

paga tributo al esquema suassuriano; Greimas modifica un tanto el estatismo del «significado» y se autoriza a ciertas transformaciones que se puedan llevar a cabo sobre él, pero la ecuación se nos ocurre inicial y pensamos que exige un trabajo más sistemático, esto es, ligado a una teoría de conjunto y no meramente corrigiendo una precedente que, si no se aleja, sigue haciendo presión.

No obstante todas estas inquietudes que Prada sabe poner en escena, hay algunos puntos controversiales; me limito a anotarlos: ¿es la poética una ciencia, como aquí se afirma?; ¿es el hombre el que «significa» o es, más bien, quien genera significación?; ¿es la novela epistolar un «género», así se revitalice o prosiga en su decadencia? Sin ánimo de rechazar el alcance que pueden tener las afirmaciones de Prada en este sentido, se me ocurre, tan sólo, que los problemas así resueltos siguen planteados y que su resolución hubiera exigido un esfuerzo complementario. Tal vez para alguien que deja entrar la dimensión ideológica en el análisis de conceptos operatorios, esta manera de resolver arduas cuestiones sea un triunfo de otra ideología, cuyas consecuencias habría que considerar.

NOÉ JITRIK

*El Colegio de México.*

RAMÓN XIRAU: *Poesía y conocimiento*. México: Joaquín Mortiz, 1978.

Para Xirau la poesía es hermana de la filosofía y debe entenderse en dos niveles: uno personal e inconscientemente revelador y otro que ofrece «matizadamente» un sentido de la vida y del universo. De este planteamiento depende su selección de tres poetas: Borges, Lezama Lima y Octavio Paz, para el presente estudio. Ya Xirau se había ocupado de ellos por separado y ahora amplía y modifica sus meditaciones, después, nos dice, de un ciclo de conferencias que dictó en El Colegio de México (y también, aunque no nos lo dice, después de un seminario en CUNY) acerca de Borges, Lezama y Paz. Dispare en muchos aspectos, comparten una dedicación casi mística a la poesía, rechazándola como simple forma decorativa, en un intento de expresar lo inefable. Cultivan la prosa, pero se sienten, ante todo, poetas. Han prestado atención al mundo clásico, en especial Lezama y Borges, pero también a lo criollo y lo mítico de sus respectivas regiones americanas. Y pudiera añadirse que los tres se han aventurado con placer y provecho fuera del pensamiento occidental.

La creación de un espacio poético independiente del tiempo real le parece ahora al autor una visión limitada de la poesía de Borges: el tiempo sucesivo asalta igualmente sus sueños y ficciones. Si Borges refuta el tiempo, también niega, con Berkeley, la materia, y con Hume, el yo, distintas vías para expresar la eterna duda. La poesía, como la vida, es ambigua. Interesan a Xirau las preocupaciones de Borges acerca de Dios («la teología es la perfección del género fantástico») y de la eternidad, una «esperanza leve» (p. 58); esto es, la desea, la niega, la afirma. Añade Xirau que hay en Borges una progresión: elimina las menciones de Dios en *Fervor de Buenos Aires* de la primera edición a las siguientes; ve la religión como una estética en *Otras inquisiciones*, en cuyo epílogo confiesa que le interesan «por lo que encierran de singular y maravilloso». La duda es total, no hay probabilismo. Dicho esto, Xirau procede a dudar de la duda. Quisiera que Dios existiera para Borges y se pregunta: «¿hasta qué punto aquí la ironía?; ¿hasta qué punto el humor?» (p. 61). Xirau modifica su enfoque anterior porque no puede

sostener que Borges niegue este mundo para crear un mundo ficticio más placentero. Aquí pudiera argüirse (como intenté en *Zona franca*, febrero de 1979) que Borges, al parecer, transforma sistemáticamente el destino de algunos de sus personajes para satisfacer imaginativamente algunas de sus modestas aspiraciones. Para Xirau, Borges nos hace ver la realidad de manera distinta, pero su visión es siempre paradójica, arbitraria, conjetural. Y concluye que el conocimiento que ofrece la obra de Borges es el del autoconocimiento, como él mismo ha confesado: un hombre se propone dibujar el mundo para descubrir que ese paciente laberinto de líneas sólo «traza la imagen de su cara».

La formulación teórica que hace Lezama Lima de su poética también pudiera considerarse parte de la literatura fantástica por lo que encierra de singular y maravillosa. El capítulo que Xirau le dedica aquí amplía considerablemente su ensayo anterior (1972). Para Lezama, observa el autor, el conocimiento poético es más intuición que lógica aristotélica: «Lo que es mentira para la lógica y sobre todo para el sentido común —y en este punto la coincidencia entre Lezama y Paz es clara— es precisamente, increíble-creíblemente, la verdad» (p. 71). Xirau subraya el aspecto religioso, y ante la objeción «¿Cómo sostener que Lezama es religioso, y especialmente católico, e ignorar la carga extraordinaria de sensualidad, sexualidad, de vicio que aparece en sus poemas y, sobre todo, en *Paradiso?*», encuentra una respuesta sencilla: Lezama Lima es un «pecador consciente de su pecado» (p. 73). Aquí pudiera argüirse que Lezama parece rechazar esa culpa por ver al poeta sujeto a la voluntad divina, purificado como animal de sacrificio en su entrega total a la creación que «le pide el costado», esto es, que le exige hasta la última gota de sangre como el centurión a Cristo.

Xirau considera que si la imaginación es para el poeta cubano más real que la «realidad», esto es en reacción no sólo contra el realismo aristotélico, sino contra el materialismo y el mecanicismo que pretende reducir la espiritualidad (p. 74). De aquí parte la atracción del poeta por los órficos, los pitagóricos y los gnósticos. Resume el autor con claridad las teorías lezamanianas acerca de las «eras imaginarias» (de *La expresión americana*), tan esenciales para comenzar a comprender su poética, que Xirau ve cerca de Vico y de Heidegger, y que califica de fideísta. Para terminar, analiza los mismos poemas que en el ensayo anterior, añadiendo «Noche dichosa» (de *La fijeza*), para afirmar la religiosidad de Lezama, sin llegar a alcanzar el reciente y póstumo *Fragmentos a su imán*. En Lezama no se trata tanto de conocer el mundo lógicamente, concluye Xirau con Cintio Vitier, sino de tener el mundo carnalmente frente a nosotros, en «su místico exterior» (pp. 81-82).

Desde que Xirau escribió *Octavio Paz: El sentido de la palabra* (1970) han aparecido otras obras del mismo Paz y de la crítica, en especial el estudio de Rachel Phillips, que justifican el nuevo ensayo. En esta tercera época de Paz su concepción del mundo evoluciona y su poesía se vuelve más reflexiva y crítica de la poesía misma. La medula de su obra, observa Xirau, es «el retorno a los orígenes, a la inocencia, a la recuperación de la mitad perdida, al amor y lo sagrado» (p. 94). La imagen poética, que es comunión y plenitud, escandaliza la naturaleza en su libre e inocente unión de los contrarios («piedra que es pluma»). Hay en todo esto algo de surrealismo bretoniano ampliado por la estancia de Paz en la India, en cierta forma incursiones ambas en un modo de pensamiento que no es occidental, que vienen intensificándose en el mundo contemporáneo ya desde el romanticismo (véase *Los hijos del limo*).

Xirau percibe en esta última poesía de Paz un contrapunto entre erotismo y co-

nocimiento, la emoción (intuición) como fundamento del conocimiento, el lenguaje como expiación y, finalmente, en *Pasado en claro*, la memoria como un puente tendido de una letra a la otra.

El hecho de haber reunido así tan convenientemente estos tres poetas inconcéntricos justifica de por sí el presente volumen.

DOLORES M. KOCH

*Herbert H. Lehman College, CUNY.*

RENÉ DE COSTA: *The Poetry of Pablo Neruda*. Cambridge: Harvard University Press, 1979.

Neruda es uno de los poetas más difíciles de apresar entre dos carátulas, quizá por ser, según propia confesión, el mayor adversario del nerudismo. En cada etapa es un poeta diferente, desconcertando cada vez a los admiradores de la anterior. Aquellos que después de controversias llegaron a defender algunas de sus transformaciones, se encontraron faltos de apoyo al salir un nuevo volumen. Al igual que Picasso, observa René de Costa, Neruda tenía la misteriosa habilidad de percibir cambios y de colocarse a la vanguardia (p. 164). No se ha prestado atención por igual a todas las etapas de su desarrollo, y esa ardua labor es la que Costa se propone. Para ello escoge seis obras claves y trata de colocarlas en su época, destacando su significación literaria básica. Es un volumen conciso, bien organizado y sencilla pero bellamente impreso, con una interesante selección de fotografías y una bibliografía escogida.

Lejos del modelo petrarquista por su explícito erotismo, *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, apunta De Costa, resultó tan revolucionario que no encontraba editor. Pero tan seguro de su valor estaba el joven Neruda que audazmente escribe: «Les pesará a todos» (p. 3). Impugnaba por una nueva dicción amorosa («sexo poetizado», p. 17) que necesitaba una nueva clase de lectores, los cuales no tardaron en multiplicarse, lográndose uno de los mayores éxitos de librería en Hispanoamérica. Lo interesante aquí es que Neruda se muestra ya, antes de los veinte años, no sólo tan ambicioso y seguro de sus facultades («Cuerpo de mujer, blancas colinas, muslos blancos, / Te pareces al mundo en tu actitud de entrega»), sino que ya sabía instintivamente cómo «vender» su literatura (p. 25).

Hasta ahora la atención crítica se ha fijado en las fuentes (es decir, Tagore) o en la identidad de las mujeres que inspiraron estos poemas de amor. De Costa arroja un poco más de luz sobre este asunto, pero deplora que los poemas no hayan sido estudiados más seriamente. Observa la disparidad entre el sentimiento y el discurso, tironeado por las convenciones (por ejemplo, *XX*), pero hallando otros medios de expresión que frecuentemente violaban las expectativas del lector. Entre ellos, el autor señala la economía de las metáforas, que no llegan a ser explícitas, creadas por medio de las imágenes más sencillas; el uso contrapuntístico de los hemistiquios, el tono desarticulado e intenso que presta un viso de espontaneidad, etc. Después de señalar lo novedoso de cada etapa nerudiana, De Costa se pregunta por los motivos del cambio y busca respuesta en las palabras del poeta. Para el experimento vanguardista selecciona *Tentativa del hombre infinito*, donde Neruda se propone eliminar todo lo superfluo, y esto incluye por entonces tanto los elementos objetivos como la puntuación y la numeración de las páginas. De Costa observa otros recursos que parecen tener como función crear un efecto