

# La casa de la presencia

Octavio Paz

*El próximo julio saldrán a la venta los primeros cuatro (de catorce) tomos de la edición mexicana (FCE) de las Obras Completas de Octavio Paz. Para presentar a cada uno, Paz ha escrito una serie de prólogos que por su extensión y su*

*novedad forman un nuevo libro. Son un ensayo literario, una reflexión autobiográfica, un balance y una pregunta. A partir de este número iremos publicando esos prólogos, como un adelanto de las Obras Completas.*

La idea de recoger y publicar mis escritos en varios volúmenes nació en el curso de una conversación con Hans Meinke, director del Círculo de Lectores. Le doy las gracias: sin su amistosa solicitud yo no me habría atrevido a emprender una tarea tan complicada y laboriosa. Confieso que nunca se me había ocurrido la idea de publicar mis obras completas. La noción misma de obra me era ajena. He escrito y escribo movido por impulsos contrarios: para penetrar en mí y para huir de mí, por amor a la vida y para vengarme de ella, por ansia de comunión y para ganarme unos centavos, para preservar el gesto de una persona amada y para conversar con un desconocido, por deseo de perfección y para desahogarme, para detener al instante y para echarlo a volar. En suma, para vivir y para sobrevivir. Por esto, porque estoy vivo todavía, escribo ahora estas líneas. ¿Sobreviviré? Ni lo sé ni me importa: el ansia de supervivencia es, tal vez, una locura pero es una locura ingénita, común, inextinguible.

Más allá de mi salvación o de mi pérdida ultraterrena, declaro que al escribir aposté por la más frágil y preciosa facultad humana: la memoria. Aposté no por la perduración de mi persona sino por la de unos cuantos poemas. Desde que leí la *Antología Griega* envié a Calímaco, Meleagro, Filodemo, Páldas, Paulo el Silencioso y otros: sobreviven gracias a un puñado de sílabas. Pero yo no me siento capaz de escoger entre mis escritos. Su diversidad me cohibe: poemas, crítica de arte y de literatura, una biografía que es asimismo un estudio literario y un cuadro histórico, ensayos sobre temas de moral y política, notas y artículos sobre los tópicos y preocupaciones de nuestra época, divagaciones, glosas. Además, el gusto y el juicio —las dos armas de la crítica— cambian con los años y aun con las horas: aborrecemos en la noche lo que amamos por la mañana. Por último, los autores somos casi siempre malos jueces de nuestras obras. El ejemplo de la *Antología Griega* me enseñó que el único y verdadero antólogo es el tiempo. Publicar una docena de volúmenes que reúnan mis escritos no es tanto desafiarlo como someterse a su juicio. Sabio y caprichoso como el viento, el tiempo parece que no sabe lo que hace y, no obstante, pocas veces se equivoca. Dejo al tiempo mis obras; al dispersarlas con manos distraídas, tal vez deje caer, en la memoria de algunos lectores, semillas fortuitas, un poema o dos, una reflexión, un apunte.

Apenas vencí mis vacilaciones, surgió otra dificultad: ¿debía publicar mis libros tal como aparecieron o tenía que agruparlos conforme a sus temas y asuntos? Me pareció más

razonable lo segundo: un volumen dedicado a las literaturas hispánicas, otro a las artes visuales, otro a los temas históricos y morales, otro más a los de México y así sucesivamente. Pero ¿por cuál comenzar? Aunque he publicado muchos libros de prosa, mi pasión más antigua y constante ha sido la poesía. Mi primer escrito, niño aún, fue un poema; desde esos versos infantiles la poesía ha sido mi estrella fija. Nunca ha cesado de acompañarme y, cuando atravieso por períodos de esterilidad, me consuelo leyendo a mis poetas favoritos. Muy pronto el hecho de escribir poemas —un acto a un tiempo misterioso y cotidiano— comenzó a intrigarme: ¿por qué y para qué? Casi inmediatamente esta pregunta, sin dejar de ser íntima, se transformó en una cuestión más general: ¿por qué los hombres componen poemas?, ¿cuándo comenzaron a componerlos? La reflexión sobre la poesía y sobre los distintos modos en que se manifiesta la facultad poética se convirtió en una segunda naturaleza. Las dos actividades fueron, desde entonces, inseparables.

Creación y reflexión: vasos comunicantes. El carácter *necesario* que ha tenido para mí esta doble actividad, me llevó a una segunda decisión: el primer volumen de mis obras debería contener mis reflexiones sobre la poesía. Dejo mis poemas para el final. Los he escrito desde mi adolescencia; aunque no son un diario, son las huellas y, quizá, la crónica de mis días. Los ensayos, en cambio, los he escrito de modo intermitente. Con ellos no he querido justificar a mi poesía, defenderla o explicarla. Los escribí por una necesidad a un tiempo intelectual y vital; quise dilucidar, para mí y para otros, la naturaleza de la vocación poética y la función de la poesía en las sociedades. Es una preocupación que nunca me ha abandonado, ni siquiera en los trances de mayor incertidumbre y desamparo. Me siento parte de una tradición que comenzó con la lengua española; a su vez, nuestra lengua y nuestra poesía son un afluyente de la gran tradición que comenzó con los primeros hombres y que no acabará sino cuando enmudezca nuestra especie. Cada poeta es un latido en el río del lenguaje.

Todas las sociedades han cultivado esta o aquella forma de poesía, de los encantamientos mágicos a las canciones eróticas, de las plegarias a los himnos funerarios, de los cantos que ritman los trabajos de los labradores a las baladas y poemas narrativos. Cantos en la plaza y en el templo, en el surco y el taller, en la batalla y en el festín, en el harem y en la celda del monje. No todos los pueblos tienen novelas, tratados de filosofía, dramas o comedias; todos tienen poemas. No

menos asombrosa que la universalidad de la poesía es su antigüedad. ¿Cuándo comenzaron los hombres a componer canciones? Aunque es imposible saberlo, no es temerario suponer que la poesía comenzó cuando comenzó el habla humana. En sí mismo, el sonajido es ya metáfora, poesía: consiste en designar con el sonajido al objeto zeta. También desde su nacimiento el lenguaje es rima, aliteración, onomatopeya y, en fin, ritmo. Para comprobarlo basta con oír el habla de los niños. Antes de que los hombres del paleolítico aprendiesen a tallar colmillos de mamut o a decorar con pinturas las paredes de sus cuevas, ya cantaban y bailaban: componían poemas. El habla es la hermana gemela del gesto. El habla tiende naturalmente a transformarse en poema como el gesto y el movimiento corporal en baile. El vínculo entre el poema y el habla es de la misma índole que el del gesto y la danza.

La poesía nace con el lenguaje; cada lengua secreta, fatal y espontáneamente, poemas. ¿Y la reflexión sobre la poesía? Es claro que apareció después. Aclaro: muy poco después. Todas las prácticas, sin excluir a las más simples, para repetirse y así socializarse exigen una codificación. No hay aprendizaje —es decir: cultura, sociedad— sin un conjunto de reglas y preceptos. Los actos más elementales —encender fuego, cazar, pescar, recolectar frutos, sembrar— implican un mínimo aprendizaje, recogido y explicado en fórmulas y recetas. La poesía no escapa a esta ley. Como todas las otras actividades que he mencionado, es una práctica asociada íntimamente a la vida colectiva, de la sexualidad a la magia, de la camaradería entre los cazadores a las reglas que rigen la convivencia entre las mujeres. Cantos de los guerreros, los campesinos y los pastores, de las mujeres que hilan la lana o van a la fuente comunal con el cántaro de agua en el hombro. Si la poesía es una práctica social, requiere un aprendizaje y, por lo tanto, su transmisión se realiza a través de un conjunto de reglas y principios. Por todo esto, no es aventurado inferir que la retórica y la poética —reglas de composición y teorías sobre estas reglas— nacieron casi al mismo tiempo que los cantos y los poemas.

No hay civilización que no posea un cuerpo poético formado por poemas y por un conjunto de reglas para componer esos poemas. Esas reglas no son simples recetas sino que exponen también una filosofía o una teología. La Antigüedad grecorromana es muy rica en ejemplos, de Platón y Aristóteles a Cicerón y al autor del *Tratado de lo Sublime*. La retórica incluye siempre una poética y ésta una filosofía. Esto es cierto incluso para los sofistas: al reducir la retórica a una técnica de persuasión, convirtieron al lenguaje en el centro de sus reflexiones; por esto se ha podido decir que la retórica ocupa para ellos "el lugar de la ontología"<sup>1</sup>. No sólo los filósofos sino también los poetas griegos y latinos se aventuraron a reflexionar sobre la poesía. El caso más conocido es el de Horacio pero hubo otros, como Calímaco, que fue un crítico agudo y acerbo o el epicureo Filodemo, autor de una poética de la que se conocen fragmentos, rescatados entre los restos de los quemados papiros de Herculano. Horacio

y Virgilio fueron discípulos de Filodemo y Catulo lo imitó. La tradición oriental no es menos abundante en obras de poética, lo mismo entre los árabes y los persas que en la India, China y Japón. Tuve la suerte de vivir por una temporada en Japón y en mis vagabundeos por el arte y la literatura de ese país descubrí el teatro Nô, especialmente las piezas de Zeami Motokiyo. Fue una verdadera revelación, en el sentido mejor de la palabra. Zeami me impresionó doblemente: por ser un gran poeta dramático y por ser el autor de varios tratados que contienen, además de instrucciones y preceptos de orden escénico, pasajes de gran sutileza estética y filosófica. Conjunction del pensar y el sentir, la quietud contemplativa y el movimiento pasional, la obra de Zeami es una verdadera poética. O como él dijo: *danza congelada*. En Occidente el ejemplo mayor —al menos hacia la época moderna— de esta fusión entre el genio poético y la potencia reflexiva es Dante. En nada se parecen el florentino y el japonés —son dos extremos del arte poético— salvo en su poco común capacidad para unir el concepto y la pasión, la sensación y la idea.

Al llegar a la época moderna se hace aún más íntima la relación entre la poesía y la reflexión sobre la poesía. No pienso nada más en los poetas neoclásicos sino, sobre todo, en los románticos. Para los primeros el vínculo entre poesía y razón era evidente y, por decirlo así, consubstancial. Nada más natural que Pope ralone en verso; como era, además, un verdadero poeta, nada más natural también que muchos de esos versos sean verdadera poesía. Lo extraordinario es que Hölderlin y Novalis hayan sentido la necesidad de escribir textos en prosa en los que la filosofía se convierte en defensora y cómplice de las visiones y de las efusiones del poeta. En 1800 aparece la segunda edición de *Lyric Ballads*, un volumen que contenía poemas de Wordsworth y, en menor número, de Coleridge. El libro se abrió con un beligerante prólogo de Wordsworth. Este célebre documento posee dos notas que van a repetirse una y otra vez en la historia de la poesía moderna. La primera es su tono *perentorio*, como lo llama Harold Blomm; es un tono que después oiremos en los textos de Victor Hugo y de Baudelaire, Whitman y Pound, Apollinaire y Breton, Huidobro y Neruda. No es un simple prefacio sino una apasionada declaración de principios, un manifiesto poético. La segunda nota es que ese escrito, aunque obra de Wordsworth, refleja las ideas de un grupo y, sobre todo, las de otro poeta que era su íntimo amigo: Coleridge<sup>2</sup>. Tanto por su énfasis programático como por ser la proclamación y la defensa de un nuevo modo poético, el prefacio de Wordsworth prefigura los manifiestos y las declaraciones de los movimientos poéticos del siglo XIX y del XX, de los románticos a los simbolistas y a las distintas vanguardias.

En los grandes poemas de Wordsworth la dualidad entre poesía y poética, creación y crítica, se resuelve en unidad;

<sup>2</sup> No enteramente. Años más tarde, en su *Biografía Literaria*, Coleridge señaló que, aunque el prefacio era *half a child of my own Brain*, en un punto no coincidía con las ideas de su admirado amigo. Se refería a la dicción poética: para Wordsworth el poeta debería usar el lenguaje realmente hablado por los hombres en su vida diario —una idea que no ha cesado de fertilizar a los poetas modernos; para Coleridge el lenguaje poético, como lo mostraban precisamente los mejores pasajes de Wordsworth, tendía naturalmente a separarse del habla coloquial. Es una discusión que continúa hasta nuestros días.

<sup>1</sup> Jean Louis Poirier, en la sección dedicada a los sofistas, en *Les Pré-socratiques*, edición de Jean-Paul Dumont con la colaboración de Daniel Delattre y del citado Poirier, Bibliothèque de la Pléiade, París, Gallimard, 1988.

en sus más altos momentos, el entusiasmo reflexiona, por decirlo así, se contempla y contempla al mundo que lo rodea: la naturaleza, el hombre y sus pasiones. Por ejemplo, en ese memorable pasaje de *The Prelude* en el que Wordsworth relata un sueño. El poeta, sentado en un peñasco frente al mar, después de hojear el *Quijote*, piensa en las verdades de la geometría y en las de la imaginación hasta que se adormece; entonces ve a un guerrero beduino montado en un dromedario, armado de una lanza y que custodia dos objetos: una piedra y un caracol marino. Son dos "libros", en el lenguaje de los sueños: la piedra es el de Euclides, en el que las constelaciones dibujan sus figuras; el caracol es el de la poesía, en cuyas espirales está grabada la música del tiempo. La geometría vence al tiempo y sus accidentes; el tiempo y sus accidentes, a su vez, se resuelven en música y poema. Poética: entusiasmo y geometría. Cada poema implica, de modo implícito o explícito, una poética; cada poética se resuelve en una visión filosófica o religiosa.

En el sueño de Wordsworth hay un eco de Descartes y de la famosa noche del 10 de noviembre de 1619, en la que el filósofo recibe en un sueño la revelación de su vocación: descubrir el acuerdo entre los principios de la matemática y las leyes de la naturaleza. De una manera o de otra esta ambición alimenta a todas las empresas de la poesía moderna. Las poéticas cambian y el psicoanálisis, el marxismo y otras ideas han substituido a la piedra de Wordsworth en la que estaban grabadas las verdades de la geometría; sin embargo, la relación entre las dos facultades humanas, el entendimiento y la imaginación, nunca se ha roto. La historia de la poesía moderna es inseparable de las poéticas que la justifican y la defienden. Esas poéticas, a pesar de su diversidad contradictoria, tienen un rasgo en común que las distingue de las de otras épocas: todas ellas están animadas por un ánimo beligerante lo mismo frente al pasado literario que ante la realidad presente. Son poéticas combatientes, doblemente críticas, tanto de la tradición poética como de la sociedad, sus valores y sus instituciones.

El horror que experimenta Wordsworth ante el espectáculo de Londres al comenzar el siglo XIX es una profecía de las quejas, agravios y escarnios que provocaría el mundo moderno en Baudelaire, Rimbaud, Eliot, Pessoa, Cernuda y, en fin, en casi todos nuestros poetas. No menos polémica ha sido la actitud de los poetas de la modernidad frente a la tradición poética imperante. Por esto me atreví a decir alguna vez que la tradición de la poesía moderna es una tradición de rupturas sucesivas, aunque siempre acompañadas o seguidas de conjunciones, confluencias y restauraciones. Doble movimiento: ruptura con la tradición prevaleciente e invención de otra tradición. Esas invenciones han sido resurrecciones de obras y autores olvidados o injertos y adaptaciones de tradiciones de otros pueblos y culturas. En el sueño de Wordsworth están ya todos los elementos que constituirían (y desgarrarían) a la poesía moderna: el beduino prefigura a las civilizaciones *otras*; la piedra a las ciencias de la naturaleza; el caracol al tiempo de los hombres, rebelde a la geometría pero al fin resuelto en poemas. La piedra y el caracol: en las actitudes de todos nuestros poetas, desde el romanticismo, hay un diálogo encarnizado, a veces combate y otras abrazos, entre dos palabras, una de origen religioso y otra astronómico: revelación y revolución.

En mi adolescencia el diálogo entre revelación y revolución se había transformado en combate. El significado de los dos términos sufrió un desplazamiento: revolución designaba sobre todo a las convulsiones y esperanzas de la historia que vivíamos; revelación a la conversación secreta y privada del poeta con el lenguaje o consigo mismo. ¿Arte revolucionario o arte puro? Entre los poetas que leíamos con pasión en aquellos días estaban Paul Valéry y Juan Ramón Jiménez. Aunque sus ideas acerca de la "poesía pura" eran distintas y aun opuestas, ambas condenaban a la poesía ideológica y al arte de tesis. Pero hacia 1930 nos enteramos de que varios artistas más jóvenes y de talento habían abrazado con entusiasmo la poesía revolucionaria. Esta tendencia todavía no se llamaba "realismo socialista" ni tampoco "literatura comprometida". Nos impresionó mucho la actitud de Auden, Spender y otros ingleses. Algunos intentaban superar la oposición entre revelación y revolución; André Breton, por ejemplo, afirmaba que, por sí misma, la revelación poética era revolucionaria. Todas estas ideas y posiciones nos llegaban de una manera confusa y fragmentaria. En 1931 yo estudiaba el segundo año del bachillerato y, con otros tres amigos, editaba una pequeña revista (*Barandá*). Allí publiqué mi primera opinión sobre estos temas. Confieso que no sabía con claridad lo que realmente quería y pensaba. Por una parte, admiraba a los poetas de la generación anterior —el grupo de la revista *Contemporáneos*—, defensores de la poesía pura; por otra, sentía nostalgia por el arte de las grandes épocas que identificaba, por influencia de mis lecturas alemanas, con un arte y una poesía integradas en la sociedad: la *poesía clásica* o la Iglesia de la alta Edad Media. Creía, además, que en América brotaría una nueva cultura. El aire que respirábamos estaba lleno de mesianismos.

Durante los años siguientes se desvanecieron poco a poco mis esperanzas en una poesía revolucionaria que tuviese la excelencia de la que escribían los "poetas puros". Nunca acepté el dogma del "realismo socialista"; al mismo tiempo, crecí mi insatisfacción ante la "poesía pura", en sus distintas manifestaciones. En 1942 participé en un ciclo de conferencias destinadas a conmemorar el cuarto centenario del nacimiento de San Juan de la Cruz. Aproveché la ocasión para tratar de poner en orden mis encontradas ideas y sentimientos. No lo conseguí pero esas reflexiones me abrieron un camino. Llamé a mi ensayo *Poesía de soledad y poesía de comunión*. Con vehemencia que hoy me hace sonreír pero que no repruebo enteramente, describía el anhelo de comunión que anima a todo verdadero poeta como "un apetito..., un hambre de eternidad y de espacio, sed que no retrocede ante la caída..., hambre de vida, sí, pero también de muerte... Los poetas han sido los primeros que han revelado que la eternidad y lo absoluto no están más allá de nuestros sentidos sino en ellos mismos". En las sociedades antiguas la escisión entre las creencias colectivas y la individual del poeta era muchísimo menor que en la sociedad moderna; a medida que la sociedad se interna en la modernidad, la escisión se agranda y se vuelve abismal: la poesía deja de ser comunión y se convierte en exasperada conciencia de sí, en soledad y, al final, en rebelión. Esta idea no era enteramente falsa aunque demasiado tajante y simplista. Estaba dividido por dentro y proyectaba mi conflicto interior en esa oposición, un poco sumaria, entre soledad y comunión.

En esos días leía fervorosamente a San Juan de la Cruz

y a Francisco de Quevedo (sin duda como oposición al culto que profesó a Góngora la generación anterior). Los escogí como emblemas de los dos polos de la poesía: la soledad y la comunión. Forzando un poco la realidad histórica, según ha señalado con razón Enrico Mario Santí (¿cómo pude olvidar el carácter de la España del siglo XVI?)<sup>3</sup>, dije que, "en el seno de esa sociedad en la que, quizá por última vez en la historia, la llama de la religiosidad personal pudo alimentarse de la religión de la sociedad, San Juan de la Cruz realiza la más alta y plena de las experiencias: la de la comunión. Un poco más tarde esa comunión será imposible". En el otro extremo: Quevedo. En un poema hasta la fecha poco explorado, *Lágrima de un penitente*, Quevedo expone una situación que será más y más la de los poetas modernos, con unas cuantas excepciones, como las de Victor Hugo y Whitman. Esta situación puede definirse brevemente así: "entre la poesía y el poeta, entre Dios y el hombre, aparece algo muy sutil y muy poderoso: la conciencia de sí y, lo que es más significativo, la conciencia de la conciencia:

...las aguas del abismo  
donde me enamoraba de mí mismo".

La primera edición moderna de *Lágrimas de un penitente* es la de Luis Astrana Marín (1932). Los críticos contemporáneos han preferido publicar una versión anterior del mismo poema: *Heráclito cristiano y segunda barpa a imitación de David*. Hasta ahora, que yo sepa, no se ha publicado un estudio comparativo de las dos versiones. A mi juicio, *Lágrimas de un penitente* ofrece varias ventajas. En primer término, es una versión corregida por el mismo Quevedo del *Heráclito cristiano*: ¿por qué enmendarle la plana al poeta? Agregó que, en general, esas correcciones mejoran a los poemas. En fin, el conjunto de poemas que componen *Lágrimas de un penitente* es más ceñido y depurado, posee mayor unidad. Esto último es decisivo: el *Heráclito cristiano* es una colección de poemas sueltos, sin orden visible y unidos sólo por el tema; *Lágrimas de un penitente* contiene once poemas menos y el orden en que están dispuestos no es el desorden del *Heráclito cristiano* sino que revela cierta intención. La serie se inicia con un movimiento descendente hacia el abismo de la propia conciencia, seguido por el movimiento contrario, mucho menos convincente, de ascenso y reconciliación con la divinidad. Quevedo no era místico ni canta las bodas del alma con Dios sino su caída en ella misma. La muerte lo atraía y sus mejores poemas, lo mismo los metafísicos que los eróticos, se alimentan de su exacerbada y lúcida conciencia de la separación.

La extraordinaria novedad de este poema —piénsese en la fecha en que fue escrito: 1613— no ha sido suficientemente advertida por la crítica. Nos falta una *historia espiritual* de nuestra poesía. Nadie ha estudiado el misticismo erótico de Medrano ni el existencialismo *avant la lettre* de Quevedo. En 1942 escribí que *Lágrimas de un penitente* es "probablemente el único poema moderno de la literatura española hasta Rubén Darío. Hay poemas mejores en nuestra lengua..., pero en ningún otro aparece esta nota que anticipa a Baudelaire

y que consiste en saberse en el mal, verdadera y gozosa conciencia en el mal...". A pesar de su exageración, me identifiqué con ese juicio y no me arrepiento de haberlo escrito. La modernidad de Quevedo no está en su admirable retórica, como creía Borges, sino en su dramática conciencia de la caída y en la imposibilidad del rescate. Su estoicismo cristiano es una forma intelectual de la desesperación; su conceptismo, la expresión estética del mismo sentimiento. El estoicismo de Quevedo se transformará en la edad moderna, sucesivamente, en angustia, miedo, ruptura, blasfemia, rebeldía y a veces, muy pocas, como en Eliot, en reconciliación. Pero, ¿no es verdad que los poemas de Eliot, como los de todos los modernos, nos impresionan no por lo que nos dicen de la comunión con Dios sino por la conciencia de la separación? La negatividad es uno de los rasgos de la poesía moderna.

En 1943 dejé México por muchos años. Primero viví en los Estados Unidos y después en Francia. Descubrimiento de la poesía moderna de lengua inglesa y amistad con algunos poetas y escritores franceses. El cambio más profundo no fue el de mis ideas y gustos poéticos sino el de mis convicciones morales y políticas. La segunda post-guerra fue para mí una escuela severa y vivificante. Sufrí revelaciones como la de la naturaleza opresora del régimen soviético, en el que yo había visto el comienzo de la emancipación de los hombres, y viví muchos conflictos: la guerra fría, las convulsiones de América Latina, los movimientos de independencia en Asia y África, las polémicas y disputas filosóficas y políticas. Al llegar a París en diciembre de 1945 triunfaba el existencialismo, un pensamiento que yo conocía ya por mis lecturas de Husserl, Heidegger y otros filósofos alemanes<sup>4</sup>. Por esto, y por otras razones literarias, no me podía sentir cerca de Sartre y sus amigos. Tampoco de los comunistas. En cambio, sentí por Albert Camus una espontánea y profunda simpatía. Creo que la atracción fue recíproca, aunque nuestros encuentros fueron breves. El grupo que me atrajo desde el principio fue el surrealista, a pesar de su declinación evidente, gastado y desgarrado por muchas luchas y disputas. Era un grupo de poetas libres en una ciudad intoxicada por teorías e ideologías que exacerbaban la pasión ergotista pero que no iluminaban a las almas. Es notable la medianía de las obras literarias de ese momento, sobre todo en el dominio de la poesía.

Desde antes de llegar a París admiraba las actitudes del grupo, su rebeldía, su intransigencia ante el estalinismo y otras perversiones políticas, su irreverencia frente a las instituciones y los poderes constituidos (iglesias, gobiernos, partidos, academias, honores, premios). También admiraba a varios poetas y artistas surrealistas. La personalidad magnética de Breton me atraía y sus ideas me seducían, aunque no lograban convencerme del todo. Me exaltaban la idea de libertad y la del amor único —herencias del romanticismo— pero veía con escepticismo su creencia ingenua en la escritura automática. Tampoco comprendía su hostilidad frente al cristianismo y su fascinación por las ciencias ocultas. Sentía lo mismo ante su indiferencia, a veces verdadera antipatía, ante

<sup>4</sup> La influencia de Ortega y Gasset y de las publicaciones filosóficas de *Revista de Occidente* fue decisiva en mi iniciación. Después no fue menos importante, para mi generación y para los más jóvenes, la presencia de José Gaos, trasterado en México y traductor de Heidegger.

<sup>3</sup> Enrico Mario Santí, "Introducción" a *Primeras letras (1931 - 1943)*, Barcelona, Seix - Barral, 1988.

tradiciones, ideas y creencias que yo veía (y veo) como constitutivas no sólo de nuestra civilización sino de nuestro ser mismo. ¿Cómo divorciar al amor del pensamiento de Platón y de los poetas romanos, de los místicos sufíes y de los poetas italianos que representan una tradición que él rechazaba: Cavalcanti, Petrarca? ¿Y no le debemos al cristianismo nuestras ideas de libertad y fraternidad, la condenación de la riqueza y la exaltación de los pobres? ¿Cómo condenar civilizaciones y épocas enteras: la pintura del Renacimiento, la escultura griega, la novela del siglo XIX, la poesía árabe o china, el teatro de Calderón? Y en un dominio más limitado, aunque para mí esencial: si se ama a la poesía, ¿se puede despreciar a la prosodia y a la música del verso? Nada de esto enturbiaba mi afecto y mi admiración. Mis afinidades eran más de orden ético y espiritual que estético y filosófico.

Todos estos encuentros y desgarramientos, así como otros más íntimos y personales, se resolvían en desasosiego y cavilaciones, dudas e insomnios. Volvían las preguntas de mi adolescencia y de mi primera juventud: ¿qué sentido tenía obstinarse en escribir poemas? Frente a la vida, ¿no era una desertión? Y frente al derrumbe de todos los absolutos, ¿no era una consolación mentirosa y una magia culpable? Al lado de estas preguntas y de otras parecidas, surgía una que me atañía particularmente: ¿cuál era mi lugar como poeta hispanoamericano, en la tradición poética de Occidente? Esa pregunta se extendía a todos los poetas hispanoamericanos y, en general, a la cultura y la historia de nuestros pueblos. Doble excentricidad: era mexicano y escribía en español. Excentricidad de México y de su historia, prolongación de la excéntrica España. Dos extremos de la misma preocupación: el tema de la peculiar relación de América Latina con Europa, especialmente con España y Portugal, era (y es) para mí inseparable de la otra cuestión: el lugar de la poesía hispanoamericana en la tradición poética de Occidente. Todos los poetas hispanoamericanos han decidido conquistar y asimilar a la tradición europea; todos también han intentado no tanto separarse de ella como transformarla en algo nuevo y radicalmente diferente.

Las dos preguntas, una acerca de la filiación histórica de nuestros pueblos y otra sobre nuestra poesía, no eran de orden teórico o general sino personal. Sólo si respondía a ellas podía justificar mi existencia, como poeta y como ser humano. Mis respuestas están en los poemas y en los libros que he escrito a lo largo de mi vida. Al final de mi estancia en París, después de terminar *El laberinto de la soledad*, primera respuesta a la primera pregunta, comencé a escribir un ensayo sobre la poesía. Era una continuación y en parte una rectificación de lo que había escrito en 1942. Tuve que interrumpir mi trabajo: en 1952 dejé París, estuve en el Oriente y, en septiembre de 1953, regresé a México. Sin embargo, en momentos libres o robados a otras ocupaciones, seguí escribiendo mi libro. A principios de 1955, gracias Alfonso Reyes que veía con simpatía mis esfuerzos aunque no aprobaba mis ideas, envié a la imprenta *El arco y la lira*. El título viene de Heráclito y alude a la lucha de los opuestos, que la poesía convierte en armonía, ritmo e imagen.

En 1964 mi amigo, el poeta Roger Munier, tradujo al francés *El arco y la lira*. Al preparar el texto revisé el libro. Introduce cambios y ampliaciones de consideración, que fueron recogidos en la edición mexicana de 1967. Desde entonces no

he cambiado una línea en las ediciones subsecuentes<sup>5</sup>. Pero las preguntas de mi adolescencia regresaban; no en los mismos términos sino en el mismo sentido y con parecida urgencia. Eran otras y eran las mismas. Vivía en Delhi y mi vida había cambiado, no mis obsesiones. En 1965 escribí una serie de sentencias, equidistantes de la máxima y del aforismo. Fueron una *mise au point* o, más bien, como su título lo dice, unas *Recapitulaciones*. Dos años después, volví al tema y escribí un ensayo dedicado a explorar la poca estudiada relación entre la poesía y la técnica moderna, especialmente los nuevos medios electrónicos: *La nueva analogía*. Los dos escritos aparecen en este volumen a la manera de un puente —tal vez demasiado frágil, un verdadero puente colgante— entre *El arco y la lira* y el libro siguiente: *Los hijos del limo* (1972). Este libro coincide con otro cambio en mi vida. Lo escribí en los Estados Unidos; yo había vivido en ese país durante mi niñez y, más tarde, en mi juventud, pero siempre como un forastero; ahora mi relación era más íntima: no sólo me ganaba la vida con mi trabajo sino que participaba en su vida intelectual. Como mexicano, los Estados Unidos han sido siempre para mí una presencia constante. Su inmensa realidad histórica se ha desdoblado en algo más precioso: sus escritores y, sobre todo, sus poetas.

*Los hijos del limo* recoge y desarrolla el tema final de *El arco y la lira*: las relaciones entre poesía e historia. Procuré describir, como digo en el prólogo, desde la perspectiva de un poeta hispanoamericano, el movimiento poético moderno en su relación contradictoria con lo que llamamos modernidad. Mi reflexión abarca del nacimiento de la tradición moderna al ocaso de las vanguardias. El fenómeno no es únicamente estético sino que es un aspecto de otro más amplio y complejo que abarca a la sociedad contemporánea: vivimos el crepúsculo de muchos de los supuestos que fundaron hace dos siglos a la modernidad. Entre ellos dos básicos: el culto al futuro y la idea de progreso, en sus dos vertientes, la evolucionista y la revolucionaria. Fui uno de los primeros que se ocuparon de estos asuntos. Ahora se han popularizado y hoy circula una abundante literatura, a veces aguda y otras indigesta, sobre lo que se ha llamado la "postmodernidad". Expresión infortunada y poco exacta... El título de mi libro viene de un soneto de Nerval de la serie *Le Christ aux Oliviers*, hermosa adaptación del famoso pasaje de Jean-Paul en el que sueña la muerte de Dios. El título no es muy feliz. Quizá debería haberse intitulado, como en la versión francesa, *Punto de convergencia*. ¿De qué y en qué? Convergencia en los poetas que escriben en este fin de siglo entre las dos tradiciones, la de la imitación de los antiguos y la de la ruptura. Convergencia y disolución: penetramos en un mundo desconocido.

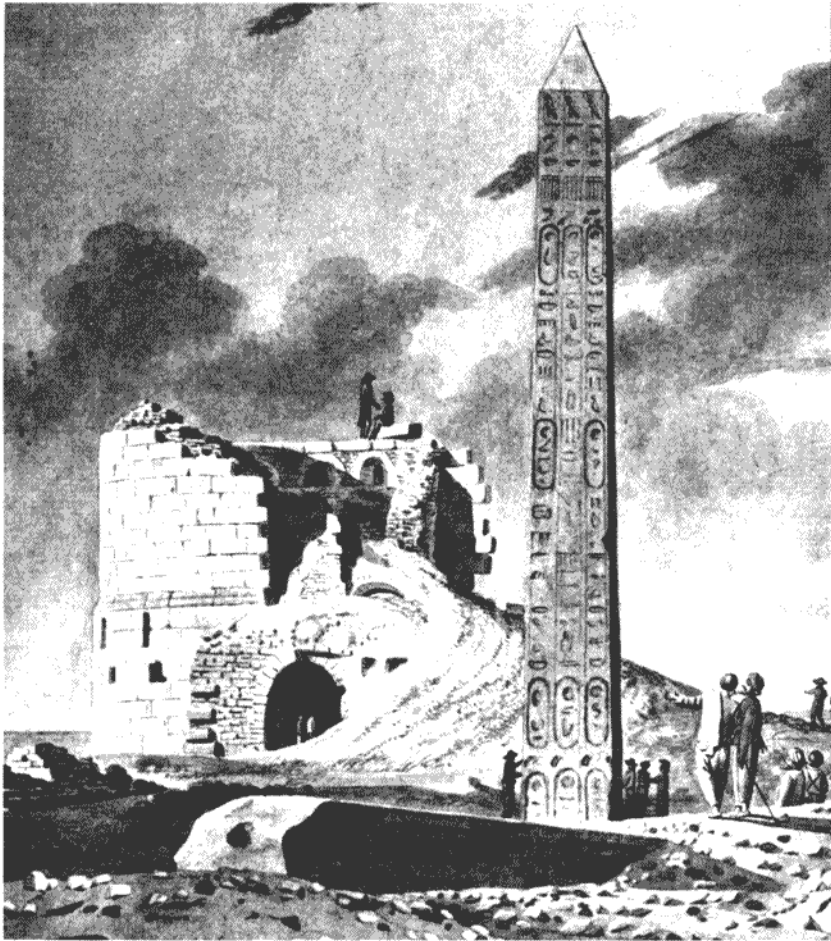
La tercera parte de este volumen, la final, se abre con dos ensayos. Continúan y amplían la reflexión sobre el fin de la tradición de la ruptura y de los mitos gemelos que la alimentaron: el futuro y la revolución. Los dos ensayos son un puente, como *Recapitulaciones* y *La nueva Analogía*, que conduce al texto más reciente y que trata del lugar y la función de la poesía al finalizar el siglo. Se cierra así una meditación

<sup>5</sup> Ahora, al preparar este volumen, volví a releer *El arco y la lira* y sentí el impulso de cambiar y suprimir muchas opiniones demasiado categóricas y no pocos juicios sumarios. Resistí a la tentación: peor es menearlo.

comenzada hace más de cincuenta años. ¿Regreso al punto de partida? Sí y no. Vivimos no el fin de un siglo sino de una era histórica. ¿Comienza otra época o, según ha ocurrido más de una vez, la crisis de hoy es el prelude de un renacimiento? ¿Quién lo sabe? Algo, sin embargo, puede decirse: el futuro no existe. Más exactamente: es una invención del presente. La misión de los hombres, a un tiempo condena y salvación, consiste en inventarlo cada día. Algunas generaciones no se atrevieron y repitieron mecánicamente los gestos del pasado, hasta petrificarse; otras, más cercanas, poseídas por los demonios del cambio y del odio a su pasado, convirtieron el futuro en un ídolo monstruoso. Sacrificaron al presente por una palabra que hoy se ha disipado. Pero la invención del futuro no implica la destrucción del pasado. Ahora sabemos que nunca muere del todo y que es vengativo: a veces resucita

en forma de pasiones espantables y obsesiones inicuas. La poesía es la memoria de los pueblos y una de sus funciones, quizá la primordial, es precisamente la transfiguración del pasado en presencia viva. La poesía exorciza el pasado; así vuelve habitable al presente. Todos los tiempos, del tiempo mítico largo como un milenio a la centella del instante, tocados por la poesía, se vuelven presente. Lo que pasa en un poema, sea la caída de Troya o el abrazo precario de los amantes, está pasando siempre. El presente de la poesía es una transfiguración: el tiempo encarna en una presencia. El poema es la casa de la presencia. Tejido de palabras hechas de aire, el poema es infinitamente frágil y, no obstante, infinitamente resistente. Es un perpetuo desafío a la pesantez de la historia. □

México, a 12 de abril de 1990



Vista del obelisco de Cleopatra