual a sí mismo ya
		respira
Espacio		reconquistado.

En la segunda y presumiblemente última versión, completada diez años más tarde, Paz no sólo ha vuelto a mirar la obra de Motherwell; ha vuelto a mirar la suya. El impulso de hacer casar los ritmos visuales y los cambios de ritmo en la obra de Motherwell está sublimado, o al menos está absorbido por un refinamiento de imaginación, un realineamiento que da al *vai-vén* característico de Paz —la voz que va y viene en el espacio y en el tiempo— un timbre más seguro, una enunciación más sutil. Sin sacrificar ninguna de las frases más inesperadas, o mejor: imágenes, tales como "hachazos de negro" o "metros y metros de tela desierta" o "mares de los ocres", Paz llega a su final en un suave descenso en que el cuadro lleno/vacío "respira igual a sí mismo ya: espacio conquistado".

El juego de Paz con el blanco de la página que se vuelve el lienzo en que esparce sus marcas tiene su propia historia, originada sin duda en sus primeros años como surrealista. Luego se familiarizaría, como lo hicieron sus *compagnons de la route* surrealistas, con otros antecendentes históricos que van retrospectivamente hasta el Renacimiento e ingresa en el siglo XX con un estudio sobre Apollinaire, que más tarde tradujo al español (y cuyos ritmos a veces resuenan en los poemas

de Paz; pienso en el estribillo de "Canción desentonada"). A lo largo del camino, Paz se ha prestado a todo tipo de juegos con el espacio plástico, traspasando en ocasiones la línea de la palabra hasta el mudo firmamento del espacio puro, jugando a veces con la inherente movilidad de la palabra disimulada en una situación especial, como en *Discos visuales*, de 1968, en el que trabajó con el diseñador Vicente Rojo. Como explica en la introducción del álbum, se propusieron hacer algo diferente de los poemas —objetos de los surrealistas o de los trabajos de poesía concreta. "Son y no son propiamente dibujos ni diseños ni juguetes ni instrumentos conductores de poesía: forman parte de la materia misma del poema y para leerlos tenemos que ponerlos en acción..." Durante ese mismo año, Paz publicó asimismo sus *Topoemas*: "Topoemas = topos + poemas. Poesía espacial, por oposición a la poesía temporal, discursiva. Recurso contra el discurso." Estas ocasionales excursiones en los espacios del arte visual estaban ya en el más exuberante espíritu experimentalista de Paz, un espíritu que siempre lo ha llevado a considerar las alternativas a la presentación convencional de la poesía. Entre una variedad de experimentos editoriales que alentó, se encontraba la única traducción francesa de "Vrindaban", en el que hay un lado encantador, escrito entre paréntesis, que solicita otra forma de presentación:

(Ahora trazo unos cuantos signos
crispados
negro sobre blanco
diminuto jardín de letras
a la luz de una lámpara plantado.)

El editor de Ginebra, Editions Claude Givaudan, publicó "Vrindaban" en 1966, en una caja roja triangular. El poema, en secuencias antistróficas de palabras en fondo rojo o crema, yace en su cripta piramidal como olas en los mares de los pintores japoneses de pergamino, o como las curvas en relieve de una concha.

Paz entró en especial relación con ciertos artistas, y siguió estas relaciones con sus obras y a veces con sus autores que, sospecho, funcionaron como una especie de compromiso íntimo que acompañaba su propia evolución estética. Su interrumpido interés en la poesía de Oriente, especialmente la poesía de los poetas — pintores o pintorespoetas de la antigua China y Japón, se filtró en su poesía y sirvió para hacerlo sensible a las obras de los artistas visuales de su tiempo. En parte de su obra, el sentido de la vista se transmite en términos conscientemente espaciales, no temporales, no discursivos, y uno podría decir de él con cierta precisión que en ocasiones es, como dijo de un antiguo poeta chino, "pintor por afecto y poeta por destino".

De seguro la más especial, la más personal relación con un artista visual fue con quien más confiaba en los propios materiales de Paz: Marcel Duchamp. Duchamp, artesano de la palabra e intelectual, profesor del ver, y sobre todo, expositor de Eros, se impulsó, como Paz, en una marea de dudas, una marea que Paz, de mil maneras, llama crítica. Pero por toda su duda, Duchamp, si leemos el significado de la obra de toda su vida a través de los ojos de Paz (y Paz vio más a fondo, más lejos, y con mayor penetración que cualquier otro

comentarista), es finalmente una fuerza positiva en el arte moderno, ya que su doble tema, nos dice Paz en "El castillo de la pureza", es el amor y el conocimiento, en la gran tradición de nuestra civilización. Las cavilaciones de Paz sobre el significado de Duchamp lo llevaron naturalmente a otra de sus preocupaciones: el papel de Mallarmé en el universo poético. Mallarmé es la otra voz "crítica" que puede oírse suspirando muy a menudo detrás de las palabras de Paz. Ni Duchamp ni Mallarmé se refugian en el escepticismo o la negación, insiste Paz:

Para el poeta, el azar absorbe al absurdo; es un disparo hacia el absoluto y que, en sus cambios y combinaciones, manifiesta o proyecta al absoluto mismo. Es ese número en perpetuo movimiento que rueda desde el principio hasta el fin del poema y que se resuelve en quiza — una — constelación, inacabable cuenta total en formación.

Paz ve el papel del azar en Mallarmé como el paralelo exacto del papel del humor y la metáfora en Duchamp. "El poema y la pintura afirman simultáneamente la ausencia de significado y la necesidad de significar y en esto reside la significación de ambas obras." Amor y conocimiento: azar y suma total en formación... características de la obra de Paz que en ciertos momentos fueron dominantes.

Parecería que Paz estaba sopesando las preguntas planteadas por Mallarmé y Duchamp con gran intensidad durante sus años en India. Hay largos pasajes en *Los signos en rotación*, escrito en 1964, dedicados a Mallarmé, y en 1968 publicó su traducción, junto con un penetrante comentario, del celebrado poema de Mallarmé "El soneto en ix". En el comentario Paz propone dos análisis gráficos: uno de la forma tradicional del soneto, con distinciones rectilíneas, y la otra del soneto que tradujo con la incorporación de dos espirales desplegadas. Paz mismo ha sido desplegado por quién sabe qué tanto tiempo en los misterios del último gran poema de Mallarmé, "Un coup de dés". Sus ideas sobre este poema antecedieron por mucho a su entrada en el laberinto del azar en *Blanco*, fechado en 1966. En *Los signos en rotación* Paz declara que Mallarmé inauguró un género nuevo. "La escritura poética alcanza en este texto su máxima condensación y su extrema dispersión. Al mismo tiempo es el apogeo de la página, como espacio literario, y el comienzo de otro espacio." El poema al final de todas las posibles lecturas que él sugiere es un espacio realmente, un espacio en el que una constelación aparece, que es un poema.

Con *Blanco*, publicado por primera vez en México en una hoja de 5 metros en forma de acordeón permitiendo que la obra se leyera "como una sucesión de signos en una sola página", Paz inició una relación especial con uno de sus amigos pintores de larga duración, Adja Yunkers. Ya en 1967, Yunkers había decidido acompañar, con figuras en la página, imágenes sobre cinco poemas escritos para Marie-José, esposa de Paz desde 1962. Estos poemas —poemas de y desde el amor— están llenos de luz, de un esplendor tropical reflejado en la cámara interior por tejas y una piel morena calentada por el sol. Yunkers, cuya obra estaba saturada con emblemas de amor erótico, creó para las creaciones de Paz varias litografías en relieve en las que el blanco de la página está esculpido con formas sinuosas, fragancia de los contornos, sentidos

más que vistos, de una presencia femenina. Para el momento en que se imprimió el portafolios en 1969, Yunkers ya estaba trabajando, sumergiéndose en *Blanco*.

Temporal y espacial, *Blanco* es sin duda alguna el más profundo homenaje a Mallarmé. Pero no es sólo eso. Oímos en *Blanco* a Paz que escucha. Escucha con su oído interior maravillosamente modulado la "música callada" de San Juan. Mucho antes de *Blanco*, Paz ya había absorbido a ambos poetas. Su amor por Mallarmé se desparpamó a lo largo de todos sus comentarios escritos, pero también, era evidente en poemas más tempranos, como la condensada lírica de "Amistad" en la que la lámpara mágica, la noche, la ventana, el pelo, de Mallarmé, se abren camino a través de la única frase del poema. Muchos años de Mallarmé, pues, encontraron expresión en un hermoso pasaje de *Los signos en rotación* —un poema en prosa, es verdad— en el que Paz caracteriza la naturaleza de su respuesta a Mallarmé.

En la dispersión de sus fragmentos... El poema ¿no es ese espacio vibrante sobre el cual se proyecta un puñado de signos como un ideograma que fuese un surtidor de significaciones? (...) Al imaginar al poema como una configuración de signos sobre un espacio animado no pienso en la página del libro: pienso en las Islas Azores vistas como un archipiélago de llamas una noche de 1938, en las tiendas negras de los nómadas en los valles de Afganistán, en los hongos de los paracaídas suspendidos sobre una ciudad dormida, en un diminuto cráter de hormigas rojas en un patio urbano, en la luna que se multiplica y se anula y desaparece y reaparece sobre el pecho chorreante de la India después del monzón. Constelaciones: ideogramas. Pienso en una música nunca oída, música para los ojos, una música nunca vista. Pienso en *Un coup de dés*.

Yunkers, europeo que ha transitado mucho la misma ruta de Paz —alerta a los sonidos, navegante de los espacios— entendió perfectamente la noción de Paz sobre la constelación de signos como un ideograma. Además, el blanco desde tiempo atrás ha sido talismánico en su obra. Con este entendimiento, Paz y Yunkers consultaron con facilidad entre sí, particularmente sobre la disposición física de los signos de Paz. La nota introductoria de Paz a la publicación de 1966 del poema dice: "Blanco: el color blanco, el blanco que deja la escritura, vacío, hueco, señal a la que se tira (punto blanco, el centro de un tiro al blanco), fin, objeto o deseo." A esto le adjuntó instrucciones para el lector, como lo hizo Mallarmé para "Un coup de dés", sobre cómo usar las seis variantes lecturas del poema. La discusión más importante entre el poeta y el pintor se centró en cómo dividir el poema por medio de la tipografía, en paisajes "frescos" y "cálidos". Yunkers resolvió este problema por medio de la extensa utilización de estampas ciegas: textos en relieve que el lector tendría que leer dentro, como tendría que leer en los complejos moldes de Paz, toda una vida de pensamiento y sentimiento fundidos. El poeta y ensayista Roger Shattuck escribió en su introducción que Yunkers "ha inventado un instrumento sutil aunque poderoso para proteger al poema... Mirando más a fondo de las sorprendentes líneas en el texto... Yunkers se dio cuenta de que el texto escapa a la ilustración y sin embargo se presta a un arreglo recíproco que se llama *iluminación*... Dentro y alrededor del poema impreso puso en funcionamiento un ritmo

firme de macizos emblemas entremezclados con delicados arabescos". Tal vez esta colaboración es la más perfecta, el más cumplido ejemplo de correspondencia de temperamentos y es, como dijo Shattuck, un libro ojo - visión. Da en el blanco, diríamos nosotros.

Otro gran *livre d'artiste* fue producido por Robert Motherwell; trabajó durante unos tres años, desde mediados de los 80, en una edición limitada de imágenes basada en tres poemas de Paz. Motherwell admiraba la poesía de Paz desde hacía mucho tiempo y había dedicado uno de sus cuadros, *Face to the night*, a Paz (después del hecho, como hace con todas sus obras, ver las asociaciones sólo después de que fueron pintadas) en 1981. Esto fue algo menos que una colaboración. Paz seleccionó los poemas, pero las respuestas de Motherwell se hicieron en la celeridad de su estudio sin comunicación personal con Paz. La maciza obra que emergió es una expresión total de afinidades formales y psicológicas, pero mucho menos específica que *Blanco*.

Aparte de estas colaboraciones, Paz ha penetrado el espíritu de varios otros artistas visuales y con entusiasmo (pues el entusiasmo es endémico en su espíritu) apoyó sus proyectos. Pienso en especial en la serie de estampas en caja de Brian Nissen, fundadas en uno de los espléndidos poemas en prosa de Paz, "Mariposa de obsidiana", de *Águila o sol*, poema basado en el mito de Itzpapalotl, una diosa mexicana. Nissen tuvo la inspirada ocurrencia de componer una versión moderna de un códice antiguo, cuyos ideogramas evocan la historia de México y su tragedia, y al mismo tiempo preservan la concisión del poema de Paz.

Ha habido otras conjunciones entre Paz y sus pintores y escultores, demasiadas como para hacerlas notar aquí, pero debo mencionar a veces el encuentro con un artista visual ha proporcionado a Paz material de otro orden. Pienso en su visita al excéntrico soñador norteamericano Joseph Cornell durante la que los dos tuvieron una discusión sobre Nerval y Mallarmé, después de la cual Paz compuso su retrato del espíritu escudriñador de Cornell en un poema.

Dije al principio que Paz nos pone en relación con el ambiente intelectual y artístico de nuestro tiempo. Pero su verdadera aportación, creo yo, reside en su voz que resuena remota en el pasado haciendo del pasado un presente, y profetiza la perdurabilidad del canto —o la obra de arte— y su porvenir, su *bacía presencia*. Como ha escrito la poeta Grace Schulman, "su poética es importante porque ubica al poeta en el corazón de la vida moderna, entonando un solitario canto en compañía de solitarias voces multitudinarias". (Paz mismo ha citado la tremenda reducción filosófica de Camus: *solitaire solidaire*.) Una vez Paz le dijo a un entrevistador: "Un escritor siempre es una pluralidad de voces, cada lenguaje es una pluralidad de lenguajes." Pero siempre existen los ritmos de la propia idiosincrasia, los ritmos reflexivos. Y el gusto único del poeta. El gusto de Paz —gusto que no equiparó al del conocedor sino al gusto que uno tiene al probar una fruta codiciada y juega con ella en la lengua para saborearla— está entreverado en su lenguaje. Ama ciertas palabras y las usa una y otra vez por su sonido, por su sonoridad. Pienso en espejos, parpadeos, transparencias, trampas, miradas, huellas, laberintos, vientos, encarnaciones, y en el ubicuo vaivén. Hay muchas otras. Palabras que resuenan en formas que fluyen

más allá del horizonte de sus significaciones, como la palabra *vaste* para Baudelaire. Es este gran entendimiento apasionado de la belleza material de su medio, su corazón protoplasmático, y su infinita capacidad de cambiar y abrirse, lo que para Paz hace posible avanzar y entrar en los materiales del pintor o el escultor; leerlos, saborearlos, palparlos. La poesía, ha dicho según su estilo directo, es composición. *Poëin*: la antigua palabra que quiere decir hacer, componer. *Poema*: *becho*. Todo arte, él lo sabe, es composición de materiales. Este reconocimiento elemental de la construcción y la materialidad en la poesía hace confiable su escritura sobre el resto de las artes. Su propio sentido inherente de la composición, su peculiar dibujo, puede sentirse en la forma en que echa a andar no sólo partes de un discurso, y verbos sino incluso signos de puntuación. Pienso en los dos puntos. Paz los utiliza con la habilidad de un ebanista. Los dos puntos: más que anticipación: una inspiración, una imagen que resume todo lo que pasó antes de ella. Todavía más perentorio que su sentido de la composición en el lenguaje es su sentido del tiempo y la historia que justamente conjuga según su idea del "deseo de forma". En una de sus hasta ahora más claras expresiones de su filosofía del arte, Paz escribe:

El deseo de vida es deseo de forma. La muerte, en su más visible e inmediata expresión, es la desintegración de la forma. La infancia y la juventud son la promesa de la forma. La vejez es la ruina de la forma física; la muerte, la caída en lo informe. Por eso una de las más antiguas y simples manifestaciones del deseo de vida es el arte... Cada escultura, cada cuadro cada poema cada canto es una forma animada por el deseo de sobrevivir al tiempo y sus erosiones. El *ahora* quiere ser salvado, convertirse en piedra o dibujo, en color, sonido o palabra.

La idea que tiene Paz de un deseo de forma es la revivificación de una antigua teoría que injustamente ha caído en desuso. Como muchos ensayistas en activo, Paz nunca ha tenido miedo de rescatar del pasado lo que es inteligente. Siempre ha sabido que el fondo de la raíz del yo está por debajo de la estructura de la memoria. "La memoria es raíz en la tiniebla." Y memoria e historia y todos los yos pensantes del pasado pueden entrelazarse en un presente inteligible.

Las profundas percepciones de Paz a menudo son proféticas. Un profeta en su prosa, encarnado en su poesía. Mucho antes de que los académicos empezaran sus discursos sobre los postmodernistas, Paz se anticipó en numerosos artículos y poemas en los que hablaba de la "otredad" y describía cómo vendría a ser nuestra era. En *Corriente alterna*, que empezó en 1958, y en *Los hijos del limo*, profirió ya su visión del fin de la edad moderna que terminaría en una fiesta, una celebración cosmopolita de miles de corrientes cruzadas que ejemplificarían su idea de poesía: búsqueda de un ahora y de un aquí. Su "arte de la conjugación" definido al principio de su obra es, de hecho, nuestra era moderna.

En muchas formas yo creo que Paz fue llevado a inspeccionar la obra de calígrafos, pintores tánicos, escultores antiguos precolombinos, artistas modernos, por una necesidad de confirmar sus más profundas intuiciones. Lee cuadros y esculturas y arquitecturas como nosotros leemos poesía: para confirmar algo. En *Sor Juana*... nos dice:

Toda lectura, incluso la que termina en desacuerdo o bostezo, comienza como una tentativa de reconciliación. Por más ávido de novedades que sea el lector, lo que busca oscuramente es reconocimiento, el lugar de origen.

El reconocimiento en las obras de Paz es casi siempre un espejo, una representación de una verdad intuita. Debajo de sus comentarios específicos sobre obras de arte yace su convicción de que leerlas, como leer las palabras, "es peregrinación, un ir hacia...". Qué semejante a sor Juana es Octavio Paz, que va —como dice que sor Juana va— del "erotismo a la contemplación y de ésta a la crítica: el espejo y su doble, el retrato, son un teatro donde se opera la metamorfosis del mirar en saber". Paz ha viajado a través de muchos paisajes,

pintados o escritos, grabados o dibujados, y ha conocido muchas metamorfosis. Su poética, trazada en desiguales constelaciones a lo largo de su obra, cuenta la conmovedora historia de un hombre que puede ser, que ha sido *conmovido*. Una vida rica. Debemos reconocer tales riquezas como un don, una visión, o mejor: una introspección. Pero debemos recordar, también que, como Paz escribió en *Corriente alterna*:

La paradoja de las relaciones entre vida y obra consiste en que son realidades complementarias sólo en un sentido: podemos leer los poemas de Baudelaire sin conocer ningún detalle de su biografía; no podemos estudiar su vida si ignoramos que fue el autor de *Les fleurs du mal*.

