



**KONVERGENCIAS LITERATURA**  
**ISSN 1669-9092**  
**Año II N° 5 Segundo Cuatrimestre 2007**

## LA ESTÉTICA DE OCTAVIO PAZ <sup>1</sup>

Néstor García Canclini (Argentina)

### De la palabra a la escritura

Los poemas de Paz son uno de esos pocos lugares donde lo poético y filosófico llegan a alzarse en un mismo acto. Algunos de sus textos son simultáneamente poesía, y el lugar en que la poesía se mira a sí misma y piensa su sentido como lenguaje. Para una reflexión filosófica esto posee la ventaja de presentar la estética del autor en acción en el mismo momento en que explicita sus propósitos. Pero también exige pensar qué significa que se den juntos el lenguaje y su metalenguaje, el texto y el discurso sobre ese texto. Dos poemas nos han parecido ejemplares para este trabajo: *Libertad bajo palabra* y *Blanco*. Como representan las dos estéticas que hemos advertido en diferentes períodos de la obra de Paz, haciéndolos discutir entre sí esperamos descubrir el sentido global de su poética, a la vez que sus dificultades y contradicciones.

*Libertad bajo palabra* es un poema en prosa que abre el libro del mismo nombre. Este volumen apareció en 1949, fue notablemente ampliado en 1960 y reeditado en 1968 con unos cuarenta poemas menos y algunas correcciones. Las tres ediciones, que reúnen la obra de Paz desde su comienzo hasta 1957, son encabezadas por el mismo prefacio, como para que nadie dude de lo que su contenido declara: que es el manifiesto bajo el que coloca su poesía.

*Blanco*, fechado en 1966, es el poema estructuralmente más complejo de Paz, y aparece como la culminación de una serie de experimentos que realizó los últimos años en el límite de la actividad poética: en sus relaciones con la plástica, con la

---

<sup>1</sup> Publicado originalmente en *Cuadernos de Filosofía*, Facultad de Filosofía y letras, Universidad de Buenos Aires, Año XII, Número 18, Julio-Diciembre 1972. pp.259-272.

música, con la filosofía, en un campo incierto donde la división en géneros se desvanece y la poesía replantea de un modo radical su propia posibilidad. Así como en *Libertad bajo palabra* el lenguaje es hablado como Palabra, en *Blanco* es propuesto como escritura, como el cuestionamiento de la relación de la escritura con la página. El primero es el discurso de un sujeto, el poeta, que al crear el lenguaje inventa la realidad que designa; la actividad de la conciencia es una actividad sintética, que da la coherencia de su única mirada a todo lo que nombra. En *Blanco*, por el contrario, no hay sujeto creador, y en vez de síntesis hay una dispersión del lenguaje sobre el papel; la tipografía y la encuadernación subrayan, como dijo Paz, "no tanto la presencia del texto como la del espacio que lo sostiene: aquello que hace posible la escritura y la lectura, aquello en que terminan toda escritura y lectura".

### **La soledad omnipotente**

La poesía de *Libertad bajo palabra* se realiza fuera del espacio, "donde terminan las fronteras", donde "los caminos se borran". El poeta actúa más allá del territorio establecido por el hombre, Su situación es descripta como la de Dios ante la nada y su tarea es la de inaugurar la realidad. Los verbos lo revelan: "*Invento* la víspera, la noche, el día siguiente", "*pueblo* la noche de estrellas, de palabras, de la respiración de un agua remota que me espera donde comienza el alba". Por lo demás, advertimos la reiteración de la idea dentro de la misma frase: el primer párrafo del texto emplea la imagen de "las fronteras" para señalar el límite del área de actividad habitual del hombre, pero necesita reforzarla con una aparente redundancia: "donde *terminan* las fronteras". Al concluir el mismo párrafo encontramos la metáfora del "alba" para sugerir, en oposición a la finitud del hombre común, el surgimiento trascendente de la creación poética; pero esa metáfora, que por sí sola da idea de algo que nace, es subrayada por el verbo: "donde *comienza* el alba", Sólo Dios, o el poeta que lo reemplaza, ven más allá del horizonte humano, no sólo la frontera sino donde ésta termina, no sólo el alba sino donde comienza.

El segundo párrafo consta de dos oraciones. La primera comienza con el verbo "invento", la segunda con "sostengo". El pasaje de un verbo a otro indica ya la fragilidad de lo creado por el poeta. "Un mundo penosamente soñado" dura poco tiempo, necesita ser sostenido por el que lo inventó, sus objetos" desfallecen y vacilan frente a la luz que disgrega". El poeta engendró en su imaginación un universo, pero la luz de la realidad, la presencia del otro mundo, el que existe para los

demás hombres, conspira contra este sueño. No es posible recluirse mucho tiempo en la ilusión si alrededor están "la sierra árida, el caserío de adobe, la minuciosa realidad de un charco y un pirú estólido", Pero como el poeta no quiere renunciar a su teatro ficticio, siente esta otra escena como un mundo enemigo: "unos niños idiotas que me apedrean", "un pueblo rencoroso que me señala", Ya no soy yo que me dirijo hacia ellos para inventarlos, para darles forma; apedrear y señalar son los actos con los cuales ellos se dirigen a mí, afirman su presencia independiente de mi palabra y mi mirada.

El conflicto entre lo real y lo imaginario se plantea por la aparición de los otros hombres. Hasta aquí el poeta sólo nombraba la naturaleza -las estrellas, "la respiración de un agua remota", el árbol, la nube o la roca- y cada palabra que enunciaba era un "presentimiento de dicha". Cuando surge la terca evidencia de los demás, la integración ideal con la naturaleza se quiebra. Entonces la palabra del creador ensaya una última astucia para preservar su omnipotencia: incorporar la desdicha de los otros a su lenguaje, subordinarlos a él: "Inventó la quemadura y el aullido, la masturbación en las letrinas, las visiones en el muladar, la prisión, el piojo y el chancro, la pelea por la sopa, la delación, los animales viscosos, los contactos innobles, los interrogatorios nocturnos, el examen de conciencia, el juez, la víctima, el testigo". Una enumeración lo suficientemente vasta como para que nada quede excluido de su poder. Al nombrar las cosas, el poeta se apodera de ellas: si logra nombrarlas a todas, su imperio quedará intacto.

Pero su intento tiene una debilidad: únicamente busca *enumerar* "lo horrible", lo que destruye la armonía universal; pero no se interesa por jerarquizarla, por distinguir entre lo desagradable natural -los animales viscosos- y el mal producido por el hombre -los interrogatorios nocturnos-, no diferencia "la pelea por la sopa" de la "delación" que la sigue inmediatamente en la lista, atribuye a una misma persona ser el juez, la víctima y el testigo. Las cosas que separan esas imágenes en realidad la igualan, y ese lenguaje acumulativo proporciona al que lo habla una omnipotencia tan enorme como su soledad. Porque si él es juez, víctima y testigo, ¿"a quién apelar ahora y con qué argucias destruir al que te acusa?"... "Inútil tocar a puertas condenadas. No hay puertas, hay espejos". El mundo concebido como un inmenso espejo, como la exhibición de uno mismo, es un mundo clausurado sobre la propia intimidad. "No hay puertas": nada conduce más allá de nuestro yo. Todo acto es un modo de mirarse. Esta es la lucidez última del poeta-deidad, todas sus invenciones

llevan al descubrimiento de que son lo mismo "la soledad de la conciencia y la conciencia de la soledad". "...Todo desemboca en esta eternidad que no desemboca". El orgullo del yo absoluto es saberse eterno; su drama es que la eternidad se agota en sí misma, en la monotonía de sus repeticiones interminables. La eternidad es lo opuesto a la historia, a la posibilidad de cambiar, y de cambiar con los otros. Sin historia no hay pasado ni porvenir - " arden sin fulgor ni esperanza" -; sólo existe el presente puro, el tiempo de la conciencia, incesantemente afirmándose a sí misma, "sol sin párpados".

Pero al llegar aquí el poeta descubre que él también es creado, que hay una dependencia mutua entre él y el otro: "invento"... "la mente que me concibe, la mano que me dibuja, el ojo que me descubre. Invento al amigo que me inventa, mi semejante; y a la mujer, mi contrario". Reconoce dos formas de alteridad: el amigo y la mujer. Pero las diferencia: la relación con el amigo se da en una lucha recíproca: yo lo invento a él, al mismo tiempo que él me inventa; ninguno instaura la realidad ajena sin que el otro, simultáneamente, establezca la propia. A la mujer, en cambio, la describe con metáforas pétreas, inmóviles, sometida a los actos de posesión masculina: "torre que coronó de banderas, muralla que escalan mis espumas, ciudad devastada que renace lentamente bajo la dominación de mis ojos". La mujer torre y muralla, lugar de refugio que está permanentemente ahí y no exige nada, ciudad que protege de la naturaleza; el hombre la corona, la escala, la devasta, la hace renacer con la fuerza de su mirada.

Por último, todo lo que el poeta inventa lo crea por la Palabra. Pero si merece la mayúscula es porque sólo ella es autónoma, más soberana que el mismo yo: es "la libertad que se inventa y me inventa cada día". Hay una afirmación soberbia de la capacidad creadora del poeta, y a la vez una subordinación del yo al "se", hay un subjetivismo dependiente de un objetivismo del lenguaje. Pero el objeto fundador es espiritual: la Palabra y no la escritura. Es cierto que la Palabra tiene una materialidad sonora, pero no contradice el idealismo de un pensamiento concentrado en la percepción visual.

### **La conquista del abismo**

*Blanco* es un poema plástico. Presentado en su versión original sobre una sola página desplegable, en dos colores y con tres tipos de letra, se ofrecía como un

ordenamiento literario de las palabras y a la vez como una distribución de los colores y las formas de la escritura sobre el papel. De la primera edición, conserva en las posteriores la diagramación en tres columnas: la central comienza y termina el poema, las laterales son más breves y se insertan en las interrupciones de la columna central. Esta constituye por sí un poema autónomo, que, consta de seis partes: un prólogo, una conclusión, y entre ambos cuatro partes que se distinguen por cuatro colores o "estados" -amarillo, rojo, verde y azul-. Las columnas izquierda y derecha componen un poema erótico: la primera se divide en cuatro secciones, que corresponden a cada uno de los elementos tradicionales; la segunda constituye otro poema, dado como contrapunto del anterior y formado por cuatro variaciones sobre la sensación, la percepción, la imaginación y el entendimiento.

	prólogo	
	amarillo	
fuego		sensación
	rojo	
agua		percepción
	verde	
tierra		imaginación
	azul	
aire		entendimiento
	conclusión	

Cada una de las columnas puede leerse por separado, cada sección de cada columna funciona también en forma autónoma, y asimismo es posible unir en la lectura la columna izquierda con la derecha; por último, puede leerse todo el poema en conjunto, siguiendo la dirección ordinaria arriba-abajo, izquierda-derecha. De este modo, habría veintidós lecturas posibles, que conformarían otros tantos poemas. Y existiría aún la posibilidad de que el lector realizara otras combinaciones más arbitrarias, como por ejemplo: fuego-entendimiento, tierra- percepción, etc.

Nos reduciremos a leer verticalmente la columna central, y luego en forma conjunta, también vertical, las columnas laterales. Sólo para identificar fácilmente cada grupo poético, los designaremos con las palabras que los representan en el diagrama anterior; de ningún modo pretendemos que esas palabras solitarias simbolicen toda la riqueza de cada conjunto.

El prólogo describe el momento de gestación del lenguaje, y califica a "la palabra" -con minúscula- con dos parejas de contrarios: grávida-nula, inocente-promiscua. De un extremo al otro, la palabra que va a surgir puede serlo todo; antes de que tenga "nombre" y "habla", es apenas una posibilidad imprecisa, "el comienzo" de algo. Puede ser fuente de vida y muerte; porque ignora su carácter, el poeta la describe con una imagen aterrorizada y contradictoria: "la enterrada con los ojos abiertos".

Amarillo continúa el relato de esta experiencia comparándola con el descenso al pozo de una mina mediante una escalera de mano que cuelga pegada a la "penumbra" de la pared, "entre las confusiones taciturnas". En esta sección el conflicto del poeta entre la creación y la muerte del lenguaje se expresa dando una imagen o un concepto positivos, y negándolos o irrealizándolos inmediatamente con un adjetivo u otra imagen: "El lenguaje deshabitado", "Un girasol/Ya luz carbonizada", "un vaso/De sombra", "la palma de una mano/Ficticia", Flor/Ni vista ni pensada", "Cáliz de consonantes y vocales/Incendiadas".

Rojo insiste en la dificultad para hacer surgir el lenguaje, pero emplea ya imágenes de fluidez: "oleaje; "río". Estas metáforas afirmativas siguen negadas pues se habla de "Río seco", de "manantial amordazado". El fluir detenido es el 'Río de historias', un "Río de sangre", alusiones a la revolución mexicana desvirtuada, que el poeta vive como una decepción: "Castillos de arena, naipes rotos/... En el pecho de México caído". El manantial fue amordazado por una "conjuración anónima/De los huesos": es difícil saber si estos huesos simbolizan a los muertos o se refieren a la "conjuración anónima" del pasado, de lo muerto de la historia. De todos modos el poeta logra ir nombrando su dificultad para escribir la poesía, y con eso va haciéndola; comienza a saber que "El lenguaje/Es una expiación,/Propiciación/Al que no habla"; descubre que hablar no es sólo expresar la propia subjetividad; no hay subjetividad propia, es siempre social y los otros se expresan por la escritura del poeta. No obstante, las palabras siguen siendo un riesgo y una fuente de culpabilidad: "Hablar/Mientras los otros trabajan/Es pulir huesos". Sigue pensando la poesía como opuesta al trabajo, en vez de verla como otro modo de producción de lo humano por la mediación de lo imaginaria; como si el trabajo creador no incluyera también la dimensión imaginaria. Escribir poesía le parece "pulir huesos": una tarea exquisita dedicada a algo muerto.

La sección siguiente -verde- tiene dos momentos: primero, describe la opresión y la agresividad del mundo sobre el hombre. En la tierra "hay púas invisibles. hay espinas/En los ojos". Se habla de una adversidad anónima, aún más vasta que la opresión social: "No tiene cuerpo ni cara ni alma"; el hombre no puede escapar a su dominio - "está en todas partes"- y se la describe de un modo semejante a la opresión que impedía el surgimiento 'de la; palabra poética: "aplasta ", "se obstina".

El segundo momento presenta, primero, la rebelión de la naturaleza ante esa opresión: "Se levantan los arenales"... "Mugén los árboles encadenados". Luego, como un eco de la protesta natural, brota la rebeldía humana: "Te golpeo cielo/Tierra te golpeo". La reacción del hombre, del poeta, es violenta, plena de imágenes fálicas: junto con los golpes, trata de abrir la tierra con su canto, "de flauta y tambor centella y trueno". La tierra, primero tierra-madre, fuente de la actividad del hombre, pasa a ser ahora tierra-mujer, y, al ser fecundada, goza con la actividad creadora del hombre, encuentra satisfacción para su "sed": "Tienes la boca llena de agua". Ya no está seca, sino plena, hasta desbordarse: "Tu cuerpo chorrea cielo". Hay un desplazamiento significativo al pasar de la sección anterior a ésta: cuando se habla de la historia, se le compara con un río (masculino), y para indicar su detención se lo califica de seco y amordazado; cuando el hombre resuelve actuar, aquello sobre lo cual actúa no es el río sino la tierra (femenina), busca una alteridad pasiva para ejercer su violencia, para atribuirse íntegramente el mérito de la actividad. Antes, la tierra era "un lenguaje calcinado", muerto; mediante la acción del hombre adquiere la vida, la riqueza y la violencia que éste le da: "Tu panza tiembla/Tus semillas estallan". Y en seguida agrega: "Verdea la palabra". La unión del hombre-historia con la mujer-tierra produce la renovación del lenguaje, que es como un anuncio de la creatividad recuperada del mundo.

La tierra maternal hace posible la liberación del hombre. El hombre libera al mundo y a sí mismo por la realización violenta de su deseo. Esa realización tiene dos paradigmas: el acto sexual y la gestación del lenguaje. El surgimiento de la palabra lleva el mundo a la claridad; al poder nombrar las cosas, la realidad se ilumina: "Del amarillo al rojo al verde/Peregrinación hacia las claridades". Pero el lenguaje descubre que nos basta nombrar lo real para fijarlo; las cosas siguen existiendo como un torbellino, negando con sus mutaciones y movimientos la pretensión de atraparlas en conceptos. Ni bien llega al mundo, "la palabra se asoma a remolinos", los sentidos del hombre comienzan a girar trastornados; en vez de los objetos, "los reflejos, los

pensamientos veo/Las precipitaciones de la música". Para nombrar las cosas, para operar con ellas, necesitamos signos que las representen; estos signos -afirma el poeta- deben seguir la rotación del mundo, deben ordenarse como un "archipiélago". Por eso, el poema se escribe descentrado, o con múltiples centros, dispersos sobre la página, disponible a moverse entre diversas locuras, a ser un doble de la fugacidad del mundo. Sería inútil que el poeta pretendiera establecer en su escritura el orden permanente de lo real. "Entre los bosques impalpables", sus palabras apenas serán como "Las esculturas rápidas del viento".

Un paso más y el poeta siente el vértigo que produce esa inestabilidad. Lo envuelve "El resplandor de lo vacío", unión de dos imágenes que dan cuenta a la vez de la incertidumbre de lo indefinidamente abierto y de la fascinación que le causa. "Mis pasos/Se disuelven/en un espacio que se desvanece/En pensamientos que no pienso". Lo abarca algo mayor que él mismo, que su propio pensar. Descubre "En el centro/Del mundo del cuerpo del espíritu/La grieta": por allí huyen todas sus certezas, el frágil orgullo que había conseguido al afirmarse en su rebelión y en su poder de fecundar y decir. "En el remolino de las desapariciones" vacila reiteradamente entre "no" y "sí", convirtiéndolo en una especie de ritual; entre afirmaciones y negaciones, experimenta la insignificancia de las palabras: "son Aire, son nada/Son/Este insecto/Revoloteando entre las líneas/De la página/Inacabada". Un girar interminable, un revolotear que sugiere la libertad de la circulación, su carácter gratuito, pero también su imposibilidad de instalarse, su lejanía, su sentido inasible. La actividad poética encuentra el modo de hablar sobre el fluir inapresable del mundo en el movimiento de su propia creatividad, al generar un lenguaje que vaya siempre más allá de lo real y de sí mismo. La rotación de las cosas halla su figura en el revoloteo de las palabras sobre la página, las palabras encuentran la figura para describir ese movimiento en la distancia y la fugacidad de la mujer: "Tus pasos en el cuarto vecino".

Todo el poema está organizado en el vaivén de tres relaciones homólogas: la del hombre con el mundo, la del hombre con el lenguaje, la del hombre con la mujer. Cada una es imagen de las otras y permite comprenderlas mejor. Respecto del mundo el hombre se manifiesta como el ser que posee, respecto del lenguaje como el que produce significaciones, respecto de la mujer como el que fecunda, el que crea la vida. Y esta concepción del hombre como el ser que posee, significa y crea puede verse, no sólo distribuida en las distintas relaciones sino presente en cada una de ellas. Digamos, por último, que en las tres late la tensión entre lo real y lo irreal, eje de la

parte final del poema. "Si el mundo es real/La palabra es irreal/Si es real la palabra/El mundo /Es la grieta el resplandor el remolino". Si pudiera verse a sí mismo, el mundo sería la coincidencia perfecta con esa realidad; la palabra resultaría entonces irreal: pensada como espíritu, no forma parte de la materialidad mundana. Sin embargo, para el poeta que la pronuncia, la palabra es real: pero sigue pensándola, dualistamente, ajena al mundo, ya que su aparición produce en él una grieta (la hendidura por la que el ser es visto deja de coincidir con sí mismo), un *resplandor* (la realidad del mundo llevada a la luz por la palabra que la nombra), un *remolino* (el desorden de un mundo que perdió la coherencia de lo que existe sólo para sí).

El poeta termina sugiriendo que la incertidumbre entre la realidad o irrealidad del mundo aflige al hombre cuando busca aferrar lo real, someterlo a la vista, el órgano intelectual por excelencia. Si queremos, atrapar las cosas en la mirada, en el concepto y en el lenguaje, todo se "evapora", se "desvanece": "Irrealidad de lo mirado/La transparencia es todo lo que queda". Los ojos vuelven irreales las cosas, justo en el momento en que pensaban poseerlas las pierden; la evocación distante, imaginaria, les da una "realidad" más verdadera. Surge entonces ese otro lenguaje, el lenguaje de lo otro, de lo lejano, la poesía que dice con símbolos lo inapresable. Todo lo que conocemos se desvanece, todo lo que nombramos se transforma, todo lo que poseemos se escapa. Si el poema quiere representar el universo debe asumir la forma de esa fugacidad, abandonarse al vacío del mundo al mismo tiempo que lo ocupa con su escritura, luchar con él como un cuerpo se abandona al otro al cerrar los ojos y amarlo:

*El mundo*

*Haz de tus imágenes*

*Anegadas en la música*

*Tu cuerpo*

*Derramando en mi cuerpo*

*Visto*

*Desvanecido*

*Da realidad a la mirada.*

### **Lo fascinante y lo prohibido**

Las columnas izquierda y derecha tienen menos densidad discursiva que la central, pero interesan por la riqueza con que describen la relación entre el hombre y

la mujer siguiendo el simbolismo de los cuatro elementos. El poeta no ve a la mujer sino su sombra en el fuego; tampoco ve el fuego, sino su sombra en el muro. Y la mujer es inaprehensible como la llama, y además es la "llama rodeada de leones": lo intocable y custodiado. La inasibilidad de la mujer representa la dificultad del hombre al aprehender el mundo. La mujer surge y desaparece, inestable como la llama, que "Te desata y te anuda". El hombre lucha por alcanzada, por poseerla, mientras ella ríe "desnuda" -ofreciéndose-, pero en una fiesta a la que no se puede llegar: "en los jardines de la llama". Por eso, en la columna que desde la derecha le responde, el hombre sólo puede ser "sensaciones". Luego de que la introducción central dijera la dificultad para acceder al lenguaje, los poemas laterales presentan la dificultad para llegar al mundo. En esta experiencia originaria, el mundo aparece a través de dos cadenas simbólicas, la de lo fascinante -los juegos de las sombras, del fuego, de la desnudez, de la mujer- y la de lo prohibido -el muro, el fuego, la mujer y los leones.

La segunda sección relata la llegada del hombre al cuerpo de la mujer. Al principio, la "Ve como una realización de su mirada y un acto de narcisismo: "me miro en lo que miro/es mi creación esto que veo/ como entrar por mis ojos/la percepción es concepción". Después, a diferencia de lo que ocurría en *Libertad bajo palabra*, percibe en ella a un otro tan sustancial como él, incluso "un ojo más límpido" y siente que "soy la creación de lo que veo". Pero es el hombre quien se lo concede. Esta lucha de miradas, el reconocimiento recíproco en el acto sexual, son expresados por el símbolo quizá más polisémico de los cuatro elementos: el agua. Sus principales significados tradicionales para describir a la mujer: se habla de su carácter plural y apasionado "torrente", "oleaje", "los ríos de su cuerpo"; el hombre encuentra en el cuerpo de ella la posibilidad de verse de muchas maneras -"país de espejos"---" de encontrar la mirada pura -"un ojo más límpido". El poeta desilusionado de la historia estancada ("el río seco" y el "manantial amordazado" de que acababa de hablar en la columna central), reencuentra la fluidez y la vitalidad en su amada; incapaz de ver ya la realidad, porque se le vuelve "penumbra" cuando resiste su acción y porque su mirada intelectual lo ciega al nuevo movimiento, se refugia en la intimidad sexual e idealiza a la mujer atribuyéndole la pasión torrencial y la visión límpida que él ha perdido.

La lucha recomienza en la tercera sección. La mujer "se desata, se esparce", "brilla se multiplica se niega/renace se escapa se persigue". Los contrarios, resueltos antes en la unidad sexual, se yuxtaponen nuevamente: "real irreal quieto vibrante". Hasta que por fin la acción fecundadora del hombre -"mis manos de lluvia "-, ejercida

sobre la fertilidad de la mujer -" sobre tus pechos verdes"- recupera la coherencia de lo real. En la posesión de la amada -simbolizada precisamente por la tierra- el hombre encuentra la figura de su conquista del universo: la "mujer tendida" está "hecha a la imagen del mundo". No obstante, dentro de este esquema posesivo, la mujer aparece al final con un papel "activo", el de concebir el mundo con su imaginación: "El mundo haz de tus imágenes".

La mujer imagina, concibe el mundo; no actúa en él. Y lo "concibe" cuando el hombre la posee. No tiene iniciativa propia, ni capacidad de instaurar lo real a partir de sí misma. Esta convicción, predominante en todo el poema, se desarrolla en la parte final. La mujer es el ser que carece de consistencia propia, que vive cayendo: "caes de tu cuerpo a tu sombra", "de tu sombra a tu nombre", "de tu nombre a tu cuerpo", hasta que finalmente "caes en tu comienzo". Entregada a ella misma, no alcanza a sostenerse, carece de identidad: "te precipitas en tus semejanzas". Pero el verso pegado a éste, en el poema paralelo, afirma: "yo soy tu lejanía". La mujer, que vive alejándose de sí, cayéndose, perdiéndose, por fin encuentra en el hombre, no meramente una alteridad, una reciprocidad, sino el otro que le da el ser, la permanencia de su huella: "derramada en mi cuerpo/yo soy la estela de tus erosiones". La tierra-mujer existe porque el sol-hombre la mira: "temblor de tierra de tu grupa/testigos los testículos solares". El hombre- testigo, el que está al final del proceso para certificarlo, está también al comienzo, generándolo, como el pensamiento suscita el lenguaje : "falo el pensar y vulva la palabra".

En los últimos versos, el hombre admite la necesidad mutua que lo vincula a la mujer: ella, sola, se desvanece, dura apenas el momento del amor: "tu cuerpo son los cuerpos del instante"; pero también la permanencia del hombre solitario es una permanencia abstracta, como la del pensamiento: "pensamiento sin cuerpo el cuerpo imaginario". Conclusión: la mujer es cuerpo y el hombre espíritu, la mujer es palabra y el hombre pensamiento, la mujer es el ser "en blanco", la página sobre la que el hombre escribe su obra.

### **Instantes sin historia**

¿Se oponen absolutamente *Libertad bajo palabra* y *Blanco*? Así parecen indicarlo las diferencias de estructura interna y sus relaciones con el resto de la obra. *Libertad* está escrito en una prosa continuada, de transparente coherencia, y está

colocado como prólogo del libro que reúne los poemas compuestos por Paz de 1935 a 1957: tiene unidad interna y sirve para señalar la unidad de una producción de veintidós años. *Blanco* presenta, en cambio, una estructura discontinua; como Paz pensó que esta fragmentación podía desconcertar al lector, precedió poema con una explicación, no dedicada a demostrar la unidad del conjunto sino a subrayar "la posibilidad de varias lecturas".

Sin embargo, para llevar hasta el final la confrontación de estos dos poemas, creemos necesario distinguir en *Blanco* el *texto* del *discurso*, y demostrar el desacuerdo entre ambos. El texto aparece como una dispersión de palabras y frases sin un sujeto, sin un núcleo central que organice el conjunto. No hay una Palabra ordenadora, como en *Libertad*, o una escritura que se derrama sobre el blanco del papel, que procure ocuparlo, cubrirlo. Las palabras sueltas, o agrupadas en versos breves, o llegan a configurar un desarrollo necesario; son como instantes aislados, caóticamente dispuestos. Las relaciones entre ellos son múltiples, la lectura puede ir en muchas direcciones, puede cambiar de rumbo imprevistamente, y a veces, dentro de una misma unidad poemática, romperse, ofrecer el ritmo de una respiración ansiosa, compulsiva o distraída. Al permitir la elección entre varias lecturas, el poema no aparece *hecho*, sino *para hacerse*; es una obra abierta a la iniciativa creadora el lector. Y, antes que eso, una exposición sobre las posibilidades combinatorias de un sistema con un sentido indeterminado -porque no se mueve en una única dirección- y un sistema anónimo -puesto que no fue escrito desde *un* lugar.

Si el texto presenta esa estructura dislocada y un sentido incierto, el discurso muestra más bien el esfuerzo por superar la dispersión. No hay un sujeto absoluto, como en *Libertad bajo palabra*, pero sí un yo que lucha por definirse y comprender su lugar en el universo. Descubre que ese lugar es móvil, inestable, que no puede situarse por referencia a una imagen del mundo, porque esa imagen ya no existe. Pero comienza a identificar los ejes de tensión entre los que oscila: la relación entre lo real y lo irreal, su lucha con la mujer, con el mundo y con el lenguaje. Comprende que todas esas relaciones debe reinventarlas constantemente, que la subversión de las formas y la creación de otras es el estilo del mundo y debe ser el de su poema.

El ritmo del texto muestra ansiedad y dispersión; el ritmo del discurso narra el combate contra ellas. Como el poeta no puede triunfar definitivamente, busca salidas mágicas: las reiteraciones, que configuran una especie de práctica ritual, y la fusión

instantánea con el todo por medio del erotismo. Es aquí donde abandona la humanidad de la escritura y regresa a la función mítica de la Palabra: las reiteraciones rituales buscan imponer a lo real un orden compulsivo, arbitrariamente resuelto por el poeta; la celebración mística de la amada trata de absolutizar instantes que, por su excepcional intensidad, "sacan" del tiempo y dan la ilusión de acceder a lo eterno. Estas "regresiones" a recursos del pensamiento mítico son protestas contra la ausencia de un sentido absoluto, expresan el descontento por vivir en un tiempo relativo a otros tiempos, por ser un hombre relativo a otros hombres, mediante el encuentro erótico busca recuperar la eternidad -todos los otros tiempos- en el presente; mediante la identificación de la mujer con la Tierra logra dos ilusiones: atribuir a la mujer la pasividad de la tierra, y, a la vez, reducir a la unidad abarcable de un cuerpo la vastedad del planeta.

Concluimos así que el sentido más profundo de *Libertad bajo palabra* converge con el de *Blanco*, que ambos pertenecen al mismo poeta. En el primero, un sujeto solitario, que se quería autónomo y omnipotente, exasperaba hasta la desesperación su lucidez, su conciencia posesiva del mundo y el dolor de saber que nunca lo sometería totalmente. En *Blanco* la afirmación del yo no es tan inmediata -reconoce la dispersión de lo real y la dificultad de abarcarlo- pero su pretensión absoluta es idéntica: ante la imposibilidad de una apropiación infinita, en vez de admitir su limitación y atravesar la mediación social necesaria para constituir su subjetividad, suprime mágicamente toda mediación y asume de un golpe su yo y su dominio sobre el mundo por medio de ritos y actos místicos. A la lucidez consternada de *Libertad bajo palabra* ("Sequía, campo arrasado por un sol sin párpados"), *Blanco* opone la búsqueda de una "inocencia" prelúcida, de la inconciencia del misticismo erótico.

Pero esta crítica de la absolutización del instante en la poética de Paz plantea un problema más general: ¿puede la poesía ser historia? No es la historia lo propio del relato, de la novela? ¿No le estamos exigiendo a la poesía que renuncie a lo que es?

La poesía es el lenguaje de lo originario, el modo en que el hombre dice lo naciente. Pero ese origen no debe ser considerado como el origen mítico, el acontecimiento fundador y paradigmático, que poseen en sí todos los elementos que la historia va meramente a desplegar. Los acontecimientos encuentran su sentido únicamente en el trayecto de la historia. Lo original no es el instante aislado, la experiencia inmotivada que determinaría mágicamente, desde la nada, el contenido de

un proceso. Ninguna experiencia es absolutamente fundadora, porque es siempre el resultado de una historia, es original en tanto en ella *se asume*, de un modo radical, el pasado. Tampoco hay experiencias absolutamente inaugurales respecto del futuro: el sentido que el acontecimiento fundador propone se va modificando, enriqueciendo, en el transcurso de los hechos que lo suceden. La poesía puede ser concebida como el lenguaje de los instantes originales si se considera que esos instantes enlazan el pasado que los produjo con el futuro hacia el cual van. La poesía es el lenguaje de la historia, no porque narre un proceso, sino porque -al canar el instante revolucionario- da testimonio también del mundo que deja atrás y que la hizo posible, de la toma de conciencia que permitió el salto, y del nuevo tiempo que abre. La poesía que se agota en la celebración del instante se aleja del tiempo real de los hombres, es la evasión mística de las conciencias solitarias.

Quizá uno de los sentidos de la poesía y del abrazo erótico sea luchar contra el tiempo, contra la finitud del tiempo, es decir, contra la muerte. No creemos que éste sea el sentido último del erotismo y la poesía como supone Paz en varios textos, pero sí parece que los hombres necesitamos la realización imaginaria del lenguaje y la afirmación del acto sexual para contra-decir la negatividad del tiempo que todo lo consume y lo destruye. No obstante, sabemos que esta rebelión contra la muerte será humanizante si no es la afirmación exclusiva de un yo que busca salvarse solo, ni su renuncia mística ante la evidencia de que todo es fugitivo. La salvación será ilusoria mientras sea únicamente individual y se busque fugándose del tiempo: durará lo que dura la imaginación que la concibe y el cuerpo que la sustenta. Salvarse es una tarea del sujeto colectivo, el hombre que en el abrazo espera también la afirmación de la mujer, y la mujer que espera la del hombre, el poeta que nombra su angustia personal ante la muerte con todos los demás hombres que tratan de vencerla en los otros lenguajes de la historia. La poesía de Paz, todas las poesías del instante, representan los desgarramientos individuales propios de una época que aún no logró reunir los lenguajes personales con las tareas colectivas.

Tanto la desolación de *Libertad* como la exaltada pasión de *Blanco* son modos de expresar el desencanto final de la autoafirmación solipsista. El primer poema tiene la fuerza del grito; el segundo, la sutileza de un discurso que mediante su forma -la explosión del texto sobre la página- "incluye" en la obra la diversidad del mundo y de los otros. La dispersión in-significante del texto es una figura de la aceptación del vacío, del desorden y del silencio del mundo. El discurso, entre tanto, se esfuerza por

rescatar la plenitud perdida de sentido a través del erotismo y la poesía. Entre esos dos absolutos oscila el hombre cuando sus contradicciones surgen de su búsqueda metafísica, cuando su obra está consagrada a la eternidad de la Palabra antes que escribir el trabajo de la historia.