

Blanco: La Respuesta al Deseo

"Conocer es un acto que transforma aquello que se conoce." Esta conclusión que, al valorar los propósitos de la rebelión surrealista,¹ Octavio Paz erige como una especie de ley universal, condensa asimismo el sentido de su propia estética. Estética que no se ciñe a una rigurosa descripción del poema y procura además descubrir el peculiar modo en que la literatura se implanta en el complejo de la vida humana. Descubrir o quizá *proponer*. La estética de Paz desemboca en una norma de conducta impuesta al escritor y trasciende a una ética inflexible y autónoma que se desentiende de las normas de la moral corriente y los postulados de la región o la filosofía. Misión del poeta: indagar en los mecanismos del mundo sin reproducirlos ni extasiarse ante ellos; revelarlos, pero redimiéndolos y transformándolos. Una y otra vez insiste Octavio Paz en su adhesión al surrealismo por lo que éste tiene de movimiento, de programa renovador de la existencia humana. El poema o el cuadro surrealista no son sino indicios del ímpetu rebelde con que ese movimiento se propuso derribar los valores de nuestra civilización, anquilosada en su concepción rectilínea del tiempo —que sacrifica el presente con miras a un futuro nunca realizable— y esclava de un código donde las nociones de bien y mal se degradan a las de lo útil y lo inservible. El surrealismo traspasa el significado de las obras que produjo "porque no es una escuela (aunque constituya un grupo o secta), ni una poética (a pesar de que uno de sus postulados esenciales sea de orden poético: el poder liberador de la inspiración), ni una religión o un partido político. El surrealismo es una actitud del espíritu humano".² Y al anticipar la pre-

¹ "El surrealismo", en *Las peras del olmo*, México, Imprenta Universitaria, 1954, p. 166.

² "André Breton o la búsqueda del comienzo", en *Corriente alterna*, México, Siglo XX Editores, p. 58. Octavio Paz distingue, por otro lado, entre el verdadero estilo surrealista y la manera surrealista, el catálogo de lugares comunes pictóricos y literarios que convierte en mero procedimiento lo que fue ímpetu de rebelión total. El estilo surrealista, concluye Octavio Paz, acaso sólo pueda darse en la poesía francesa: en ella se conjugan dos formas de tradición aparentemente reñidas: la de la ruptura y la de la continuidad. Para encontrar un lenguaje nuevo

gunta de quienes ven una ambigüedad en el hecho de que el surrealismo se niegue a ser juzgado por pautas exclusivamente estéticas, Paz observará: "¿No ocurre lo mismo con todas las tendencias artísticas del pasado y con todas las obras de los grandes poetas y pintores? El 'arte' es una invención de la estética que, a su vez, es una invención de los filósofos [...] La voluntad surrealista de borrar las fronteras entre el arte y la vida no es nueva; son nuevos los términos en que se expresó [...] Ni 'vida artística' ni 'arte vital': regresar al origen de la palabra, al momento en que hablar es sinónimo de crear."³

El poema surrealista surge así como una de las tantas manifestaciones posibles de lo que es el poema arquetípico: la construcción de un modelo de mundo. Modelo en la doble acepción del término: armazón y pauta. El poeta no se limita a denunciar las vertiginosas distancias que, en la vida a que estamos forzados, enquistan en sí mismos al yo, al tú y al ello. Si el suyo es un método de conocimiento, lo es de manera harto singular: parte de la convicción de que el objeto estudiado es reprochable y se empeña en confrontarlo con el modelo creado para humillarlo ante éste. Conocimiento es acción.

Pero el intento de construir un modelo que sustituya y corrija el mundo no se confunde con la concepción de la obra misma como proyecto, es decir, como la adecuación más o menos ajustada del poema a una idea o intención previa a él. Como la ciencia, la poesía trabaja experimentalmente. El poeta no tiene una idea del mundo tal como debería ser: rechaza el mundo tal como es. "No pretende confirmar una verdad revelada, como el creyente; ni fundirse a una realidad trascendente, como el místico; ni demostrar una teoría, como el ideólogo". El poema es el espacio —el laboratorio— donde el poeta indaga hasta descubrir qué otros mundos son posibles. El modelo resultante escapa muchas veces a sus previsiones: "[...] no son las teorías ('hipótesis de trabajo') las que justifican la experiencia, sino a la inversa. A veces la 'prueba' con-

que transmita experiencias nuevas, el poeta necesita a la vez un contrario dialéctico al cual oponerse y un cauce de búsquedas anteriores que puedan encauzarlo. De allí que al reflexionar sobre su propio estilo, Octavio Paz afirme: "Mi lenguaje me parece bastante alejado del de los surrealistas [...] De una manera u otra los poetas surrealistas continúan a los grandes creadores del siglo pasado y principios del nuestro [...] El poeta de lengua española, en cambio, posee una tradición distinta con respecto a la cual se define. Por ejemplo: nuestro romanticismo es pobre. Así, nuestra tradición poética está en la poesía medieval, en los grandes barrocos y en los modernos americanos y españoles". (Cf. Roberto Vernengo, "Entrevista con Octavio Paz", *Sur*, 227, marzo-abril de 1954, p. 63.) La primera poesía de Octavio Paz se remonta, en efecto, a la tradición de los románticos alemanes y franceses y al mismo tiempo procura heredar la estética de la simetría barroca.

³ "Conocimiento, drogas, inspiración", en *Corriente alterna*, p. 79.

tradice nuestras previsiones y se producen efectos distintos a los que esperábamos".⁴

En esta autonomía de la obra con respecto al designio y aún a la intuición primera de su autor Octavio Paz quiere ver una prueba más de que el poema es el modelo de un universo independiente donde se interrumpe la ciega cadena de causas y efectos que aprisionan al hombre en la historia, expectativa de un futuro que las sociedades actuales identifican con el bienestar definitivo y que hasta hoy sólo ha dado como resultado el fracaso de todos los proyectos, la provisionalidad de los artefactos ideados para realizarlos y la acumulación de desechos. "La venganza de la realidad":⁵ así llama Octavio Paz —cuando describe el simulacro de orden, justicia e igualdad en que ha derivado la Revolución mexicana— la irrisión de todo intento de justificar las obras concretas por los esquemas previos a ellas.

La poesía es un saber experimental. En la tradición de la poesía hispanoamericana, Sor Juana Inés de la Cruz es el ejemplo máximo del poeta que aspira a ese saber, aunque no intente resolverlo en acción. Profundos y apasionados, la religiosidad y el erotismo de Sor Juana son intelectuales: la divinidad, por un lado; el hombre y la mujer, por el otro, constituyen los supuestos con los cuales elabora intrincados problemas para los que busca respuestas deslumbrantes de ingenio. El frenesí de la inteligencia: más que una penosa limitación, las mallas del pensamiento dualista que ciñen a Sor Juana son las reglas de su juego. El cielo y la tierra no necesitan contaminarse mutuamente para que eche a andar la máquina de su casuística amorosa. Así "la porción verdaderamente personal de la obra de Sor Juana no se abre a la acción ni a la contemplación, sino al conocimiento. Un conocer que es un interrogar a este mundo, sin juzgarlo. Esta nueva especie de conocimiento era imposible dentro de los supuestos de su universo histórico".⁶ *Primero sueño* es el poema de un afán de conocer enamorado de sí mismo y de sus propios procedimientos. Y en verdad "no es el poema del conocimiento, sino *del acto de conocer*".⁷

Octavio Paz quiere ir más lejos. No el acto de conocer, sino el conocimiento como acción transformadora. A la inversa de Sor Juana, Paz repudia la concepción dualista del mundo y sueña con un universo de correspondencias, con un espacio inextenso donde el tiempo fluya sin desplazarse, retornando sin cesar a su origen. Como el momento de la fusión

⁴ *El laberinto de la soledad*, México, Fondo de Cultura Económica, 1959, p. 150.

⁵ "Sor Juana Inés de la Cruz", en *Las peras del olmo*, p. 38

⁶ *Op. cit.*, p. 49.

⁷ *El laberinto de la soledad*, p. 189.

amorosa, como el ritual o la fiesta que resucitan ese tiempo mítico, el poema libera al hombre de su "nostalgia de espacio".⁸ No promete un mundo mejor: su sola presencia ya asevera que ese mundo está dándose. "El ritmo es la metáfora original y contiene a todas las otras [...] La poesía es nuestro único recurso contra el tiempo rectilíneo —contra el progreso".⁹

No se trata, pues, de negar el mundo exterior en provecho de un ideal utópico. Se trata de poner al hombre cara a cara con una realidad cuya existencia consideraba imposible. Una y otra vez insiste Octavio Paz en que la "otra orilla" que la poesía señala no es una vaga abstracción. Es la zona en que se produce el éxtasis de un presente absoluto coincidente con un espacio centrado en sí mismo donde las apariencias del mundo ya no se ofrecen como manifestaciones transitorias o máscaras del ser verdadero y son, en cambio, evidencias del ser: las "noticias del mundo" que surgen en los instantes privilegiados en que el hombre tiene la experiencia inmediata de la fusión de los contrarios:

Infrecuentes

Instantáneas

Nos llegan casi siempre en forma de palabras

Brota una espiga de unos labios

Una forma veloz abre las alas

Imprevistas

Instantáneas

Como en la infancia cuando decíamos "ahí viene un barco
cargado de..."

Y brotaba instantánea la palabra convocada

Pez

Alamo

Colibrí

Y así de mi frente zarpa un barco cargado de iniciales

Avidas de encarnar en imágenes

Instantáneas

Imprevistas cifras del mundo.¹⁰

⁸ "Recapitulaciones", en *Corriente alterna*, pp. 70-71.

⁹ "Semillas para un himno", en *Libertad bajo palabra*, México, Fondo de cultura Económica, 1960, pp. 105-106.

¹⁰ "El ritmo", en *El arco y la lira*, México, Fondo de Cultura Económica, 1967, p. 57.

El poema es encarnación: objeto propuesto a un modo especial de percepción en que las imágenes mentales convocadas por la palabra se vuelven sensaciones de entidades concretas, vistas y oídas. Una y otra vez aparece en los ensayos de Paz la reafirmación de ese modo concreto de existencia. El ritmo poético es la experiencia vital de un tiempo no cronológico: no es la medida vacía con que lo confunden las leyes de la versificación, sino la presencia del tiempo original. "El ritmo realiza una operación contraria a la de relojes y calendarios: el tiempo deja de ser medida abstracta y regresa a lo que es: algo concreto y dotado de dirección".¹¹ A diferencia de la prosa, cuyo símbolo es la línea que avanza con una meta precisa, "el poema [...] se ofrece como un círculo o una esfera: algo que se cierra sobre sí mismo, universo autosuficiente y en el cual el fin también es un principio que vuelve, se repite y se recrea".¹²

También la imagen poética inaugura entidades donde los contrarios coinciden sin diluirse en la transmutación cualitativa hegeliana ni en la reducción cuantitativa de la ciencia. La imagen dice así lo indecible, lo que el lenguaje corriente no puede nombrar. "Por obra del lenguaje se produce la instantánea reconciliación entre el nombre y el objeto, entre la representación y la realidad."¹³

Como todo poeta, Octavio Paz ambiciona el logos cósmico, un len-

¹¹ "Verso y prosa", en *El arco y la lira*, p. 69. Desde luego, Paz simplifica deliberadamente la caracterización de la prosa, concibiéndola sólo como una relación secuencial. Lo cierto es que tanto la prosa como la poesía se dan en la dimensión espacio-temporal, que supone un eje horizontal, y ambas también tienen modos de organización jerárquicos dispuestos en un eje vertical. La ya clásica definición que Roman Jakobson dio para la función poética del lenguaje (que proyecta el principio de equivalencia desde el eje de la selección al eje de la combinación, es decir, de la contigüidad) sirvió de *punta* para investigar la coherencia típica del poema concebido como un fenómeno lingüístico con rasgos propios. La lingüística acude así para verificar las intuiciones del poeta y el lector, aspirando a construir una gramática poética diferente de la del lenguaje habitual. Cf. Samuel Levin, *Linguistic Structures in Poetry*, Janua Linguarum, Nr XXIII, Mouton and Co, 's-Gravenhage, 1952, y las aplicaciones que Nicolas Ruwet hace de la teoría de los *couplings* formulada por Levin, en "L'analyse structurale de la poésie" y "Analyse structurale d'un poème français", en *Linguistics*, 12, 1963, pp. 69-77 y 3, 1964, pp. 62-83, respectivamente.

¹² "La imagen", en *El arco y la lira*, p. 109.

¹³ Otro ambicioso propósito de la lingüística: demostrar la relación sui generis que se produce, en el poema, entre significado y significante. En un artículo reciente ("Le poème comme représentation", *Poétique*, 4, 1971, pp. 401-418), Michel Riffaterre propone un tipo análisis de los textos poéticos que "demostrará cómo la representación crea la cosa representada, cómo la hace verosímil, es decir, reconocible y satisfactoria en la lectura." De tal modo, el lector "no necesita referirse a su experiencia de lo real (que puede ser inadecuada) porque para comprender y para ver le basta con referirse al código lingüístico". Todo se presenta, en el poema, "como si la arbitrariedad del signo quedara anulada". La descripción literaria, concluye Riffaterre, "sólo en apariencia remite a las cosas, a los significados; en verdad, la representación poética está fundada en una referencia a los significantes".

guaje que deja de serlo porque en él desaparece la distancia entre signo y significado. Gracias al poema se anula el sentido corriente, esa unidad objetiva, exterior al individuo, que organiza el uso de los signos en el lenguaje de la comunicación —la incomunicación, para poetas como Mallarmé y Paz— habitual. En la poesía, el sentido es sinónimo del conocimiento subjetivo que el poeta tiene de la realidad creada por la palabra y objetivada en la imagen.¹⁴

Nada hay más alejado de la poesía que la propuesta de una visión utópica de la realidad a que suele reducirse su propósito. La palabra utopía sólo aparece en los ensayos sociológicos de Paz para censurar las organizaciones sociales del mundo contemporáneo que han degenerado en el dominio de los unos sobre los otros, en "los helados paraísos policíacos del Este" o en "las explosiones de náuseas y odio que interrumpen el festín del Oeste".¹⁵ La filosofía del progreso, hija de la idea rectilínea del tiempo, anuncia un reino siempre diferido. El presente sacrificado a esa posibilidad remota acumula represiones, violencias y crímenes, como el asesinato de estudiantes de 1968, en México, que motivó esa valiente protesta contra todos los regímenes actuales que es *Posdata*, libro escrito como continuación de *El laberinto de la soledad*.

Paz insiste con ímpetu cada vez mayor en su condena de la falaz ideología del progreso. En *Conjunciones y disyunciones*,¹⁶ señala el cristianismo como el culpable de la obstinada escisión entre los signos *cuerpo* y *no-cuerpo* que mutila al hombre, haciéndole ver como abominable una parte de su ser y obligándolo a concebir la religión, la filosofía, la ciencia y el arte como sublimaciones —es decir, como irrealidad—. "Sólo que las sublimaciones, englobadas bajo el signo *no-cuerpo*, conducen también a las sociedades a callejones sin salida cuando la relación con el signo *cuerpo* se rompe o se degrada".¹⁷ Occidente es así el triste ejemplo de la disyunción, a diferencia de Oriente que, al negar el tiempo histórico, al reconquistar el estado natural de la fusión entre el hombre y la totalidad del universo (pérdida del yo que es ganancia de ser, dice Paz en otros textos), hace de los signos opuestos las dos caras de una sola realidad.

¹⁴ *Posdata*, México, Siglo XXI Editores, 1970, p. 14.

¹⁵ Para la raigambre freudiana de la concepción del mundo como ámbito del dualismo irresoluble, de la lucha entre el principio de placer (sólo asequible por la fantasía y la imaginación) y el principio de realidad (manifestado en la organización social, la represión), véase Thomas Mermail, "Octavio Paz: *El laberinto de la soledad* y el psicoanálisis de la historia", *Cuadernos Americanos*, XXVII, 1, enero-febrero de 1968, pp. 98-114.

¹⁶ México, Cuadernos de Joaquín Mortiz, 1969.

¹⁷ *Op. cit.*, p. 113.

La palabra utopía reaparece en los ensayos no sólo cuando Paz condena a los responsables del fracaso que es Occidente, sino también cuando describe los estallidos de quienes no se resignan a él: las revueltas juveniles, sin programas ni verdaderos dirigentes, entusiasmadas con su propio estrépito, son un ritual sin sentido, una pobre fórmula mágica para invocar la aparición del futuro imposible. En sociedades como la norteamericana, en el mundo de los satisfechos, "la rebeldía es el privilegio de los grupos que gozan de algo que la sociedad industrial aún no ha podido (o querido) dar a todos: el ocio y la cultura."¹⁸ Y aun para su propia protesta no encuentra Paz otro nombre que el de utopía. Cuando sueña con un régimen social o un modelo de desarrollo donde pueda irrumpir la palabra prohibida, *placer* ("no menos explosiva que la palabra justicia"); cuando imagina un ahora en que sean posibles el disenso y el diálogo, Paz reflexiona que ni el pasado ni el presente descubre un tipo de sociedad "sana" en que se dé la realización de ese anhelo. La única justificación de su propia utopía es que no promete la satisfacción ni el hartazgo, sino la crítica permanente: "Una sociedad plural, sin mayorías ni minorías: en mi utopía no todos somos felices, pero todos somos responsables."¹⁹

La única posibilidad del hombre es esgrimir el arte y la poesía. Salvarlos de la corrupción y el envilecimiento; rescatarlos de su humillación a una vaga tentativa escapista; oponerlos a la sociedad como una forma de crítica que no condesienda a un repertorio de denuncias cuya ineficacia se crea compensada por la reiteración.²⁰ En el mundo actual, donde las revoluciones institucionalizadas en regímenes despóticos se arrogan la facultad ordenadora y reveladora de las antiguas religiones, "la revolución se quedó con la ética, la educación, el derecho y las instituciones públicas: el *no-cuerpo*. El arte con los símbolos, las ceremonias, las imá-

¹⁸ "La ronda verbal", en *Corriente alterna*, p. 157.

¹⁹ *Posdata*, p. 96.

²⁰ El joven Octavio Paz de los años de *Taller* censuraba a los poetas de la generación anterior porque veía en su ideal de perfección formal una reducción del arte al deporte, una ausencia total de fervor revolucionario. "La inteligencia fue su mejor instrumento, pero jamás la usaron para penetrar o construir lo ideal, sino para, ligeramente, fugarse de lo cotidiano." (Cf. "Razón de ser", *Taller*, 21 de abril de 1939, pp. 31-34.) Año después Paz madurará su juicio: ya no será la sumisión a la realidad, la mera denuncia lo que espera de la poesía. Así, la antigua condena se desplazará hacia los novelistas mexicanos de la Revolución (cuyas obras, " a título de documentos, tienen una importancia capital", pero no abren ningún camino). En cambio, "los poetas de esa época que se alejaron de la transcripción literal de la realidad ejercieron sobre nosotros una influencia mucho más vigorosa". Cf. Claude Couffon, "Entrevista con Octavio Paz", en *Cuadernos Americanos*, 36, mayo-junio de 1959, pp. 79-80.

genes: todo aquello que he llamado la encarnación de las imágenes y que es la expresión sublimada, aunque sensible, del signo *cuerpo*".²¹

Sólo que Octavio Paz exige mucho más del arte y de la poesía. Su intento es convertirlos en ámbitos donde la antítesis realidad-placer, represión-sublimación, pueda no ya resolverse sino descartarse. Aunque sea quimera soñar, como los surrealistas, como una sociedad que reconcilie sus formas de vida con la del poema, las "lujosas cicatrices" que son cuanto queda del arrebato surrealista nos enseñan que al menos la sociedad está obligada a repudiarse al ver ante sí el arte. En los ensayos escritos como prolongación de sus teorías expuestas en *El arco y la lira*, Paz define el poema como el modo privilegiado de la analogía universal. Deslumbrado por las concepciones del pensamiento estructuralista, que confirma su noción del universo como un sistema de sistemas transmutables, de correspondencias permanentes que están más allá del cambio y el mero accidente acumulados por el devenir histórico ("el ejemplo de la lingüística revela que los cambios son una propiedad de las estructuras y no éstas de aquéllos"²²), Paz ve en el poema un microcosmos que no refleja al hombre, sino al universo. "Nuestro mundo es un universo de ecuaciones, símbolos y metáforas. El hombre de ciencia es el traductor universal: transforma las correspondencias reales en ecuaciones y equivalencias simbólicas. En el otro extremo, el poeta también es el traductor universal [aunque no el único]: transforma las equivalencias matemáticas e intelectuales en símbolos sensibles y asegura de este modo la comunicación entre el mundo y la palabra."²³

Blanco,²⁴ el esfuerzo más ambicioso de Paz, es el poema del traductor universal. Quiere ofrecerse como visualización de las correspondencias, del sistema de sistemas que engloba al hombre y hace de él un signo entre signos. Tal visualización se da en todos los niveles del poema: en el mundo que crea, organizado como una estructura de imágenes relacionadas por paralelismos y oposiciones; en la transformación del canal transmisor del poema, la página, que se despliega como un abanico: no extensión, sino fijeza transmutada en su contrario, un tiempo que se abre y regresa sobre sí mismo; en la disposición de los signos gráficos sobre ese nuevo espacio fluido: secuencias que se apartan, confluyen y se yuxtaponen; en el modo de lectura que el poema exige y que supone el

²¹ *Conjunciones y disyunciones*, México, Editorial Joaquín Mortiz, 1969, p. 125.

²² "La nueva analogía", *Eco*, XII, 1967, pp. 132.

²³ *Op. cit.*, p. 136.

²⁴ México, Editorial Joaquín Mortiz, 1967. Reimpreso, sin las características de esta primera edición, en *Ladera este*, México, Editorial Joaquín Mortiz, 1969 y en *La centena (poemas: 1935-1968)*, Barcelona, Barral Editores, 1969.

abandono de los hábitos corrientes del lector, la confrontación de la lógica temporal del lenguaje con la lógica espacial a que responde en buena parte el poema. Búsqueda de un lenguaje reflexivo, en el sentido en que, ya en 1945, lo definió Joseph Frank: "[...] la relación de los significados sólo se produce en el espacio. mediante la percepción simultánea de grupos verbales que, leídos consecutivamente en el tiempo, no tienen relación mutua comprensible. En vez de la referencia instintiva e inmediata de las palabras y los grupos de palabras a los objetos que simbolizan, en vez de la construcción del sentido a partir de la secuencia de tales referencias, la poesía moderna pide a sus lectores que interrumpan momentáneamente el proceso de referencia individual hasta que pueda aprehenderse como una unidad el diseño total de las referencias internas".²⁵

Blanco se dirige a lectores activos, capaces de llegar hasta esa estructura totalizadora que está más allá de la lectura sucesiva de los textos. Textos que, explicándose a sí mismos (literalmente: la página que los sostiene se abre y desarrolla hacia el lector) son vías de acceso a un *meta-texto*, a una escritura última programada por el autor. *Programada*: no es que se ofrezca una libertad sin límites para componer la escritura definitiva. El lector de *Blanco* no tiene ante sí fragmentos entrecortados que deba recomponer, aunque el autor cree en él la ilusión de un trabajo final, de una *perfección*, en el sentido etimológico de la palabra. Lo que el lector debe asumir es lo imprescindible del ejercicio que supone remontarse hacia el metatexto que es el poema. De allí que en la segunda edición de *Blanco*, Octavio Paz no vacile en ofrecer a su lector, oficiante de un rito cuyo ceremonial está rigurosamente calculado, una "aclaración" que amplía el "aviso" de la primera y sus precisas instrucciones. *Blanco*, advierte el autor, "puede leerse en su totalidad, como un solo texto". ¿Cómo llegar hasta él? Sólo abordando textos a la vez sucesivos y simultáneos. Hay un discurso central que puede leerse como un solo poema o como seis poemas independientes. Hay además otros discursos, dos columnas situadas a izquierda y derecha de la central, impresas en negro y rojo. Cada columna puede leerse como un solo poema y también como cuatro poemas sucesivos. Asimismo, ambas columnas, separadas por un espacio que a veces se cierra fusionándolas (aunque el negro y el rojo de la impresión recuerdan su autonomía en la edición original), forman un solo poema si se les recorre siguiendo un eje horizontal. A intervalos, aparecen en el poema versos engendrados por los últimos de cada

²⁵ Cf. Joseph Frank, "Spatial form in modern literature", *The Sewanee Review*, LIII, 1, 1945, pp. 229-230.

columna lateral que proyectan de nuevo la mirada del lector hacia el eje vertical y la columna del centro. Así, por ejemplo:

mujer tendida hecha a la imagen del mundo
Haz de tus imágenes el mundo. . .

El poema fluye así como el río que aparece en una de las imágenes iniciales de *Piedra de sol* (1957), el poema del tiempo que vuelve cíclicamente:

un caminar de río que se curva,
avanza, retrocede, da un rodeo
y llega siempre. . .

Obra abierta, pero hacia una figura de trazos precisos, invisible y cierta a la vez. Obra abierta hacia un sistema tan equilibrado que la desaparición de un nexo lo haría estallar en la disolución en que el poema finge deshacerse y que es sólo el modo en que se manifiesta su coherencia. Texto en movimiento, *Blanco* se escatima y se ofrece. Levanta ante los ojos del lector una superficie que transcurre y lo invita a buscar en cada instante su marcha la unidad de las correspondencias. Juego de participación en la busca de un desenlace ya previsto. Juego ritual: "El arte es lo que queda de la religión: la danza sobre el hoyo. La dialéctica es lo que queda de la razón: la crítica de lo real y la exigencia de encontrar el punto de intersección entre el movimiento y la esencia."²⁶

Blanco representa, así, el drama del devenir que tiende y aspira hacia el ser. Los cambios de rumbo, las interrupciones momentáneas, las bifurcaciones (más que elecciones) a que está forzada la lectura no son sino las claves y las ventajas para reanudar el decir del discurso total. *Blanco* separa para unir, hace un rodeo para amalgamar. Texto ondulante, sucesión y vaivén, desplazamiento que es concentración: en esa dinámica consiste la figura de *Blanco*.

"Una forma que no encierra un significado sino una forma en busca de su significación":²⁷ así define Octavio Paz el *Coup de dés* con que Mallarmé inicia "la experiencia más radical de la poesía moderna". En *Signos en rotación*,²⁸ Paz acude a la obra de Mallarmé para mostrar en ella el primer gran intento de hacer del poema el doble analógico del

²⁶ "Nihilismo y dialéctica", en *Corriente alterna*, p. 131.

²⁷ *Poesía en movimiento (México 1951-1966)*, México, Siglo XXI Editores, p. 11.

²⁸ Buenos Aires, Sur, 1967.

universo. En nuestro mundo, donde el imperio de la tecnología ha venido destrozando la imagen coherente de la realidad y donde el hombre ya no encuentra una mitología que dé sentido a su vida, "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 cargado de inminencia: es una parvada de signos que buscan su significado y que no significan más que ser búsqueda." (p. 29). Analogía por semejanza y por oposición: si la técnica no es la respuesta o la cifra de ese misterio con que el hombre se enfrenta en un mundo que diviniza el artefacto como instrumento de progreso (¿hacia dónde?), la poesía busca un ahora y un aquí: el lugar del mito, el espacio inextenso fundido con el tiempo concéntrico a que aspira Paz desde sus primeros poemas. Por eso su última poesía proclama el apogeo de la página y su vacuidad como expectativa de un lugar donde las divergencias entre imágenes y signos se vuelvan encuentros. Las reflexiones de Octavio Paz coinciden en buena parte con las de Maurice Blanchot en su exégesis de la empresa mallarméana. ¿Qué entiende Mallarmé —se pregunta Blanchot— cuando asigna al Libro la misión de "una explicación órfica de la Tierra" que sea a la vez una explicación del hombre? Exactamente lo que la palabra significa: "El desarrollo de la tierra y del hombre en el espacio del canto. No el conocimiento de lo que el uno y la otra son naturalmente, sino el desarrollo del hombre y su mundo más allá de su realidad dada y de lo que ambos tienen de misterioso, de no iluminado, por la fuerza dispersadora del espacio y el poder condensador del devenir rítmico."²⁹

Blanco se remonta a la experiencia de Mallarmé y uno de los epígrafos del poema lo destaca: "*Avec ce seul objet dont le Néant s'honore*". Pero no reproduce puntualmente esta experiencia. Mallarmé acude al vacío de la página en blanco para hacer que en ella irrumpían palabras falsamente azarosas. Aunque esa irrupción permita al lector organizar recorridos en sentidos diversos (de izquierda a derecha, de arriba abajo), las frases se nuclean en centros más o menos autónomos, como sistemas solares en un universo. Así, el azar enfrenta lo absoluto. "La poesía, concebida por Mallarmé como la única posibilidad de identificación del lenguaje con lo absoluto, de ser el absoluto, se niega a sí misma cada vez que se realiza en el poema [...] salvo si el poema es simultáneamente la crítica de esa tentativa. La negación de la negación anula el absurdo y disuelve el azar."³⁰ El universo de Mallarmé es, pues, un sistema en explosión: signos que rotan y se agrupan en la página sin

²⁹ *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959, pp. 290-291.

³⁰ *Signos en rotación*, p. 44.

encontrar un centro común a todos. *Blanco* obedece a otro principio: en el espacio fluido de la página que se desdobra, las palabras aparecen al principio aisladas (inclusive hay espacios entre los signos gráficos que componen cada palabra):

el comienzo
 el cimiento
 la simiente
 latente

pero dispuestas simétricamente y vinculadas por paranomasias en el nivel fónico y por antítesis y paralelismos en el nivel semántico:

inaudita		inaudible
	impar	
grávida		nula
.....		
inocente		promiscua
	la palabra	
sin nombre		sin habla

Más adelante las palabras integran discursos que, como hemos dicho, confluyen y se interpenetran. No es éste un estallido, sino un *ars* combinatoria. Y si al final de *Blanco* vuelven a aflorar en la superficie de la página frases y palabras aisladas, reaparece el juego de relaciones y oposiciones que hacen de la aparente disolución un juego de relaciones permutables, pero no casuales. El lector no tiene la elección de la respuesta final. La aventura a que lo incita el poema es precisamente la de oponerse a la idea misma de juego como azar imprevisible, como separación y distancia. El "no ser" de *Blanco* es una pausa, un "no ser todavía". Diagrama que obliga a tener presente en todo instante la totalidad de sus trazos. De allí la alusión al mandala en la aclaración: a la disposición del discurso, que es de orden temporal, "corresponde otra, espacial: las distintas partes que lo componen están distribuidas como las regiones, los colores y los símbolos de un mandala". Explicación que asimismo recuerda las palabras con que Paz resume la teoría estructuralista del mito, visto por Claude Lévi-Strauss como un sistema organizado por las relaciones establecidas entre personajes e incidentes por unidades constitutivas llamadas mitemas. "Los mitemas son a un tiempo significativos (dentro del relato) y presignificativos (como elementos de un segundo dis-

curso: el mito). Gracias a los mitemas, los mitos son habla e idioma, tiempo irreversible (relato) y reversible (estructura), diacronía y sincronía."³¹ Los poemas coincidentes y sucesivos que aparecen en *Blanco* y, en cada uno de ellos, las imágenes que se relacionan oponiéndose y asimilándose, podrían equipararse a los mitemas de una especie de relato mítico.

¿Cuál es el mito que narra *Blanco*? El de todos los poemas de Octavio Paz: el del mundo concebido como haz de correspondencias. Sólo que la poesía de Paz que corresponde al primer ciclo de su obra (antes de los poemas recogidos en *Salamandra*, publicado en 1962, que inician la utilización de la lógica espacial como elemento fundamental de la obra) procuraba describir la zona en que el hombre, por su facultad de poetizar o en el momento de la unión amorosa, logra la simbiosis entre palabra y mundo, entre él mismo y un mundo cuyas múltiples manifestaciones se concentran en el cuerpo de la amada. En la totalidad de la obra de Paz, *Blanco* cobra nuevo sentido. Pues si en los poemas que lo integran reaparecen los temas constantes de esa obra, *Blanco* ya no se limita a describir. Es sobre todo en su estructura misma, en la trama de relaciones que entabla ante la mirada del lector, en la diversidad de lecturas que sugiere, donde *Blanco* exhibe el presente y el espacio absolutos donde "se reconcilian las dos mitades enemigas / y la conciencia-espejo se licúa", como dice uno de los versos finales de "Himno entre ruinas", poema donde el éxtasis de los sentidos que perciben el mundo como un conjunto de visiones emanadas de la imaginación creadora, alterna con el atroz testimonio del mundo envilecido por distancias "que nos cierran las puertas del contacto" y en el cual la palabra poética es desplazada por esa "algarabía", ese "discurso demente" que enloquece a las ciudades, símbolos del espacio no mítico en un poema como "Entrada en Materia", de *Salamandra*.

"Himno entre ruinas" anuncia que la oposición entre la realidad imaginada y la concreta realidad del mundo puede resolverse una y otra vez en el acto poético, durante el cual "la inteligencia al fin encarna" en imágenes y

palabras que son flores que son frutos que son actos.

Blanco no anuncia el acto poético: es el acto, la imagen ya encarnada, la posibilidad cumplida de proyectar lo sucesivo en lo simultáneo.

Tres relatos³² fluyen por cada uno de los poemas que forman *Blanco*,

³¹ Claude Lévi-Strauss *o el nuevo festín de Esopo*, México, Editorial Joaquín Mortiz, 1967, p. 29.

³² No uso el término relato metafóricamente. En cada uno de los discursos que confluyen en *Blanco* las imágenes, variantes de cuatro temas esenciales (cuatro

todos sumados en la estructura totalizadora. El que narra la columna del centro es la historia de la palabra, que surge de un silencio previo a ella, enfrenta el mundo, pacta y se funde con él y al fin se resuelve en un nuevo silencio, compenetración perfecta entre la palabra y el mundo nombrado, plenitud de todos los significados posibles. ("Enamorado del silencio, el poeta no tiene más remedio que hablar. La palabra se apoya en un silencio anterior al habla — un presentimiento de lenguaje. El silencio, *después* de la palabra, reposa en un lenguaje — es silencio cifrado. El poema es el tránsito entre uno y otro silencio — entre el querer decir y el callar que funde querer y decir."³³) Este tránsito de "en lo blanco" a lo blanco es arduo. No bien nacida, la palabra se contamina del mundo degradado por la ruptura de las correspondencias que la declara irreal. Pero la palabra sufre una expiación y llega a transmutarse con un mundo surgido de ella misma y cuya sola existencia suprime la antinomia entre realidad e irrealidad:

No y Sí

Juntos

Dos sílabas enamoradas

Si el mundo es real

La palabra es irreal

Si es real la palabra

El mundo

Es la grieta el resplandor el remolino...

Este avance de la palabra hacia su fusión con lo nombrado, es decir, hacia su desaparición en él ("La transparencia es todo lo que queda") se figura en el poema mediante el símbolo del tallo de una flor (frecuente en la poesía de Paz) que adquiere sucesivamente los colores amarillo, rojo, verde y azul, y que los condensa al fin en el blanco. Cuatro estados también se suceden en otro de los relatos de *Blanco* (columna izquierda): la identificación entre la mujer y el mundo (y por lo tanto entre el hombre y el mundo en el acto del amor) va produciéndose con cada uno de los cuatro elementos tradicionales: el fuego (que corresponde al amarillo y el rojo de la palabra-flor: "Un girasol / Ya luz carbonizada", un "Amarillo / Cáliz de consonantes y vocales / Incen-

es el número clave del mandala) forman estructuras dentro de las cuales entablan relaciones distribucionales y a la vez integrativas con otros niveles del poema. Cf. Tzvetan Todorov, "Les catégories du récit littéraire", *Communication*, 8, 1966, pp. 125-126.

³³ "Recapitulaciones", en *Corriente alterna*, pp. 74-75.

diadas”), el agua (cuya contraparte son los silencios que enmarcan a la palabra en busca de sí misma y que se aguzan “Hasta la transparencia, / Hasta la ondulación, / El cabrilleo, / Hasta el agua”), la tierra (que reaparece en la columna central: la palabra-flor emerge de la tierra como una planta nueva: “Te abres tierra [...] / Tu panza tiembla / Tus semillas estallan / Verdea la palabra”) y el aire (nueva correlación: a medida que la palabra se destila en las visiones / que nombra, se vuelve “Aerofonía, / Boca de verdades, / Claridad que se anula en una sílaba, / Diáfana como el silencio”).

El tercer relato (columna derecha) ciñe aún más la trama de las relaciones. La conciencia entra en contacto con el mundo siguiendo los cuatro modos de conocimiento descritos por Jung: la sensación, la percepción, la imaginación y el entendimiento. Los sentidos “se abren / en la noche magnética” a una llama que reproduce las imágenes mujer-fuego, palabra-flor roja. La percepción multiplica el cuerpo de la amada (mujer-agua) en un río de cuerpos y el mundo entero se vuelve torrente, oleaje donde lo único cierto es el reflejo: la antigua afirmación del idealismo, según la cual todo ser es *percipi*, se anula en un singular materialismo que hace de lo contemplado y de quien contempla dos realidades innegables, pero mutuamente relativas y, por lo tanto, inapresables: “es mi creación esto que veo / la percepción es concepción / agua de pensamientos / soy la creación de lo que veo / agua de verdad / verdad de agua”. Asimismo, el cuerpo-tierra de la mujer es el “pensamiento sin cuerpo el cuerpo imaginario” que la mente proyecta. La inteligencia acude así para “despoblar” el cuerpo deseado, “casa de viento” (mujer-aire) y mostrar las imágenes en que encarna la facultad creadora como el pacto definitivo entre el signo *cuerpo* y el signo *no-cuerpo* a que ha logrado llegar la filosofía budista:

La irrealidad de lo mirado
Da realidad a la mirada.

Esta descripción racionaliza el poema, es decir, lo mutila. Como para confirmarlo, la última parte de *Blanco* une los tres relatos confluyentes en una efusión de palabras e imágenes que se oponen, se descartan mutuamente y establecen ecuaciones infinitamente reversibles:

El espíritu
Es una invención del cuerpo
El cuerpo

Es una invención del mundo
 El mundo
 Es una invención del espíritu...

"*La transparencia es todo lo que queda*". Este verso de *Blanco* condensa el sentido del poema. En un mundo ya sin arquetipos, en un mundo en que la religión se rebaja al orden social, el poema es el único rito que subsiste. "Ceremonia: el poema es un conjunto de signos que buscan su significado, un ideograma que gira sobre sí mismo y alrededor de un sol que todavía no nace".³⁴

En *El laberinto de la soledad* Octavio Paz citaba una frase de Luis Cernuda para definir al hombre como pura ansiedad de trascenderse y hacer posible la paradoja que significa romper consigo mismo para reencontrarse en el orden del amor, que es el orden natural. "El deseo es una pregunta cuya respuesta no existe". En el poema "Luis Cernuda", recogido en *Salamandra*, Octavio Paz descubrirá que la misión del poeta es preservar el deseo sin agotarlo en su satisfacción:

Deseada
 La realidad se desea
 Se inventa un cuerpo de centella
 Se desdobra y se mira

 Verdad y error
 Una sola verdad
 Realidad y deseo
 Una sola substancia
 Resuelta en manantial de transparencias.

Ni ansiedad saciada, ni poema congelado en una forma fija que condene al lector a la contemplación pasiva, *Blanco* dice que en el deseo mismo está la respuesta a su pregunta.

ENRIQUE PEZZONI

Buenos Aires, Argentina

³⁴ *Signos en rotación*, p. 66.