

ejemplo, de un determinado principio (digamos, en este caso, el movimiento, el viaje), lo va contaminando de irrealidad a través de continuas metamorfosis: los árboles de una montaña, bajo el viento, se vuelven, "jarcias" y, finalmente, montes y volcanes "levarán el ancla". Estas imágenes cinéticas, tan constantes en Huidobro, sugieren el paso del tiempo, pero crean sobre todo una espacialidad. Ese espacio rivaliza con el real. En él existe, por ejemplo, la causalidad —arbitraria, claro; suerte de *trompe l'oeil* poético. "Alguien que lloraba / Hacía caer las hojas", se dice en un poema; en otro: "Et la mer se défait / Agitée par le vent des pecheurs qui sifflent". Como se ve, dos elementos perfectamente reales adquieren un nuevo sentido al ser relacionados de manera desproporcionada; el calculado error de la percepción, rescata, sin embargo, cierta pureza o inocencia de los sentidos, como cuando se dice: "Te hice la más bella de las mujeres / Tan bella que enrojecías en las tardes", o "Un pájaro se quemaba en el ocaso". Inversamente, la causalidad puede ser vista como real o natural, pero con dos efectos simultáneos, uno de los cuales es sólo virtual, una suerte de *coup de théâtre* de la imaginación: un mismo viento cierra una puerta y un libro a la vez. Aun la causalidad parece promover efectos mágicos: "De una mirada encendí mi cigarro". Doble objetivo en todo esto: destruir la ilusión de realidad en arte utilizando las leyes mismas naturales, y dar así, por el contrario, realidad a lo imaginario. En cualquiera de estas formas, lo imaginario intenta convertirse en un gesto absoluto, inconmensurable: la causa eficiente de todo lo que lo rodea. Es lo que Lezama Lima ha llamado *la vivencia oblicua*: "como si un hombre, sin saberlo desde luego, al darle vuelta al conmutador de su cuarto inaugurase una cascada en el Ontario". También Huidobro captó ese movimiento simultáneo de la imaginación; con parecida imagen lo dice en un poema: "Apretando un botón / Todos los astros se iluminan".

Es evidente: la inteligencia poética, en Huidobro, se identifica con la imaginación. En el sistema poético que él propone, "la imaginación arrasa con la sensibilidad". Habría que aclarar que, por supuesto, no se trata de una ruptura total entre los dos términos; la imaginación, para Huidobro, absorbe la sensibilidad y la sitúa en un plano estético. Aun habla directamente de la emoción. En uno de sus manifiestos, dice: "El poeta es un pequeño dios. Se trata, pues, de condensar el caos en diminutos planetas de emoción". Lo que sí parece excluir es la emotividad que se vuelve patética o, como se dice, "humana". "No escribas con sangre de tu corazón. ¡Qué nos importa tu corazón!", era uno de sus consejos, ligeramente burlón. Sin embargo, no desconocía la fuerza de la pasión; por ello podía escribir también: "Todo aquello que disciplina el corazón, prepara una derrota de nosotros mismos, de nuestro yo absoluto". Lo que él quería era no sólo deslindar el campo de lo psicológico y de lo estético, sino, igualmente, identificar la pasión con la obra misma. Casi

al comienzo de su labor, en 1917, decía: "L'émotion doit naître de la seule vertu créatrice". De este modo, el poema se constituía en centro de la actividad creadora: el mundo confluye en él y fluye de él; el poeta lo crea y a un tiempo es creado por él. Esto, por tanto, era proponer la impersonalidad.

¿Se resignaba Huidobro a esa impersonalidad? Parecería imposible si se piensa sólo en el hombre: se ha hablado mucho, y no sin razón a veces, de su egolatría. El mismo Huidobro no soslayó el tema ("mi famosa egolatría", la llama) en *Vientos contrarios* (1926), libro de notas, impresiones, ideas, artículos breves, no exento de humor y momentos de verdadera lucidez, aunque, es cierto, tampoco de cierta frivolidad. "Desarrolla tus defectos, que son acaso lo mejor de tu persona", dice en un pasaje, como oponiendo ya el sarcasmo a sus posibles censores. Y agregaba además: "Un defecto afirmándolo (si sabes afirmarlo) se convierte en calidad. Una calidad endeble, sin color, se convierte en defecto". Se ve, pues, que no se inclinaba a las auto-críticas confesionales. No recurrir, por tanto, a las excusas ni a las explicaciones; de la paradoja pasa a la exageración: exhibe y subraya su egolatría. "Es preciso ser el primer poeta de mi siglo", confiesa que era su ambición. En distintos pasajes, dice: "La Poesía soy yo", "Después del diluvio, yo", "El sol sale solamente para mí". La exageración, ya se sabe, es un arma de doble filo: hay quienes, *v. gr.*, aparentan inocencia o (hiper)sensibilidad extremando un idiotismo que puede ser innato. Al exagerar su egolatría, quizá Huidobro no logra desmentirla del todo; pero tomar en serio todas sus declaraciones de este tipo ya tampoco parece muy serio. Huidobro, al menos, era más inteligente, y aun brillante, de lo que suponen sus críticos. En todo caso ¿por qué no aceptar, como más auténticas, ideas suyas que serían la negación de ese egotismo, y del egotismo en arte, que es el que interesa? Con lucidez que, veremos, corresponde al destino de su propia obra, decía: "Mientras más estudio la poesía, más creo en ella y menos creo en los poetas"; "El mayor enemigo de la poesía es el poema". Y aun ¿por qué no convenir también que en él hay otra concepción, más profunda en muchos aspectos, de la individualidad? No el yo como sometimiento a un orden social o moral establecido, y de ahí la exaltación de cierto inmoralismo (¿nietzscheano?): "Conocí un hombre interesante: no tenía principios. Un hombre, un verdadero hombre, no tiene principio ni fin. Como Dios". Tampoco el yo del cristianismo que, para Huidobro, no ha hecho más que mutilar la unidad de la persona. "El cristianismo, al traernos la tristeza y el odio a la vida, nos metió la idea de que el hombre profundo y de ideas sólidas tiene que ser serio y grave como un agonizante", expone. Y luego, como en un ideograma, dibuja un ángulo cuyas líneas divergen cada vez más; esas dos líneas representan los valores en que se funda la sociedad actual: una, que conduce al cielo, supone "dolor, miseria, fealdad, privación, sumisión" y la otra, que conduce al infierno,

“felicidad, satisfacción, amor, belleza, libertad”. Es obvio que Huidobro preferiría, situado ante la alternativa, el último camino, sin por ello sentirse condenado ni demoníaco. Su exaltación de la alegría (incluso del placer) no es frívola sino lúcida: implica una crítica y, por tanto, un intento más radical por afirmar (liberándolos) este mundo y no otro, este yo concreto y no otro mediatizado por los dogmas, este cuerpo y no las abstracciones. Pero aun su visión no pretende ser unilateral. Lo que él busca es resolver la dualidad del hombre, esas “dos corrientes paralelas —dice en uno de sus manifiestos— en las que se engendran todos los fenómenos de la vida”. En el mismo manifiesto, añade: “En el creacionismo proclamamos la personalidad total”. Habla también —lo hemos visto— del “yo absoluto”: no sólo no rechazaba la utopía sino que quería realizarla en la poesía y en la propia historia. Lo más importante, sin embargo, es que si exalta el yo no lo hace para sentirse, él personalmente, exclusivo, sino para rescatar lo que la sociedad le ha arrebatado al hombre: su yo; es decir, el individuo no debe ser instrumental sino gratificación en sí mismo. “Por qué he de cumplir con el deber que me imponen las leyes y no con lo que me impone mi corazón”: esta pregunta que formula no parece haber sido aún resuelta. La personalidad es, finalmente, una aventura: mientras más se viva esa aventura más se estará en el mundo, aunque en discordia con él. El hombre aventurero, no el contentadizo; éste era el ideal de Huidobro. Por eso le gustaba repetir una frase de Stendhal: “Su placer consistía en arriesgar su destino.”

Pero más decisiva, a este respecto, es la obra misma. Es revelador que en casi la mayoría de los poemas de Huidobro en su primera época no sólo se eludan las referencias biográficas o se las evoque como de manera oblicua, sino que ni siquiera aparezca en ellos, de modo dominante, un yo elocutivo. La voz que habla es la de una persona que vive en el mundo y a la vez lo contempla; el mundo como espectáculo de continuas metamorfosis, muchas veces es él el que toma la palabra. Sería exagerado decir que esa persona resume el universo; quizá no lo sea decir que en él encuentra su claridad y su orgullo. “El universo / Es más claro que mi espejo”, dice en uno de sus primeros poemas: reconocimiento y, de igual modo, opción. La imagen del *espejo* es frecuente en esta poesía; pocas veces remite al mito de Narciso, el éxtasis o el drama de la conciencia que se contempla a sí misma; en cambio, es una imagen portadora de una pasión por el mundo. En un poema aparece (aunque sin excluir lo ex(s)tático: el espejo es también un *estanque* donde duerme la mujer) sobre todo como movimiento: en las noches se torna en *corriente*, *arroyo*, *ola*, alejando cada vez más al hombre de sí mismo; al final, surge la imagen del poeta en la popa de un barco, que es el comienzo de su aventura. Esta última imagen (de ascendencia y, como veremos, de consecuencias mallarmeanas) condensa la visión de Huidobro; a su vez, y por ello mismo, se prolonga en toda su obra.

Su vida o destino no de hombre sino de poeta: esto es lo que quiere encarnar Huidobro. Esa vida está siempre en relación con el universo; relación paralela, no de identidad, mucho menos de sumisión. No es difícil saber por qué: su poesía tiende a crear un espacio —de horizontalidad ascendente y expansiva por esta época; el lenguaje se despliega en ella como una fuerza constructiva y como una luminosidad que se afirma—; además, la imagen que surge del poeta es la de un ser situado, si no al centro, al menos a la altura del universo mismo. Como el *Maitre mallarmeano*, es él quien dirige su propio destino; lleno de mayor entusiasmo, incluso, gesta también un mundo nuevo: “Yo inventé juegos de aguas / En la cima de los árboles”, “De un grito elevé montañas / Y en torno bailamos una nueva danza”, “Soy el viejo marino / que cose los horizontes cortados”, dice en un mismo poema. Es verdad que esa plenitud no es total y que se ve interferida por la duda o la desilusión, pero esto no es todavía lo dominante. La desilusión puede acechar en varios momentos de *Poemas árticos*: “Yo he tenido en mis manos todo lo que se iba”, “Cuál era mi camino / Nunca podré encontrarlo”; y la experiencia de la esterilidad aun se presenta casi al final del libro: “mi pecho desierto / ayer henchido de versos”. Pero podría pensarse que esos instantes no hacen sino resaltar los otros, los de afirmación y dominio. *Poemas árticos*, en efecto, no concluyen en la derrota sino en la aventura: “Sobre los mares árticos / Busco la alondra que voló de mi pecho”. Búsqueda, por supuesto, de la poesía perdida. En un libro muy posterior, *Automne régulier* (1925), no obstante la experiencia de lo abismal, que ya se siente, el poeta es, sin embargo, todavía invulnerable. Sintiendo acaso el heredero de Apollinaire, dice, casi repitiéndolo: “Je suis le seul chanteur d'aujourd'hui”. La experiencia de lo abismal no se vuelve radical sino años después.

EL AZOR FULMINADO POR LA ALTURA

Altazor (1931) representa la culminación y el desenlace de esa experiencia; es también un cambio profundo en la obra de Huidobro, un cambio que, a su vez, la modifica y nos hace verla bajo otra luz. Hasta ahora esa obra había estado dominada por el viaje; viaje ascendente y cósmico, apenas lo interceptaban ciertos obstáculos (el tiempo, la soledad y aun la historia misma) que el poeta, sin embargo, lograba incorporar en su espacio verbal. Con *Altazor*, ese dominio es puesto a prueba y de algún modo destruido; todo se ve ahora sometido a otro ritmo: el vértigo, del espacio y de la conciencia simultáneamente. Vértigo e infinito: el poeta de antes no los desconocía. En su libro inmediatamente anterior *Tout à coup* (1925) habla de ellos, pero no como fuerzas perturbadoras. Al contrario, con cierto orgullo podía decir: “Six fois déjà j'ai touché le seuil / De l'infini qui renferme le vent”. Aun el poeta se presenta como “l'acro-

bate qui saute sur le vertige des mots”: no era un salto mortal, sino su privilegio de creador. Sin duda, ese acróbata era el propio Altazor, que entonces vivía en la plenitud de la altura; como tal es evocado en el prefacio de este nuevo libro. Allí, él mismo se presenta como “el gran poeta”, con el “cerebro forjado en lenguas de profeta”; su poder visionario permanece intocado: “Veo la noche y el día y el eje en que se juntan”; su reino, finalmente, aparece en perfecta armonía con los elementos y aun con los poderes divinos: “Él, el pastor de aeroplanos, el conductor de las noches extraviadas y / de los ponientes amaestrados hacia los polos únicos”; “Lava sus manos en la mirada de Dios y peina su cabellera como la luz / y la cosecha de esas flacas espigas de la lluvia satisfecha”. Pájaro desplegado, incluso ángel, este ser invulnerable va a sentirse arrastrado por la angustia, la duda, la rebelión. Ahora se verá aprisionado “en la jaula de su destino”; el antiguo iluminado se convierte en el “Tenebroso”: el ángel rebelde desterrado de su paraíso. ¿Qué ha ocurrido?

Altazor (el poeta o mago, no el poema) es el constructor que, situado en la cima de su obra, siente la naturaleza problemática de ella: queriendo alzarse, por su intermedio, nada ha alcanzado. De algún modo tiene ahora que justificarla, confrontarla con la obra del Otro, con el mundo. Así, el autor da paso al *actor*; la mirada, a la *acción*. Personaje, protagonista de su propio destino, se constituye, pues, en *persona poética*. No sólo el nombre lo individualiza; también su pasado, su aventura actual. Él mismo se va poniendo sus máscaras. Es un personaje de estirpe nietzscheana: vive y viaja por las alturas, en un espacio libre; el juego y el humor, hasta el desenfado irreverente, son sus armas; su moral es la del orgullo y del riesgo; ha nacido, simbólicamente, “a los treinta y tres años, el día de la muerte de Cristo”; postula, como Zaratustra, la muerte definitiva de Dios así como el fin del cristianismo, “que no ha resuelto ningún problema” (aunque lo acosa la pregunta: “¿Y mañana qué pondremos en el sitio vacío?”). Sin embargo, este ser del aire (no en el aire) y hecho para el dominio espacial se ve precipitado por una ley de gravitación más inexorable: el abismo, la muerte, el tiempo. Su viaje no será, pues, sino un descenso, una caída, y habla desde ella cayendo. Pero Altazor es orgullosamente lúcido: quiere hacer coincidir lo inexorable con su voluntad. Como Zaratustra, él podría decir: quienes miran hacia arriba sienten necesidad de elevación, yo miro hacia abajo porque estoy elevado. Ve la caída como un nuevo riesgo que, como tal, encierra la seducción de lo desconocido; maravillosos, se dice, son “el vértigo” y “el imán de los abismos”. Casi al comienzo del poema, por tanto, se propone la caída como una experiencia necesaria; en tono imperativo, se dice: “Cae / Cae eternamente / Cae al fondo del infinito / Cae al fondo del tiempo / Cae al fondo de ti mismo / Cae lo más bajo que puedas caer”. El riesgo consiste en asumir lo inevitable como una manera, des-

esperada, de ganarle la partida (¿de conjurarlo?): “Acaso encuentres una luz sin noche / Perdida en las grietas de los precipicios”. Por primera vez, el destino de Altazor parece depender de ese *acaso*: es el azar. El poema es concebido, pues, como una apuesta. El azar aparece en diversas formas.

En primer término, ese azar lo conduce al mundo mismo, a la historia. Esta experiencia no es nueva para Huidobro, ni concluirá en este poema. La ha vivido en su obra anterior: la guerra es uno de los contextos de *Ecuatorial* (1918) y es el tema central de *Halali* (1918). Pero en ambos poemas la experiencia concluye con el vislumbriamiento del retorno de la inocencia (aun de Cristo) o, en forma concreta, con la esperanza de la victoria (“Làbas / Sur la borne du monde / Quelq’un chante un hymne de triomphe”). Ahora, en cambio, esa experiencia es más radical. Es todo un mundo de valores el que se derrumba: “No hay bien no hay mal ni verdad ni orden ni belleza”. La guerra ha sido un exterminio total y aun “el Cristo quiere morir acompañado de millones de almas”. En ese año de 1919, desde el cual habla, Altazor vive la verdadera intemperie, la inclemencia de la historia. Sólo confía en una salida, igualmente extrema: los obreros, la Revolución rusa (“La única esperanza / La última esperanza”). Modificar, cambiar la historia no es una empresa imposible. Pero ya Altazor no parece creer lo mismo en cuanto a la naturaleza esencial del hombre: su fragilidad ante la muerte. En esta instancia no hay recuperación. La muerte no sólo es la condenación por excelencia, fatal y colectiva (“Todo ha de alejarse en la muerte, esconderse en la muerte”), también ella hace del mundo un “caos incansable”. Esta condena es el *cambio* absoluto, que, a su vez, lo cambia todo: de algún modo, la historia depende de él.

Bajo esta evidencia, la apuesta resulta trágica: la aventura imposible de una voluntad extrema enfrentada a una situación límite, inmodificable. El poema se ve, así, dominado por lo que Bachelard llama “la dialéctica del entusiasmo y de la angustia”, que es una de las características de la poesía del aire. Altazor se propone lo sobrehumano: hacer del destino del hombre un destino poético; hacer que la palabra encarne y rija el universo. De ahí el tono exultante que adopta: “Soy todo el hombre”, “Humano terreno desmesurado”, “El sol nace en mi ojo derecho y se pone en mi ojo izquierdo”, “Soy desmesurado cósmico / Las piedras, las plantas, las montañas / Me saludan”. Un raptó dionisiaco se apodera de él: “Consumamos el placer / Agotemos la vida en la vida”. Incluso quiere erradicar el pesimismo y la duda (“Matad la horrible duda / Y la espantosa lucidez”); no quiere depender de la conciencia que “es amargura” o de la inteligencia que “es decepción”, sino de la pasión y del instinto.

Esta desmesura no oculta, sin embargo, su impotencia y aun su desposesión; una y otra se suceden y se oponen a lo largo del poema: así, éste

se convierte en una "matanza continua de conceptos internos", lo que constituye su técnica también.

Pero la desmesura implica igualmente una rebelión profunda. Y la rebelión de Altazor no es sólo contra la historia o el destino; lo es también contra la poesía misma.

En efecto, quizá lo esencial y dramático del poema sea la crítica a la poesía y, por tanto, al lenguaje. Ya no se trata de articular o construir a éste de un modo distinto, estético; de lo que se trata es de cambiarlo, de crear otro. Este lenguaje ha de ser *mágico*: encarnar al mundo, exorcizar la fatalidad ("Embruja el universo con tu voz"). Por ello, ya en el prefacio se presentaba al poeta como mago y se proponía: "Mago, he ahí tu paracaídas que una palabra tuya puede convertir en un parasubidas maravilloso como el relámpago que quiera cegar al creador". De manera que el riesgo de la caída parece, en última instancia, identificarse con el riesgo del lenguaje: de la transfiguración de éste depende el que esa caída se convierta en una experiencia liberadora.

Curioso, en un texto de 1921, al explicar cómo la idea del poeta como demiurgo le fue sugerida por un poeta aimará ("El poeta es un dios; no cantes a la lluvia, poeta, haz llover"), Huidobro puntualizaba: "el autor de estos versos cayó en el error de confundir al poeta con el mago y creer que el artista para aparecer como un creador debe cambiar las leyes del mundo". Esta confusión parece renacer en Altazor, y su práctica condena al poema a una dualidad insalvable. Es evidente que ya él no es simplemente el arquitecto o el constructor, sino el mago. En el transcurso del texto, poesía y magia, poeta y mago son términos que se oponen y se excluyen; *v.gr.*:

La magia y el sueño liman los barrotes
 La poesía llora en la punta del alma

 Manicura de la lengua es el poeta
 Mas no el mago que apaga y enciende
 Palabras estelares y cerezas de adioses vagabundos
 Muy lejos de las manos de la tierra
 Y todo lo que dice es por él inventado
 Cosas que pasan fuera del mundo cotidiano
 Matemos al poeta que nos tiene saturados

De acuerdo con estos pasajes, sin embargo, la dualidad no resulta tan radical y parece más bien una intensificación de la idea, anterior en Huidobro, del poeta como creador e inventor opuesta a la del poeta mimético y, ahora, puramente subjetivo, artesanal o decorativo. La dualidad, no obstante, se presenta de un modo más profundo en otro plano: sólo metafóricamente el poeta puede ser mago y esa metáfora nunca llega a fusionar los términos que relaciona. El mago es una metáfora inventada

(y anhelada) por el poeta para conjurarse a sí mismo. Como tal metáfora, es un juego: no un medio, sino un fin en sí mismo. Consciente de esta gratuidad, Altazor sabe que su magia no puede ser encarnación de lo real, sino, simplemente, conjuro a través del juego; juego verbal que, por supuesto, es llevado hasta sus últimas implicaciones. Pero todo ello parece despojado de su antigua espontaneidad; es, en cierto modo, la consecuencia de una imposibilidad mayor: la de alcanzar lo absoluto. "Y puesto que debemos vivir y no nos suicidamos / Mientras vivamos juguemos / El simple sport de los vocablos / De la pura palabra y nada más", confiesa. Resignación, como se ve, aunque no desprovista de un nuevo orgullo: la parodia crítica. En efecto, lo que busca Huidobro es desenmascarar la poesía: puesto que no es de verdad magia, mostrar su absoluta irrealidad. ¿O se trata, más bien, de mostrar cómo esa irrealidad puede ser de algún modo otro absoluto? Quizá también. El hecho es que a partir de este momento (canto III), el juego como experimentación se convierte en el centro del poema: un lenguaje recubierto de su sola gratuidad.

Una de las fases de este proceso: destruir toda posible relación entre el poema y la realidad, haciendo precarias las nociones de representación y de analogía; puesto que el poema no está sometido a lo real ni es tampoco su figuración, el símil y aun la imaginación deben desaparecer, *v.gr.*:

Basta ya señora arpa de las bellas imágenes
 De los furtivos como iluminados
 Otra cosa otra cosa buscamos
 Sabemos posar un beso como una mirada
 Plantar miradas como árboles
 Enjaular árboles como pájaros
 Regar pájaros como heliotropos
 Tocar un heliotropo como una música
 Vaciar una música como un saco
 Degollar un saco como un pingüino
 Cultivar un pingüino como viñedos
 Ordeñar un viñedo como un vaca

Hay que detenerse: este pasaje es mucho más extenso y está construido siguiendo la misma técnica. Juego, cálculo e ironía. Como se ve, no obstante la declaración inicial, se siguen empleando los *comos*; no sólo se les emplea, se les sistematiza y hace de ellos el eje del pasaje.³ El uso acá, claro, es muy distinto al del símil habitual: las comparaciones son completamente arbitrarias y, de nuevo, gratuitas en cuanto a una figuración realista; sin embargo, se suceden como un perfecto encadenamiento verbal: una comparación llama a la otra: cada una se inicia con el últi-

³ ¿No se siente de nuevo la influencia de Lautréamont y su práctica delirante de los *comos* en *Los Cantos de Maldoror*?

mo término de la anterior y el verbo con que empiezan, aunque derivado del término comparativo (de árboles = plantar; de pájaros = enjaular), ejerce su acción sobre el término comparado, con el cual no tiene ningún nexo semántico ("plantar miradas", "enjaular árboles"). Así, además del absurdo delirante y burlesco que cada vez más se apodera de él, todo el pasaje resulta ser una suerte de mecanismo a un tiempo regulado y sorprendente; mecanismo autónomo que hace funcionar su propio dispositivo: la analogía verbal convertida en un absoluto (¿un tanto irrisorio?). Esa analogía verbal es reiterada en otros pasajes: "La cascada que cabellera sobre la noche / Mientras la noche se cama a descansar / Con su luna que almohada al cielo". Aunque aquí hay una analogía implícita, el hecho estético se produce al convertir en verbos a los términos comparados, que son sólo nombres (cabellera, cama, almohada) y proponerlos como una secuencia que se desarrolla siguiendo su propio impulso verbal.

Pareciera que Huidobro quiere mostrar, casi ilustrar, la energía libre inherente al lenguaje. "Las palabras tienen demasiada carga", dice. Aun en otros pasajes, como el Rimbaud de las *voyelles*, explora y revela el mundo que ellas encierran: "Hay palabras que tienen sombra de árbol / Otras que tienen atmósfera de astros / Hay vocablos que tienen fuego de rayos / y que incendian donde caen". Esa energía misma, en cierto modo encantatoria, puede convertirse en una amenaza: si, por ella, el lenguaje se independiza de la realidad, también puede escaparse de las manos del poeta. De ahí este consejo o advertencia: "Altazor desconfía de las palabras / Desconfía del ardid ceremonioso / Y de la poesía". Al ardid hay que neutralizarlo con sus mismas armas: es lo que, en gran medida, hace Huidobro.

Pero no basta con destruir la ilusión realista del lenguaje, terminar con el drama que se libra entre la palabra y las cosas, diría Huidobro. Hay que hacer más: arruinar los significados de las palabras, buscar nuevos signos. Todas las lenguas están muertas y hay que resucitarlas, sostiene, siguiendo lo que había advertido y propuesto Apollinaire ("Et ces vieilles langues sont tellement près de mourir", "On veut de nouveaux sons de nouveaux sons de nouveaux sons", *Calligrammes*). Sólo que los métodos de Huidobro, en cierto sentido, parecen más radicales, o más violentos.

Uno de ellos: practicar "cortocircuitos en las frases". Esto es, descomponer y recomponer el lenguaje según una visión puramente poética; v. gr., mutación e intercambio de sílabas entre dos vocablos ("Al horitaña de la montazote / La violondrina y el goloncelo"; "La farandolina en la lejantaña de la montanía / El horimento bajo el firmazote");

fusión entre las sílabas iniciales de una palabra y otros vocablos (verbos, adjetivos, sustantivos) que tienen cierta semejanza fonética con las sílabas sustituidas, creando una nueva unidad que parece girante: sobre un eje fijo se superponen diversas significaciones; así, la *golondrina* vuela

y a cada instante se va metamorfoseando en "golonfina", "golontrina", "goloncima", "golonchina", "golonclima", etcétera;

a veces, esas metamorfosis verbales tienen un efecto más violento porque los vocablos fusionados no guardan una afinidad fonética, sino semántica, con las sílabas sustituidas; de modo que el *meteoro* que atraviesa el cielo se va transformando (mientras lo cruza) en mete-plata, metecobre, mete-piedras, mete-ópalos; el método, creo, se va haciendo ligeramente cómico;

también puede ocurrir que la palabra se descomponga y dé origen a dos que no son sino la duplicación de una imagen inicial, como en "molino de aspavientos y del viento en aspavientos".

De estas prácticas se derivan, por supuesto, otros métodos: lo que Huidobro llama el "cataclismo de la gramática". La descomposición de vocablos es ahora sólo implícita; se trata de crear palabras que surjan como verdaderas puras palabras: "Bailo en las volaguas con espurinas", "Ondola en olañas mi rugazuleo", "Las verdondilas bajo la luna del selviflujo": no significados, palabras evocatorias. Nuevas palabras y también nuevos géneros: "La montaña y el montoño / Con su luno y con su luna"; "El cielo canta a la ciela / El luz canta a la luz": lo que corresponde a una suerte de androginia con que la magia va transfigurando al universo mismo, en una parte del poema (canto V); los retruécanos y los ritmos puramente sonoros comienzan también a dominar entonces ("Y digo / Sal rosa rorosalia / Sal rosa al día / Salfía al sol rosa sario").

Creo que estas técnicas verbales tratan de aumentar no tanto el poder expresivo del lenguaje como su poder lúdico, y, además, expansivo. Aún se intenta, en momentos, hacer esto muy explícito mostrando cómo el poema se organiza según se hagan, deshagan y rehagan ciertas reglas del juego; el poema es una suerte de *puzzle* que propone la imaginación. Así, en breve secuencia, se dan, primero, las piezas de ese juego, que, siguiendo ciertas similitudes fonéticas y aun etimológicas, aparecen como metáforas: "El horizonte es un rinoceronte / El mar un azar / El cielo un pañuelo / La llaga una plaga"; de seguidas, llevando las equivalencias a un tercer grado, y practicando las sustituciones debidas, esos elementos son transcritos dentro de nuevos contextos: "Un horizonte jugando a todo mar se sonaba con el cielo después de la siete llagas de Egipto / El rinoceronte navegaba sobre el azar como el cometa en su pañuelo lleno de plagas". Las *figuras* resultantes son más extrañas, pero no más arbitrarias según la "lógica poética": son la perfecta aplicación de un previo orden analógico. Esas *figuras*, sin embargo, son paródicas: el rigor que las rige colinda con el absurdo, si no con la comicidad.

El juego, pues, es un placer y también una parodia: complace el gusto de la imaginación por lo sorprendente y por la transfiguración; de igual modo es su crítica. Ese juego puede tornarse, además, en exasperación. Huidobro no deja de buscar este efecto, que, a su tiempo, produce otros

efectos más, según veremos. Partiendo de una imagen real (*molino de viento*), tomada como *pattern* sintáctico, se construye una sucesión de nuevas imágenes cuyo núcleo fijo es *molino* y cuyas variantes son: continuas en los complementos y espaciadas en las partículas (preposición, artículo, conjunción, adverbio, pronombre, al final, por excepción, surge el adjetivo) de relación:

Molino de viento
 Molino de aliento
 Molino de cuento

 Molino del lamento
 Molino del portento

 Molino con talento

 Molino para aposento

 Molino como ornamento

 Molino a sotavento

 Molino que invento

 Molino lento

 Molino cruento

Repetición casi obsesiva de los mismos elementos (*pattern* sintáctico, frases hechas, monorríma consonante fuerte, sorda) y aun repetición de las variantes mismas: esta larga, casi interminable secuencia (más de doscientas líneas) produce un efecto de exasperación al introducir la monotonía dentro del juego, en momentos en que el lector podía esperar cambios sorprendentes o brillantes transfiguraciones verbales. El movimiento de la imaginación, por el contrario, parece petrificarse y el juego mismo resulta mecánico. Pero hay tal desmesura en la aplicación de esta técnica, y tal cálculo también, que la monotonía se vuelve ya extravío, alucinación: una suerte de fijeza abismante o de inmovilidad vertiginosa se apodera del texto (y del lector, si llega al final). ¿Es el movimiento que se hace monótono o la monotonía que se hace movimiento? Fijo y móvil simultáneamente, el *molino* es la imagen del tiempo: “teje las noches y las mañanas”, “hila las nieblas de ultratumba”, se dice después. “Jugamos fuera del tiempo”, afirmaba Altazor al comienzo de la secuencia: pero su desarrollo lo que hace es meternos en el tiempo, un tiempo fantasmal, en verdad, pesadilla y muerte. Las últimas imágenes van dando una impresión de deterioro y ruina: el *molino* es ya “achaquiento”, “granu-

jiento”, “polvoriento”, “cazcarriente”, “gargajiento”, “macilento”. Esa ruina parece provocada por la burla y por ello la imagen final es la de un “molino truculento”: el juego parece, entonces, recobrar su antiguo poder de exorcismo y su gratuidad. Imagen del tiempo y de la muerte, el *molino* va a ser también imagen de la transfiguración: “Profetiza, profetiza / Molino de las constelaciones”. Y así se produce la metamorfosis de Altazor, que empieza a hacerse espacial y aun sideral: “Y he aquí que me diluyo en múltiples cosas”, “Ahora soy rosal y hablo con lenguaje de rosal”, “Y luego soy pájaro”, “Y ahora soy mar”. Esas metamorfosis suponen el rescate de la plenitud (“Yo soy el rey”) e igualmente la purificación del universo, el regreso a la inocencia y a la magia (“Y os digo que el planeta que atravesó la noche / No se reconoce al salir por el otro lado”).

Significativamente, en los dos últimos cantos (VI, VII) la voz misma de Altazor casi desaparece: no él, son sus palabras las que hablan: el poema, además, se inscribe de nuevo en una suerte de orden espacial (signos diseminados en la página, corte del verso en varios niveles) que figura un movimiento de ascenso; este movimiento es paradójico: transfiguración, apoteosis, derrota. Por ello, en el canto VI, el espacio es como el vacío mismo: por una parte, las palabras no parecen comunicarse entre sí, son, en cierto modo, “el clarín de la Babel”; por la otra, domina en todo el poema la imagen del cristal: sugiere la transparencia del espacio (también de la mirada: “El cristal ojo”), pero se resuelve, finalmente, en la imagen de la muerte: “Cristal sueño / Cristal viaje”, “Cristal muerte”. Así, este canto es la metáfora de la *visión indecible*: el lenguaje está a punto de trasponer sus propios límites. El último canto muestra su desintegración total: sílabas, interjecciones, neologismos vagamente onomatopéyicos, fragmentos; sonido y vacío. Apenas podemos entrever la estela de Altazor por unos pocos vocablos: “mareciente”, “eternauta”, “infinauta”; es sólo una estela espectral. Uno de esos vocablos es más revelador: “auriciente”: ¿no sugiere un oro ceniciento? El oro de la alquimia verbal revestido ahora de la ganga del uso verbal. La magia que reconoce sus límites. Así se cumple lo que ya se había anunciado en el canto IV: “Aquí yace Altazor azor fulminado por la altura.”

Altazor no es un poema fracasado, sino, lo que es muy distinto, el poema del fracaso. Insisto: no *sobre* sino *del* fracaso; no un comentario alrededor del fracaso, sino su presencia misma. Uno de sus valores (y de sus riesgos, por supuesto) reside en este hecho: haber ilustrado con su escritura misma la desmesura y la imposibilidad de una aspiración de absoluto. Ello no excluye que esa escritura, como tal, no tenga sus desniveles. Ya por la extensión misma, y el abuso en las repeticiones, el poema pierde con frecuencia concentración e intensidad, aunque quizá esto no sea lo más objetable. Lo es, en cambio, el que la iluminación, inocencia e ironía de la experiencia no se haya manifestado con verdadero rigor: en diversos pasajes, se tiende a un discurso demasiado conceptual,

cuando no a trivialidades ideológicas o a los arrebatos, un tanto patéticos, de la pasión (en verdad lo que podríamos llamar el *coté dramatique* del poema es poco convincente). En cambio, es el lenguaje como experimentación continua lo que más cuenta de él. En efecto, es un poema (quizá el primero en Latinoamérica) cuyo tema profundo es la aventura del lenguaje por transgredir sus propios límites: por ser metalenguaje, magia verbal. Pero aun en esto se imponen algunas consideraciones. "Ce n'est pas le 'sens' qui manque, mais les 'signes', qui ne signifient pourtant que par ce manque", dice Michel Foucault, para establecer la diferencia entre la literatura del absurdo y la literatura, digamos, del lenguaje (Raymond Roussel, París, Gallimard, 1963). Da la impresión de que Huidobro estuvo dominado más por el absurdo del mundo y la búsqueda de una trascendencia; es significativo, al menos, que Altazor concluya en la explosión del lenguaje y no en la creación de uno nuevo. Aun el juego verbal de este poema —lo mejor de él y de donde surge, por cierto, el verdadero humor— no logra convertirse, plenamente, en un nuevo juego de signos: la conciencia del poeta parece, finalmente, prevalecer sobre el lenguaje mismo. Sin embargo, es evidente que *Altazor* (y gran parte de la obra de Huidobro) precede a las búsquedas de muchos escritores latinoamericanos de hoy (v. gr., Paz, Cortázar, Lezama Lima, Cabrera Infante, Sarduy, Haroldo de Campos) aunque no haya influido directamente en ellos.

Es obvio, por otra parte, que el intento de Huidobro no alude sólo a una experiencia personal, sino, de manera más amplia, a la del poeta mismo. De ahí la creación de un personaje como centro del poema; ese personaje es Huidobro, pero va más allá de él: es su "yo absoluto", ideal ("Soy yo Altazor el doble de mí Mismo"). El poema, además, no es *canto* —a excepción de la segunda parte, himno deslumbrado a la mujer— sino *monólogo dramático*: un personaje que habla en medio del teatro del universo ("Solo en medio del universo / Solo como una nota que florece en las alturas del vacío"). Ese monólogo es a dos voces: la dialéctica de la persona: un *yo* que se desdobra en un *tú*, dialoga con él, lo aconseja (es su conciencia) y también se le identifica (es arrastrado por su pasión de aventura); ambas voces, al final, se resuelven en la voz del lenguaje: son su triunfo y su derrota. Es posible, sin embargo, que Altazor, como personaje, padezca de cierta inexistencia: culpa, creo, del conceptualismo que con frecuencia invade al poema. Pero también hay que hacer una diferencia: Altazor no quiere ser el poeta (el hombre) en la ciudad; es más bien una persona *sui generis*, que evoca ciertos destinos míticos (Lucifer, Ícaro) y cuyo viaje mismo es un poco (¿o demasiado?) alegórico. Más concentrado, incluso con mayor rigor en su extravío ¿no hubiera podido encarnar, también, el destino de un nuevo Igitur?

Dramático, el monólogo del poema es igualmente vertiginoso: flujo de imágenes, motivos verbales, juegos del lenguaje, conceptos, confesiones;

rítmo sucesivo, temporal; versos lineales, no fragmentados en el espacio de la página. Ese vértigo, a su vez, figura no sólo el movimiento de la caída, sino también la visión vertical que domina en el poema: valoración y crítica del mundo y de la poesía misma. En este sentido, y hasta por su lado paródico, se trata de un *anti-poema*. Su crítica, por otra parte, incide sobre la propia obra de Huidobro. Así *Altazor* se sitúa en el centro de esa obra: es el espejo que la refleja y la refracta, que, de algún modo, la modifica.

Ciertamente, el poeta cósmico, casi invulnerable, de los primeros libros ("El poeta es un pequeño Dios") se ve ahora problematizado: el espacio se le vuelve abismo, la plenitud tiene que pasar por la expiación y, al final, aun parece ser idéntica al vacío. De igual modo, los libros posteriores están marcados por la huella de Altazor ("el muerto recién plantado en el infinito"). La persona que habla en ellos es ya derivada: "Os traigo los recuerdos de Altazor / Que jugaba con las golondrinas y los cementerios", anuncia en el primer poema de *Ver y palpar*, 1941. Esa persona, además, ha asimilado su experiencia, y ahora habla como un *ciudadano del olvido* (título de otro libro de 1941): el olvido, el silencio, la ausencia como fases de una búsqueda de purificación; también el sentimiento del destierro: "Ahora soy un fantasma, un sembrador de escarcha / Ahora soy el fantasma que huye vestido de grandeza y de dolor".

EL LENGUAJE DEL ALBA

Renuncia pero también nostalgia de ella: en efecto, la experiencia de Altazor continúa viviendo en la obra de Huidobro. Vale decir que aun su obra de los últimos años está dominada por la misma dialéctica del entusiasmo y la angustia. Sólo que ahora un nuevo signo parece regir esa dialéctica: no ya la rebelión contra el destino o la muerte misma, sino su aceptación ("Por qué llorar / La vida consiste en pensar en la muerte"); también ha cambiado su experiencia de la historia: el sufrimiento visto en la guerra le comunica —¿cómo decirlo?— una suerte de sabiduría y lo enfrenta más a la condición humana ("Traigo un alma lavada por el fuego", "Lo he perdido todo y todo lo he ganado", escribe en uno de sus *Últimos poemas*, 1949). Es decir, Huidobro parece situarse en el centro de los extremos: su aventura no es ahora una apuesta (todo o nada) sino una reconciliación (todo y nada). Vida y muerte, los contrarios se equilibran: "Mi mano derecha es una golondrina / Mi mano izquierda es un ciprés". Aun se advierte una reconciliación física con el mundo, con la materia del universo; así, no sin cierta elocuencia (y un poco de solemnidad también, ¿no?), dice en su poema "Monumento al mar":

Paz sobre la constelación cantante de las aguas
Entrechocadas como los hombres de la multitud

Paz en el mar a las olas de buena voluntad
 Paz sobre la lápida de los naufragios
 Paz sobre los tambores del orgullo y las pupilas tenebrosas
 Y si yo soy el traductor de las olas
 Paz también sobre mí.

La angustia, pues, se ha vuelto meditación —ni desesperada ni escéptica— sobre el mundo, participación en él. Lo que ocurre, en un orden más profundo de su destino, es que Huidobro ha asimilado la derrota de Altazor; la experiencia del naufragio y el azar le parecen ahora esenciales en la vida: de ahí uno de sus poemas más lúcidos y significativos. “Tríp-tico a Stéphane Mallarmé” (que veremos en otra parte de este libro).

Pero no hay que confundir: no se trata, simplemente, de que Huidobro sobrevive; no es la resignación sino la nostalgia viva, e incluso hasta cierta felicidad, lo que ahora traduce su poesía. Para decirlo con una de sus palabras: el entusiasmo. En efecto, su fe en la poesía misma renace con nuevo vigor: la poesía es la *verdad* y una forma de purificación (“La Poesía me despejó el camino / Ya no hay banalidades en mi vida”); es también un futuro y un destino por encarnar (“Oh, Poesía, nuestro reino empieza”). Ese entusiasmo es sobre todo estético y, como tal, se convierte en un absoluto que es como la respiración (el *pneuma*) del mundo: “El hálito del poema apaga las bujías del mundo”, empieza un texto, que termina con la misma imagen, ahora con sentido inverso: “El aliento del poema alumbró el incendio de los cielos que al fin han comprendido su verdad”; igualmente, el entusiasmo se ve regido por una nueva pasión constructiva: “Hay que saltar del corazón al mundo / Hay que construir un poco de infinito para el hombre”; esa pasión, a su vez, tiende a sobreponerse a la muerte misma: “Un hombre a la muerte / Siente un deseo constructor / Un tal anhelo que cree no caber en la muerte”.

En todo esto, claro, se siente la presencia secreta de Altazor: Altazor antes de *la caída*, pero ya con la experiencia de ella; una suerte de persona poética en que los diversos tiempos se confunden entre sí y a la vez se redimen. En efecto, en la nueva poesía de Huidobro renacen el juego verbal, la imaginación fabuladora, la ironía y el humor, pero ahora esos elementos están despojados de toda violencia extrema: se saben y se reconocen a un tiempo frágiles y absolutos. El principio constructivo vuelve a dominar: incide, como siempre en Huidobro, sobre el lenguaje; pero ahora, con mayor sutileza quizá, sobre la materialidad misma del lenguaje. Un recurso como *la repetición* se hace dominante en muchos de los nuevos poemas, que casi parecen contruidos a partir de él. *Repetición*: no se trata tan sólo de la reiteración de vocablos o de imágenes, como si fueran *leit-motifs*; se trata, más bien, de una expansión verbal en que cada verso va incorporando y modificando palabras de los versos anteriores, como si fueran “muñecas rusas” idiomáticas: los vocablos salen unos de otros, artificios que se resuelven y prolongan en nuevos artificios, continuo ma-

nar del lenguaje. Limitado a pocos vocablos que, sin embargo, se diversifican a través de sucesivas articulaciones, así el poema es simultáneamente reducción y expansión del lenguaje; así también nos recuerda que su naturaleza es sobre todo verbal. Entre múltiples ejemplos, veamos uno que puede resultar más revelador, incluso por el título, *En*:

El corazón del pájaro
 El corazón que brilla en el pájaro
 El corazón de la noche
 La noche del pájaro
 El pájaro del corazón de la noche
 Si la noche cantara en el pájaro
 En el pájaro olvidado en el cielo
 El cielo perdido en la noche
 Te diría lo que hay en el corazón que brilla en el pájaro
 La noche perdida en el cielo
 El cielo perdido en el pájaro
 El pájaro perdido en el olvido del pájaro
 La noche perdida en la noche
 El cielo perdido en el cielo
 Pero el corazón es el corazón del corazón
 Y habla por la boca del corazón

En: palabra de relación, no del todo significativa; hasta por el título Huidobro quiere sugerir que el poema no es significación sino un sistema de relaciones. Digamos: el tema es la estructura misma. Esa estructura es una trama de elementos constantes (corazón-pájaro-noche; brillar, cantar; olvidado-olvido; perdido-perdida; decir, hablar); esos elementos se amplían y se combinan entre sí y sin otra referencia que a ellos mismos: lo real está *en* y no fuera de ellos. A su vez, el “sentido” del poema parece sugerir que hay un enigma que revelar o decir (“lo que hay en el corazón que brilla en el pájaro”); pero ese enigma es indecible por otro que no sea él mismo; según los últimos dos versos. También, pues, el “sentido” del poema nos remite, sin sacarnos de ellas, a las palabras. Transparente y oscuro a la vez, el poema no dice que existe un enigma, sino que lo crea.

Huidobro había empleado este recurso antes; que recuerde, en *Altazor*, aunque muy brevemente y sin muchas implicaciones: “Así eres molino de viento / Molino de asiento / Molino de asiento del viento”. En su obra última, en cambio, sobre todo en *Ver y palpar*, se constituye en práctica reiterada. Es evidente que con ello quiere poner el acento en la palabra como *significante* que por sí mismo *significa*: lo que busca son *les signes*, no simplemente *le sens*. Pero no se trata ahora de arruinar la significación, sino de purificarla: hacer que las palabras recuperen su inocencia para que el sentido encarne de veras en ellas. De algún modo recuerda los intentos de Gertrude Stein, quien llegaba a aplicar este mismo recurso aun

en sus conferencias y ensayos: lo cual era ya la intromisión plena del humor delirante: liberador además, purificador. Y de ella ¿no es hoy, en los Estados Unidos, su mejor heredero John Cage? La evocación de Cage no deja de tener sentido: en él, ese recurso no sólo parece la transposición (y a veces de manera irritante) de técnicas musicales, así como la ilustración misma de la dialéctica entre la palabra y el silencio; de igual modo, es la apoteosis de las "formas" (que es como decir la apoteosis de la fragmentación) y la ruptura con el "mensaje".⁴

Es significativo, por su parte, que Huidobro casi al final de su labor creadora regresara no al "mensaje" sino a las palabras; volver a ellas, repetirlas, aislarlas, combinarlas: de este modo redescubría el lenguaje, no lo inventaba; aun las imágenes podían ser excluidas (al menos en su obsesión creacionista). Me parece que así intentó realizar algo que ya había intuido casi al comienzo de su obra. En efecto, en uno de sus primeros textos de estética ("La Poesía", 1921), escribía esta frase, quizá más memorable que otras suyas inclinadas a la desmesura (¿demiúrgica?): "La poesía es el vocablo virgen de todo prejuicio; el verbo creado y creador, la palabra recién nacida. Ella se desarrolla en el alba primera del mundo. Su precisión no consiste en denominar las cosas, sino en no alejarse del alba".

VIII. VALLEJO: INOCENCIA Y UTOPIA

TODA palabra es o puede ser ubicua, pero, al desplazarse, cambia o puede cambiar de sentido. Una palabra es ella y lo que la rodea: sobre su acepción corriente se superponen matices que modifican esa acepción, y aun llegan a contradecirla. De suerte que el verdadero sentido de una palabra es siempre virtual: no está fijado tan sólo por el diccionario sino sobre todo por el uso. En literatura el uso es el texto que, a su vez, crea su propio contexto. Ya hemos visto que la palabra *inteligencia* no dice lo mismo en boca de Huidobro que en boca de cualquier otro que vea en ella un sentido simplemente racional. Así también sucede, creo con la palabra *sensibilidad* en boca de Vallejo, en la cual él parece fundar lo esencial de la obra de arte.

Se puede hablar de nueva poesía, según Vallejo, cuando esa poesía capta la sensibilidad de una época. La poesía de nuestro tiempo —esto lo dice en 1926— no es nueva por el solo hecho de aludir a la tecnología moderna y de emplear vocablos ("cinema, motor, caballos de fuerza, avión, radio, jazz-band, telegrafía sin hilos") que directamente la designan; esa modernidad además de quedarse en la superficie, colindaría demasiado con la moda. En cambio, una poesía que "a primera vista se tomaría por antigua" o que "no atrae la atención sobre si es o no moderna", puede serlo, sin embargo, si sabe traducir el ritmo interior, el espíritu que se desprende de la nueva realidad; aunque menos obvia, su modernidad sería quizá más profunda. "Muchas veces —insiste Vallejo— un poema no dice 'cinema', poseyendo no obstante, la emoción cinematográfica, de manera oscura y tácita: pero efectiva y humana".¹ Emoción oscura y tácita: se ve que, para Vallejo, la sensibilidad excluye tanto la deliberación como el patetismo. Es, por el contrario, fatal y secreta: no una acomodación a la realidad, sino una impregnación de la realidad.

Por supuesto, de este modo Vallejo estaba aludiendo a cierto arte de "vanguardia" cuyo juego verbal o metafórico él rechazaba. "Hacedores de imágenes —dice en otro artículo—, devolved la palabra a los hombres"; reclamo estético y moral. Aun estaba aludiendo a otros planos no menos estéticos pero con más amplias implicaciones; ante ellos, su actitud conserva igual coherencia.

Por ejemplo, el tema de la ideología y del compromiso social del artista, tema que a Vallejo preocupa por dos razones: no cree que el arte se re-

¹ Artículo publicado en la revista *Favorables Paris Poema*, que Juan Larrea y Vallejo editaron en 1926. De sus dos números hay ahora una edición facsimilar: prólogo de Jorge Urrutia, Librería Renacimiento, Sevilla, 1982.

⁴ A Cage lo ha guiado siempre una estética muy parecida a la de Huidobro, incluso en la manera de formularla, y cuyo principio central resume en esta frase del pintor Rauschenberg, que cita en *Silence* (1961): "Art is the imitation of nature in her manner of operation".

duzca a una gratuita actividad del espíritu; tampoco acepta que la función de una obra radique en la estrategia o en la propaganda. Estamos en 1927 y Vallejo vive en Francia; el momento y el lugar ya dicen algo: por una parte, después de la Revolución rusa, el nuevo dogma parecía proponer el sometimiento del arte a un objetivo específico: crear un arte proletario; por la otra, ese dogma es debatido especialmente por los surrealistas, de algún modo atrapados entre la vocación revolucionaria y la voluntad de mantener la autonomía de su empresa poética. Vallejo opta (en esto, al menos, como los surrealistas) por la libertad del arte. Su lucidez en el debate no deja de ser impresionante: no sólo su obra misma le dará razón, sino también el tiempo. Más que ser un proselitista —sostiene— el artista debe “suscitar una nueva sensibilidad política en el hombre, una nueva materia prima política en la naturaleza humana”. Su actitud, incluso, es polémica; expone sus ideas, pero también se opone a dos artistas que resumían los principios del nuevo dogma. Después de refutar las tesis simplistas de Diego Rivera, dice: “Cualquier versificador, como Maikovski, puede defender en buenos versos futuristas, la excelencia de la fauna soviética del mar; pero solamente un Dostoievski puede sin encasillar el espíritu en ningún credo político y, en consecuencia, ya aniquilado, suscitar grandes y cósmicas urgencias de justicia humana”. Aún añade: “Cualquier versificador, como Déroulède, puede eruirse ante la muchedumbre y gritar los gritos democráticos que quiera; pero solamente un Proust puede, sin empadronar el espíritu humano en ninguna consigna política, propia ni extraña, suscitar, no ya nuevos tonos políticos en la vida sino nuevas cuerdas que den esos tonos”.

La referencia a Proust es, por supuesto, muy reveladora. Vallejo fue bastante errático en sus juicios estéticos —sumariales muchas veces.² En este caso, sin embargo, supo mirar con justeza. No sólo es excepcional —para la época— su reconocimiento de la obra de Proust; lo es quizá más el considerar que esa obra —poco o nada ideológica, poco o nada política; para un marxista de entonces ¿no sería la culminación del “arte burgués”?— constituía una revelación más profunda que cualquier obra supuestamente comprometida. Además, en su admiración proustiana me parece que Vallejo trasluce cierta inclinación personal: Proust es el escritor de la infancia, de la fascinación memoriosa; aún más, es el escritor de la *sensibilidad*. Poco habría que decir ya sobre la memoria involuntaria; pero vale la pena recordar que Proust fundaba esa memoria en la sensibilidad: la única facultad capaz de *revivir* el pasado y su verdad.

² En el artículo “Contra el secreto profesional” (1927), criticaba adversamente las obras de Neruda, Gabriela Mistral y Borges, y acusaba a la nueva generación hispanoamericana de falta de originalidad; terminaba elogiando, en cambio, a Pablo Abril: “Libros (como el de Abril) representan un momento muy significativo en la literatura continental”. Véase los volúmenes publicados por Larrea de *Aula Vallejo* (Argentina, Universidad Nacional de Córdoba, 1961 y siguientes).

En un texto que Vallejo no pudo leer, Proust había insistido en esto: “En esta hora en que mis horas están tal vez contadas (por lo demás ¿no estamos todos en lo mismo?) resulta quizá bastante frívolo el hacer obra intelectual”. Desplazamiento de la inteligencia, pero no su rechazo total: sólo ella —advertía igualmente Proust— es capaz de aceptar que el instinto debe ocupar el primer lugar. La sensibilidad, para Proust, no se reduce, por supuesto, a lo puramente afectivo; está subordinada a la verdad, a la expresión del arte.³

Poeta de la sensibilidad, Vallejo está lejos de reducirla a la efusión (¿latinoamericana?) afectiva. En lo mejor de su obra, esa sensibilidad está regida por el rigor: la austeridad, no el mero pudor; hasta una pasión intensa por el lenguaje. La sensibilidad lo vuelve inteligente, no lo abandona a ningún exuberante elementalismo. De ahí su admiración por ciertos pintores cubistas; entre ellos destaca a Juan Gris, por su “riguroso sentimiento matemático del arte”. Y aporta este juicio que de algún modo, como veremos, podría iluminar su propia obra poética: “Gris pinta en números. Sus lienzos son verdaderas ecuaciones de tercer grado, resueltas magistralmente”.

Si Vallejo, pues, no practicó el fetichismo (o “feudalismo”, diría irónicamente Lezama Lima) de la sensibilidad, tampoco practicó el de la biografía —esa tendencia, ya sabemos, que no sólo propone identificar lo estético con lo vital, sino que además, en sus fórmulas más extremas, dice que debe escribirse con *sangre* (patetismo que ya se ha vuelto un tópico desde que lo propuso, entre otros, Nietzsche). En verdad, Vallejo no recurre a su experiencia personal para justificar o dilucidar su obra, aunque ésta se ve tan profundamente involucrada en aquélla. Contra lo que podría decirse o ya se ha dicho, hoy tenemos la impresión de que su verdadera vida es y está en su obra y que Vallejo no vivió, en el fondo, sino por y para esa obra.

“La vida es una cosa —escribía en 1929—. El arte es otra cosa, aunque se mueva dentro de la vida. Y la simulación del arte, no es arte ni vida. Los seres ordinarios y normales viven en la vida. Los artistas viven en el arte.” Sería descabellado pensar que Vallejo está formulando algún nuevo esteticismo, o una oposición cualitativa entre hombre y artista. Lo que está proponiendo es algo infinitamente más obvio y sencillo: la autonomía del arte y también la del artista como tal. Si el arte es “una verdadera operación de alquimia, una transmutación”, sería lícito deducir que el artista es esa operación misma o, mejor, es lo que resulta de ella. Por otra parte, afirmar la autonomía de la obra no es sino reconocer la manera como está hecha: creación verbal irrepetible e inmodificable;

³ *Contre Sainte-Beuve* (París, Gallimard, 1954). Hablando de Baudelaire y defendiéndolo del reproche de deshumanización, Proust decía: “La subordinación de la sensibilidad a la verdad, a la expresión, es en el fondo el sello del genio, de la fuerza del arte, superior a la piedad individual”.

su sentido reside en su estructura misma. Así, años antes, Vallejo había escrito: "Un poema es una entidad vital mucho más orgánica que un ser orgánico. A un animal se le amputa un miembro y sigue viviendo; a un vegetal se le corta una rama o una sección del tallo y sigue viviendo. Si a un poema se le amputa un verso, una palabra, una letra, un signo ortográfico, *mueren*". La progresión descendente con que se va señalando la naturaleza del poema, no deja de ser reveladora: su entidad vital es equivalente a su entidad lingüística y aun el signo en apariencia más insignificante tiene un sentido irremplazable. No lo que dice sino *la manera de decirlo* es lo que importa en el poema, ha señalado también Vallejo en otra ocasión.⁴ ¡Decadente preciosista! replicarán, tardíamente, algunos; o, más cautos, razonarán que eso nada tenía que ver con la obra de un poeta tan "humano"; argumento que parecería ser definitivo, y anonadante. La verdad, sin embargo, no es otra que la que el propio Vallejo propone, y su obra misma, en lo esencial, se adecúa perfectamente a ella. Pero esto, creo, habría que aclararlo un poco más.

SI NO SOBREVIVE LA PALABRA

Es evidente que, en su obra, Vallejo no opta por la sencillez, mucho menos por este *style coulant* que tanto desdeñaba Baudelaire. Aun sus poemas que parecen más sencillos tienen otro signo: un lenguaje incipiente que intenta rescatar su plenitud perdida y la del mundo; no la mera sencillez, pues, sino la inocencia, lo que no es lo mismo. Vallejo tiende a optar más bien por lo más difícil: no sería nada (o no sería tanto) la complejidad de su sintaxis, la violencia que se ejerce sobre las palabras, las imágenes abruptas y hasta chocantes, las continuas elipsis y los símbolos oscuros; todo ello, pienso, está en función de algo más radical: arraigarnos en un lenguaje que empieza por ser el desarraigo mismo del lenguaje.

Arraigo y desarraigo: ¿no discurren entre estos dos polos la poesía de Vallejo y la visión que ella nos da? Vallejo está en el mundo como si estuviera fuera de él; pero el mundo no le parece una falacia o una irrealidad: es una herida, un padecimiento; es un error, y quizá no sólo desde el punto de vista social o histórico ("haber nacido para vivir de nuestra muerte", "concíbase el error puesto que lloro"). Se está en el mundo pero sin habitarlo de verdad; así, para habitar *en él* hay primero que estar *contra él*, cambiarlo. Esta dialéctica del *en* y el *contra* rige gran parte de la experiencia de Vallejo y especialmente la del lenguaje: *en* y *contra* el lenguaje, el suyo es la búsqueda por habitarlo. De suerte que su idea sobre

⁴ "En un poema, no es tanto lo que dice (lo) que cuenta, sino la manera de decirlo." Citado por André Coyné en su artículo "Vallejo, vallejismo"; véase *Aproximaciones a César Vallejo* (op. cit.).

la *manera de decir* como clave del poema cobra un sentido más complejo y profundo: no se trata de una voluntad de estilo, sino de la voluntad de hacer estallar todo estilo. En efecto, lo que preocupa a Vallejo no es el estilo sino el lenguaje mismo; el mundo —pudo pensar— se pierde o se redime por el lenguaje. De ahí el presentimiento de uno de sus poemas, como signo de la verdadera derrota: "Y si después de tantas palabras / no sobrevive la palabra"; la palabra, es decir, el *verbo*: lo que es fundación y revelación del hombre y lo que, finalmente, puede dar testimonio de él. Por eso lo que dice Vallejo no pasa a través de una escritura, sino que se queda en ella, es esa escritura misma, sobre todo cuando el decir (como ocurre con frecuencia en esta poesía) no es sino el intento por decir lo indecible. Escritura directa y también oblicua, remota y presente a la vez, abstracta e increíblemente concreta, arbitraria y rigurosa, por sí misma ella encarna la experiencia y hace de ésta una verdadera visión, no un simple registro emotivo. Lo realmente *humano* en Vallejo no está sólo en sus sentimientos, aunque éstos hayan sido muy intensos; está en su lenguaje: es ahí donde se percibe el riesgo extremo y el desamparo no menos extremo de su destino poético. Aun podría decirse que lo más singular de su poesía es la sensibilidad (la sensibilización del) ante el lenguaje. Frente a un poema de Vallejo, en verdad, lo primero que se experimenta es el goce y el sufrimiento de la palabra. La aridez del mundo contemporáneo ("la seca actualidad") o su plenitud, recobrada del pasado o simplemente vislumbrada, están no dichas sino presentes en el lenguaje, de cuya pobreza Vallejo hace un don al tiempo que éste se convierte en una ética de la penuria. Por otra parte, la sensibilidad misma, en cuanto tal, va siempre más allá de la pura experiencia real y le comunica a ésta un sentido más vasto. Empieza por hacerla impersonal: todo en esa experiencia se presenta como la confluencia contraria y el desenlace de fuerzas que la trascienden. Vallejo no cae en el patetismo (que en otros llega hasta el tremendismo autocomplaciente) de personalizar el infortunio y de magnificarlo a partir de una moral farisaica.

En uno de sus poemas en prosa, si el sufrimiento es individualizado (es un *yo* muy concreto el que discurre en él), a la vez está referido a un origen en el que ya el individuo, ni siquiera como hombre mismo, parece contar. "Yo no sufro este dolor como César Vallejo. Yo no me duelo ahora como artista, como hombre ni como simple ser vivo siquiera. Yo no sufro este dolor como católico, como mahometano ni como ateo. Hoy sufro solamente", escribe al comienzo. Estas mismas frases son reiteradas pero con un condicional negativo ("Si no me llamase César Vallejo...", "si no fuese artista...", etc.); lo que no hace sino intensificar esa suerte de ilimitada realidad que es el sufrimiento para Vallejo. Aun el segundo párrafo concluye en una precisión más total: "Si la vida fuese, en fin, de otro modo, mi dolor sería igual. Hoy sufro desde más arriba. Hoy sufro solamente".

El dolor, pues, no tiene causa, pero tampoco —añade Vallejo— carece de causa, sólo que el hombre la desconoce o no es capaz de conocerla —lo cual parece prolongar la experiencia inicial de esta poesía: “Hay golpes en la vida tan fuertes... Yo no sé”. La causa es incognoscible porque, en verdad, todo es su causa. ¿O no será, más bien, que *él es la causa de todo*, y en un orden no sólo histórico sino igualmente esencial? Este texto de Vallejo y todo el contexto de su obra parecerían sugerirlo: el sufrimiento es raíz del mundo y también su desarrollo; es el ser del hombre y lo que le precede; es su estar y aun lo que modifica ese estar. En tal sentido, el sufrimiento es (el verdadero) Dios o puede convertirse en tal. Movido por el espectáculo de un ser insensible a su propia creación, Vallejo ya había escrito en un poema de su primer libro “¡Y el hombre sí te sufre: el Dios es él!” Si ya entonces el sufrimiento era la más alta forma de la grandeza o de la autenticidad, ahora Vallejo parece sugerir que en su fatalidad misma reside un impulso creador. No es casual que el título del poema sea: “Voy a hablar de la esperanza”, mientras en el texto sólo se habla del dolor. Si es verdad que en poemas posteriores el dolor aparece como una fuerza devastadora, inhumana y enajenante, no deja de ser, sin embargo, una experiencia purificadora y de propiciar una doble ética: conduce a la verdad y agudiza la voluntad de transformar el mundo. En cierta manera, la verdad es una soledad; ésta, a su vez, es una solidaridad. —En el comienzo de la utopía social de Vallejo está el dolor. Y así secretamente lo insinúa este poema en prosa. Su escritura misma nunca cede al dramatismo ni al tono “visionario”. El ritmo más bien llano, las frases notativas que juegan sobre la reiteración y la inversión en un contrapunto que conduce siempre al mismo significado, la ausencia de imágenes: este despojamiento tiende a evitar uno y otro extremo. Es muy perceptible que Vallejo no sólo elude caer en el *pathos* o en la confesión personal; también se niega a caer en la fascinación de lo oscuro. De tal suerte, en la lucidez desértica del poema subyace una imperturbable voluntad de afirmación. Lo que el poema quiere afirmar es una palabra no dicha ni comentada por él: la *esperanza*. Pero en Vallejo hay siempre una ética admirable ante el lenguaje. La palabra —dice en un poema— es su “criatura”, su “alma”, lo que se opone a la “despedida temporal”. Aun en otro poema, en una suerte de raptó clarividente, dirá: “El verbo encarnado habita entre nosotros”. Si la palabra es lo inmutable o lo que encarna al hombre o al mundo, no es posible *hablar de la esperanza* sino desde su ausencia. El camino que conduce a ella debe pasar primero por la penuria; por la enajenación de la historia.

O. TODOS SOMOS DELINCUENTES

Vallejo rehúye todo despliegue escénico personal de la esperanza; en cambio, busca descubrir en ella las implicaciones más remotas y esenciales.

Toda experiencia es finalmente en él confrontación con el universo. Creo, por ello, que su visión poética no es tanto pesimista como trágica, en la medida en que lo trágico se opone pero también trasciende todo pesimismo. El pesimismo se acerca a lo subjetivo, incluso al *état d'âme*; por el contrario, lo trágico está en relación con lo cósmico y lo fatal (“confianza en el destino, no en el dado de oro”). Si se acepta el pesimismo, éste debe ser un “pesimismo activo”, dice Vallejo: oponer a la negación extrema una afirmación no menos extrema, aun cuando se sepa de antemano que aquélla es irreductible. Así, es con lo más radical con lo que Vallejo busca enfrentarse; por ello su poesía tiende a la visión, no a la simple impresión. Si el sufrimiento conduce a la solidaridad no es sólo por la necesidad que impone una circunstancia compartida con otros, sino también, y sobre todo, porque él nos concierne más profundamente: todo ser humano (en Vallejo hasta las cosas mismas) es de algún modo su efecto y a la vez su causa.

Igual es su actitud ante el mal: lo interioriza, aun cuando sea personalmente ajeno a él.

En uno de los relatos de *Escalas melografiadas* (1923), Vallejo dice: “La justicia no es función humana. No puede serlo. La justicia opera tácitamente, más adentro de todos los adentros”. Esto es: la verdadera justicia se identifica con el destino y éste, a su vez, es una urdimbre que el hombre no logra precisar, “un engranaje de fuerzas que mueven a seres y cosas frente a cosas y seres”. Como el destino, la justicia es infalible y secreta; nadie, pues, puede creer que posee el bien o acusar dónde está el mal. En ese relato, terminaba diciendo: “Nadie es delincuente nunca. O todos somos delincuentes siempre”. Es esta perspectiva, me parece, lo que distingue a Vallejo: saber llevar las cosas hasta sus últimas consecuencias y no contentarse con lo aparente o parcial. Lo que hace de él un poeta trágico es el intuir dónde la libertad se encuentra con la fatalidad, dónde la historia deja de ser historia.

Por supuesto, esta intuición no relega su voluntad de afirmar al hombre histórico para de veras *habitar* el mundo. Pero lo cierto es que esa voluntad —muy presente sobre todo en su obra última— intenta también afirmar al hombre utópico, que, de algún modo, es el reencuentro con el hombre original. Vivir y morir de eternidad sería, para Vallejo, la forma más profunda de vivir y morir en y por el mundo. La eternidad, claro, se confunde con la intensidad de una vida plena, no con alguna trascendencia. En un poema, él mismo lo dice: “Cuando yo muera de vida / y no de tiempo”.

Vallejo, por ejemplo, no es tanto el poeta de la caída como el poeta caído: no vive fuera sino dentro de ella. Ya desde su primer libro, *Los heraldos negros* (1918), vemos que habla desde esa perspectiva. No es el tono confesional del libro —las pocas veces en que Vallejo resulta patético, sobre todo en los poemas eróticos— y cierto *côté maudit* perceptible

en él, lo que hoy parece contar más o, al menos, lo que pudo abrir la posibilidad de su poesía posterior. Lo que cuenta más, creo, es la experiencia de verse vivir caído.

La caída: ni fascinación ni ruptura, sino experiencia de purificación. Es verdad que ésta pasa primero por la rebelión; no es menos cierto que, en este libro, esa rebelión es relativa o, más bien, dialéctica: supone la búsqueda de lo que se niega. El tema de Dios es aquí central. Son evidentes las imprecaciones e increpaciones de Vallejo contra él. Sin embargo, llega a decir en varios poemas: "Un latido único del corazón; / un solo ritmo: Dios"; "y que yo, a manera de Dios, sea el hombre / que ama y engendra sin sensual placer"; "siento a Dios que camina / tan en mí, con la tarde y con el mar". Claro, no quiero ocultar que esos poemas tienen igualmente sus réplicas más radicales, pero quizá no sea errado encontrar en esas réplicas otra forma de religiosidad: convertir al hombre en Dios o exaltar a Cristo como la verdadera religión posible —la humanización, pues, de la divinidad. Se trata, en verdad, de un debate que se prolonga a lo largo de toda la obra vallejana; ese debate —lo veremos— tiene un sentido último: la afirmación del hombre histórico no es posible sino como realización, acá y ahora, de la utopía.

Pero lo que quiero subrayar es que Vallejo vive la caída sobre todo como búsqueda de purificación. En este sentido, su intento se identifica con el de Baudelaire: la verdadera civilización no está en el progreso sino *dans la diminution des traces du péché originel*. No importa que Vallejo vea en la caída una realidad insuperable que se manifiesta en la dualidad misma del hombre y que por tanto, él mismo se sienta siempre "combatido por dos / aguas que jamás han de istmarse". Es porque existe esa dualidad por lo que su intento cobra verdadero sentido: asumirla es ya un modo de liberarse de ella y de tener acceso a una suerte de éxtasis —lo que es una de las aspiraciones constantes en Vallejo; en un poema la revela: "Y cuando nos veremos con los demás, al borde / de una mañana eterna desayunados todos". Así, el yo más profundo (e impersonal, no lo olvidemos) de este libro es el de la culpabilidad: la conciencia que se reconoce implicada en el mal. De algún modo, la conducta de Vallejo opta por esta vía: conjurar el mal supone identificarse con él. De manera significativa, la culpabilidad alude casi siempre al tema del alimento, que es uno de los temas a través del cual Vallejo comulga con lo que es para él sagrado (no sólo Dios; también, y especialmente, el hogar, la madre, la fraternidad social). En un poema titulado "El pan nuestro", al evocar el desayuno familiar, dice: "Todos mis huesos son ajenos; / yo tal vez los robé! / Yo vine a darme lo que acaso estuvo / asignado para otro; / y pienso que si no hubiera nacido, / otro pobre tomara este café". La culpabilidad es, por tanto, voluntad de sacrificio, de relación de amor, que, en Vallejo, toma el sentido de *ágape* (título, por lo demás, de uno de sus poemas).

La dualidad, para Vallejo, conduce a la redención y también al éxtasis. El éxtasis no lo aleja del mundo, sino que lo sitúa más profundamente en él: es cuando se percibe que su poesía, en verdad, está más cerca de la inocencia de las cosas —y de las palabras— por el hecho de fijarlas en un tiempo puro. Ese éxtasis es, pues, una regeneración de la vida y del universo; a través de él, Vallejo recupera la naturaleza perdida. Así dice en un poema: "Esta mañana bajé / a las piedras ¡oh las piedras!", y luego añade: "Las piedras no ofenden; nada / codician. Tan sólo piden / amor a todos, y piden / amor aun a la Nada". Pero, sobre todo, lo que recupera es la antigua unidad: el ser original, no desvirtuado por el tiempo o la historia misma. Esa unidad está referida, incluso, al ámbito racial indígena (*v. gr.*, los poemas de "Nostalgias Imperiales"; en uno de ellos, parece identificarse con lo ancestral: "Yo soy el coraquenque ciego", "Yo soy el llama", "Yo soy la gracia incaica") y particularmente, sabemos, está referida al ámbito del hogar.

Ya desde este primer libro el hogar es, para Vallejo, lo cubierto, lo invulnerable, el amparo: una suerte de orden cósmico y sagrado. Es también el ámbito de la epifanía. Si al final de su obra, en los poemas a España, Vallejo vive la experiencia de la guerra —y de la muerte— como una nueva epifanía universal, esa experiencia ya está presente en el orden familiar que evoca su primer libro. Éste parece concluir con el anuncio de la muerte de Dios; en efecto, al final del último poema se dice: "Yo nací un día / que Dios estuvo enfermo, / grave". Este final hace todavía más significativo el sentido del poema que le precede, que es una visión del padre: en su ancianidad, próximo ya a morir, Vallejo lo ve como si sólo fuera "una víspera". El poema, sin embargo, no expresa quejumbre alguna; su tono y su lenguaje resultan, más bien, luminosos, casi próximos aun al deslumbramiento. Este contraste es revelador: en vísperas de morir el padre, el hijo no siente sino la plenitud y la regeneración de la vida; así, por un instante, el padre parece renacer o eternizarse: "Día eterno es éste, día ingenuo, infante, / coral, oracional"; "Padre, aún sigue todo despertando: / es enero que canta, es tu amor / que resonando va a la Eternidad". Aun el título del poema intensifica el sentido extático de esta experiencia: *Enereida* alude, por supuesto, al *enero* de que se habla en el texto, con lo cual se está refiriendo al instante o al acto del poema.

Pero, como primer mes del año, *enero* es también el comienzo de su tiempo cósmico y mítico, un tiempo sustraído a la sucesión y a la propia historia. Es por ello, quizá, por lo que Vallejo crea el neologismo, probablemente a partir de la relación *Eneas-Eneida*. ¿No sugiere, entonces, en el éxtasis del poema, que el padre es un nuevo Eneas, fundador de un tiempo original? De suerte que la aventura de Vallejo en su primer libro termina en una doble visión: la muerte de Dios y, en cambio, la vida del padre.

LOS NÚMEROS SEVEROS Y APOSTÓLICOS

Trilce: palabra inventada. Este signo rige lo esencial del libro (1922), con el cual se inicia, en verdad, el destino creador de Vallejo.

El libro, por supuesto, como siempre en esta poesía, está ligado a una experiencia muy concreta de la vida de Vallejo. La muerte de la madre y la pérdida del hogar, la desafección amorosa y la cárcel ("El momento más grave de mi vida fue mi prisión en una cárcel del Perú", dirá años más tarde en un poema en prosa): todo, en esa experiencia, tiende al desamparo y aun a la exacerbación. Por primera vez, además, Vallejo percibe el sentido trágico de la ciudad moderna: otra forma de prisión, un vacío existencial donde la vida pierde su plenitud y se degrada sometida al orden de la rutina y del trabajo esclavizante. Hasta el alimento, ahora, carece de función nutritiva y sagrada: "Todos los días amanezco a ciegas / a trabajar para vivir; y tomo el desayuno, / sin probar gota de él, todas las mañanas", escribe en un poema (LVI). En otro, se ve cruzar "los lunes de la verdad", "los lunes de la razón", y se enfrenta a esta evidencia: la ciudad es un teatro (¿una oficina?) por donde circulan seres fantasmales, sin cuerpo; el mundo todo es la gran "guardarropía" de una muerte invisible pero tenaz:

En los bastidores donde nos vestimos
no hay, no hay nadie: hojas tan sólo
de par en par.
Y siempre los trajes descolgándose
por sí propios, de perchas
como conductores índices grotescos,
y partiendo sin cuerpos, vacantes... (XLIX)

Esta visión del enajenamiento del hombre moderno a través de la pérdida del cuerpo, es dominante en la poesía de Vallejo. ¿Habría que señalar que también es uno de los rasgos de cierta poesía contemporánea? Dos ejemplos podrían ilustrarlo. El de Eliot, que, en 1925, publica, *The Hollow Men*, donde, de manera aún más explícita que en su poesía anterior, a la experiencia del vacío corporal (*We are the stuffed men / Leaning together / Headpiece filled with straw*) se superpone el presentimiento de que el mundo no concluirá —ni tragedia, ni apocalipsis— sino en su propia impotencia; aún Eliot lo dice con el aire de una canción infantil: *This is the way the world ends*, repitiéndolo tres veces, para finalizar: *Not with a bang but with a whimper*. En Neruda esta experiencia se presenta bajo parecido signo: "Las gentes cruzan el mundo en la actualidad / sin apenas recordar que poseen un cuerpo y en él la vida", escribe en su primera *Residencia* (1931), sólo que por esa misma evidencia, y contra

ella, su poesía tiende a ser la afirmación extrema de la materialidad. Estos dos ejemplos muestran, por comparación, lo singular de la visión de Vallejo: no concluye en la total negación, como Eliot; tampoco opta por la afirmación de Neruda.

Es verdad que gran parte de *Trilce* está dominada por el sentimiento del hombre desértico: su tiempo es un presente "estancado" (II) y estéril, "la seca actualidad" (XXVII); su realidad última es, igualmente, la del sufrimiento: "Ha triunfado otro ay. La verdad está allí" (LXXIII). Es la experiencia del *desligamiento*, que se hace visible hasta por el empleo más o menos reiterado, y sobre todo inusitado a veces, de cierto signo lingüístico: "sin madre, sin amada, sin porfía" (XXXIII); "el sin luz amor, el sin cielo" (XIX). Desligamientos: un hombre *sin* mundo, y quizá *sin* sentido en ese mundo. Pero hay un vértigo tal en esa experiencia que, a su vez, origina otro impulso. De manera reveladora, Vallejo dice en un poema: "Absurdo, sólo tú eres puro" (LXXIII). Si el absurdo es un *sin* sentido, es también, y por ello mismo, una suerte de libertad (no está ligado a nada) y de disponibilidad: a partir de él se puede llegar al extravío (a la "demencia", dice Vallejo), pero igualmente al riesgo de lo inédito, de la invención. El absurdo operará, pues, como eje de una dialéctica audaz. "Cada cosa —piensa Vallejo— contiene posiblemente virtualidad para jugar todos los roles, todos los contrarios."

Ya lo decíamos antes: *Trilce* es palabra inventada. Pero en Vallejo no se trata sólo de inventar una palabra o inventar una realidad en que la palabra encarne; se trata también de hacer de esa invención una necesidad. Ahora bien, *Trilce* es vocablo que encierra una significación numérica. Es sabido, además, que los números constituyen una constante simbólica en la poesía de Vallejo; a través de ellos, siente que se manifiesta el sentido riguroso y místico del universo: son la revelación de un orden simultáneamente secreto, misterioso y sagrado —"los números severos y apostólicos", los llama en un artículo, con evidente resonancia, por cierto, de Darío ("En las constelaciones Pitágoras leía, / yo en las constelaciones pitagóricas leo"). Como en Darío, hay en Vallejo una visión pitagórica del mundo: en toda realidad —dice— yace el "guarismo"; en un poema, además, define al carcelero que regularmente vigila a los presos como "el viejo inminente, pitagórico" (L); aun en otro, refiriéndose a su vida, habla de su "número hendido parte a parte". De manera que a través del título mismo de su libro, Vallejo propone a la vez una invención y un orden, es decir, una invención que sea en sí misma un destino; la libertad confrontada con la fatalidad.

Trilce, como vocablo, encierra, en verdad, una significación numérica. Parece referirse al número tres y, lo más importante quizá, ésta es la cifra clave del libro: la que rige su dialéctica de la virtualidad, que, en el fondo, no es sino la tentativa por alcanzar otra realidad. Si en el libro aparecen con insistencia otros números (uno, dos, cuatro), es el tres el que

condensa mayor poder significativo. Por sí mismo, es quizá el número más simbólico en la tradición occidental: la completud según Pitágoras, la Trinidad cristiana, el ritmo de la dialéctica. Aunque participa de todos estos significados, el *tres* vallejano, sin embargo, no es tanto una síntesis como su búsqueda: una posibilidad siempre abierta, una dimensión nueva por encontrar. Es, por supuesto, la ruptura de la dualidad y por tanto, la reconciliación del hombre y el universo (la abolición, en consecuencia, de Dios); es también el intento por transgredir no sólo la realidad como "seca actualidad", sino, igualmente, las categorías de tiempo y espacio.

En un poema que discurre en la cárcel, el poeta, después de evocar a la madre que no puede llegar, se va quedando finalmente desamparado con una sola mano ("la diestra") en busca de "terciario brazo" que proteja su "mayoría inválida de hombre" (XVIII). El *dos* puede ser la cifra de la comunión amorosa: "esa pura / que sabía mirar hasta ser 2", dice de la mujer (LXXVI); pero aun la pareja puede encarnar un número más potente y liberador: así, de haber previsto que un día iba a derivar en experiencia más bien triste o lúgubre, dice el poeta, hubiera "sacado contra él, de bajo / de las dos alas del amor, / lustrales plumas terceras, puñales, / nuevos pasajes de papel de oriente" (LX). Hay también una dimensión de lo real en la que se alcanza plenitud o purificación; esa dimensión se identifica con lo imaginario y con el acto mismo de la escritura poética. En un poema, Vallejo comienza por evocar la lluvia, que en su poesía anterior se identificaba tanto con el hastío y el desamparo; esta vez es una lluvia más bien benéfica: "nos lava —dice— / y nos alegra y nos hace gracia suave"; el cambio es posible porque, sin dejar de ser real, la lluvia cae "en toda una tercera esquina de papel secante" (LXVIII). Lo imaginario es esa "tercera esquina" y lo que está evocando Vallejo es el momento en que el poema se hace a sí mismo y lo transfigura todo. Así esta lluvia se relaciona, evidentemente, con el verso final del libro: "Canta, lluvia, en la costa aún sin mar", que más bien se propone como un comienzo de la aventura estética de todo el libro.⁵ Pero, además, el *tres* es número impar y la poética de Vallejo tiende a fundarse en la imparidad, es decir, en la asimetría; por ello rehúsa, como lo dice en otro poema, "la seguridad dupla de la Armonía" (XXXVI); ese poema concluye: "¡Ceded al nuevo impar / potente de orfandad!" De este modo, la poética del *tres* adquiere un sentido más vasto: transgredir la realidad en busca de una tercera dimensión supone no sólo el riesgo sino el desamparo, que constituye su verdadera potencia. Quien actúa desde ese desamparo ¿cómo no va a dominar la dualidad? —se pregunta Vallejo en otro poema, sugiriendo así una respuesta positiva (LXXIII).

El *tres*, por otra parte, es la posibilidad de un nuevo tiempo; no simplemente un futuro, sino un tiempo total que encierre y a la vez trascien-

⁵ Véase el análisis de este poema por Julio Ortega en *Figuración de la persona* (op. cit.).

da "las tres tardas dimensiones" (LXIV). Lo actual, sin dejar de serlo, adquiere sentido como desarrollo de algo por venir y que, sin embargo, parece haberse cumplido: "El traje que vestí mañana" (VI). "Ese cristal es pan no venido todavía" (XXXVIII). Ese tiempo simultáneo es la omnipresencia de lo imaginario puro: "Y tú, sueño, dame tu diamante implacable, / tu tiempo de deshora" (XVI); pero está regido por la memoria —como en Proust, memoria de los sentidos, de lo sensible; la progresiva iluminación del mundo.

En oposición a la experiencia desértica, esa memoria es un *religamiento al mundo*: recuperación de lo original (el hogar, la infancia, la madre); de nuevo, pues, la inocencia. Su signo lingüístico es también distinto: el *en* recobra ahora su sentido de arraigo y de profundidad. A través de la memoria se vuelve a habitar *en* el mundo. Es cierto que en algunos poemas se trata más de la comprobación de una ausencia a la vez que el enfrentamiento con una actualidad desolada ("He almorzado solo ahora, y no he tenido / madre, ni súplica, ni sírvete, ni agua"); el poder de esa ausencia es tal que sensibiliza a las cosas mismas ("Y me han dolido los cuchillos / de esta mesa en todo el paladar", XXVIII). Pero con mayor frecuencia la memoria adquiere el sentido de la ubicuidad. Por momentos esa ubicuidad es sólo una cristalización; es sobre todo un centro múltiple y en movimiento. "Estoy ejeando": es la equivalencia misma del recordar (LXV). Ubicua y vertiginosa, la memoria devuelve la *presencia* del pasado, no como pasado, sino como tiempo puro. Un poema escrito en la cárcel es una suerte de viaje (in)temporal: un pasado y un presente se entrecruzan y multiplican; ambos, a su vez, se proyectan hacia un futuro. El poema se inicia con la realidad de la cárcel; sin transición pasamos, mediante un presente narrativo, al pasado familiar: "Apéome del caballo jadeante, bufando / líneas de bofetadas y de horizontes"; de inmediato estamos en una escena de la celda, a la hora de comer, pero muy pronto esta actualidad se ve también fusionada con el pasado: "El compañero de prisión comía el trigo / de las lomas, con mi propia cuchara, / cuando, a la mesa de mis padres, niño / me quedaba dormido masticando"; finalmente, el pasado parece no haber transcurrido y queda sólo como posibilidad de un futuro: "Ya no reiré cuando mi madre rece / en la infancia y en domingo, a las cuatro / de la madrugada, por los caminantes"; aun, durante este caleidoscopio de la memoria, la propia celda se ha ido transfigurando: empieza por ser "lo sólido", se convierte luego "en lo líquido" y concluye "en el gas ilimitado / hasta redondearse en la condensación": la condensación, claro, de un tiempo total (LVIII). Aun en otros poemas sobre la infancia, Vallejo habla en futuro, como desde un presente que todavía no ha transcurrido: "Y nos levantaremos cuando nos dé / la gana" (LII): otra forma del éxtasis temporal.

Desde esta perspectiva, habría que señalar otros aspectos más. El pasado se actualiza sobre todo en Vallejo a través del recuerdo de la madre,

la "muerta inmortal". El tema de la madre adquiere en su poesía una real corporeidad. Como la tierra, la madre es lo que nutre; es el ser de la dádiva, de la abundancia, de la generosidad. Reparte el pan de cada día: "Tahona estuosa de aquellos mis bizcochos / pura yema infantil innumerable, madre". Ese pan es también alimento del espíritu y se convierte en "ricas hostias del tiempo". Por ello, el desamparo de la madurez es la pérdida del goce del alimento. "Tus puros huesos estarán harina", dice a la madre muerta, y tal ausencia implica "que no habrá en qué amasar". Ese poema concluye:

Tal la tierra oírás en tu silenciar
 cómo nos van cobrando todos
 el alquiler del mundo donde nos dejas
 y el valor de aquel pan inacabable.
 Y nos cobrarán, cuando, siendo nosotros
 pequeños entonces, como tú verías,
 no se lo podíamos haber arrebatado
 a nadie; cuando tú nos lo diste,
 ¿di, mamá?

(XXIII)

No deja de ser significativo que el tema de la madre esté ligado también a esa suerte de premonición del futuro desamparo como pérdida del alimento. Esa premonición aparece aún con más evidencia en el libro *Escalas melografiadas*. En uno de sus relatos (que a veces no son sino prosa poética), el narrador describe una escena de la cárcel: el momento en que va a tomar el desayuno con el compañero de celda; ese momento le evoca de inmediato la infancia: "Mi paterna casa, aquellos desayunos de ocho y diez hermanos de mayor a menor", entre ellos, él con un bizcocho entero ("había de ser entero") en la mano izquierda y con la derecha hurtando terrones de azúcar; la madre que lo sorprende y le dice: "Pobrecito mi hijo. Algún día acaso no tendrá a nadie a quien hurtar azúcar, cuando él sea grande, y haya muerto su madre". Ámbito del amparo, la madre lo rige todo, aun el tiempo mismo. En un poema en prosa —no muy posterior a *Trilce*, según sabemos hoy— la madre es de nuevo una presencia viva aun cuando el poeta está en París: "Mi madre —dice— me ajusta el cuello del abrigo, no porque empieza a nevar sino para que empiece a nevar". Este gesto tiene un secreto sentido: la nieve es como el emblema del tiempo y la madre lo que quiere, en el fondo, es precipitarlo, hacer que el hijo envejezca con el tiempo de ella. Hay una atracción erótica por el hijo que, en verdad, es la de éste por la madre: "La mujer de mi padre está enamorada de mí".

La evocación del mundo de la infancia es, ya lo hemos señalado, el rescate de la unidad perdida. Si en Vallejo hay una aguda sensibilidad para captar el discurrir temporal y su fugacidad, en él también hay siempre

la vocación de lo uno, el poder volver a la integración primordial del ser. En uno de sus artículos escritos hacia 1927, dice: "No nos engañemos. No confundamos. Nada se repite y nada se va del todo. No hay vueltas ni adioses. Hay sólo el ser, uno y múltiple, ido y venido, variable y constante".⁶ La memoria no funciona, pues, como simple nostalgia evocativa; es o quiere ser sobre todo permanencia. En otro de sus poemas en prosa, Vallejo propone esa casi imposible operación. "Cuando alguien se va —escribe— alguien queda. El punto por donde pasó un hombre ya no está solo. Únicamente está solo, de soledad humana, el lugar por donde ningún hombre ha pasado." Y añade, aludiendo a su propio hogar, con una reiteración que traduce la fascinación: "Todos han partido de la casa, en realidad, pero todos se han quedado en verdad. Y no es el recuerdo de ellos lo que queda, sino ellos mismos. Y no es tampoco que ellos queden en la casa, sino que continúan por la casa. Las funciones y los actos se van de la casa en tren o en avión o a caballo, a pie o arrastrándose. Lo que continúa en la casa es el órgano, el agente en gerundio y en círculo. Los pasos se han ido, los besos, los perdones, los crímenes. Lo que continúa en la casa es el pie, los labios, los ojos, el corazón. Las negociaciones y las afirmaciones, el bien y el mal, se han dispersado. Lo que continúa en la casa, es el sujeto en acto". Así, el tiempo discurre *en realidad*, pero el ser permanece *en verdad*: esta permanencia está presidida por el hogar, que simultáneamente, encarna el amparo y lo sagrado. La memoria, pues, no funda el ser: lo revela y lo consagra. Esta consagración hay que entenderla en sentido literal y el orden del hogar no sólo es personal sino también universal. En otro poema en prosa, después de contemplar la triada familiar, Vallejo concluye: "Yo tengo mucho gusto de ver así al Padre, al Hijo y al Espíritu Santo, con todos los emblemas e insignias de sus cargos".

El *tres*, decíamos, es la cifra dominante en *Trilce*: ello se hace perceptible hasta por el ritmo ternario de los temas del libro. Por una parte, la experiencia del *desligamiento*: la cárcel, la pérdida de la madre, la enajenación en la ciudad; es decir, el hombre *sin* sentido en medio de un presente estéril. Por la otra, y como contrapartida, dos opciones que, en el fondo, veremos, no constituyen más que una sola. En primer término, el absurdo como disponibilidad, el impulso por intentar una nueva aventura creadora, por inventar el mundo o fundarlo de nuevo; es el movimiento del *contra* ("A veces doyme contra todos los contras", LIV) y que al final del libro se presenta como una suerte de utopía, por ahora, poética; su tiempo es de algún modo el futuro. Luego, el *religamiento* al mundo a través de la memoria que rescata el tiempo de la infancia; es sobre todo una manera de habitar *en* lo primordial, *en* la unidad del ser y *en* la inocencia. Lo significativo de estas dos últimas experiencias es

⁶ *Artículos olvidados*, compilados por Luis Alberto Sánchez, Lima, 1960.

que una y otra se tocan, se complementan entre sí; no hay libertad o invención que no suponga una necesidad, en el sentido de destino; no hay tierra prometida que no sea antes tierra rescatada; no hay utopía que no esté arraigada en el pasado y vuelva a él como a su fuente original.

El lenguaje de este libro, por ejemplo, es quizá el más inventivo en toda la obra de Vallejo y, sin duda, uno de los más singulares de su época. El *neologismo* constituye su impulso dominante, pero el neologismo, como lo ha señalado G. Meo Zilio, en su sentido más amplio: continua invención en el plano léxico, morfológico, sintáctico, semántico y aun gráfico.* ¿Cómo no ver, y sentir, que tras todas esas innovaciones aparece, sin embargo, la cifra de lo *arcaico*? Quiero decir: no lo arcaico en tanto que simplemente desusado, sino en tanto evoca un tiempo a la vez anterior e inocente. Además de los arcaísmos puros (“yantar”, “cabe camastro”, “nonada”) y de las contracciones nunca verdaderamente arraigadas en la lengua (“desque”, “entrambos”, “della”), Vallejo emplea reiteradamente los enclíticos, a veces muy violentos y arbitrarios (“harizanos”, “hase llorando todo”, “voyme”), o giros que no sólo son coloquiales: suponen cierta intromisión de lo literario mismo en busca de cierta pureza verbal (“qué la bamos a hazzer”, “pero hase visto”, “en nombre de que la fui extraño”, “cuando se nos dé la gana”). Por otra parte, sus vocablos prestigiosos no lo son por ser “poéticos”, sino por apuntar a una atmósfera emocional más íntima (“Tahona estuosa”, “gorgas”), así como otros lo son por cargarse de un nuevo sentido (“ancianía”, cuyo sufijo permite la invención de “tempranía”, por ejemplo); incluso hay versos que, no obstante su innovación verbal, parecen evocar una escritura “rústica” (“Gallos cancionan escarbando en vano”); aun los neologismos más extremados tienden a traslucir una tradición muy castellana (“hifalto” —hijo falto, falto de hijo— parece formarse sobre “hidalgo”). Esta presencia de lo *arcaico* en el seno mismo de la invención verbal, requiere, por supuesto, un estudio más preciso y amplio. Sólo quería señalarlo ahora de manera general. Aun así, creo que resulta evidente que el lenguaje de *Trilce*, y quizá también de los libros posteriores de Vallejo, hace que la invención se funde en lo primordial y hasta inocente del lenguaje mismo. Si toda invención verbal es, por sí misma, un desarraigo del lenguaje, Vallejo busca siempre darle un arraigo secreto y necesario. Poesía nueva: poesía antigua también.

EL HOMBRE QUE HA CAÍDO

Poemas humanos es todavía, y de manera que parece más extrema, el libro de la enajenación —del “hombre que ha caído y ya no llora”. En

* *Neologismos en Vallejo* (“Lavori della sezione fiorentina del grupo Ispanístico C.N.R.”), Italia, Casa Editrice D’Anna, 1967.

efecto, la enajenación tiende a minarlo todo. Empieza (y termina) por ser un signo de la propia condición humana; es por ello, en última (y primera) instancia, fatal e irreductible. Sin embargo, no es el carácter inevitable de la muerte lo que resulta desquiciante en Vallejo; lo es, sí, el hecho de que el hombre esté condenado a la penuria existencial y al vacío como única trascendencia. “¡Haber nacido para vivir de nuestra muerte!”, se lamenta en un poema; en otro, se interroga: “¿Para sólo morir, tenemos que morir cada instante?” Es esta penuria lo que hace de la vida un destino irrisorio, un “triste destino”, como el propio Vallejo lo llamaba en un poema de *Trilce*. Al evocar, en ese poema, el reencuentro con seres antes conocidos y a quienes, estando vivo, ve como si ya no existieran, les dice: “Estáis muertos, no habiendo antes vivido jamás. Quienquiera diría que, no siendo ahora, en otro tiempo fuisteis. Pero, en verdad, sois los cadáveres de una vida que nunca fue” (LXXV).

La verdadera enajenación es, pues, la muerte diaria, cotidiana, o, lo que es igual, la vida a medias o nunca vivida. Esta enajenación está referida a la historia o, al menos, a una situación social. En Vallejo, este contexto adquiere formas muy concretas: la de la miseria y, por tanto, la de la injusticia en el mundo. Así, en muchos de sus poemas habla un hombre que sólo vive de sus hambres y de su desamparo: “Un pedazo de pan, ¿tampoco habrá ahora para mí? / Ya no más he de ser lo que siempre he de ser, / pero dadme, / una piedra en que sentarme, pero dadme / por favor, un pedazo de pan en que sentarme”. Esta persona está sometida también al más penoso ritual: “cepillando mi ropa al son de un muerto”, “extraigo tristemente / por la noche, mis uñas”, “ya va a venir el día; ten / fuertemente en la mano a tu intestino grande, reflexión”. Ese ritual fisiológico colinda —de nuevo— con la pérdida del cuerpo, lo que es, para Vallejo, la mayor pesadumbre: “Hay gentes tan desgraciadas, que ni siquiera / tienen cuerpo”. El enajenamiento es, en consecuencia, una radical desposesión en el hombre y se identifica con el sufrimiento. En el poema “Los nueve monstruos”, Vallejo ve el sufrimiento como una realidad apocalíptica: es una invasión vertiginosa en el mundo y la manifestación de un mal inexplicable; no sólo impone el desarreglo, cruel, de los sentidos y aun de la propia persona, sino que igualmente va contaminando el cuerpo elemental del mundo y, como resultado de ello, hace que aumente el dolor “de ver al pan, crucificado, al nabo / ensangrentado, / llorando, a la cebolla, / al cereal, en general, harina”.

Penuria existencial y social, desposesión del cuerpo y del mundo, dolor que lo trastoca todo, la enajenación penetra inevitablemente hasta la conciencia del hombre. Se produce, así, el desdoblamiento del sujeto poético. A veces, ese desdoblamiento no es sino el instante en que una persona, absorta, parece auto-contemplarse como si fuera otra: la distancia, sin embargo, es una forma paradójica de intimidad, la intimidad del ensi-

mismado ("César Vallejo, te odio con ternura"; "ahora mismo hablaba de mí conmigo"). Pero, en su aspecto más radical, se presenta como un *extrañamiento* de sí mismo; es la auto-contemplación laberíntica: la distancia y el equívoco. Ya en un poema de un libro anterior, Vallejo se veía condenado y abrumado por la multiplicación de la conciencia: "¡Cuatro conciencias simultáneas enredándose en la mía!" Esa visión se intensifica ahora y toma la forma inequívoca del doble, o mejor, de nuestra doble naturaleza: un ser que acecha y ante el cual es imposible escapar a veces (o siempre) sin que el acecho mismo cese; ese ser es nuestro original: la muerte ("Pero me busca y me busca. ¡Es una historia!"). En otro poema, la experiencia de la *otredad* ("A lo mejor soy otro") concluye en la desilusión, o en el presentimiento del vacío ("A lo mejor... más allá no hay nada"). Otra forma del extrañamiento parece encarnar en el sentimiento, tan profundo en Vallejo, de la *huida*. En efecto, desde su primer libro, Vallejo es el poeta que vive como desterrado: fuera del mundo y dentro de él, vive absorto ante la posibilidad de recuperar su unidad primordial. Ya en uno de los poemas en prosa había escrito también: "¡Alejarse! ¡Quedarse! ¡Volver! ¡Partir! Toda la mecánica social cabe en esas palabras". Ahora ese sentimiento se vuelve más agudo: "Corre de todo, andando / entre protestas incoloras; huye / subiendo, huye / bajando", escribe, en tercera persona, de sí mismo; esa huida permanente ("adonde vaya... habrá sed de correr") nunca es, sin embargo, una liberación ("hombre en dos pies, parado de tanto huir"): el movimiento incesante lo inmoviliza. Esta inmovilidad ¿no es, a su vez, movimiento continuo, es decir, búsqueda contemplativa? Dicha búsqueda se extiende hacia el pasado. En uno de sus últimos poemas (está fechado en 1937), dice Vallejo: "Tejo; de haber hilado, héme tejiendo. / Busco lo que me sigue". Es también una búsqueda de lo que le sigue, es decir, de su futuro, lo que quizá sea lo mismo —¿no se tocan, en Vallejo, el fin y el principio? En otro poema de la misma época, la partida parece adoptar su forma más radical: declara irse no sólo del mundo ("De todo esto yo soy el único que parte") sino igualmente de sí mismo y de su propia condición humana ("mi defunción se va, parte mi cuna", "mi semejanza humana dase vuelta / y despacha sus sombras una a una"). En gran medida, el poema es el presentimiento de la muerte, pero la muerte como liberación y como renacimiento. Por su título ("París, Octubre 1936") se nota que está escrito a los comienzos mismos de la guerra de España ¿y esta guerra no es, para Vallejo, el fin de un mundo y el inicio de otro? De suerte que lo que el poema parece presentir más bien es esta nueva experiencia. El extrañamiento se convierte, al final, en la posibilidad de una reencarnación: un hombre, que se despoja de todo, se prepara para vivir una experiencia histórica definitiva: el advenimiento de otro ser y otro mundo, la realización de la utopía.⁷

⁷ En *Aula Vallejo I*, Juan Larrea hace un significativo análisis de este poema.

Esa misma dialéctica ¿no la sentimos también en la experiencia de la alienación que hemos descrito? Es evidente que la fatalidad, casi inhumana a veces, del sufrimiento, no paraliza a Vallejo. Al final de "Los nueve monstruos", no deja de preguntarse *qué hacer*; sin ocultar cierto esfuerzo, su respuesta es ya un principio de acción: "¡Ah! desgraciadamente, hombres humanos, / hay, hermanos, muchísimo que hacer". Es sabido que lo irreparable comunica a Vallejo una ardiente energía —energía ósea (es un hombre "corazonmente unido a su esqueleto") que es una forma de reciedumbre y de lucidez estoica. Esa energía está presente en el acto mismo de la gestación de *Poemas humanos*. En efecto, gran parte de ellos fueron escritos, con los dedicados a España, en pocos meses, los últimos de la vida de Vallejo; constituyen su diario espiritual, el raptó de su clarividencia poética. Si *Trilce* es un libro mejor estructurado, éste quizá le gane en intensidad: el lenguaje va más allá de la ruptura; próximo a la liberación, prepara un nuevo orden. En *Trilce*, además, ¿no hay algo abstracto en su composición? De todos modos, el propio Vallejo parece proponer ahora un cambio en su escritura: "Oh, no cantar; apenas / escribir y escribir con un palito / o con el filo de la oreja inquieta": es, acaso, el presentimiento de una nueva materialidad en su poesía.

Morir de vida y no sólo de tiempo: Vallejo escribe con energía y aun la exalta y propone como una ética. Su estoicismo nunca se resuelve en la resignación. La intensidad en el sufrimiento o la confrontación con sus propios límites no lo conducen sino a una voluntad de transfiguración: transformar el mundo o la historia, pero —y esto es quizá lo fundamental— para que el hombre se descubra a sí mismo, para que, al fin, revele su originalidad (no para que llegue a ser un "superhombre"). En esta transfiguración, los contrarios se reconcilian; mejor: se purifican, recobran el sentido de lo que habían dejado de ser, se humanizan; se trata, pues, desde esta perspectiva, de una participación en el mundo. De este modo, uno de los recursos estilísticos del libro —la antítesis y la paradoja— se convierte en centro de una visión del mundo. En un poema, Vallejo quiere darle "su luz, al grande; su grandeza, al chico", "ayudar al bueno a ser un poquito malo", y su propio querer es "mundial, interhumano, parroquial"; en otro, se define a sí mismo: "¡Loco de mí, loco de mí, cordero / de mí, sensato, caballísimo de mí!" También la paradoja está muy cerca del humor ("reanudo mi día de conejo, / mi noche de elefante en descanso"; "Paquidermos en prosa cuando pasan / y en verso cuando páranse", y aun de juegos verbales, que inesperadamente recuerdan a Huidobro ("caliente, oyente, tierra, sol y luna"). En verdad, la paradoja es un medio y un fin: hay que trastocar el mundo mediante el lenguaje para lograr una nueva unidad. La desposesión, por ejemplo, puede ser una posesión (ya en un poema de *Trilce* se decía: nos cubriremos con el oro de no tener nada") y la pobreza, por su desamparo mismo, es la forma más alta de humanidad y aun de corporeidad.

Con cierto tono evangélico, aunque también irónico, Vallejo lo dice en un poema:

¡Amado sea aquel que tiene chinches,
el que lleva zapato roto bajo la lluvia,
el que vela el cadáver de un pan con dos cerillas,
el que se coge un dedo en una puerta,
el que no tiene cumpleaños,
el que perdió su sombra en un incendio,
el animal, el que parece un loro,
el que parece un hombre, el pobre rico,
el puro miserable, el pobre pobre!

Pero —hay que decirlo— esta filosofía de la desposesión tiene un carácter social y político muy concreto. A través de ella, Vallejo va formando una suerte de teoría de la *marginalidad* como agente de todo verdadero cambio histórico: son los desposeídos los que harán posible el advenimiento de un nuevo mundo. Así, en otros poemas, exalta a los mineros y a los labriegos como seres puros, elementales, intocados por la civilización del lucro; en ellos están el origen y el futuro del hombre. De los primeros dice: “¡Llor al antiguo juego de su naturaleza, / a sus insomnes órganos, a su saliva rústica!”, y termina saludándolos —realidad y metáfora— como los “creadores de la profundidad”. A los segundos los ve como una corporeidad plena, no vulnerada: “Tienen su cabeza, su tronco, sus extremidades, tienen su pantalón, sus dedos metacarpos y un palito; / para comer vistiéronse de altura y se lavan la cara acariciándose con sólidas palomas”. De nuevo, consagración de lo elemental, pero también, ahora, como una fuerza histórica. Se comprende que la plenitud que evocan estos poemas es la expresión de un fervor revolucionario. Es obvio, además, que la *marginalidad* coincide con la concepción marxista de Vallejo y con su experiencia de militante comunista —hacia los años treinta, al parecer. Esas coincidencias no pueden hacer olvidar otras: la propia naturaleza de la poesía de Vallejo y aun su sentimiento religioso ante el mundo. No creo estar conciliando lo imposible de conciliar. Me parece que Vallejo lo hace en su propia obra, creando no simplemente una suma sino una *síntesis más profunda*. Lo religioso en Vallejo es una manera de ver la historia, así como lo histórico es una proyección de su espíritu religioso. Aparte de que tanto el marxismo como el cristianismo creen en el hombre histórico, para Vallejo lo político y lo espiritual son términos indisolubles; al menos, sus preocupaciones inciden sobre estos planos. En un artículo de 1929, las manifiesta: “¿Resuelve el marxismo los múltiples problemas del espíritu? ¿Todos los momentos y posibilidades del devenir histórico, tendrán su solución en el marxismo?” Sus intereses revolucionarios, como se ve, iban más allá del nivel puramente social o económico. Pero, además, Vallejo no confunde nunca la militancia política con la creación estética en el sen-

tido de subordinar ésta a aquélla. “Como hombre, puedo simpatizar y trabajar por la Revolución, pero, como artista, no está en manos de nadie ni en las mías propias, el controlar los alcances políticos que puedan ocultarse en mis poemas”, escribía en 1928. Lo cual tiene una explicación más profunda: el arte, para Vallejo, es una actividad que ni la razón ni la voluntad pueden controlar del todo; la aventura y el riesgo que él encierra superan la fuerza que pueda dirigirlo. Es así como, en otro artículo, deplora la excesiva intencionalidad de la poesía de Maiakosvki y aún señala el desnivel entre sus intenciones (“Guerra a la metafísica”, “Guerra al subconsciente”, recuerda que le había dicho aquél) y el drama final de su destino —el suicidio. ¿No es incluso significativo que ya en ese mismo artículo considerara a Pasternak como un poeta superior? El artista habla más allá de su clase o de cualquier clase, parece ser una de las convicciones de Vallejo. Cuando exalta al minero o al labriego está exaltando menos a un individuo social que al hombre elemental y original, al hombre que se *consagra* por su propio trabajo.

Aún queda por señalar que Vallejo no parece haber acatado la ortodoxia comunista, menos su dogmatismo. En un artículo no sólo ironiza a los que repiten monótonamente la letra del marxismo y se convierten en sus “escribas”; también reivindica —y esto en 1929, después de ser condenado al exilio— a Trotsky y su lección de independencia intelectual. “Su propia oposición a Stalin —dice— es una prueba de que Trotsky no sigue la corriente, cuando ella discrepa de su espíritu. En medio de la incolora comunión espiritual que observa el mundo comunista ante los métodos soviéticos, la insurrección trotskista constituye un movimiento de gran significación histórica. Constituye el nacimiento de un nuevo espíritu revolucionario, dentro de un estado revolucionario. Constituye el nacimiento de una nueva izquierda, dentro de otra izquierda, que, por natural evolución política resulta, a la postre, derecha. El trotskismo, desde este punto de vista, es lo más rojo de la bandera roja de la revolución y, consecuentemente, lo más puro y ortodoxo de la nueva fe.”

Proféticas, Vallejo nunca desmintió, y menos en su poesía misma, el sentido de estas palabras. Es verdad que luego viajó a Rusia y publicó un libro, *Rusia en 1931*, en el que reconoce la grandeza de la experiencia revolucionaria. Pero Vallejo tiende a valorarla menos por sus realizaciones o por su presente —ante el cual no deja, aunque con cautela, de ser crítico y de captar las críticas internas— que por lo que “representa como potencial de otros hechos”. En ningún momento, además, cae en alabanzas a los dirigentes; si nombra en dos o tres ocasiones a Stalin es relacionándolo con Lenin y —no era poca cosa entonces— con el propio Trotsky. Más que el destino de los dirigentes —dice—, lo que le interesa es el destino popular de la revolución. Ya desde entonces era previsible que Vallejo nunca habría de incurrir en la apología que muchos escritores comunistas hicieron luego de Stalin. Quizá el contexto his-

tórico —el avance del fascismo— le impidió exteriorizar más su crítica al dogmatismo y al incipiente terror de entonces, y también el sentido disciplinado, de sacrificio personal, con que Vallejo asume su militancia comunista. Sin embargo, en uno de sus últimos poemas, de 1937, no dejó de escribir: “¡Adiós, tristes obispos bolcheviques!”

Pero lo que me parece importante sobre todo es señalar cómo en *Poemas humanos* está ya la vertiente utópica que alcanza su plenitud en los poemas sobre España.

LA TRANSGURACIÓN FINAL

Poemas sobre una guerra muy concreta, *España, aparta de mí este cáliz* no es un libro de circunstancias, como otros sobre el mismo tema de la guerra civil española. En él pueden percibirse la imprecación —no el simple odio tremendista— o el horror bélico, o una definida concepción política —más cercana, por cierto, a la tesis trotskista de la revolución permanente. Todo ello, sin embargo, adquiere una distinta intensidad bajo la perspectiva central del libro: la clarividencia de que algo infinitamente más drámatico y definitivo se estaba dirimiendo en la contienda. El don de Vallejo —nada nuevo en él, por lo demás— es el de haber sabido captar las (¿terceras?) potencias que encerraba el drama de España: ese drama concernía a todos, era un reto a la conciencia universal (“el mundo está español hasta la muerte”, dice); no se trataba tampoco de una guerra, sino sobre todo de la posibilidad de la verdadera revolución —una revolución cósmica, según él la propone.⁸ En efecto, da la impresión, por una parte, de que Vallejo siente que ha llegado el ocaso de la civilización occidental y de sus sistemas de valores: el llamado progreso universal como ya lo había visto Baudelaire al mediar el siglo XIX ¿no era igualmente la ruina universal?; por la otra, de que percibe la nueva fuerza que empezaba a gestarse. Si, como bien lo señaló Thomas Merton, Vallejo es “un gran poeta escatológico, con un sentido profundo del fin y, además, de los nuevos comienzos”, es evidente que ese rasgo adquiere mayores implicaciones en este libro. En él, por otra parte, culmina toda la experiencia poética de Vallejo y su propia visión del mundo; no es, pues, tampoco, un libro circunstancial dentro de su obra misma. No es el libro de ningún cambio personal sino el de una *transfiguración* y el de una *revelación*. Se desarrolla, en verdad, según creo, bajo estos dos signos. Es por lo que esos signos implican —regeneración y reconocimiento—, por lo cual Vallejo lo escribe. “Nada vale tanto / como una gran raíz en trance de otra”, dice, asumiendo así desde el comienzo la perspectiva dominante del libro.

⁸ En *Homage to Catalonia* (1938), de George Orwell, es posible encontrar un testimonio que, en el orden político e histórico, coincide con la visión de Vallejo.

Desde el primer poema, prevalece el signo de la *transfiguración*. Y ésta empieza por la de la persona misma. Ante la conmoción que le suscita la guerra, el poeta siente de inmediato la insignificancia e insuficiencia de su ser individual: ¿qué vale él, en efecto, ante ese drama y, sobre todo, qué puede hacer contra el enemigo y a favor de la nueva humanidad que se sacrifica? “No sé verdaderamente / qué hacer, dónde ponerme; corro, escribo, aplaudo, / lloro, atisbo, destrozo, apagan, digo / a mi pecho que acabe, al bien, que venga, / y quiero desgraciarme”: no es, por supuesto, la duda, ni siquiera la perplejidad, lo que acá habla, sino la impotencia, y Vallejo no teme crear el equívoco. Esa impotencia es doble: la del individuo, que aún vive con sus viejos valores, sus contradicciones y aun su vanidad (con su “pequeñez en traje de grandeza”); pero también la del poeta como tal que, por más que descubre su “frente impersonal hasta tocar / el vaso de la sangre”, sabe que no hay otro ni más verdadero sacrificio que el de los que combaten. Son ellos los seres auténticos (“de huesos fidedignos”, los define) y los que se elevan “a la primera potencia del martirio”. Vallejo, en cambio, se asume como la individualidad caduca, como el poeta impotente, que sólo escribe “desde (un) modestísimo papel”, según ya decía en *Poemas humanos*; por eso pide ser dejado atrás (“solo, cuadrumano”) casi como un lastre. Esta nueva paradoja no es sino una lección de lucidez: ninguna fabulación poética lo llevará a querer presentarse como héroe o víctima de un drama que los tuvo de veras. Así, desde el inicio mismo del libro, incluso su persona poética desaparece para dar paso al único gran protagonista de la contienda. Desaparece sin dejar de estar presente; está presente sin dejar de reconocer lo que lo separa del sacrificio y de lo que en él se gesta. Testigo distante, pero esencialmente comprometido, escribe, en otro poema, con desgarramiento: “Extremeño, ¡oh, no ser aún ese hombre / por el que te mató la vida y te parió la muerte / y quedarse tan sólo a verte así, desde este lobo, / cómo sigues arando en nuestros pechos!”

Apenas hay que advertirlo: el protagonista del drama es el miliciano que marcha a morir y a combatir con su “agonía mundial” y que, a su vez, encarna al hombre elemental, al hombre que, por su pureza y marginalidad misma, está más cerca de una dimensión cósmica de la vida, y de la muerte. De manera progresiva, el miliciano se va convirtiendo, no en el soldado (omisión significativa, Vallejo nunca habla de ejércitos, aunque nombra a las brigadas internacionales), sino en el ser popular y anónimo: la madre Rosenda esplendorosa, el viejo Adán que hablaba con su caballo, el analfabeto, el héroe con su cordero, el ferroviario Pedro Rojas, el yuntero Ramón Collar. A esta fuerza ancestral, en otro poema, se suma otra suma aún más increíble: los *mendigos* del mundo. También ellos, en la visión de Vallejo, combaten por España “refrendando así, con mano gótica y rogante, / los pies de los Apóstoles” y “suplicando infernalmente a Dios”. Los mendigos: “El poeta saluda al sufrimiento arma-

do", dice ante ellos Vallejo. ¿No es alucinante? ¿No es, igualmente, revelador? No sólo los marginales, al parecer también los indeseables y los infectados participan en esta épica y le comunican una dimensión inesperada: realidad y alegoría. Obviamente, no era así como Vallejo podía hablar como portavoz de un Partido, y difícilmente su poesía servir a la propaganda de nadie. Pero su mirada es la más profunda de todas: es del sufrimiento último y más corpóreo incluso de donde habrá de nacer el orden justo del mundo. En ese orden todos serán redimidos; de ahí que Vallejo exprese su reconocimiento y —de nuevo— aun su culpa: "Obrero, salvador, redentor nuestro, / perdónanos, hermano, nuestras deudas".

Desde esta perspectiva, la guerra también se transfigura. No se trata de simples batallas sino de una participación absoluta donde cada cual lucha "con sus células, sus nos, sus todavía, sus hambres, sus pedazos"; no se trata, tampoco, de la ciega pasión por destruir o vencer, sino por crear: por crear una última, "frenética armonía" en el mundo. Así, Vallejo dice: "¡Muerte y pasión de paz, las populares!" / "¡Muerte y pasión guerrera entre olivos, entendámonos!" En otras palabras, la guerra es un sacrificio y la búsqueda de un nuevo destino; aun del sufrimiento más extremo o del exterminio mismo surge una fuerza purificada e invencible, como ocurre con los defensores de Guernica: "Oh, débiles, / oh suaves ofendidos, / que os eleváis, crecéis y llenáis de poderosos débiles el mundo". Es cierto, Vallejo no elude la visión apocalíptica de la guerra. Pero sí describe un fin de mundo —con la fuerza sobrecogedora de un Goya—, también describe (no sólo lo anuncia) el comienzo de otro. De nuevo, pues, la transfiguración.

Hay, por una parte, la resurrección física. Después de una batalla, un muerto resucita asistido por la solidaridad de quienes le rodean y le piden que no muera: "Les vio el cadáver triste, emocionado; / incorporóse lentamente, / abrazó al primer hombre; echóse a andar", dice Vallejo, con conmovedora simplicidad, en el poema titulado "Masa". Hay transfiguraciones aún más inesperadas: "un libro en la batalla de Toledo, / un libro, atrás un libro, arriba un libro, retoñaba / del cadáver de un combatiente". Al parecer, es el Verbo mismo que ahora renace; es, en verdad, todo el lenguaje (los "nos", los "todavía") que ahora recobra su antiguo poder. Aun la muerte deja de ser la pequeña muerte diaria, la nada o el vacío sin sentido; ahora se presenta como la reconciliación última con la totalidad: es "la unidad sencilla, justa, colectiva, eterna". Y como contradiciendo la condenación bíblica, Vallejo no deja de escribir la exaltación del *polvo* mismo. Es el único poema regular del libro (tercetos decasílabos, rima alterna con predominio asonante) y uno de los pocos en que se invoca a Dios: en esa doble medida, sin embargo, se inserta la desmesura de afirmar, a través de la imagen del *polvo*, no la vanidad o fugacidad de la vida, sino su eternidad. Consumación de un destino: su consagración. "Redoble fúnebre a los escombros de Durango" es el

título del poema: el ritmo grave y el recurso de la letanía no son para exhumar unas cenizas, sino para consagrar una esperanza; quizá ésta es frágil y hecha de ruinas, pero no por ello deja de tener un futuro:

Padre polvo que subes de España
Dios te salve, libere y corone,
padre polvo que asciendes del alma.

.....
Padre polvo, sudario del pueblo,
Dios te salve del mal para siempre,
padre polvo español, padre nuestro.
Padre polvo que vas al futuro,
Dios te salve, te guíe y te dé alas,
Padre polvo que vas al futuro.

Pero sobre todo está la transfiguración del universo mismo: la renovación de la vida y de la historia con el advenimiento de una edad de oro para la humanidad. Es significativo que ese advenimiento Vallejo lo exprese a través de un lenguaje bíblico: implica la fusión de religión e historia, de revolución y revelación. Es evidente que Vallejo no está proponiendo ninguna trascendencia, sino una immanencia: no consagrar a Dios sino al hombre, y consagrarlo a través de los seres postergados y elementales. "Hombre, en verdad te digo que eres el Hijo Eterno", ya había anunciado en uno de los poemas en prosa. Ahora no se trata sino de hacer que el hombre cobre conciencia de esa verdad secreta, o recóndita, y le dé un sentido en el mundo. En otras palabras, me parece que ya Vallejo no intenta insistir en la negación de Dios —"le seul scandale en pareilles matières", decía irónicamente Baudelaire. El verdadero impulso, y la vocación, de Vallejo es otro: para superar la idea o el problema de Dios hay que perfeccionar la historia. Así, desde el primer poema del libro da una visión del nuevo reino por venir; esa visión rige, en verdad, todo el desarrollo del libro:

¡Constructores
agrícolas, civiles y guerreros
de la activa, hormigueante eternidad: está escrito
que vosotros haríais la luz, entornando
con la muerte vuestros ojos;
que, a la caída cruel de vuestras bocas,
vendrá en siete bandejas la abundancia, todo
en el mundo será de oro súbito
y el oro,
fabulosos mendigos de vuestra propia secreción de sangre,
y el oro mismo será entonces de oro!
¡Se amarán todos los hombres
y comerán tomados de las puntas de vuestros pañuelos tristes
y beberán en nombre

de vuestras gargantas infaustas!
 ¡Descansarán andando al pie de esta carrera,
 sollozarán pensando en vuestras órbitas, venturosos
 serán y al son
 de vuestro atroz retorno, florecido, innato,
 ajustarán mañana sus quehaceres, sus figuras soñadas y cantadas!

Esta transfiguración es, por supuesto, la *revelación* última: el reconocimiento de que el destino del hombre está ligado a la posibilidad de la utopía social. Al anunciarla, no por azar Vallejo dice que *estaba escrita* y que serían los seres marginales los que la harían posible. Por el lenguaje y los símbolos que emplea en este pasaje y el siguiente, Roberto Paoli señala las analogías entre la utopía vallejana y los libros proféticos, especialmente de Isaías.⁹ Estas analogías son mucho más profundas de lo que creen otros críticos inclinados a la interpretación historicista; los recursos literarios implican siempre en Vallejo —como en cualquier poeta, por lo demás— también una visión, sobre todo cuando esos recursos no son puramente verbales. No creo, por supuesto, que valga la pena negar el carácter marxista de la visión de Vallejo, pero es igualmente cierto que él le da un sentido más amplio al marxismo (¿no lo definía, en un artículo, como la “nueva fe”?). Es posible decir, inversamente, que el marxismo le da un sentido concreto a su visión, esto es, le impide caer en cualquier idealismo. Pero lo cierto es que Vallejo no prevé un futuro que esté desligado del tiempo original del hombre; el hombre nuevo y el hombre de los comienzos se alían siempre. Por ello la utopía que propone corresponde a su fe marxista y a la vez se enraiza en los textos de los profetas bíblicos. No hay nada de incompatible en ello. En el marxismo, como en todos los grandes movimientos revolucionarios, subyace la estructura de ciertos mitos escatológicos: el anuncio del fin de un mundo dominado por la injusticia, la precariedad y el mal, así como el advenimiento de otro que será el reino de la plenitud humana. Toda revolución es reanudación de lo original: retorno a un tiempo primordial y puro. El tiempo de *España* no es solamente histórico, para Vallejo, sino también el tiempo de una epopeya cósmica: un tiempo del alba. Así parece sugerirlo desde el primer poema: “Un día diurno, claro, atento, fértil”.

Más que un doctrinario, en Vallejo operan las implicaciones míticas de las ideologías. La utopía que prefigura es la final transferencia a la historia del paraíso perdido de su infancia. En esta transferencia, la madre pasa a ser la Madre España y el universo todo (“la madre unánime”). El libro concluye con esta admonición: “si la madre / España cae —digo, es un decir— / salid, niños del mundo; id a buscarla”. El hogar mismo se convierte, en todo el libro, en la sociedad de la verdadera solidaridad humana. En su libro sobre Rusia, Vallejo se preguntaba cuál sería el tipo

⁹ Véase su artículo en *Aproximaciones a C. Vallejo* (op. cit.).

de la urbe futura; respondía: “La ciudad del porvenir, la urbe futura, será la ciudad socialista”. Pero añadía además: “Lo será en el sentido en que Walt Whitman concibe el tipo de gran ciudad: como el hogar social por excelencia, donde el género humano realiza sus grandes ideales, de cooperación, de justicia y de dicha universales”. Si los poemas a España se proyectan sobre el escenario mismo de la guerra, de algún modo están escritos desde el hogar de los combatientes. Cuando describe la muerte de uno de ellos (Pedro Rojas, el ferroviario), Vallejo no deja de evocar el ámbito familiar: “Pedro también solía comer / entre las criaturas de su carne, asear, pintar / la mesa y vivir dulcemente / en representación de todo el mundo”. Aun los héroes que el libro exalta no son sino los seres elementales, cercanos a la tierra; su significación social se ve profundizada por el ámbito *adánico* que los rodea.

La guerra, pues, suscita en Vallejo un estado de iluminación. A la exploración ciega de la existencia de sus anteriores libros (“Yo no sé”, dice en el poema inicial del primero; “Francamente, yo no sé de esto casi nada”, reitera en un poema de *Trilce*) corresponde ahora la plena clarividencia. De ahí que el tono de este libro nunca caiga en la pesadumbre ni en la elegía, menos en el lamento. Vallejo no canta a la muerte sino como resurrección. Es el fervor y la inocencia lo que da verdadera intensidad al libro. Además, la clarividencia es el final despojamiento del yo mismo. En efecto, el yo se disuelve, por una parte, en la experiencia visionaria del futuro; por la otra, en un lenguaje no sólo de resonancia *bíblica* sino también, y sobre todo, de profunda *estirpe castellana*.

apócrifos confiesa: "mis instrumentos de trabajo son la humillación y la angustia". Pero el arte es una compensación porque justamente encarna una libertad, una plenitud, un goce más profundo. De algún modo Borges comparte —y la ha glosado en sus ensayos— la idea homérica de que los dioses han tramado la desdicha de los hombres para que las generaciones por venir tengan algo que cantar (*Odisea*, VIII). Ilusión, artificio (*d'artificier?*), juego: el arte se convierte en destino a través de las formas, las formas como disciplina contra la auto-complacencia del patetismo. El arte justifica la realidad, no a la inversa; su irrealdad propone una verdad más vital: la de lo imaginario.

Borges es todavía más inasible. Lo que parece que él quiere afirmar en última instancia acaso no sea siquiera un yo imaginario, sino *la voluntad* que lo hace posible. ¿No ha sido él, en gran medida, un discípulo de Schopenhauer, y aun de Nietzsche? En un ensayo (dedicado, en el fondo, al tema de la identidad), cita las últimas palabras con que Schopenhauer, antes de morir, habla de sus desdichas como ilusorias para reconocerse finalmente como el autor de su propia obra. Luego Borges comenta: "Precisamente por haber escrito *El mundo como voluntad y representación*, Schopenhauer sabía muy bien que ser pensador es tan ilusorio como ser enfermo o un desdeñado y que él era otra cosa, profundamente. Otra cosa: la voluntad". Precisamente por haber escrito lo que ha escrito, Borges sabe que ni siquiera él es Borges. Quizá sea su obra. Quizá sea, sí, y sobre todo, la voluntad (o *el fervor*) que lo llevó a escribirla y a escribirla en relación con la Obra. La voluntad: una vez más Borges se queda con lo primordial, no con lo resultante. Opta, en otras palabras, por una suerte de acto puro y, por tanto, también por la pura desposesión.

X. LEZAMA LIMA: EL LOGOS DE LA IMAGINACIÓN

BUSCANDO LA INCREADA FORMA DEL LOGOS DE LA IMAGINACIÓN

Con Lezama Lima todo parece ser formulado nuevamente desde la raíz de las cosas. Comenzando por los signos mismos verbales. En uno de sus ensayos, aborda el tema de la oposición entre la *letra* y el *espíritu*. La sola letra mata, sabemos, según las Escrituras. ¿No ha resucitado el escritor moderno esa misma fórmula, aunque con otras variantes? ¿No sigue funcionando aún en la oposición entre *literatura* y *poesía*, uno de cuyos primeros indicios fue el famoso "Et tout le reste est littérature"? Todo ello, observa Lezama, no es sólo una inconsecuencia ética o una manifestación más de la crisis creadora de nuestro tiempo; encierra, sobre todo, un malentendido. La letra mata el espíritu sólo cuando ya éste se ha extinguido. Cuando faltare la visión, el pueblo será disipado —recuerda Lezama, recordando el "Libro de los Proverbios". Y, con una idea sin duda central en toda su obra, concluía ese ensayo afirmando: "Vivimos ya un momento en que la cultura es también una segunda naturaleza, tan *naturans* como la primera; el conocimiento es tan operante como un dato primario. El extremo refinamiento del verbo poético se vuelve tan primigenio como los conjuros tribales" (*Tratados en La Habana*, 1958).

Esta idea es central no sólo por lo que ella contiene en sí misma: vale decir, la visión afirmativa que Lezama tiene de la literatura. Lo es también, y sobre todo, por la desmesura de esa visión. Se trata, en efecto, de algo más que el derecho de existencia de la literatura; algo más incluso que el hacer volver a la letra por sus antiguos fueros. Lo que está formulando Lezama, en verdad, es un sistema poético del mundo, y aun de la historia.

La literatura es una *segunda naturaleza* no porque ella represente o presente lo real, con mayor riqueza o no —lo cual sería para Lezama recaer en un realismo anacrónico. Si ella es representación de algo, lo es de sus propios poderes; su verdadero carácter es lo *incondicionado* y lo *hipertélico*: siempre se libera de sus antecedentes y va más allá de sus propios fines. Lezama cree, como Pascal, que la naturaleza se ha perdido y todo, en consecuencia, puede reemplazarla. "Hay inclusive como la obligación —dice— de devolver la naturaleza perdida. De fabricar naturaleza, no de recibirla como algo dado". La literatura, más bien, es *sobre-naturaleza*: la imagen no es sólo una manera de ver la realidad, sino de modificarla, de sustituirla. Así la literatura llega a ser un principio de libertad creadora frente a todo determinismo de la realidad.

¿No es la obra misma de Lezama uno de los más grandes intentos por encarnar esa libertad y esa sustitución, por ser ella misma *naturaleza*? Su obra: vastos desenvolvimientos verbales, imágenes que adquieren un carácter casi absoluto, el orden a la vez fijo y vertiginoso que subyace en toda su trama —lo que, por su parte, se traduce en el movimiento de la dispersión y el reencuentro: un signo que oscuramente se pone en marcha, luego de una travesía imprevisible es rescatado e iluminado por otro; o como diría el propio Lezama, la obra sometida a la “ley de los torbellinos”. La impresión de ser *naturaleza* la suscita también el ser una obra cuyo cuerpo o materia se va expandiendo —y concentrando, endureciéndose— con sucesivas acumulaciones y sedimentaciones. De ahí el poder que Lezama reconoce en todo poema: el de crear “un cuerpo, una sustancia resistente enclavada entre una metáfora, que avanza creando infinitas conexiones, y una imagen final que asegura la pervivencia de esa sustancia, de esa *poiesis*”. En uno de sus textos en prosa, que de manera significativa se titula *La sustancia adherente*, Lezama propone esta experiencia:

Si dejásemos nuestros brazos por un bienio dentro del mar se apuntalaría la dureza de la piel hasta frisar con el más grande y noble de los animales y con el monstruo que acude a sopa y a pan (...). Al pasar los años, el brazo sumergido no se convierte en árbol marino; por el contrario devuelve una estatua mayor, de improbable cuerpo tocable, cuerpo semejante para ese brazo sumergido. Lentísimo como de la vida al sueño; como del sueño a la vida, blanquísimo.

Como ese brazo sumergido en el mar, el lenguaje de Lezama Lima parece germinar cubriéndose con su propia sustancia y sólo se somete al dinamismo de esa misma germinación. Es posible que la metáfora de Lezama evoque la que empleaba Stendhal para ilustrar su teoría del amor como “cristalización” (o sublimación): la ramita sumergida en las minas de Salzburgo, que se cubría de cristales. Pero las diferencias son notables y ayudan a ver mejor la búsqueda del escritor cubano. Stendhal parte de un hecho observable para ilustrar un proceso psicológico o espiritual; Lezama parte de un hecho sólo imaginariamente posible y que no puede servir de ilustración sino de sí mismo. El brazo sumergido no cristaliza sino en un “cuerpo semejante”: no se convierte en “árbol marino” sino en estatua de “improbable cuerpo tocable”. Es significativo, por cierto, que esta última expresión resulte reversible. Si dijéramos: “probable cuerpo intocable”, el cambio de las palabras no varía la estructura y mucho menos se resuelve en una transferencia de sentido. Aun invertida, la expresión se refleja y sólo puede reflejarse a sí misma.

Es obvio, por tanto, que la obra erige su total autonomía frente a lo real. Pero si esa autonomía es la ruptura de la causalidad realista, el

hecho es que por efecto de lo que Lezama llama *la vivencia oblicua*,¹ la obra penetra en “la causalidad de las excepciones”: entonces su irrealdad empieza a cobrar existencia, no porque se mimetice a lo real, sino por las transfiguraciones inesperadas que surgen de su irrealdad misma. La obra, por supuesto, no nos regresa al mundo; nos lo inventa. “Todo está dispuesto —acota Lezama— para un nacimiento, no para una repetición”. Sólo que inventar el mundo consiste en devolverle su *originalidad* —una originalidad, por cierto, muy singular: su tiempo es simultáneamente el pasado y el futuro. La misión de la poesía —dice Lezama— es la de “empatar o zurcir el espacio de la caída”. Cerrar las fisuras de ese espacio es ya reunir la imagen del pasado y la venidera: “el éxtasis de lo homogéneo”, como la define Lezama. ¿No es, en gran medida, lo que había propuesto también Baudelaire: el progreso como la disminución de las huellas del pecado original?

“Mejor que substituir, restituir”, dirá, por ello, Lezama en un poema. Restituir, claro, no tiene ninguna connotación realista; en el contexto de la obra de Lezama, es evidente que alude a la naturaleza perdida. ¿Cómo, sin embargo, restituir lo perdido sin apelar a las sustituciones y, en consecuencia, cómo practicar tales sustituciones sin aventurarse en lo imaginario? Restituimos algo, pero creándolo, “invencionándolo”, para ajustarnos al vocabulario de Lezama. Sólo que esa invención se ve regida por una ley que el propio Lezama formula: encontrar las coordenadas entre lo imaginario y lo necesario (“entre su absurdo y su gravitación”), entre el *súbito* de la imagen y la *extensión* que ella despliega. Esas coordenadas se inscriben, a su vez, en un movimiento más amplio con el cual Lezama define el acto poético: toda realidad poética desencadena una reacción de irrealdad que, por su parte, quiere encarnar en aquella realidad. La imagen para Lezama, sabemos, nunca es un doble, ni siquiera una sustitución. La imagen es “la realidad del mundo invisible”, la resistencia final en que el poema toma cuerpo. Un cuerpo, no lo olvidemos, “adquirido por la sombra de los fantasmas” (Lezama citando a Dante). También en uno de sus propios poemas, él lo sugiere así: “respiro la niebla / de deshojar fantasmas”. Un cuerpo, pues, igualmente irreal, un cuerpo que “se sabe imagen”, pero que se intuye necesario, gravitante, susceptible de engendrar por sí mismo nuevas gravitaciones. La imagen es una irrealdad que, sin embargo, moviliza y aun polariza al hombre, es decir, al ser más real por excelencia. Todo lo fundamental que ha hecho el hombre ¿no lo ha hecho en función de una imagen? La pregunta, meramente retórica, es una de las convicciones de Lezama.

Ejercer toda autonomía verbal dentro de un verdadero sistema poético

¹ “Como si un hombre, sin saberlo desde luego, al darle la vuelta al conmutador de su cuarto inaugurase una cascada en el Ontario”. Véase *Órbita de Lezama Lima*, prólogo de Armando Álvarez Bravo, La Habana, Editorial Unión, 1966; también “La dignidad de la poesía”, *Tratados en La Habana*, 1958.

del mundo: esto es lo que intenta hacer Lezama. Ese sistema abarcaría las dos fórmulas propuestas por Novalis: la poesía como lo real absoluto y la filosofía como la operación absoluta. Más radical aún: sólo ese sistema podría reemplazar a la religión, en la medida, explica Lezama, en que sería "la más segura marcha hacia la religiosidad de un cuerpo que se restituye y abandona a su misterio".

Restituirse y abandonarse a su misterio: se trata de un mismo movimiento con dos fases: lo que se revela y a un tiempo se vela. Es lo que define el carácter mismo de la obra de Lezama, sobre todo su obra poética, que es la que aquí nos interesa especialmente. Esa frase nos conduce, por supuesto, a un punto crucial: el hermetismo. Es sabido que Lezama no sólo no niega sino que además reivindica el hermetismo de su poesía. En algunas de sus *conversaciones* lo ha dicho: "mi trabajo oscuro es mi poesía", "mi obra puede considerarse una penetración en mi oscuro". Tampoco Lezama problematiza este hecho; el sexo, como el arte, es materia concluyente, no problemática, dice uno de los personajes de *Paradiso*. No está de más decirlo: el hermetismo de Lezama es un modo de (I) ser. No depende de una sintaxis, compleja o no, mucho menos del ocultamiento deliberado de una clave que, en sí misma, ya sea clara. Es cierto que Lezama concibe su sistema poético regido por la razón. Esto no debe entenderse mal. Frente a los términos de la escolástica: ente de razón fundado en lo real, lo cual daría en poesía: ente de razón fundado en lo imaginario, él prefiere otra posibilidad: *la poesía como ente de razón fundado en lo irreal*. Por ello Lezama gusta citar una fórmula de Pascal: un arte incomprensible, pero razonable. Sin ser menos lúcida, su opción es evidentemente más radical: aventura no sólo en lo imaginario como imaginable, como virtualidad, sino también en lo no existente, lo no creado; la luz que trabaja sobre todo en los dominios de la sombra. Hay quienes se reconocen en "la suprema esencia y la suprema forma" —dice Lezama en un poema—, pero para confesar que a él sólo se le hace "visible la caída y la originalidad por la sombra y la caída". La suya, pues, es una razón oracular: propone un mundo, no dispone de uno ya dado. ¿Por qué los griegos nos otorgaron el Ser? Esta pregunta que se formula Lezama tiene una doble comprobación: hemos perdido el Ser, pero no podemos vivir sin imaginarlo y no podemos imaginarlo sin fundarlo de nuevo; a su vez, imaginarlo es encontrar su necesidad. De ahí que Lezama se presente a sí mismo, en un poema, "buscando la increada forma del logos de la imaginación". O como advertía antes en un ensayo: "Claro que no se trata sólo de registrar la presencia de las cosas, pero no nos abandonaremos a las ausencias sin tener un sentido para ellas. No es un lujo de la inteligencia zarpar unas naves para contemplar unas arenas no holladas. Que nuestra demoníaca voluntad para lo desconocido tenga el tamaño suficiente para crear la necesidad de unas islas y su fruición para llegar hasta ellas".

EL ESPEJO DE SU ENIGMA

Encontrar el logos de la imaginación: creo que este intento es lo que explica, en gran parte, el hermetismo de la poesía de Lezama. Ya hemos dicho que ese hermetismo no depende de la complejidad de una sintaxis; tampoco, añadiríamos, de un material verbal oscuro. Muchos de los poemas de Lezama (sobre todo los primeros) son de tal transparencia que su propia claridad los vuelve insabibles; no es exagerado comparar el lenguaje de esos poemas, aun por la afluencia o el ritmo, con el de un Garcilaso o el de un San Juan de la Cruz: tienen la inocencia ellos; una inocencia que puede hacerse más refinada y aun abstrusa a través de giros gongorianos, pero que nunca desaparece del todo. Este lirismo casi renacentista admite fórmulas más intelectuales: otros poemas parecen largos y aun desmesurados tratados especulativos, en los que se alían el presocrático y el tomista, el alquimista y el razonador, el católico y el cristiano de la primera Gnosis —¿cuántas otras alianzas y metamorfosis no ocurren en esta poesía? Pero Lezama nunca es un poeta abstracto: con frecuencia, sus imágenes tienen la visibilidad de un destino novelesco; sus poemas, ha dicho él mismo, son metáforas que marchan hacia la imagen final de *Paradiso*. Todavía más: toda su poesía está penetrada de una materialidad muy viva, llena de cosas, comenzando por las domésticas y las de una larga tradición criolla. En verdad, la busca del logos de lo increado nunca excluye lo real inmediato y aun se confronta con él. "Si la ruptura comienza por prescindir de la materia el capricho se hace sucesivo y se regala en la proliferación. La resistencia de la materia tiene que ser desconocida y la potencia cognoscente se vuelve misteriosa como la materia en su humildad", advierte por ello Lezama en un poema. Esta diversidad de intereses y de registros se corresponde con la de las formas propiamente poéticas. Como lo ha señalado Paz: "Se ha dicho que sus poemas son informes. Creo lo contrario: son un océano de formas, un caldo criollo en el que nadan todas las criaturas terrestres y marinas del lenguaje español, todas las hablas, todos los estilos".

Por lo general, pensamos, el hermetismo no es más que un juego sutil o ingenioso de sustituciones: como Góngora, no nombrar la mesa o el halcón sino decir "el cuadrado pino" o "raudo torbellino de Noruega"; o como Valéry, no nombrar el mar y los veleros sino decir "Ce toit tranquille, où marchent des colombes". Parece, en efecto, que todo radicara en eso y por tanto, ya descifrado el código, aun en sus implicaciones más encubiertas o eruditas, el juego resulta un previsible sistema de equivalencias. El aparente triunfo de la hermenéutica nos aleja, sin embargo, de lo esencial: la magia misma del juego. Esas sustituciones son verdaderas metamorfosis: su valor no reside tanto en la (trans)figuración de un objeto como en las relaciones sucesivas que suscitan; aparte de que muchas veces, como lo ha explicado Valéry, no aluden sino a estados más complejos

no nombrados antes, y hasta innombrables. Son, en verdad, como diría Lezama, *naturaleza creada* que nos pone en presencia de una *naturaleza original*: nos hacen ver con los ojos de una imaginación primigenia, que no interpreta sino que practica un continuo sistema de fusiones. ¿Para qué hablar del otro sentido (ritmo, orden sintáctico, composición formal) inherente a la naturaleza misma de todo lenguaje poético, más intenso aún en la poesía hermética? Transponer, pues, lo hermético a un sistema de meras equivalencias, lógicas o no, realistas o simbólicas, sería simplificarlo conceptualizándolo y aun distorsionándolo.

“El juglar hermético, que sigue las usanzas de Delfos, ni dice, ni oculta, sino hace señales”, recuerda Lezama.² “La flota del vino desea que las aguas no la interpreten”, dice también en un poema. Es obvio que su hermetismo se inscribe en este contexto: su poesía emite señales, pero señales que son símbolos que encarnan en signos, no al revés. Es este poder del signo lo que Lezama subraya. Constantemente en su obra tiende a acentuar lo imaginario como tal, incluso a mostrar al lector el proceso a través del cual una imagen se va gestando. Así, en un poema, habla del tiburón y lo precisa con una metáfora que, si bien va más allá de lo sensorial, nos da una visualidad: “ancha plata en el ancho lomo acelerado”; luego de otra metamorfosis en que el tiburón (ahora es una “lenta columna de impulsado plomo horizontal”) surge de las aguas (cumpliendo “su dictado de obturar las deformidades y las noblezas, la mansa plata y el hierro corrugado”), deriva en esta visión de doble fondo:

El humo de la evaporación secretada ha manoteado en la cacerola rocosa, que así aflige a la piedra un toque muy breve del hilo que se ha desprendido de la Energía.

Con la metáfora “el humo de la evaporación secretada”, Lezama está aludiendo al tiburón desde dos perspectivas simultáneas: el acto en que surge del mar y en que surge de la imaginación misma, puesto que para Lezama toda imagen es una “evaporación”. Esa simultaneidad de planos nos conduce, pues, a ver el tiburón surgiendo sobre todo desde la mirada que lo mira. Así, nos recuerda Lezama, más que una realidad o una irrealidad, el tiburón es simplemente un *signo*, que, a su vez, emite otros signos: el humo de su evaporación hace que las rocas, como en una culinaria alquímica, se transformen en “cacerola rocosa”. El poema todo, en verdad, es un gran hervidero cósmico. Y, contrariamente al título de *Censuras fabulosas*, explicita al final la simbología de los elementos que lo cons-

² En el Fragmento 18, Heráclito había expuesto la misma idea. Otros dos fragmentos suyos parecen incidir también en Lezama: “A la naturaleza le gusta ocultar” (17); “A menos que se espere lo inesperado, nunca se encontrará” (19).

tituyen. “La roca —se nos dice— es el Padre, la luz es el Hijo. La brisa es el Espíritu Santo”. En contra de todas las reglas de una poesía hermética, el propio juglar descifra esta vez su código; lo hace no sólo con cierto abandono irónico en el sentido de hacer impracticable toda hermenéutica, sino también para mostrar otra de las ideas centrales de Lezama: sólo el Símbolo puede dar el signo. Así, las analogías del poema son más *reales* de lo que suponemos; son también analogías de relación: entre la parte (lo natural) y el todo (lo sobrenatural), lo cual hace posible la sustitución entre los dos términos. En otras palabras, la *naturaleza* que nos presenta el poema puede ser perfectamente también el ámbito de lo sagrado.

Más allá de sus semejanzas, el hermetismo de Lezama es muy distinto del de Góngora. No porque el de éste sea reductible a explicaciones, que no lo es finalmente, según Lezama. Sino porque la de Góngora es una poesía que trabaja del lado de la luz. Góngora —dice Lezama— ha creado el tiempo de los seres o de los objetos en la luz: ha preparado, aun sin proponérselo, el esplendor de la significación, pero sin entregarse al “humilde del sinsentido”, sin alcanzar tampoco el “oscuro cuerpo ocular”. Su poesía, en suma, no se interna en la tierra desconocida, no es una afirmación del no nocturno. No otra es la apreciación de un poeta como Jorge Guillén, tan diferente a Lezama. “Sí, lo gongorino se eleva muy lejos de lo órfico. Se trata de un saber y un entender muy definidos.”

Guillén, creo, toca el punto esencial: Góngora no es un poeta órfico. En cambio, Lezama lo es, y en grado extremo. Para él no hay saber que no sea, al comienzo, un descenso en el sombrío Hades y que no brote de la “fértil oscuridad”. *Paradiso* es la novela de ese descenso; como dice Lezama, la novela de “la ocupación por el hombre de su imagen del destierro, del hombre sin su naturaleza primigenia”. El destino de su protagonista, José Cemí, es el intento por hacer encarnar una ausencia, la del padre muerto; el intento también por integrar su respiración —de ritmo asmático, atormentado— a la respiración del mundo, al ritmo de la plenitud como sabiduría. Cemí no es tanto el personaje central como el *personaje-centro* (tal como lo había sido igualmente su padre): en él confluyen y se trascienden mutuamente los influjos de sus dos amigos, Fronesis el apolíneo, Foción el demoníaco. Su búsqueda no es sólo impulso de conocimiento; es sobre todo una prueba, una experiencia espiritual. Si Cemí no posee de antemano la luz, la presiente y de algún modo ya la posee; su búsqueda, pues, es en gran parte por confrontarse con la sombra, por asimilar lo oscuro. Redimir la luz en la sombra y no al revés: quizá en ello reside la clave de su destino. De ahí que en el poema que le escribe Fronesis, éste le diga:

Su nombre es también Thelema Semí,
su voluntad puede buscar un cuerpo
en la sombra, la sombra de un árbol
y el árbol que está a la entrada del infierno.
Fue fiel a Orfeo y a Proserpina.

El orfismo para Lezama es la experiencia de la totalidad: una transgresión que nunca se queda en la ruptura, sino que busca incorporar lo desconocido en una armonía más tensa. "Todo lo que no es demonio es monstruoso", dice por ello en un poema, cuya paradoja, nos damos cuenta, es sólo aparente. En uno de sus ensayos, Lezama ha distinguido entre el escritor complejo y el complicado. En el primero, dice, se dan "la unanimidad de lo eterno más lo que le llega en el espejo de su enigma"; el segundo se entrega a lo demoníaco sólo como la ilusión exasperada de su propio poder —se entrega, añade, "a las insinuaciones de la serpiente". Mientras éste resulta parcial en su visión, aquél es necesariamente órfico: quiere identificarse con el esplendor visible y el subterráneo. De igual modo, en otro ensayo, Lezama subraya la diferencia entre la noche de Parménides, que se aísla en el *es*, un *es* que no depende de sumergimientos sino que es continuo, el Uno, y la noche órfica cuyo *es* se multiplica en la diversidad y sigue el curso de las estaciones, muriendo y renaciendo continuamente con ellas. "Es, está y será", dice Lezama en tono deliberadamente evangélico. ¿No prefigura Orfeo a Cristo; no estuvo el primer cristianismo ligado al orfismo?

LOS DIOSES DESCENSORES

Lo que preocupa a Lezama es el "eterno reverso enigmático" de las cosas. En su libro *La fijeza* (1949), hay varios poemas en prosa que tratan de este tema, el cual, por cierto, se inscribe a su vez dentro de una concepción católica.

Desde el momento —dice en uno de ellos— en que Dios ("el principio") pareció separarse de lo Otro, los hombres se han dividido en dos grupos: "los que creen que la generosidad del Uno engendra el par, y los que creen que lo lleva a lo Oscuro, a lo Otro". Lezama, por supuesto, comparte más la segunda creencia. El advenimiento de Cristo —que vino a traer la guerra y no la paz, nos recuerda, casi como Unamuno— trastrocó las perspectivas habituales. Con él "se ponían claridades oscuras. Hasta entonces la oscuridad había sido pereza diabólica y la claridad insuficiencia contenta de la criatura". La poesía, según Lezama, trastueca también esa simetría de opuestos. Su objeto no es esclarecer un misterio para que éste se vea finalmente reducido, empobrecido, a una verdad clara y distinta. La poesía es un descifrar y un volver a cifrar. La poesía nace de la resistencia que encuentra el *súbito* (la imagen) al querer penetrar en lo *extensivo* (lo real). Pero, advierte Lezama, en el mundo de la poiesis, a diferencia de la física, "la resistencia tiene que proceder por rápidas inundaciones, por pruebas totales que no desean ajustar, limpiar o definir el cristal, sino rodear, romper una brecha por donde caiga el agua tangenciando la rueda giradora". O como lo dice en otro poema, de manera

más elíptica pero quizá más eficaz y sorprendente: "el dado mientras gira cobra el círculo, / pero el bandazo es el que le saca la lengua al espejo". Parece, pues, evidente: la poesía no es tanto esclarecimiento como revelación, ese instante en que la imagen nos pone ante una totalidad, en que el *bandazo* rompe con la "embriaguez viciosa del conocimiento" y nos hace vivir, ver el esplendor. Aun podría añadirse: la revelación, pero del misterio mismo. No hay claridad separada del misterio: revelar es también velar para que lo irreveleable encarne, sea inteligible en el cuerpo mismo de su oscuridad.

"Lo enigmático es también carnal", afirma Lezama. "Rapsodia para el mulo", uno de sus poemas más conmovedores, es la transposición de esa frase. De una construcción en el fondo muy simple, la intensidad del poema reside en subrayar, hasta la obsesión, hasta la perplejidad, una sola línea (de significación, metafórica o léxica) que, sin embargo, va adquiriendo una densidad abismática. Por una parte, no es posible separar en el poema lo descriptivo de lo visionario. Con la capacidad que tiene Lezama para *potencializar* lo real y, esta vez, para hacer de lo entrañable algo estelar, vemos al mulo viajando por el mundo, acarreando y soportando penosa pero mansamente sus cargas; pero vemos sobre todo su destino, su ciega animalidad ("oscuro cuerpo hinchado / por el agua de los orígenes") y cuya única redención es el abismo mismo, cuya única gloria es el avance en "lo oscuro sucesivo y progresivo". Por otra parte, no es posible desligar tampoco este motivo del discurso y el discurso como tal. Aquél, en efecto, no es el tema de la metamorfosis sino el de la *resistencia*: nunca el martirio del mulo quiere ser otra cosa que martirio ("Las sucesivas coronas del desfiladero / van creciendo corona tras corona"), nunca lo oscuro quiere ser luminoso. Esa resistencia puede resolverse en una grandeza, pero es obvio que ésta no es más que la intensificación de aquélla: el don del mulo "ya no es estéril: su creación / la segura marcha en el abismo". Así también, creo, el discurso funda su significación no tanto en la riqueza verbal como en la reiteración, en la intensificación de la monotonía, de la terquedad rítmica: una sola frase que puede admitir fragmentaciones (pausas) o variaciones (enlaces, recomienzos), pero que casi siempre elude los contrastes, las ramificaciones. Es una sola frase que ejemplarmente progresa hacia sí misma, que es espejo —abismo— de sí misma: "Con sus ojos sentados y acuosos, / al fin el mulo árboles encaja en todo abismo", dicen los dos últimos versos. Comentando este poema en uno de sus ensayos, Lezama observa: "La resistencia del mulo siembra en el abismo, como la duración poética siembra resurgiendo en lo estelar. Uno, resiste en el cuerpo, otro, resiste en el tiempo, y a ambos se le ve su aleta buscando el complemento desconocido, conocido, desconocido". Así, en este poema, Lezama ha estado celebrando a la vez el misterio del mundo y el de la poesía: el misterio que alcanza su esplendor en sí mismo, que se gratifica a sí mismo. No sólo ello, en todo el poema subyace la imagen

crística del martirio y de la redención; la ocupación —diría Lezama— del desierto y del destierro para acceder a una visión estelar.

Sólo por el secreto, por el otro lado que ellas suponen, viven las cosas y quizá la verdad de ese secreto no esté tanto en lo que encierra como en lo que nos inspira a nosotros. Aun podemos saber que el secreto es una falsía, pero el asumirlo como tal desencadena ya una necesidad, o una conducta que se vuelve destino. De suerte que lo importante no es la réplica del secreto, esto es, la verdad; lo importante es la contrarréplica: la trama imaginaria que va tejiendo. Hay un apólogo de Pascal al que Lezama alude en uno de sus ensayos y que es, en este sentido, revelador: la historia del naufragio que es recibido como el rey desaparecido y decide obrar como tal, sabiéndose impostor. Lezama comenta:

La certeza del naufragio es aquí la correspondencia al encuentro del rey falso, aceptado violentamente en la necesaria fatalidad de su falsía. He aquí una grandeza que va por encima del ceremonial y del acto de escoger. Devolver en el hombre es intuir el escoger de los dioses. El único indicio que podemos tener de ese escoger de la divinidad, es su correspondencia con el devolver de los humanos. Luego ese devolver es la raíz de la imagen. Devolver con los dones acrecidos en el don de la gracia.

Ya sé que es innecesario advertirlo, pero quiero simplemente subrayarlo: ese impostor es el poeta mismo. De ahí que Lezama titule su último libro de poemas con el nombre de *Dador* (1960). El poeta, en efecto, para él, es siempre un *dador* y lo que cuenta en su obra, o en su destino, es el acto mismo de dar y no lo dado; el impulso germinativo y no el objeto; la transposición imaginaria y no la veracidad realista. Siguiendo este mismo hilo, podría decirse que para Lezama el poeta es el ser que se pone máscaras: no tanto para esconder el rostro como para vivir —según una frase suya, aún más memorable— “en la visibilidad de la conducta y en el misterio de la extrañeza de las alianzas”.

Máscara y rostro: otra manera de Lezama de aludir a la relación con lo enigmático y obviar, a un tiempo, ese tema ya trivial de la “personalidad” del poeta —o de los poetas con “personalidad”, que es todavía más latoso. La máscara es un conjuro: un modo de vencer la muerte. Pero ese conjuro nace de un impulso a la vez natural y sobrenatural: nos ponemos máscaras para fluir con el tiempo, no para detenerlo; para oponer a una transmutación la transmutación misma. En efecto, dice Lezama, la máscara es “el elemento heraclitiano, mientras que el rostro en la lejanía se fija en un concepto o en arquetipo”. Diversidad y fijeza (“evaporación y centralización”, decía Baudelaire): entre estos dos extremos se mueve el yo del poeta. Como lo aclara Lezama: “Si un ser no se transmuta en su máscara no alcanza nunca el misterio de su yo separado y superior”. Transmutarse en su máscara equivale a disolverse en el mundo;

esa disolución, sin embargo, nos depara la imagen de nuestro propio rostro. Dos espirales inversas, como se ve, que encajan una en otra y forman una misma figura circular. El sentido de la máscara corresponde, pues, con el de la metáfora; ambas cumplen las dos fases de un mismo movimiento; metamorfosis y reconocimiento, *anagnórisis*. Es el tema profundo, me parece, de ese poema a un tiempo límpido e inasible que es “Muerte de Narciso” (1937). No por azar es el texto que inicia toda la obra de Lezama.

El tema de Narciso tiene en el poema de Lezama una refracción poco habitual. En efecto, Narciso encarna en el mito la *concentración* del ser; no el mirar sino el mirarse: su reflejo en el espejo de las aguas es un principio de individuación, aunque es también el principio de un saber absoluto: lo universal contra las contingencias, lo permanente contra la cambiante sucesión. El primer aspecto ha sido el tema de una obra de André Gide: *Le traité du Narcisse* (1891), en la cual Narciso logra salvar el peligro del “narcisismo”: movido, al comienzo, por el deseo de conocerse a sí mismo, no se deja fascinar por su imagen y siente, finalmente, que en él pasan, reabsorbidas, las generaciones humanas. En otro texto no menos célebre, Valéry ve en Narciso el drama insoluble entre la conciencia que se busca a sí misma (“Mais moi, Narcisse aimé, je ne suis curieux que de ma seule essence”) y la imposibilidad de fijar esa conciencia en la fluencia del universo sensible (*Fragments de Narcisse*, 1927). A semejanza con el de Valéry, el Narciso de Lezama también muere, pero esta muerte no es la negación sino la necesaria expansión de la conciencia individual. A semejanza con el de Gide, el de Lezama se identifica con el universo, pero sacrificando su yo, su imagen. Desde la perspectiva de Lezama, en verdad, si Narciso es el intento por alcanzar lo *Uno indual*, su búsqueda parece signada por la imposibilidad (¿o el rechazo?): la de no poder abandonarse a la aventura de lo Otro. Así, contra la voluntad de Narciso, lo que domina en este poema es la apertura hacia el universo. ¿Es por ello que el poema se inicia, inesperadamente, con la alusión a Dánae: “Dánae teje el tiempo dorado por el Nilo”? Un modo de crear, desde el comienzo, el tiempo mítico del poema, pero quizá también un modo de introducir, por contraste, su verdadero tema. ¿No es Dánae el mito de la virgen que, no obstante su clausura, es fecundada por Zeus, simulado en una lluvia de oro? ¿No subyace en este mito la creencia, según Frazer, de que la mujer puede ser preñada por el sol?

La metamorfosis como *disolución* necesaria del yo: esto es lo que predomina en el poema de Lezama. Esa disolución empieza por la del significado mismo, que, a su vez, acarrea consigo la de la conciencia. En efecto, el poema se desarrolla sin una estructura semántica o discursiva muy perceptible; es un incesante entrecruzamiento de motivos y un flujo de imágenes que apenas podemos seguir en un primer momento. Se trata, en

verdad, del poema que es sólo imagen; los nexos, las transiciones se borran y el lector, quizá como Narciso, se siente desamparado. En tal fluidez verbal, por cierto, Narciso nunca logra ver su rostro (“Vertical desde el mármol no miraba / la frente que se abría en loto húmedo”) o si lo ve lo que le parecen son figuras extrañas o aun signos hostiles (“pluma morada, no mojada, pez mirándome, sepulcro”). Narciso no se encuentra a sí mismo sino que es devorado por el espejo de lo Otro (“el granizo / en blando espejo destroza la mirada que lo ciñe”). El poema, entonces, parece la confrontación entre una ausencia o una sobreausencia, la de Narciso, y una presencia o una sobrepresencia, la absorbente e imperiosa del universo (“Una flecha destaca, una espada se ausenta”, “Tierra húmeda ascendiendo hasta el rostro, flecha cerrada”). Y, por ello mismo, se ve regido por dos ondas rítmicas: la verticalidad de Narciso, que muere siempre ascendiendo (“estirado mármol”, “recto sin fin en llamas seco”) y la horizontalidad de un espacio que, por su parte, se ensancha cada vez más y se vuelve más abigarrado en sus relaciones. Me pregunto, además, si este espacio no es ya la primera visión que Lezama nos da del espacio americano: no tanto por su desmesura o exuberancia como por la fuerza primigenia con que se hace sentir desde el comienzo del poema: “En chillido sin fin se abría la floresta / al aireado redoble de flecha y muerte”. La imagen de la flecha es una de las que más se reitera en el poema, como el lector habrá notado por citas anteriores; creo que tiene un doble valor: vida y muerte. Por una parte, es la cifra del impulso elemental del universo; con igual sentido Lezama la emplea en otro texto: “Vegetales creciendo como nuestros deseos, flechas sobre los flamencos”. Por otra parte, es una referencia directa a uno de los motivos del poema: la cacería de un ciervo. Este motivo, por supuesto, es paralelo al de la muerte de Narciso; incluso es significativo que en el poema, ya hacia el final, se nombre por primera vez al adolescente en relación con la consumación de la cacería: “Narciso, Narciso. Las astas del ciervo asesinado / son peces, son llamas, son flautas, son dedos mordisqueados”.³

A la doble onda rítmica podría corresponder, además, la estructura métrica del poema: las primeras estrofas, de versos más o menos parejos en que tiende a prevalecer el endecasílabo, van dando paso, progresivamente, a otras cuyos versos llegan a lo inconmensurable. “La fundamentación del fuego es la anchura”, dirá Lezama en un poema muy posterior. ¿No es notable tal ampliación verbal del poema? ¿No está sugiriendo el debate entre el *cuerpo* del universo y la *conciencia* del personaje? Narciso mismo muere en fuga, pero no ya en la fuente inicial sino en “pleamar”. Esa fuga encarna su verdadero drama: el horror ante la diversidad de lo Otro,

³ Nueva analogía con Heráclito; en uno de sus Fragmentos, éste decía: “El nombre del arco es vida, pero su labor es muerte”, cuyo sentido es también un juego verbal: *Biós*, nombre del arco, en griego, sólo difiere por el acento de *Bíos*, vida.

que de algún modo es su enemigo (“Si atraviesa el espejo hierven las aguas que agitan el oído”, “Chorro de abejas increadas muerden la estela, pídenle el costado”). Así, la obsesión de su propio rostro le impide a Narciso reconocerse en ninguna máscara. Para decirlo dentro del sistema valorativo del propio Lezama, Narciso es un personaje gótico. Pero su fuga ascendente no es una simple evasión; encarna ciertamente una fase en el proceso de todo artista y, por ello mismo, es también una cifra de las fuerzas germinativas.

En un conjunto de poemas que Lezama atribuye a un personaje de *Paradiso*, titulado en consecuencia *Dejos de Licario*, se dice “Narciso masgado por la niebla ascendente, / vuelven los dioses descendores”. En la novela misma hay otras referencias a Narciso; una de ellas la de Foción, quien lo define como “la imagen de la imagen, la nada”. La muerte de Narciso en el inicio mismo de la obra de Lezama parece encerrar pues un valor propiciatorio y simbólico: prefigura el advenimiento de la experiencia órfica. Orfeo: el canto ligero y a la vez terrible, uno y muchos rostros, el descenso en lo Otro, el viaje paradisiaco por lo infernal, la tentación luminosa de lo oscuro. Es decir, todo lo que luego encarnará en la obra de Lezama. De manera significativa, su segundo libro de poemas se titulará *Enemigo rumor* (1941). El propio autor ha explicado el sentido de ese título: el *enemigo rumor* es la poesía misma, que se constituye en sustancia no sólo real, cuerpo del universo, sino también devoradora. Igualmente, podríamos pensar, es el lenguaje de lo Otro, ni oscuro ni luminoso, sino secreto, en cuyo ámbito caben simultáneamente la hostilidad y la fascinación. Después de la experiencia de Narciso, Lezama se entrega —se enfrenta— a la experiencia poética como un reto, o una prueba; también como a un espacio abierto (gnóstico, diría él) cuyos signos son la metamorfosis, la diversidad, la yuxtaposición. Las mil máscaras de un solo rostro. Aun en este segundo libro hay una referencia implícita a Narciso; nuevamente suscita la opción entre el universo (“ciudades giratorias, líquidos jardines verdinegros, / mar envolvente”) o la pura contemplación (“el canto desprendido (...) del invisible rostro que mora entre el peine y el lago”).

Quien logre *disolverlo* todo vencerá al tiempo, parece ser una de las creencias de Lezama. Esa disolución no es simplemente la búsqueda, mucho menos el asedio, de la unidad; es sólo el fluir hacia la unidad. “El río subterráneo es descubierto por el pastor a la sombra del sicomoro”, dice Lezama en una breve parábola, con la cual quiere subrayar que los verdaderos descubrimientos son el resultado de una fuerza germinativa, necesaria, ajena a la pura voluntad constructiva. Descubrimiento: hallazgo: revelación: todo ello es posible, para Lezama, gracias a una nueva experiencia del *ocio*: dejarse impregnar por el mundo para que a su vez éste alcance su propia inteligibilidad.

Una de las formas de la unidad, la que nos es dable lograr nosotros,

es lo que Lezama denomina *lo semejante*: no la identidad de las cosas consigo mismas o entre sí, sino la inextricable trama de la heterogeneidad. La verdadera marcha de la metáfora —acota Lezama en un poema— es restituir “el ciempiés a la urdimbre”. Aclaremos que lo semejante es esa urdimbre: una figura que es sólo posible porque cada signo en ella está en función de y en relación con otro signo. Para ilustrarlo con un ejemplo del propio Lezama, que tiene, además, la gracia de una imaginación primigenia:

La hoja despierta como oreja, la oreja
 amanece como puerta, la puerta se abre al caballo.
 Un trocico aleva, de lluvia, va haciendo hablar las yerbas.

En un ensayo, Lezama concluye evocando una leyenda de la India: la del río Puraná, en cuyo caudal impreciso concurren los elementos más dispares, “desemejanzas, chaturas, diamantinas simetrías, coincidentes ternuras”: ese río que carece de análogos y de aproximaciones es, sin embargo, el que conduce a las puertas del Paraíso. No se trata, pues, de un río crisol sino de un hervidero de (con)fusiones; su virtud no está en purificar sino en acarrear la multiplicidad del universo. Así también, creo, la unidad en Lezama es una continua expansión; la superposición y el entrecruzamiento, no la reducción o la síntesis. “Todo va hacia el turbión”, dice en un poema. Su propia imaginación requiere más las bi-trifurcaciones que lo lineal, y hasta la materia proliferante antes que la configurada. Él mismo no deja de reconocerlo: “Mi representación precisa objetos que la burlen; / los contornos que no desean segunda naturaleza, / objetos sin equivalencias formales”. A esa aprensión por lo construido o lo arquitectónico se debe quizá la textura densa y, sobre todo, el ritmo casi desahogado con que sus poemas nos impresionan por primera vez y hasta nos rechazan. Esa aprensión es la búsqueda de la aprehensión de todo lo que pertenece al Ser en su originalidad. Por ello Lezama se pregunta en el mismo poema: “¿La salud del objeto es su posible reducción / a forma? ¿El acabado alcanza su transfiguración / en la forma? ¿La forma es un objeto?” De nuevo el método que propone es el del *bandazo*, la revelación que no es mero conocimiento ni raptó, sino impregnación. “Lo uno tiene que llegarnos como un bulto / con el cual tropezamos, pues lo uno se acecha / por exclusión”. Excluir lo uno significa acecharlo incluyéndolo todo, para luego ver a lo uno reaparecer en su final esplendor. Lo uno es el imán que hace aparecer nuestra diversidad; es también lo que impide que ésta se entorpezca en lo indistinto, o en lo dual. Pero el acto de incluir es, en Lezama, la transgresión de todo límite: ya no la sola abundancia sino la *sobreabundancia*. “La abundancia —advierte— es el lleno comunicante, pero la sobreabundancia / es un sacramento, ya no se sabe de dónde llegó”; añade igualmente: “sólo la sobreabundancia inunda los rostros y los encarna”. Digamos que los “encarna” porque los “inunda”, no por-

que simplemente los esclarezca. La sobreabundancia, en verdad, está ligada en Lezama a la intuición de que el secreto no hay que develarlo sino dejarlo que germine desde sí mismo; recubrirlo con su propio crecimiento y no querer descubrirlo siguiendo tan sólo una clave. Es por lo que en otro poema de *Dador*, llega a decir: “El hilo de Ariadna no destroza el sentido, / sino la sobreabundancia lanzada a la otra orilla carnal”. No se trata, pues, de una simple piedra de toque; se trata de una vasta red de magnetismos. Es también, por supuesto, la contrarréplica de Lezama a una época crítica que no se lanza a la conquista de la Isla Afortunada. Sus equivalentes son la desmesura y la hipérbole como una manera de sacudir la duda, no tanto para dar prueba de la fe sino para hacerla posible, a la vez que es una manera de trasponer los límites de la conciencia y volcarnos hacia lo Otro. “Todo lo que no es nosotros tiene que hacerse hiperbólico / para llegar hasta nosotros”, dice Lezama. Con lo cual es obvio que está aludiendo también a la naturaleza de su propia obra.

La sobreabundancia puede ser en Lezama una gracia (en el sentido teológico) o un don. No es lo que importa. Importa más saber que él la asume como una manera de existir y que, como la existencia misma, no es “una posesión sino algo que nos posee”. En efecto, hay otros poetas de la (sobre) abundancia; pensemos, por ejemplo, en uno contemporáneo y también latinoamericano: Pablo Neruda. No es posible, creo, otro caso más privilegiado. Las acumulaciones de Neruda, sus largos inventarios de la naturaleza, sus encadenamientos metafóricos son un modo de poseer el mundo, describiéndolo aun indirectamente; la realidad sigue siendo, en última instancia, más poderosa que la imaginación y se constituye en su apoyo irremplazable. Lezama, en cambio, trabaja tangencialmente, por impregnación. Cada palabra suya —como lo explica en un poema— puede ser un *apeiron* de arcilla, pero sólo está sostenida “por la respiración nocturna”, y el poeta no hace más que hilarlas como un “Parménides ciego tejiendo la alfombra de Bagdad”. Quiero decir: Neruda busca la *equivalencia* del mundo y cree en ella; como se ha dicho muchas veces, es un poeta neorromántico y, en cierto modo, “antesignario”: la cosa, lo dado es quizá lo más importante para él (“Hablo de cosas que existen, Dios me libre / de inventar cosas cuando estoy cantando”). Lezama, por el contrario, parece buscar más la *modulación* del mundo; su poesía trata, en fin de cuentas, no con la realidad de los seres y las cosas sino con su “respirante diferencia”: así, el mundo sólo puede estar encarnado en la “imagen de la suspensión” que va trenzando el hálito del lenguaje. ¿No se opone todo ello, además, al interés de Neruda por crear la imagen (falsa o no) del poeta no “mediatizado” por la cultura; el poeta que no viene de un libro, o que penetra en la materia antes de toda codificación cultural?

La respiración, el hálito, el pneuma del lenguaje: cualquier lector de *Paradiso* puede percibir la importancia que tienen en Lezama estos mo-

tivos. La novela concluye, sabemos, en el momento en que Cemí termina su aprendizaje espiritual y puede entonces iniciar su obra; su destino de artista, intuimos, no será el de la posesión del mundo sino el de la conquista de un ritmo: el de la sabiduría, el de la contemplación del universo. Cemí será ese "Parménides ciego tejiendo la alfombra de Bagdad", de que habla Lezama en el poema antes citado. Respirar (como) el mundo, en efecto, no es poseer el mundo o dominarlo, sino iniciar un acto morfológicamente simultáneo. Es, si se quiere, una analogía de relación o de función, no de contenidos.⁴ Ese acto supone, en consecuencia, una *distancia* que, sin embargo, puede ser más carnal, más erótica, que la presencia misma. Lezama lo sugiere así en dos poemas: "La erótica lejanía domina la mecida extensión de lo estelar", "sentimos en la lejanía de nuestro cuerpo los imanes de un curso remoto". Imantada, erótica, esa distancia "engendra su propio rostro"; rompe con la causalidad realista e inicia otra: la de la imaginación del deseo, que es también, veremos, la de la memoria. Es esta nueva causalidad (de *excepciones morfológicas*, diría Licario) lo que permite a Lezama pasar indistintamente de lo estelar a lo entrañable, y viceversa. O, más aún, lo que le permite tratar los más refinados artificios de la cultura como si fueran naturaleza pura ("lo sobrenatural naturalizante", dice en un poema), así como desencadenar las fuerzas más elementales como si estuviera combinando sustancias alquímicas o cifras del código más secreto. Es justamente en ese punto en que el artificio se vuelve tan necesario como cualquier otra germinación, donde reside lo singular de la escritura de Lezama. Ese punto puede parecer tenso, pero su verdadera tensión reside, más bien, en la capacidad para asimilar toda tensión, para crear la gran conciliación. Barthes habla de una "parole à la fois très culturelle et très sauvage" (*Le plaisir du texte*, 1963). ¿No sería ésta la mejor definición del estilo de Lezama? Este estilo implica también otra búsqueda. "Quizá en el otro extremo de la cuerda ocupada por el ángel, no esté la bestia, sino esa feliz coincidencia del *otium cum dignitate* del humanismo y el pacer de las bestias". En ese mismo ensayo, Lezama agrega: "El día que podamos establecer un esclarecimiento entre el ocio y el placer, la verdadera naturaleza será habitada".

EL ORDENAMIENTO DE LO INVISIBLE

Así se comprende que una de las recurrencias en la obra de Lezama sea lo que podríamos llamar *lo estalactito*. La estalactita —nos recuerda Lezama— es uno de los símbolos más profundos de la eternidad que ha podido inventar el hombre; lo es, por ejemplo, en el taoísmo. Al final de *Paradiso*, por ello, Cemí vislumbra la casa de las estalactitas antes de lle-

⁴ Véase el ensayo de Severo Sarduy en *Escrito sobre un cuerpo*, Buenos Aires, Sudamericana, 1969.

gar a la casa donde velan el cadáver de Oppiano Licario (su padre simbólico): lo cual parece prefigurar la resurrección de éste.

Pero la estalactita es también uno de los fundamentos del arte poética de Lezama. Sugiere, por una parte, el refinamiento natural, la cultura que se hace desde la naturaleza misma. En un poema que tiene algo de fabulación novelesca, Lezama evoca la historia de un muchacho vendedor de estalactitas y saltamontes: es sin duda el personaje de una escena costumbrista cubana y el poema alude a una región concreta de Cuba, donde hay grutas (Viñales): ese muchacho ("doncel", se dice en el poema) es la magia misma que vive en la costumbre y en la pobreza, en la pobreza que lo acostumbra a la magia: el universo para él está finalmente en "su castillo de cuello de cristal", la botella que acaricia antes de dormir y en la que guarda sus cocuyos y las monedas de su comercio. El tema del poema es el del cristal como imaginación y transparencia del mundo.

"Como la fresa respira hilando su cristal", es uno de los versos de "Muerte de Narciso". La materia que, en su proceso mismo de gestación, va simultáneamente cristalizando. Tras el "verismo" de esta imagen se abre otra percepción más penetrante: cámbiese el vocablo *fresa* por (tan próximo, ¿no?) *frase*, y se tendrá la mejor metáfora de lo que es el lenguaje de la poesía para Lezama: un debate entre la fijeza y la evaporación. La poesía, en efecto, ya lo hemos visto, es un *enemigo rumor*: devora por su propia fascinación y continuamente se nos escapa. El poema, por tanto, no puede ser una mera sucesión de metáforas, sino, además, la creación de un cuerpo resistente, no evanescente, que es la imagen total. Es sobre este proceso sobre lo cual Lezama poetiza en un texto justamente titulado "Poema". Comparado, al comienzo tácita y luego explícitamente, con la labor del gusano de seda, el surco del poema "es su creación: / un poco agua grabada"; aun tiene que trazar continuamente "círculos de arena / al fulgor de la pirámide desvaída", para que ésta se haga presencia. La escritura es, pues, *congelación* del vértigo de la poesía. Como lo dice Lezama, al final de la primera parte de "Poema": "El deseo se muestra y ondula, / pero la mano tiene hojas de nieve".

Lo estalactito: agua grabada: mano con hojas (escritas) de nieve: el poema es *fijeza*. Pero *fijeza* no quiere decir inmovilidad sino éxtasis de la expansión; esta expansión, por su parte, es dinamismo puro: no movimiento dialéctico, sino expansión del éxtasis mismo. El "reino de las imágenes por el artificio del inmóvil conocido", dice Lezama en un poema. En otras palabras, la fijeza es el universo mismo como absoluto o como Dios: un espejo que no refleja, ni refracta, sino que disuelve. Por ello es un espejo que siempre nos burla, como burla a Narciso —como lo devora, más bien. No podemos cristalizar en nosotros mismos, sino en el (oscuro) esplendor de la diversidad. Tampoco podemos quedarnos en la posesión de los seres o las cosas, sino sólo con su transparencia: la reminis-

cente imagen en torno de la cual los o las reconstruimos. Es la misma experiencia de los reagrupamientos espacio-temporales que vive José Cemí en uno de los últimos capítulos de *Paradiso* y que él llama el "ordenamiento de lo invisible", el "sentido de las estalactitas": la simple colocación de una copa de plata entre las estatuillas de una bacante y de un Cupido, creando una nueva armonía donde antes privaba la desazón caótica. "Los días que lograba esos agrupamientos donde una corriente de fuerza lograba detenerse en el centro de una composición, Cemí se mostraba alegre sin jactancias" (capítulo xi). Había logrado, sin duda, el éxtasis de las relaciones, una nueva visibilidad de la conducta de los seres y de los objetos en el mundo.

Cuerpos visibles: relaciones invisibles creadas por el poeta: también en la obra de Lezama nos encontramos con lo que podríamos denominar, con palabras suyas, "lo semejante ancestral". Me refiero a la *animalia* profusa que puebla sus poemas. No se piense, por supuesto, en un diálogo de la fauna tropical. Sin dejar de ser reales, los animales de Lezama son míticos o, más bien, son animales "cifrados". Constituyen para el poeta una "sedosa colección de signos breves", que él resguarda de la mera contingencia. En un poema los presenta en un ámbito ritual, suerte de estrato subterráneo de la memoria: atraviesan cámaras, saludan a los ujieres y colocan sus cabezas ante "magistrados oscuros, pesados como reyes"; esperan cerca de la corriente —precisa luego Lezama— "la crecida del río/ que rellena el oído". Esperan, en verdad, el río, el flujo verbal que les dará una existencia plena. Signos verbales en que cristalizan otros tantos símbolos, sería arbitrario, por tanto, reducirlos a meras proyecciones de un inconsciente atormentado: no traducen ni lo irracional ni lo monstruoso. Son animales órficos, como en cierto modo lo seguían siendo los de la mitología cristiana. Lo que ellos encarnan, en última instancia, es esa fuerza primigenia a través de la cual Lezama aspira a rescatar —a inventar— la naturaleza perdida. Son el instinto puro o, si se quiere, lo oscuro en el que intuimos la luminosidad y hasta el orden y la sucesión del instinto. Por eso Lezama los llama "animales de existir fulgurante" o "animales de sueño irremplazable". Todo principio axiológico, en efecto, está excluido de la visión de Lezama: tan finos y elegantes son los antílopes como las "serpientes breves, de pasos evaporados". Como un nuevo Orfeo, Lezama establece un secreto entendimiento entre todos ellos; más aún, un entendimiento entre ellos y el hombre, entre la naturaleza y la inteligencia. En un poema irónicamente franciscano, evoca su trato con los animales más inferiores y hasta más "repelentes"; entre ellos, la araña. El trato resulta ser revelador, le descubre al poeta:

que la araña no es un animal de Lautréamont,
sino del Espíritu Santo; que tiene apetito de hablar
con el hombre; que tiene convencimiento de que la amistad
del hombre con el perro y el caballo ha sido inútil

y holandesamente contratada. Si se la dejara subir por las piernas no en los bordes de la pesadilla sino en el ancla matinal, llegaría a los labios, comenzando su lenta habladora secular.

Todo este poema es, además, un ejemplo privilegiado de cómo Lezama es capaz de alcanzar una deslumbrante claridad; de cómo en su poesía la materia va dibujando una insospechable inteligibilidad. El poema, en verdad, es también una visión de sí mismo. "El ámbito de la araña es más profundo que el del hombre, / pues su espacio es un nacimiento derivado, pues hacer del ámbito una criatura transparente lo inorgánico", dice Lezama en otro pasaje. Como el ámbito de la araña, el del poema es un hilado de relaciones; una actividad que construye, no un objeto construido; tampoco un cuerpo a la vista, sino la mirada que lo va trazando. Así se comprende, una vez más, lo que Lezama quiere proponer cuando habla del mundo regido por un sistema poético: el mundo regido, no por la belleza, sino por el principio relacionante, por el logos de la imaginación.

LA JUSTICIA METAFÓRICA

De ahí que en la poesía de Lezama sea dominante la metáfora del *discurso* en relación con el mundo. "En una misma agua discursiva / se bañan el inmóvil paisaje y los animales más finos", dice en un poema; en otro, habla del "discurso del fuego acariciado". Con lo cual sugiere que no sólo vemos el mundo a través del lenguaje sino que, además, lo vemos como lenguaje. Un lenguaje, creo, que en Lezama es sobre todo el de la memoria. O, mejor, que es el lenguaje como memoria.

No sólo la memoria es ausencia de contenidos y presencia de relaciones; también cumple la doble función de acumular y de decantar. "Llenando un cántaro al revés, vaciando, vaciando", se presenta Lezama en un poema. Dentro de esta misma línea de significación, la naturaleza de la memoria parece análoga a lo que Lezama llama el *ocio*: un reposo que parejamente es actividad, una desposesión que es también posesión, y hasta una metamorfosis que no puede realizarse sino como final reconocimiento, como *anagnórisis*. En el último poema de *Dador*, Lezama define el ocio con una visión que, en sí misma, es la del esplendor de la fiijeza:

El ocio tiene el pez invisible, pero saltante en las redes de la planicie,
no es un paseo entre las máscaras y las jarras, sino
el alborozo de los rostros en la proliferación de la música.

La memoria, ciertamente, para Lezama, no es una simple posesión sino la única posesión, puesto que ya no se funda en lo poseído mismo. Sólo poseemos —y conocemos, según Platón, advierte Lezama— lo que recor-

damos. La memoria, en tal sentido, es la resistencia contra el flujo del tiempo; su función, por tanto, es análoga a la de la imagen en el poema; resistencia final —ya sabemos— en que toman cuerpo las sucesivas metáforas. ¿No es también la memoria un poder imaginante y, como el de la imagen en el poema, ese poder no está fundado en la distancia, en la erótica lejanía? En una de las “Sucesivas o las coordenadas habaneras”, Lezama da una espléndida y a la vez irónica explicación del nacimiento de los mitos. Para el hombre “bajo especie de actualidad”, todos los relatos maravillosos sobre el pasado no son más que mera exageración, “los chisporroteos de lo legendario”; como consecuencia de ello, vive su realidad en la dimensión más rutinaria. Para Lezama, en cambio, se trata de una *segunda vida*: no la hipérbole que parte de lo real para exagerarlo, sino la hipérbole que parte de la memoria para iluminar e intensificar lo real. El ejemplo a que recurre Lezama no podía ser más convencional y moderno; dice:

Finjamos con la ayuda de la lámpara famosa y el mago de Santiago, que han pasado cuatro siglos, y que los que entonces sean caballeros del relato y del cronicón se vean obligados a reconstruir un juego de pelota. Supongamos un informe de los Mommsen de entonces remitido a la Academia de Ciencias Históricas de Berlín, sobre la suerte de la esfera voladora: “Hay nueve hombres en acecho de la bola de cristal irrompible que vuela por un cuadrado verdol. Esa pequeña esfera representa la unión del mundo griego con el cristiano, la esfera aristotélica y la esfera que se ve en muchos cuadros de pintores bizantinos en las manos del Niño Divino. Los nueve hombres en acecho, después de saborear una droga de Coculcán, unirán sus destinos a la caída y ruptura de la esfera simbólica. Un hombre provisto de un gran bastón intenta golpear la esfera, pero con la enemiga de los nueve caballeros, vigilantes de la suerte y navegación de la bolilla (...).

“Hyperbole de ma mémoire”, podría decir Lezama con Mallarmé, y ciertamente lo dice en varios pasajes de su obra. En esa hipérbole (el *horror vacui* del barroco), lo personal colinda con lo ancestral y mítico. La memoria no es ya, entonces, resistencia contra el flujo temporal, sino, más bien, afloración del tiempo y aun quizá presencia del tiempo mismo. “Memorizamos desde la raíz de la especie”, afirma Lezama en un ensayo; también reitera en un poema: “mi memoria precisa las danzas de mi nacimiento”. Aparte de que el regreso a la raíz o al nacimiento del ser no propone ninguna involución, sino el vislumbre de lo primordial, el reencuentro con un tiempo que ya es todo el tiempo, lo que Lezama busca con la hipérbole memoriosa es penetrar en un crecimiento, en una germinación: insertar las cosas en su verdadera (conocida, desconocida) naturaleza relacionable. Así, en un poema de ambiente habanero (o de mitología habanera, como ya hablamos de mitología bonaerense en Borges) como “El coche musical”, un músico popular no sólo se ve transfigurado

en una suerte de danzarín cósmico según el orfismo; sus movimientos están regidos también por el orden cifrado del pitagorismo y aun de la simbología cristiana; toda la fiesta nocturna que él concita, además, se ve finalmente dominada por la relación con lo subterráneo: “Bailar es encontrar la unidad que forman los vivientes y los muertos. / El que más danza, juega el ajedrez con el rubio Radamanto”. Todas las metamorfosis, sin embargo, nunca nos hacen olvidar la realidad visible: la fiesta órfica es el carnaval habanero, la danza de las máscaras en que un adolescente “fiestero, quince-abrileño de terror” (¿el propio Lezama?) parece *iniciarse* en el mundo; así como el músico Valenzuela recobra, al final, su exacta realidad: “Es el mismo coche, dentro un mulato noble”. De igual modo, hay una figura recurrente en la obra de Lezama (aparece sobre todo en el capítulo XII de *Paradiso* y en el último poema de *Dador*): el dibujo en una jarra (cifra de iniciación para Lezama), cuyas escenas al ser descubiertas se ven amplificadas, inesperadamente, a una dimensión no sólo real (el dibujo cobra vida) sino también cósmica y mítica. Se trata de una técnica muy similar a la que practica el cine con los cuadros de pintores: la cámara que, al comienzo, toma todo el cuadro con su marco, luego se centra en el lienzo mismo, el marco desaparece y la imagen comienza a adquirir total autonomía y movimiento. Esa técnica es todavía más radical en Lezama y revela el sentido de su arte: por una parte, la capacidad para insertar lo mensurable en lo inconmensurable; por la otra, el poder de organizar el universo según las escalas (próximas, remotas) de la memoria.

Pero ni como resistencia frente al tiempo ni como afloración de éste, la memoria en Lezama es simplemente un resto, lo que queda de algo. Es, por el contrario, una continua creación y tiene, por ello mismo, una dimensión metafórica. Incluso podría pensarse que el prodigio metafórico de Lezama se deriva de la memoria. Como ésta, su metáfora es más penetración en lo invisible que lo visible; en ambas también la urdimbre devora al objeto, lo mítico se sobrepone a lo real. Pero sobre todo la metáfora es posible en Lezama porque la precede la memoria de la diversidad y de la sobreabundancia, una suerte de vasta lectura del mundo. Es la memoria lo que conduce, en última instancia, a lo que él llama la justicia metafórica, en el poema “Recuerdo de lo semejante”:

El sobreabundante tiene la justicia metafórica, como el monarca hereda y engendra el bastardo, se disfraza y saborea el regicidio, confundido con el parodista de Bizancio.

¿No regresamos de algún modo, en este poema, al apólogo de Pascal, ya citado al comienzo? En todo caso, es significativo que la justicia de que se habla en él esté signada por lo que aparentemente la contraría y aun la niega: la bastardía, el regicidio, el disfraz, la parodia. Pero no olvidemos que esa justicia es *metafórica*, lo que significa que es impartida por la metáfora y no que sea simplemente “figurada”. La metáfora en Lezama,

sabemos, supone lo Otro, *lo semejante* que no es sino la trama de lo heterogéneo. La metáfora es lo justo en lo diverso y aun en lo contrario; no está regida por *le mot juste*, que precisa y define, sino por la pasión y la fascinación de la sobreabundancia, de la (con)fusión entre todos los elementos opuestos. Esa justicia, por tanto, consiste en metamorfosearse con todos los personajes del drama sin condenar a ninguno; de algún modo, quiere prefigurar así una nueva (la verdadera) justicia cósmica. Con razón ha podido decir Lezama que al escritor sólo se le puede pedir cuenta de la fidelidad o no a una imagen: de ello depende no sólo su destino sino también su ética. Sólo por la fidelidad a una (su) imagen, piensa Lezama, es como el hombre puede habitar el destierro (vale decir, la vida misma) vislumbrando el Paraíso, y sentir esa dicha —de la que habla en uno de sus últimos ensayos— del efímero que puede “contemplar el movimiento como imagen de la eternidad”. Es, pues, la justicia metafórica la que prepara para el júbilo (*la fijeza*) del esplendor final, que, y no por paradoja, se ha purificado en lo oscuro y ha encontrado en él su secreto.

En un poema de *Enemigo rumor*, después de confrontar la noche y sus seducciones que son como el ámbito del destierro mismo, Lezama concluye invocando la imagen del esplendor. Dice en ese pasaje:

La mar violeta añora el nacimiento de los dioses,
ya que nacer es aquí una fiesta inenarrable,
un redoble de cortejos y tritones reinando.

.....
Dance la luz reconciliando
al hombre con sus dioses desdeñosos.
Ambos sonrientes, diciendo
los vencimientos de la muerte universal
y la calidad tranquila de la luz.

Ese esplendor, lo vemos, es una añoranza, una nostalgia. Es, por consiguiente, una memoria y, como tal, rige toda la aventura de la obra de Lezama en su exploración de lo subterráneo. Pero precisemos: no se trata simplemente de una memoria del pasado, sino del futuro. ¿Habría que recordarlo? “Todo está dispuesto para un nacimiento, no para una repetición”, ha dicho Lezama. Ese esplendor, por otra parte, parece aludir también al espacio americano, incluso al espacio insular de Cuba; sólo que a la connotación geográfica de *lo insular* se superpone en Lezama otra de carácter mítico: *lo insular* como la imagen de la Isla Afortunada, sobre la cual se debate tanto en *Paradiso*; “la imagen renacentista de la Isla Americana”, dice Cintio Vitier. Por ello, ya no se trata del espacio devorador del poema de Narciso, sino del espacio abierto de la gran reconciliación. El espacio donde sería posible encontrar *el logos de la imaginación* o, como lo ha indicado igualmente Lezama, donde se establecería la identidad entre el mundo de la *gnosis* y el de la *physis*.

XI. PAZ: LA VIVACIDAD, LA TRANSPARENCIA

LA VERDAD ORIGINAL DE LA VIDA ES SU VIVACIDAD

EN UNO de sus primeros ensayos, de 1943, Octavio Paz citaba una frase de Nietzsche como resumen de su propia búsqueda creadora: “No la vida eterna, sino la eterna vivacidad: eso es lo que importa”. Dos décadas después vuelve sobre la misma idea, en carta a uno de sus críticos. Escribo —dice entonces, en 1964— para prolongar lo vivido; no para eternizarlo, sino para intensificarlo y hacer más lúcido ese instante único que es el instante vivido. Igualmente reproduce la fórmula de Nietzsche: lo que cuenta no es la eternidad sino la vivacidad.*

No se trata tan sólo de un punto de vista teórico o filosófico, al margen de su creación; constituye, por el contrario, el impulso profundo de toda su obra poética. Una y otra vez aparece a lo largo de esa obra: “en las fronteras del ser y el estar, / una vida más vida nos reclama”, escribe en 1948; “busco una hora viva como un pájaro”, en 1958. Igual perspectiva aparece en *Ladera Este* (1969). Es un poema escrito en la India y evoca una de sus ciudades sagradas; el personaje central es un *sadú*, asceta vagabundo que vive abstraído del mundo en pura contemplación de la eternidad o de la *otra orilla* (“Ido ido / Santo payaso santo mendigo rey maldito”); frente a esa contemplación está la de la conciencia del poeta, dividida entre la fascinación y la crítica ante el *sadú*. Al final parece dominar el sentido crítico y, por tanto, la oposición; como para afirmarse y rescatarse de toda abstracción y perplejidad extática, el poeta escribe entonces: “Los absolutos las eternidades / Y sus aledaños / No son mi tema / Tengo hambre de vida y también de morir”.

Si cito, inicialmente, estos momentos del pensamiento y de la experiencia poética de Paz, no es sólo para mostrar la continuidad o coherencia de su obra. También hubiera podido evocar otras reiteraciones de igual modo significativas. Por ejemplo, en ese primer ensayo arriba citado, Paz habla del poeta como una conciencia que se debate entre la expiación culpable y el encantamiento frente al mundo; analiza, al respecto, un poema de Quevedo (“Lágrimas del penitente”) que muestra esa dialéctica de la conciencia, y del cual destaca estos dos versos: “nada me desengaña; / el mundo me ha hechizado”. Estos versos iluminan, por supuesto, la propia experiencia de Paz. De ahí que sirvan de epígrafe a una de las partes de *Libertad bajo palabra* cuando Paz recoge, bajo ese título general, y la

* Octavio Paz, por Claire Cécé, París, Seghers, 1965.

reestructura, toda su obra poética hasta 1958; incluso parecen sugerir el título —“Calamidades y milagros”— de esa parte del libro. Pero aún la visión de Quevedo tiene resonancia en la carta que también hemos citado al comienzo. En efecto, Paz la concluye diciendo que no es optimista ni idealista; simplemente —añade— “el mundo me ha hechizado, no reniego de nada”. Asimismo hubiera podido referirme al carácter dominante que tiene en su obra la visión utópica del mundo como *utopía poética*. Es por la poesía como el hombre reencontrará su verdadero destino, piensa Paz. El mundo será regido por los valores de la poesía y así se desvanecerá la barbarie técnica impuesta por los nuevos señores, “el policía y el experto en la psicología de masas”, escribe en un ensayo de 1954. También añadía: “A eso se reducen nuestras creencias políticas, sociales y poéticas, a ‘encontrar la salida: el poema’”. Frase última que reproduce la actitud de uno de sus libros anteriores: “Damos vueltas y vueltas en el vientre animal, en el vientre mineral, en el vientre temporal. Encontrar la salida: el poema” (*¿Águila o Sol?*, 1951). En su obra más reciente, la utopía poética sigue estando presente, y aún de manera central. Sin desconocer la desmesura de su proyecto, Paz escribe: “La poesía moderna es una tentativa por abolir todas las significaciones porque ella misma se presiente como el significado último de la vida y del hombre”. Estos dos tipos de reiteraciones están ya implícitas, me parece, en la anterior: sólo por la vivacidad es posible el encantamiento ante el mundo y la poesía misma se vuelve destino. Continuidad de temas: recurrencias. Estas recurrencias, en sí mismas, son reveladoras. ¿No hay algo deslumbrante en ellas? Una palabra dicha con o sin propósito ulterior, no se convierte al cabo de los años en un destino. Las palabras vuelan y no pasan; las palabras mantienen la palabra. Quizá sea ésta una de las pruebas de su autenticidad, y la del poeta que la dice. Pero, además, estas recurrencias, según lo ha visto Roland Barthes, adquieren un valor demiúrgico: son un combate contra el azar y por ellas parece que la obra está construida, es decir, dotada de sentido. Aun esto no es —siéndolo en alto grado, sin embargo— lo más importante en Paz. Es cierto que él es un poeta de la “estructuración”, para emplear el término de Fernando Pessoa, a quien Paz admira y ha dedicado uno de sus ensayos más luminosos. Según Pessoa, estos poetas son más complejos en la medida en que no se expresan sino construyendo, estructurando. Complejidad estética y espiritual también: disciplina de la forma y la forma como disciplina. Es así, creo, como el propio Paz lo ve. “La moral del escritor —dice— no está en sus temas ni en sus propósitos sino en su conducta frente al lenguaje”. De manera más significativa, agrega: “En poesía la técnica se llama moral: no es una manipulación sino una pasión y un ascetismo”.

Pero, decía, las recurrencias no sólo son importantes en Paz porque muestren su pasión constructiva; lo son también, y sobre todo, porque él es un *poeta de las recurrencias*. Quiero decir: su obra es recurrente porque,

para él, el universo mismo lo es. La dialéctica entre el movimiento y la fijeza no es sólo un tema en su obra; llega a constituirse en su estructura misma y, por tanto, en la visión del mundo que ella encierra. “En perpetuo cambio, la poesía no avanza”, afirma Paz. Pero recurrencia no quiere decir simple repetición. En Paz no se prolonga sino lo que, en sí mismo, es fuente de intensidad— de *vivacidad*, como él dice. Lo cual es ya un reto difícil de vencer. ¿Cómo, en efecto, lograr que lo vivido conserve, y aún intensifique, su fuerza original? La eternidad puede ser o no una abstracción para los que aspiran a ella; no exige pruebas, sino fe. La vivacidad, en cambio, no puede fundarse sino en lo concreto, en un deseo que, aunque se cumple, nunca deja de ser deseo; sus verdaderos dominios son los del cuerpo y del instante, en sí mismos pasajeros. Si la eternidad supone la pasión por lo trascendente, la vivacidad quiere ser la transparencia de lo immanente y, por tanto, convertir lo relativo (el acá y el ahora) en un absoluto. No sólo, pues, exige pruebas; en sí misma es *una prueba*, no la más fácil, por cierto, de cumplir.

Pero, además, para Paz no existe una oposición entre la vivacidad en el mundo y la vivacidad en el poema. O si la hay, no sería erróneo pensar que él optaría por la primera. A través de toda su obra persiste, en efecto, la pregunta que se hace en la nota preliminar de *El Arco y la Lira* (1956): “¿no sería mejor transformar la vida en poesía que hacer poesía con la vida?; y la poesía ¿no puede tener como objeto propio, más que la creación de poemas, la de instantes poéticos?”. Hay que advertirlo: no se crea que lo que Paz está proponiendo es “embellecer” la vida; la vida no es bella ni fea, noble ni innoble: es simplemente la vida. No se trata, por tanto, de esas dos fórmulas aparentemente opuestas pero que, en el fondo, sabemos, se identifican: ni *vida artística* (ideal de un vago romanticismo) ni *arte vital* (ideal de todo realismo, incluyendo el llamado socialista). Lo que, por ejemplo, parece más vulnerable en cierta poesía de los objetos es ese propósito de “hacer poesía” con lo que se cree son las cosas más humildes: una alcachofa o una cebolla pueden llegar a ser “poéticas” por el solo prestigio de las metáforas con que se les rodea. Aunque parece lo contrario, lo que así se cultiva es un nuevo preciosismo: el poeta quiere aparecer como un laborioso artesano que puede hermosearlo todo y especialmente lo que se supone más cerca del pueblo. Resultado: son los burgueses los que más disfrutan (los críticos burgueses llegan al éxtasis) de esta poesía popular, o “elemental”. No sin razón, podía decir Braque: hay un arte del pueblo y un arte para el pueblo, el último es una invención de intelectuales.

Con esa pregunta, lo que está formulando Paz es la misma utopía de los surrealistas: *practicar la poesía*, hacer que ésta rija la experiencia del hombre en el mundo. Lo cual sería imposible si, por su parte, el mundo no recobra su original plenitud, vale decir, su unidad: ese punto extremo —decía Breton— donde todos los contrarios pactan entre sí.

La vivacidad, en Paz, sería el equivalente de ese punto extremo de reconciliación universal. Pero, así como esa reconciliación no está dada de antemano —hay que buscarla y hacerla posible—, la vivacidad es también una búsqueda y un riesgo. Esto es, no se trata sólo de una experiencia psicológica; es igualmente, y sobre todo, una experiencia poética, es decir, verbal. Lo vivido tiene que reencontrar su intensidad en el poema y, por ello, abandonarse al secreto azar de las palabras: es en este plano, además, donde se hace finalmente inteligible y donde descubre su verdadero sentido. De algún modo, pues, la vivacidad es una invención. En el mismo poema antes citado de *Ladera Este*, al querer definirse a sí mismo, el poeta agrega: "Soy una historia / Una memoria que se inventa", y concluye: "A oscuras voy y planto signos". Así, no se trata de expresar un vitalismo prepotente, ni de exaltar, tampoco, una plenitud puramente sensorial. Escoger el instante —la vivacidad instantánea— no es escoger el placer sino la lucidez, advierte Paz. La lucidez: esto es, cobrar conciencia de lo frágil que es toda vivacidad, toda intensidad: por una parte, amenazada por el tiempo; por la otra, amenazada por su propia energía —"si durase otro instante" quemaría, reconoce Paz en otro poema. La lucidez: a pesar de esa doble amenaza, optar por la vivacidad. Desde esta perspectiva la vivacidad se presenta aun como la unión de los opuestos: una experiencia incandescente en la que participan la pasión y el estoicismo. Como lo dice Paz en su ensayo sobre el poeta japonés Matsuo Basho: "La verdad original de la vida es su vivacidad y esa vivacidad es consecuencia de ser vida mortal, finita: la vida está tejida de muerte". En ese ensayo, Paz traduce además un *haiku* de Basho que bien podría ilustrar su propia actitud:

Admirable
aquel que ante el relámpago
no dice: la vida huye...

Pero hay que subrayarlo: la vivacidad no es meramente un tema sobre el cual Paz poetiza. Ella está en el carácter mismo de su obra. Incluso si se tiene la impresión de que se intensifica a medida que esa obra transcurre en el tiempo, sería caer en lo convencional apelar al "talento" del autor y no a su lucidez. En verdad, no sé si ello tiene algo que ver con lo que los críticos (o publicistas de la literatura, en este caso) suelen llamar "grandeza poética"; me parece, sí, que está en relación con la idea que uno se hace de la juventud; el don de saberse asombrar frente al mundo; el don, también, de preservar cierta inocencia, aunque ésta no excluye —más bien supone— la sabiduría y aun la inteligencia. Precisemos además: el don del asombro, no simplemente el querer ser novedoso o moderno; el don, a su vez, de la inocencia, no cierto sospechoso telurismo o primitivismo.

Es evidente que Paz cree en la experimentación como hallazgo y que

la práctica. Para él, no hay lenguaje poético que no sea experimental puesto que toda poesía está fundada en un riesgo: no sabemos muy bien lo que hemos dicho hasta haberlo escrito, y aun lo escrito se vuelve enigmático. Pero el poema es enigmático, no irreductible. O como Paz lo dice con más precisión: "el poema es inexplicable, no inteligible". En efecto, en sus construcciones más extremas y complejas (v.g. *Blanco*, 1967) la poesía de Paz conserva cierta simplicidad y nunca pierde el sentido de lo inteligible, que en ella se presenta como una suerte de *Logos sensible*. Lo cual tiene una doble significación: es una poesía develada y secreta a la vez; lo concertado, en ella, es un sistema cerrado y abierto también, imprevisible en sus consecuencias. De igual modo, su poesía parte de la luz: la muestra, pero la profundiza; es una fijeza que abisma en su transparencia. De suerte que por debajo de la superficie tersa —o *límpida*, que es la palabra más suya— y del esplendor verbal de sus poemas, se siente el vértigo de la claridad. Es una poesía detenida en un "precipicio de miradas" o en un "abismo de claridades". Como Ungaretti, Paz podría decir: "La lumière en somme produit une catastrophe et il s'agit d'arriver, avec les éléments, avec les débris qui résultent de cette catastrophe... d'arriver à reconstituer une harmonie". Creo, además, que es la experiencia que lo llevó a escribir el poema inicial de *La estación violenta* (1958): "Estatua rota, / columnas comidas por la luz, / ruinas vivas en un mundo de muertos en vida". En cambio, lo que sí parece rechazar Paz es lo experimental como mero celo de novedad. "Las ideas de originalidad, personalidad y novedad —dice— son los lugares comunes de nuestro tiempo". El adjetivo *moderno* —añade— es un adjetivo vacío, producto de un fetichismo: la historia y, lo que es peor, el arte como progreso. Escribir es, para Paz, rescribir lo ya escrito. Un poema es, por tanto, la traducción de otros poemas; es creación cultural y no simplemente histórica. El tiempo del arte es sincrónico: un presente que es, simultáneamente, todos los tiempos.

Por ello, decíamos, la inocencia en Paz no excluye la sabiduría: se trata de reconciliar naturaleza y cultura, el hombre histórico y el hombre original. Pero hay una inocencia que Paz tiende a rehuir: el telurismo practicado como exuberancia descriptiva, enumeraciones geográficas, recuento casi interminable de elementos naturales. La naturaleza en su poesía está siempre aligerada de excesos acumulativos y pintorescos: bastan unos pocos elementos para hacerla presente; esos elementos, sin dejar de ser muy materiales, parecen arquetípicos: su propia nitidez los transfigura. A la manera de ciertos pintores (v.g. Braque) que trabajan durante años un mismo tema, Paz los reitera continuamente en su obra: el alto mediodía, inmóvil y cegante, el agua transparente, las piedras que destellan, el soplo del viento, los pájaros, el árbol inmóvil y danzante, la tierra seca y ardiente. Es una naturaleza solar y austera. Pero sobre todo Paz ve en ella el ámbito de todas las relaciones del hombre. En sus grandes poemas —*Piedra de Sol*, *Viento entero*, *Blanco*— se produce una suerte de iden-

tividad entre el espacio poético y el espacio cósmico: el poema figura un movimiento que, a su vez, figura el del mundo. Más que una cosmogonía, lo que intenta Paz, creo, es una cosmología: hacer que se revele el orden inteligible y sensible de las cosas. Por ello, también, hay en su poesía una mística natural: no procura alcanzar ninguna trascendencia, sino rescatar el cuerpo original del mundo. En un poema de *Ladera Este*, el poeta invoca a Shiva y Parvati, dioses de la energía erótica en el hinduismo: pero los invoca no como a dioses sino como "imágenes de la divinidad de los hombres", y al final les pide no una gracia sobrenatural sino la del mundo mismo:

Shiva y Parvati:

La mujer que es mi mujer

Y yo,

Nada les pedimos, nada

Que sea cosa del otro mundo:

Sólo

La luz sobre el mar,

La luz descalza sobre el mar y la tierra dormidos.

Búsqueda de la originalidad del mundo, la inocencia en Paz no pretende ser absoluta, ni mucho menos situarse antes de toda cultura. Hay poetas que, por el contrario, optan por esa inocencia absoluta. En una de sus *Odas*, Neruda llega a afirmar con total seguridad: "Yo no vengo de un tomo, / mis poemas / no han comido / poemas, / devoran / apasionados acontecimientos, / se nutren de intemperie, / extraen alimento / de la tierra y de los hombres". Para Paz esta sería una mistificación, forjada justamente en un nuevo fetichismo. Su admiración, en todo caso, estaría del lado de Whitman. También el autor de *Leaves of Grass* decía: "This is no book. / Who touches this touches a man", pero no dejaba de reconocer memorablemente: "These are the thoughts of all men in all ages and lands— / they are not original with me". No sé del todo si cabe en este contexto, pero una frase de Paz podría ser, en parte, (im) pertinente: "Hay dos clases de bárbaros: el que sabe que lo es (un vándalo, un azteca) y pretende apropiarse de un estilo de vida culto, y el civilizado que vive 'un fin de mundo' y trata de escaparse mediante una zambullida en las aguas del salvajismo. El salvaje no sabe que es salvaje: la barbarie es la vergüenza o la nostalgia del salvajismo. En ambos casos, su fondo es la inautenticidad". La inautenticidad se explica porque bajo este nuevo primitivismo subyace la idea de que el mundo tiene un sentido pleno reservado a un poeta único que lo expresa en su obra. Pero, desde la perspectiva de Paz, el sentido del mundo se ha vuelto problemático, así como la noción misma de obra. "Quizá en nuestra época el artista no puede convocar la presencia —confiesa en un ensayo—. Le queda otro camino, abierto por Mallarmé; manifestar la ausencia, encarnar el vacío".

Paz rechaza, en efecto, la noción de obra. ¿En qué sentido? La obra como hecho consumado o como objeto concluido y perfecto; como creación original de un autor; como imagen totalizadora del mundo. Dar por establecido esto ¿no sería aceptar la existencia de lo que justamente se ha perdido: la coherencia y la homogeneidad del mundo y del yo? Todavía en el siglo pasado el poeta podía concebir su obra dentro de tal coherencia y aun —con mayor rigor— como clave o doble mágico del universo. Es sabido que éste fue el propósito de Mallarmé; pero su rigor extremo no se encontró sino con la imposibilidad también extrema. Su último gran poema, "Un coup de dés", es la oposición al azar, pero a un tiempo, su final encarnación. Quiriendo abolir el azar *mot à mot*, no logra en última instancia sino aceptarlo y aun perpetuarlo ("Un coup de dés jamais n'abolira le hazard"). Por otra parte, del *Libro* que él proyectaba —esto es, el libro que fuese el texto del mundo— sólo quedaron fragmentos, frases, vestigios verbales. De suerte que la noción mallarmeana de la *Obra* lo que hace es mostrar la precariedad de toda noción de obra. Los surrealistas se oponen también a esa noción, incluso en un sentido ético: desvirtuar la idea de un yo creador así como la superstición del trabajo literario y del talento ("Nous n'avons pas de talent", decía Breton); acentuar la incoherencia del mundo y, sobre todo, de la sociedad. En Paz se prolongan estas dos corrientes: para él, ya no hay obras sino fragmentos, signos dispersos; además, como los surrealistas, hace de la negación un arma crítica: al acentuarla, intenta romper las categorías mentales de la sociedad y toda una manera de ver y concebir la literatura. En un ensayo de 1967, llega a prever: "La época que comienza acabará por fin con las 'obras' y disolverá la contemplación en el acto. No un arte nuevo; un nuevo ritual, una fiesta —la invención de una forma de pasión que será una repetición del tiempo, el espacio y el lenguaje".

Escribir, pues, es sólo posible como proyecto: ni siquiera el resultado de un acto, sino el acto mismo. Pero en tanto que proyecto el escribir tiene un sentido, sólo que de signo negativo; reproduce la situación de un mundo que ya no es homogéneo, de un tiempo que carece de centro; es decir, de una realidad que se fragmenta y se desintegra. Así como el hombre sólo puede reconocerse en esa fragmentación, el poeta no puede escribir sino una obra fragmentaria.

En general, la propia obra de Paz tiene un carácter fragmentario y creo que en ello reside una de sus virtudes. Por una parte, es una obra que no pretende haber *llegado*: más que una obra, es un obrar; no está condenada tampoco a superar etapas y a proponerse cada vez como realización culminante. Por la otra, es una obra cuyo decir no es finalmente sino lo que le queda o no puede ya decir, lo indecible; sólo que es lo indecible lo que le hace decir lo que dice. Este rechazo a toda madurez o a toda perfección encierra una secreta sabiduría: no sólo evita la petrificación y lo que suele llamarse *estilo* (una suerte de esencia verbal), sino que se constituye en una verdadera energía. Lo inacabado y lo fragmentario pierden, así, toda con-

notación negativa: son signos de vivacidad. La vivacidad como pasión y, de nuevo, como ascetismo: el impulso de escribir y la conciencia de la fragilidad de todo escribir. Por ello Paz puede decir en un ensayo: "Somos bien poca cosa y, no obstante, la totalidad nos mece, somos un signo que alguien hace a alguien, somos el canal de transmisión: por nosotros fluyen los lenguajes y nuestros cuerpos los traducen a otros lenguajes". En otras palabras, somos seres dispersos, sin centro, pero esa dispersión es ya una forma (la única) de presencia. Esta presencia —que es dispersión, no se olvide— aparece en el poema: no en el poema como obra sino como *acto*; lo cual, según veremos luego, es la concepción dominante en *Blanco*. El poema como *acto* es doble: el de la soledad que lo escribe y el de la comunión que lo reescribe al leerlo; pero se trata de una soledad que presente la comunión, así como ésta presente su secreto sentido en aquélla. Este doble presentimiento no debe hacer suponer una correspondencia entre vacío y plenitud como si fuesen dos términos separados; cada término es simultáneamente vacío y plenitud. No es que el poeta esté solo o que escriba sobre (desde) la soledad; su escritura misma es solitaria y, por ello mismo, busca la comunión del lector: signos dispersos que buscan una posible unidad. A su vez, la comunión del lector no es posible sino por el llamado que esa soledad le hace. El poema, pues, no es concentración sino porque antes es dispersión; no puede tener acceso a la plenitud sino porque parte del vacío: es en esta dialéctica, según Paz, donde podría fundarse un sentido nuevo de la totalidad. Sólo así, además, la poesía podrá volver a ser significativa: al no pretender dar cuenta de la significación del mundo eludiendo el hecho de que esa significación se ha desvanecido, adopta un sentido crítico que, a su vez, es el sentido de donde pueden emanar las nuevas significaciones. En tanto que el único arte *insignificante* —argumenta Paz— sería el realismo: no sólo por sus mediocres resultados, también por empeñarse en "reproducir una realidad natural y social que ha perdido su sentido".

UNA PALABRA INMENSA Y SIN REVÉS

Según el movimiento que ella adopta, podría decirse que la obra poética de Paz tiene su centro de irradiación en el libro *Semillas para un himno* (1954). La perspectiva dominante en ese libro es, en lo esencial, utópica: la intuición de un tiempo original —un tiempo sin tiempo, o que es todo el tiempo— en que el hombre vivía en plena armonía con los demás hombres y el universo; a ese acuerdo social y cósmico, correspondía un lenguaje que era el doble mismo de la realidad. La intuición de esa suerte de edad de oro es lo que da profundidad al libro y Paz la condensa en el poema titulado "Fábula":

Todo era de todos

Todos eran todo

Sólo había una palabra inmensa y sin revés
Palabra como un sol
Un día se rompió en fragmentos diminutos
Son las palabras del lenguaje que hablamos
Fragmentos que nunca se unirán
Espejos rotos donde el mundo se mira destrozado.

Si bien, según este poema, la poesía está condenada a la fragmentación irreparable, también está condenada a evocar la *Palabra original*: esto es, la *Palabra* que era símbolo de la unidad universal. Esa *Palabra* —no divina, aclaremos, sino cósmica— es indecible, pero ella hace posible todo decir. Así, el libro se organiza en torno a ella: no como presencia, claro, sino como ausencia. "Al alba busca su nombre lo naciente" es el comienzo del primer poema; comienzo significativo: el amanecer es un nacimiento cuya existencia no reside tanto en la expansión material como en la identificación del nombre. Es decir, el mundo ha de fundarse mediante la palabra. Aun es revelador que el sistema metafórico del libro emplee elementos mismos del lenguaje. Por una parte, el mundo tiene su propio idioma: "La luz despliega un abanico de nombres / Hay un comienzo de himno como un árbol / Hay el viento y nombres hermosos en el viento". Por la otra, la palabra se convierte instantáneamente en objetos del mundo: "Habla / Una piragua enfila hacia la luz / Una palabra avanza a toda vela". Palabra y mundo son equivalentes o buscan su equivalencia. De ahí que el título del libro opte por *semillas* en lugar de *palabras*. Indica, además, que ni el mundo ni la palabra son una realidad ya dada sino por encontrar: ambos son signos *hacia* una realidad absoluta u original. Y también *hacia* un *tiempo interior*. Por uno de sus ensayos, sabemos que para Paz la semilla es la metáfora del principio: cae en la tierra y la hiende, a su vez esa hendidura se llena de vida. En la obra del primitivo —del hombre del neolítico, precisa Paz— se dan todas estas fases. La caída es resurrección: "La desgarradura es cicatriz y la separación, reunión". "Todos los tiempos —añade Paz— viven en la semilla". La poesía es el intento por recuperar esa simultaneidad, "rellenando" la escisión creada por el tiempo histórico. El tiempo que ella invoca es un presente, pero desconocido; una inminencia que trastoca toda nuestra noción temporal: lo por venir y lo original se alían en él.

"El hombre es un ser que se ha creado a sí mismo al crear un lenguaje. Por la palabra, el hombre es una metáfora de sí mismo", explica Paz en *El Arco y la Lira*. Pero ya antes, en un texto de 1949, esta misma idea aparecía como visión de su propia poesía. Su título, "Libertad bajo palabra", servía a su vez de título del volumen en que aparecía, y luego, sabemos, ha sido el título general de toda la obra poética de Paz hasta 1958. Entonces y después aparecía como una introducción —introducción poética y no conceptual: es la imaginación, no el intelecto, la que allí habla. Ese texto es por cierto capital: resumen y proyecto de la empresa poética de Paz.

La palabra dominante en él es *inventar*. El poeta no dice que va a expresar un mundo, ni siquiera *su* mundo, sino que va a inventarlo: en su diversidad espacial o física, espiritual o moral, y según también los signos (oscuros o luminosos, altos o bajos) más dispares. "Invento la vispera, la noche, el día siguiente que se levanta en su lecho de piedra y recorre con ojos límpidos un mundo penosamente soñado", "Y luego la sierra árida, el caserío de adobe, la minuciosa realidad de un charco", "Invento el terror, la esperanza", "Invento la quemadura y el aullido, la masturbación en las letrinas, las visiones en el muladar". Como resulta perceptible, ese mundo está nombrado en su *minuciosa realidad* y hasta con una acuidad que no excluye lo sórdido ("la prisión, el piojo y el chancro, la pelea por la sopa, los animales viscosos, los contactos innobles"). ¿Qué es, pues, lo que el poeta inventa? En un momento dado, el texto parece abismarse: se pasa de la enumeración del mundo al contrapunto de la conciencia consigo misma. Esta conciencia es vertiginosa: no tiene centro ni identidad, es a un tiempo "el juez, la víctima y el testigo"; por tanto, no puede apelar a nada. A su vez está dividida entre el solipsismo ("no hay puertas, hay espejos": "esta lucidez no me abandona") y un intento de comunicación que, sin embargo, no puede darse sin violencia ("romperé los espejos, haré trizas mi imagen"). El movimiento es, pues, doble: "la soledad de la conciencia y la conciencia de la soledad". De suerte que si la conciencia busca proyectarse hacia el mundo e imaginarlo es porque se siente escindida de él. De este acto resulta "un mundo penosamente soñado". *Penosamente*: no porque sea soñado sino porque es soñado como real; el sueño no es una salida hacia la irrealidad, sino un rescate de la realidad. El poeta no inventa *un* sino *el* mundo, no *otro* sino *este* mundo. La invención, por tanto, remite a la búsqueda de lo real. También es cierto que esa búsqueda remite a la invención: lo real, soñado, es infinitamente más vasto que su pura contingencia: reconciliación de los opuestos: lo real recobra su verdadero sentido y es entonces visto con "ojos límpidos". De ahí que el texto se inicie imponiendo una distancia, es decir, una dimensión donde las apariencias contrarias se desvanecen: "Allá, donde terminan las fronteras los caminos se borran. Donde empieza el silencio. Avanzo lentamente y pueblo la noche de estrellas, de palabras, de la respiración de un agua remota que me espera donde comienza el alba". De la noche al alba, del sueño al despertar, la distancia se va haciendo *presencia*.

Inventar lo real: esto es, creo, lo que separa a la poesía de Paz de la de Huidobro, cuyo intento era crear *otra* realidad paralela a la del mundo. Al mismo tiempo es lo que aproxima a Paz del surrealismo y lo que distancia, como es sabido, a Huidobro de este movimiento. Lo extraordinario de lo maravilloso —decía Breton— es que ya lo maravilloso no existe, sino lo real. Para los surrealistas y para Paz (la invención es una nueva conquista verbal del mundo).

Pero el texto de Paz no concluye en esto tan sólo. Al final, el poeta

dice: "Contra el silencio y el bullicio invento la Palabra, libertad que se inventa y me inventa cada día". Es obvio que esta frase subraya la relación recíproca entre el poeta y el lenguaje, pero parece que lo dominante en esa relación es el lenguaje mismo. El poeta lo inventa en la medida en que lo reencuentra: el lenguaje habla por su boca, pero habla libremente. En efecto, lo que es definido como *libertad* es el lenguaje, aun aquél sólo tiene acceso a su libertad a través de éste. Que el lenguaje sea libre quiere decir —como el propio Paz lo reconoce en sus últimos ensayos— que es consecuencia de un poder natural, ni divino ni humano; constituye un sistema inconsciente que obedece a sus propias leyes: por ello es una "libertad que se inventa". Además, el lenguaje es libre porque, en su origen, encierra múltiples significaciones: su ambivalencia reproduce la diversidad del mundo mismo y de las relaciones del hombre con el mundo. Así, cuando Paz habla de la *Palabra* está hablando de la *Palabra original* (esa "palabra inmensa y sin revés", que evoca en el poema ya citado): en ella es donde reside la vivacidad del hombre y del mundo. De ahí que, para él, la poesía sea siempre la "revelación de nuestra condición original".

Aquella frase, además, admite otra connotación: por ella nos damos cuenta de que *invención* y *revelación* son términos equivalentes en Paz. Creo que el texto que comentamos lo hace visible: la conciencia escindida que sueña el mundo no lo sueña sino como real; de igual modo, la poesía es una libertad que nos inventa pero para descubrir nuestra propia condición. Sin embargo, la actitud de Paz frente a esos dos términos no deja de ser ambigua; esa ambigüedad es más aparente que real. En un ensayo sobre Breton, Paz recuerda cómo éste, aunque amaba la novedad y la sorpresa en arte, prefería hablar de *revelación* antes que de *invención*. Y aprobando esa preferencia, añadía: "Decir es la actividad más alta: revelar lo escondido, despertar la palabra enterrada, suscitar la aparición de nuestro doble, crear a ese otro que somos y al que nunca dejamos de ser del todo". En otro texto parece corregirse: la poesía moderna —dice— se presenta como una visión y no como una revelación. ¿Se corrige en verdad? Repetimos que la ambigüedad es sólo aparente. Si Paz recurre al término *visión* como opuesto a *revelación* es para subrayar que el poeta moderno no revela nada trascendente a él, es la revelación que hace de sí mismo. De modo que la equivalencia entre invención (luego, visión) y revelación es real y profunda en su obra; aun creo que tiene en ella múltiples consecuencias. Pero esa equivalencia no debemos entenderla en un puro plano semántico; existe porque ambos términos se sitúan en un campo de mutua atracción. En la poesía de Paz el mundo es una inminencia ("agua que toda la noche mana profecías") y la labor del poeta consiste en que esa inminencia finalmente se revele o se vuelva, por un instante, presencia. Inventar es, pues, tener la clarividencia de esa posibilidad, o imaginarla. Por ello, su signo último es la *transparencia*: autodevelación del ser.

Además, invención y revelación remiten al lenguaje. El lenguaje es fundamento del mundo y del hombre, no al revés. Es así como Paz puede decir que la palabra es una libertad que inventa al poeta. Al inventarlo, lo sitúa ante lo que de verdad es. Pero esta operación tiene un especial signo: muestra no tanto una plenitud de ser como una precariedad de ser; más exactamente: muestra un movimiento hacia el ser, su búsqueda. Habría que decir también que el ser buscado no es un yo personal sino impersonal. Al igual que para los surrealistas, la poesía para Paz no puede ser la expresión del yo, sino la (re)conquista del ser. De este modo, desvirtúa dos prejuicios dominantes en nuestra cultura; la personalidad del autor y el arte realista. ¿No hay una relación estrecha entre ambos? El poeta que expresa su yo cree también expresar el mundo; es a un tiempo único y representativo, lo cual supone que es dueño del sentido de su mundo y del mundo, aun éste tiene que partir de aquél y confluir en él. Con esta arrogancia se alía, además, el conformismo; las creencias del poeta y las de la sociedad están bien establecidas en lo real y en la historia. "El falso poeta —recuerda Paz— habla de sí mismo, casi siempre en nombre de los otros. El verdadero poeta habla con los otros al hablar consigo mismo." El uno tiene buena conciencia; el otro, al menos, se enfrenta a la lucidez de la conciencia problemática.

El poeta, para Paz, parte de la negación y de la crítica: el yo es una falacia o una ilusión. Lo es, primeramente, desde un punto de vista ético: todo yo conduce, de manera engañosa, a proponerse como centro. Pero lo es también desde un punto de vista social: la historia moderna ha convertido al poeta en un ser marginal. Contra la unidad de la persona y la sustancialidad del mundo están, además, los descubrimientos del pensamiento moderno: "en lugar de un elemento irreductible", lo que hay es "una relación, un conjunto de partículas inestables y evanescentes". La unidad no sería, pues, sino "plural, contradictoria, en perpetuo cambio e insustancial". También dirá Paz: "Antes nos regía una Providencia o un Logos, una materia o una historia en perpetuo movimiento hacia formas más o menos perfectas; ahora un pensamiento inconsciente, un mecanismo mental, nos guía y nos piensa".

Uno de esos mecanismos es el lenguaje. En el lenguaje se disuelve el yo del poeta; es, si se quiere, su verdadera persona. Por ello decía Paz que la moral del escritor está en su actitud ante el lenguaje. Incluso la experiencia del poeta es una experiencia verbal, o como lo señala Paz: "toda experiencia, en poesía, adquiere inmediatamente una tonalidad verbal". El poeta nombra más las palabras que las cosas que designa, agrega. Lo cual no quiere decir que lo verbal reside sólo en el significante y no el significado; ambos se unen en el poema: por una parte, las palabras significan en él según se relacionan entre sí; por la otra, y en consecuencia, el poema significa en sí mismo, "no es símbolo ni mención de realidades externas, trátase de objetos físicos o suprasensibles". El sentido, pues, es una inven-

ción del poema: no le precede sino que resulta de él. Ello no excluye la voluntad del poeta, pero esa voluntad está en su lenguaje, no en sus ideas; es imaginación y deseo, no mero propósito. La voluntad, digamos, *proyecta escribir*: las palabras se escurren o sobrevienen con fluidez, aun en esta última eventualidad son ellas las que van tejiendo el discurso. Así, creo, lo ha visto Paz en un poema de los años cuarenta que se titula, justamente, "Escritura". La escritura como acto y éste como desdoblamiento de la persona que escribe: no es el poeta el que escribe, sino otro. "Alguien escribe en mí, mueve mi mano, / escoge una palabra, se detiene, / duda entre el mar azul y el monte verde": ese alguien, ese otro ¿no es el lenguaje mismo, el poeta en tanto conductor de palabras? Son éstas, en verdad, las que proponen y finalmente disponen. Algo queda omitido o queda dicho; este decir es un campo nuevamente abierto para otro decir, no sólo por lo que se omite —que también cuenta— sino porque lo dicho no es más que la presencia de una omisión. No hay proyecto de escribir sin que la escritura misma se convierta en proyecto: las palabras que la constituyen no son sino movimiento hacia la Palabra. De igual modo, la voluntad *proyecta ser* ("me alejo de mí mismo", pero "voy a mi encuentro", dice Paz en otro poema) y ese proyecto no se cumple sino en el dejar de ser, en la otredad. En una y otra forma, por tanto, la voluntad no es, en el fondo, sino la disolución de todo propósito individual. Pero veamos esto con más detenimiento.

Un sauce de cristal, un chopo de agua,
un alto surtidor que el viento arquea,
un árbol bien plantado mas danzante,
un caminar de río que se curva,
avanza, retrocede, da un rodeo
y llega siempre:

Este pasaje es el comienzo de "Piedra de Sol". Es sabido que este poema tiene como trasfondo diversas significaciones míticas: la dualidad del planeta Venus y la(s) de Quetzalcóatl, y que lo rige otra todavía más dominante: el mito del eterno retorno, mito de regeneración del universo. Lo importante, sin embargo, es percibir que ese plano mítico es sólo tácito: no se hace referencia a él (salvo por algunos detalles) sino que se le evoca. Lo mítico, acá, no es contextual sino porque un texto lo hace visible. Si la concepción del poema es la del tiempo cíclico, lo cual supone una relación mutua entre el movimiento y la fijeza, esa relación está encarnada en las formas mismas del poema. Éste se inicia con los versos arriba citados y concluye con los mismos: la repetición sugiere, por supuesto, el desarrollo de un ciclo que se cierra y a la vez se abre; de ahí, además, los dos (:) puntos. No es todo. En los tres primeros versos del pasaje, las imágenes combinan el movimiento y la fijeza: algo fijo (árbol bien plantado) que se mueve (mas danzante); los tres siguientes, en cambio, ponen en

marcha el movimiento mismo, que toma la imagen del río: de manera inversa, es ahora el movimiento el que tiende a la fijeza: progresa regresando, se va haciendo circular y así llega a un final que es también un comienzo. De modo que el pasaje, en sí mismo, ilustra la imagen de lo circular. Sin embargo, los dos puntos (:) en que ambos pasajes terminan podrían sugerir dos funciones distintas, aunque se complementen. Los del último sugieren dos cosas: un ciclo natural que se cumple y de nuevo se inicia, así como igualmente ocurre con el ciclo del poema. Si la regeneración es el signo del primer ciclo, la relectura lo es del segundo: relectura del texto o del espacio mental que éste crea. Así el poema se continúa imaginariamente en el lector, pero según un modelo del que este pasaje final es ya la confirmación. La relectura funciona, pues, como la regeneración del poema, a semejanza de la regeneración de la naturaleza. En uno y otro caso, el pasaje final nos advierte que la reconciliación de los opuestos se ha cumplido y prepara otra fase (otro ciclo) similar. En cambio, los dos puntos del pasaje inicial suponen de antemano una síntesis cuya confirmación sólo puede prefigurar: es el poema mismo el que tiene que confirmarla. Confirmar esa síntesis es un riesgo y una aventura cuyo agente es ahora no tanto el lector como el poeta: ¿cómo y adónde llegar (siempre) a través del movimiento de palabras, en el que fluye también el movimiento del mundo? La intensidad del poema reside, justamente, en la medida en que encarna esa pregunta como tensión; en la medida en que podamos leerlo como un cuerpo verbal que se va gestando a sí mismo.

Todo poema, para Paz, es sobre todo metáfora y ritmo. Estos dos términos no son distintos. Si la metáfora es relación o equivalencia entre elementos opuestos, el ritmo sería la metáfora primera. Como dice Paz: "ritmo es relación de alteridad y semejanza: este sonido no es aquél, este sonido es aquél". "Piedra de Sol" es un poema esencialmente *ritmico*, no simplemente *ritmado*. No es el decir de una conciencia sino su fluir; no es el poeta el que habla en él sino su lenguaje mismo, que se constituye en su verdadera voz. Este fluir está indicado a través de verbos de movimiento (*voy, busco, sigo*), pero también de una manera menos obvia y más esencial: el poema es un discurrir y una continua reiteración. En este sentido último, su movimiento es extático: lo uno se disuelve en lo dual, lo cual se concentra en lo uno. Pero si el ritmo es ya metáfora, también podría decirse lo contrario. Paz tiene una concepción rítmica de la metáfora: una llama a otra que a su vez llama a otra, en un juego sucesivo de des- y encadenamientos; además, esas metáforas se diseminan a todo lo largo del poema: aparecen, desaparecen y reaparecen como verdaderas claves conductoras. Podría decirse que es a través de ellas como se van delineando las diversas secuencias que lo constituyen.

La primera secuencia del poema (1-73) no es más que una pura sucesión de imágenes. Pero esas imágenes tienen la siguiente particularidad: no son una descripción, sino una visión. En efecto, el poeta no describe,

presenta: nombra cosas reales y nos las hace ver con toda limpidez; no hay secreto en ellas: son lo que aparentan. Esas cosas (árbol, agua, viento, luz) no sólo son reales o sensibles, sino que también parecen figurar una naturaleza arquetípica, una suerte de fundamento material del mundo. Pero, luego, y de manera sucesiva, van sugiriendo, más que una correspondencia, una identidad: la naturaleza —percibimos— es la mujer y se ve iluminada por ésta ("el mundo ya es visible por tu cuerpo, / es transparente por tu transparencia"). Esa identidad, a su vez, se convierte en el eje del poema: nos introduce en el cuerpo original y genésico del mundo y despliega un nuevo campo de atracciones: el erotismo. Así, es el erotismo el que hace posible la aparición del poeta: aviva su deseo de recorrer el cuerpo espacial en su doble signo. "Voy por tu cuerpo como por el mundo", "voy por tus ojos como por el agua", "voy por tu talle como por un río": aunque expresado en símiles, sabemos que el doble signo evoca menos una comparación que una fusión: la mujer es el mundo porque una y otro encarnan una presencia y la hacen posible. Sólo que al final de esa presencia —como siempre en Paz— está el vacío; el poeta, no obstante, prosigue su movimiento ya "sin cuerpo" y busca "a tientas".

Así se cierra esta primera secuencia y se inicia otra (74-288). Ahora el poeta (el poema también) circula por los "corredores sin fin de la memoria". Al *voy* dominante del primero sucede el *busco* y el desamparo que supone ("busco sin encontrar, busco un instante"). Esa búsqueda sitúa al poema en una dimensión distinta: más temporal que espacial, más interior que exterior; además, el ámbito mismo del poema no es ya la plenitud elemental del mundo, sino su carencia: el reflejo (o la sombra), no la luz; el simulacro de las cosas, no las cosas mismas. Transcurre, pues, en medio de los laberintos de la memoria y de la conciencia, lo que vale decir que no transcurre: ni siquiera la fijeza (que puede encerrar un éxtasis), más bien las fijaciones fantasmales. Sin embargo, esta segunda secuencia está signada igualmente por el impulso hacia una presencia: rescatar del pasado un instante vivo ("busco una hora viva como un pájaro"), reencontrar el equivalente, en el plano personal, de la experiencia cósmica de la primera secuencia. Ese instante vivo es, en principio, el amor. Sobreviene, así, el recuerdo de una remota adolescente, una muchacha real que parece corresponder con la imagen inicial (¿iniciática?) de la mujer-naturaleza, de la naturaleza-mujer: "alta como el otoño caminaba / envuelta por la luz bajo la arcada / y el espacio al ceñirla la vestía / de una piel dorada y transparente". Esa muchacha suscita otro pasado que, a su vez, se precipita en otro, ya inmemorial y mítico: personal, ella es también impersonal y resume todas las dualidades de lo femenino. Su nombre es Melusina, Laura, Isabel, Perséfone, María: cifras de la pasión absoluta y, por ello mismo, de la transgresión de toda norma o de todo límite, su unidad es la intensidad. Esa intensidad se ve sometida, sin embargo, a la usura del tiempo. Es notable que hacia el final de esta secuencia, Paz, como Breton en *Arcane 17*,

vuelva a nombrar a Melusina: la mujer-niña, la hechicera, el hada de las metamorfosis pasionales: “yo vi tu atroz escama, / Melusina, brillar verdosa al alba, / dormías enroscada entre las sábanas / y al despertar gritaste como un pájaro / y caíste sin fin, quebrada y blanca, / nada quedó de ti sino un grito”. A diferencia de Breton, la Melusina de Paz no logra encarnar a través del tiempo; dice: “no hay nadie, no eres nadie, / un montón de ceniza y una escoba, / un cuchillo mellado y un plumero, / un racimo ya seco, un hoyo negro / y en el fondo del hoyo los dos ojos / de una niña ahogada hace mil años”. La primera acusación, en este poema, contra el tiempo y la historia. De suerte que el instante mismo de toda esta evocación resulta frágil: “se abisma y sobrenada / rodeado de muerte”. No hay, por tanto, salida en el pasado; la memoria es un pasadizo sin fondo (“no hay redención, no vuelve atrás el tiempo”, dirá más adelante el poeta). Pero hay otro instante al cual es posible fiarse: no la evocación, sino el acto mismo de evocar, es decir, el acto mismo de escribir: así, el instante es “rescatado esta noche”, “arrancado a la nada de esta noche, / a pulso levantado letra a la letra”. No el pasado o el futuro, sino el momento justo de la escritura, es lo que el poeta puede afirmar: “esta noche me basta, y este instante / que no acaba de abrirse y revelarse”.

Esta revelación tiene un nombre y una fecha precisos: *Madrid, 1937*, esto es, la guerra de España. Y así empieza la que, creo, constituye la tercera y última secuencia del poema. La guerra no es, sin embargo, su tema específico. Es sobre todo el contexto en el que Paz sitúa una confrontación más decisiva: la confrontación con (tra) la historia. Si el tiempo sucesivo conduce al hombre al vacío o la desposesión, la historia —y su signo más extremo, la guerra— lo conduce al enajenamiento y a una muerte más abrupta. La historia es tiempo concreto pero destructor; ese mismo poder destructivo la convierte en una abstracción. Pero ¿no es el hombre el que hace la historia o es ésta la que lo hace a él, y aun lo deshace? No vivimos en la historia, somos vividos por ella y pasamos en ella. La visión de Paz es todavía más radical. Como glosando el viejo tópico del *ubi sunt*, pero formulándolo de manera violenta, se pregunta si no queda nada de los momentos de la historia, aun de los más culminantes y dramáticos (desde Adán y Abel, pasando por Cristo, hasta Trotsky y Madero): “¿no son nada los gritos de los hombres? / ¿no pasa nada, cuando pasa el tiempo?” Él mismo responde: “no pasa nada, sólo un parpadeo / del sol, un movimiento apenas, nada, / no hay redención, no vuelve atrás el tiempo, / los muertos están fijos en su muerte / y no pueden morir de otra muerte”. Sólo quedan: “los carajos, los ayes, los silencios / del criminal, el santo, el pobre diablo, / cementerios de frases y de anécdotas / que los perros retóricos escarban”. Pregunta y respuesta son, en verdad, una imprecación y una protesta (por ello, además, se salvan de la *retórica*): hay que cambiar la historia, reconciliarla con un orden cósmico y elemental. De ahí que si esta secuencia empieza con la evocación de la guerra de España y su halo

de exterminio (“casas arrodilladas en el polvo, / torres hendidas, frentes escupidas / y el huracán de los motores, fijo”), de inmediato nos sitúa en un tiempo privilegiado: aun rodeados por la muerte, dos amantes, en un cuarto, se desnudan y se aman “por defender nuestra porción eterna, / nuestra ración de tiempo y paraíso”. La intensidad de esta experiencia se mide justamente por su desmesura; esa desmesura no es desesperada: es la afirmación del cuerpo y el rechazo de la historia como abstracción devoradora, como no-cuerpo, diría Paz ahora. El amor, desde ese momento, lo transfigura todo: el cuarto de los amantes es sagrado y se vuelve centro del mundo; crea también una nueva experiencia del tiempo: “no hay tiempo ya, ni muro: ¡espacio, espacio!” Pero este poder transfigurador no es más que un modo de revelación: no una metáfora sobre la realidad, sino la realidad como metáfora última y primera. Una vez más, el nombrar es una visión. En efecto, por el amor reconocemos que el mundo “es real y tangible, el vino es vino, / el pan vuelve a saber, el agua es agua”. Simultáneamente, pues, se trata del rescate del mundo y de la palabra en un instante que es tiempo puro: la verdadera presencia. Ese rescate, a su vez, propicia otro: la unidad del sujeto y el objeto, de lo individual y lo colectivo. La otredad es lo que nos identifica: “la vida no es de nadie, todos somos / la vida— pan de sol para los otros, / los otros todos que nosotros somos”. Unión de la pareja o unión colectiva, el amor es participación: pacto con lo que no somos. Si el tiempo de la historia es la escisión, el suyo es la reconciliación. Por ello, después de la imprecación contra la historia, el poema concluye invocando de nuevo a la mujer en sus figuras míticas (Eloísa, Perséfone, María) y de nuevo la identifica con la naturaleza. En ese pasaje, el poeta parece invocar también —sin nombrarla— a Venus, cuya dualidad es ahora incorporada a una unidad más vasta: “vida y muerte / pactan en ti, señora de la noche, / torre de claridad, reina del alba, / virgen lunar, madre del agua madre, / cuerpo del mundo, casa de la muerte”. El poema, en verdad, se acerca a su fin, que es, sabemos, igualmente su comienzo; ha cumplido una rotación cósmica: de la luz inicial, pasando por la noche árida de la conciencia y de la muerte en la historia, llega a un nuevo amanecer. El poeta concreta ahora su invocación: “abre la mano, / señora de semillas que son días, / el día es inmortal, asciende, crece, / acaba de nacer y nunca acaba”. El día amanece en el mundo y en el poema también y anuncia la regeneración de ambos. De esta manera, el espacio poético se identifica con el cósmico. Es en esa identidad, además, donde reside la presencia telúrica que sustenta al poema. Pues no se trata, obviamente, de hacer un recuento de la naturaleza; menos de proponer una cosmogonía.

Si hemos dividido este poema en tres secuencias, no ha sido —claro está— para sugerir ningún movimiento dialéctico; el verdadero movimiento del poema es circular. Las tres secuencias ilustran ese movimiento y lo hacen sensible en diversos planos: el día-la noche-el día, espacio-tiempo-

espacio; cuerpo-conciencia-cuerpo, vida-muerte-vida. Se podrían multiplicar estas tríadas. Hay otra, sin embargo, que quizá las resume a todas y que es posible definir así: plenitud-expiación-plenitud. La expiación, según hemos visto, es una experiencia problemática: la conciencia se sumerge en las contradicciones y dualidades de sus "corredores sin fin"; también el lenguaje se interna en sus "galerías sin sonido" y se confronta consigo mismo. Pero si es problemática y aun dubitativa, esta experiencia es igualmente un modo de investigar la condición humana (la poesía es, para Paz, exploración de lo real): profundizar en su poder y en su desamparo. A su vez, ella condiciona el último término de la tríada. Más que el signo de un poder total, la plenitud se revela entonces como una *sagesse*: se purifica reconociendo continuamente su inminente fragilidad.

Expiación y purificación: entre estas dos experiencias se mueve la escritura de Paz. Es no sólo el movimiento de *Piedra de Sol*, sino también, creo, de un poema como *Blanco*. Aparece igualmente, mucho antes, en "Los trabajos del poeta" de *¿Águila o Sol?* En la primera edición (1951) de dicho libro, Paz tituló a esos textos, de manera más obvia, *trabajos forzados*: son, ciertamente, la inevitable confrontación con el lenguaje, una suerte de teatro de la conciencia donde el poeta se enfrenta a las palabras como figuraciones crueles y aun grotescas. Ese enfrentamiento conduce, en los pasajes últimos, a una liberación o quizá a una suerte de catarsis: el encuentro con la primavera del mundo (XII), la transfiguración del Grito personal que se vuelve "innumerable, infinito, anónimo" (XVI). Pero Paz ilustra este movimiento con su escritura misma. Así, un pasaje (XII) no es sino un largo periodo de frases subordinadas cada una introducida por un *luego* ("Luego de haber cortado los brazos que se tendían hacia mí... luego de haber edificado mi casa en la roca de un No inaccesible a los halagos y al miedo... luego de haberme juzgado y haberme sentenciado a perpetua espera y a soledad perpetua"), que, sólo después de estas postergaciones, se resuelve finalmente en la frase principal ("...oí contra las piedras de mi calabozo de silogismos la embestida húmeda, tierna, insistente, de la primavera") a la que el lector llega como una liberación. Todo el periodo es una larga travesía a través de esos *luegos* que funcionan como *pruebas* verbales, como verdaderas *instancias* que va transponiendo la conciencia hasta alcanzar su plenitud.

SIGNOS DE UN ALFABETO ROTO

"Piedra de Sol" aparece como poema último del libro *La estación violenta* (1958). Por ello y por el carácter mismo del poema, podría pensarse que en él culmina una época de esta poesía. Creo, en verdad, que es un poema culminante, sobre todo si se tienen en cuenta los cambios que experimenta la obra posterior de Paz. Estos cambios, sin embargo, no son una rup-

tura y, en muchos sentidos, prolongan experiencias de libros anteriores. No sería errado, por ejemplo, ver *Salamandra* (1962) como la prolongación de *¿Águila o Sol?* (1951), o *Blanco* (1967) como el desarrollo último y por cierto extremo de *Semillas para un himno* (1954). Así, el poeta de los años cincuenta que parecía haber cerrado un ciclo de su obra con "Piedra de Sol", lo que hace es recoger y nuevamente tramarse otros hilos anteriores, más o menos sueltos y dispersos. Más que transcurrir en el tiempo, lo que el conjunto de esa obra tiende a figurar es un espacio: un espacio arborescente, con múltiples ramificaciones. Es una obra, por tanto, que excluye todo sentido de evolución o progreso. Un poema o un libro de Paz no propone un avance con respecto a los que le preceden, sino una intensificación. También de este modo lo que busca afirmar Paz es la vivacidad.

¿En qué sentido la poesía más reciente de Paz supone una intensificación? En un poema ya citado, Paz veía el lenguaje que hablamos como la fragmentación de otro, el lenguaje original del hombre. Si éste era una totalidad y una unidad, que, a su vez, traducía la unidad más vasta del hombre y el universo, aquél no era más que "espejos rotos donde el mundo se mira destrozado". La conciencia de esta fragmentación, sin embargo, no aparece de inmediato, sensiblemente, en la estructura de su obra, quiero decir: en el cuerpo mismo del poema. En gran medida, éste seguía siendo compacto y se organizaba según un movimiento sucesivo, aunque tal movimiento tendiese más bien a lo circular. El mejor modelo de esta técnica era, sin duda, "Piedra de Sol", escrito en versos endecasílabos (lo que, por otra parte, no dejaba de ser un verdadero *tour de force*). En cambio, a partir de *Salamandra*, la fragmentación invade la escritura, en un sentido físico. Al poema ya no lo rige tanto un orden como un desorden: el verso deja de ser lineal, continuamente se interrumpe y escinde; las palabras se ven diseminadas en la página y pueden leerse en niveles diferentes; los encabalgamientos se hacen más abruptos y reiterados; aun la frase se libera, por lo general, de una rigurosa puntuación. Esta dispersión material del texto acarrea la dispersión semántica del lenguaje: las ambivalencias y hasta los equívocos se multiplican; el poema se vuelve cada vez más un tejido de relaciones y, según estas relaciones, dentro del poema mismo se van gestando otros poemas. El poema, por tanto, tiende a la visualización: su *decir* exige simultáneamente un *ver*. Aunque lo contrario también es cierto. No se trata de una mera paradoja. Todo poema espacial, como lo sugiere Mallarmé, es una suerte de *partitura*: sólo que lo oímos con los ojos, lo vemos con el oído, propone también Paz. Se trata, sí, de un nuevo sentido de la música verbal, muy perceptible en la poesía de Paz: no tanto la de una melodía exterior (regularidad silábica, rimas, aliteraciones, ni siquiera el juego de acentos) como la de la relación (espacial, mental) de las partes, la introducción de las disonancias, el pensamiento rimado, el contrapunto de lo "escrito" y lo "hablado".

Esta técnica implica, por supuesto, un cambio de algún modo más radi-

cal: Paz insiste ahora más en el fragmento que en la totalidad —lo contrario de lo que ocurría en “Piedra de Sol”—, más en el instante y en la discontinuidad del tiempo que en el tiempo circular mismo, más en la simultaneidad que en la unidad. Lo que su obra busca, en efecto, es encarnar el espacio, pero un espacio que sólo es reconocible como fragmentación: “Signos de un alfabeto roto”: así describe Paz en “Viento Entero” (de *Ladera Este*), los restos de una civilización arruinada por las depredaciones de la historia. Esta frase podría definir no sólo su visión del mundo, sino también la naturaleza misma de su lenguaje. Un poema suyo quiere ser ahora un alfabeto roto o disperso, “signos en rotación” que buscan su sentido. Sin embargo, si la función del poeta es volver a reunir esos signos, Paz concibe que ello no sería posible sin antes mostrarlos en toda su dispersión. Lo fragmentario, además, no es sólo vestigio de una antigua totalidad; puede ser, igualmente, el comienzo de una nueva visión de esa totalidad. Es así que lo fragmentario intensifica en la obra de Paz su tendencia a las relaciones, a un arte combinatorio.

De este modo, Paz va dando paso a la concepción de la *obra abierta* en la estructura misma de su poesía. Lo cual, a su vez, se presenta como la realización formal de su idea de la poesía como *revelación*. En verdad, si un texto se resuelve en varios textos, ello supone que el poema se gesta a sí mismo y se revela desde sí mismo; es decir, se vuelve un mundo autónomo, independiente del autor. Al mismo tiempo, la lectura del poema se caracteriza por una experiencia semejante: depende de sí misma, esto es, de la opción según la cual el lector combina en una u otra forma la pluralidad de textos que se le ofrecen. En ambos casos, el poema es una inminencia: dispuesto siempre a ser *otro* sin dejar de ser lo que es. “Cada lector es otro poeta; cada poema, otro poema”, dice Paz. Es esta intuición la que toma cuerpo en *Blanco*, uno de sus poemas más ambiciosos en los últimos años. Es el poema no ya del diálogo entre un yo y un tú, sino del “monólogo plural”.

Blanco es un poema espacial: no puede ser comprendido cabalmente sin ser visualizado (¿aun manipulado?) por él, lector. Sus rasgos físicos —tipográficos— encierran, en sí mismos, en gran medida, las claves de su significación. Consta de una sola y larga página plegada, que, al desplegarse (verticalmente, hacia él, lector), deja aparecer al texto como en movimiento. Éste, a su vez, puede ser leído como un poema único o como varios. Tal pluralidad está indicada (¿impuesta?) por los diferentes caracteres tipográficos y por la disposición misma del texto en la página. No obstante ello, hay dos líneas fundamentales en el poema.

De un lado, un texto que ocupa el centro de la página; aunque puede ser leído como seis poemas sueltos o como uno solo, tiene una misma unidad temática; las vicisitudes del lenguaje, la gestación de la palabra y su confrontación con el mundo. Esta parte constituye la línea de reflexión del poema sobre sí mismo; no tanto un discurso sobre la esencia de la

poesía como la dilucidación del acto que la engendra; dilucidación, además, crítica: el poema es y no es, avanza y retrocede, comprueba su vacío (es un “lenguaje deshabitado”), busca trascenderlo y encarnar en lo real. Es decir, es el proceso de la búsqueda de sentido. De ahí que el texto mismo se organice figurando “un archipiélago de signos”: palabras errantes diseminadas en el espacio de la página, versos que interrumpen su continuidad lineal y quedan como en suspenso; todo lo cual sugiere un “tempo” lento, una suerte de penoso ritmo monologante. Esta búsqueda de sentido tiene, por ello, todos los rasgos de una prueba espiritual (¿mística?). De manera significativa, el texto inicial dibuja una figura cuadrangular (¿un mandala?) en cuyo centro está *la palabra* y cuyos extremos son calificativos antitéticos de esa palabra: *inocente / promiscuo, sin nombre / sin habla*. Así, los siguientes textos centrales se presentan como las diversas etapas de una expiación (“el lenguaje es una expiación”, comprueba el poeta), lo que no es, por supuesto, sino la búsqueda de purificación, una “peregrinación hacia las claridades”. Al final de este proceso, el lenguaje tiene acceso a la *aerofonía*: una palabra que al cristalizar parece resolverse, de igual modo, en el silencio; una palabra que es aire (nada) y, sin embargo, lo es todo. Como la define el propio Paz: “Boca de verdades / Claridad que se anuda en una sílaba / diáfana como el silencio”. A ello corresponde también un especial estado de percepción: no un pensar sino un ver, pero un ver que sólo ve “los reflejos, los pensamientos”; aun lo que se ve no son los pensamientos sino “el resplandor de lo vacío”. El lenguaje, pues, ha llegado a su plenitud y a su vacuidad: es las dos cosas a la vez. Es esta línea del poema, creo, la que más está signada por el espíritu mallarmeano y a ella corresponde sobre todo uno de los dos epígrafes que Paz escoge: “Avec ce seul objet dont le Néant s'honore”.

La segunda línea del poema está formada por cuatro partes, en cada una de las cuales el texto se organiza de manera distinta: dos columnas (en la edición original inscritas en negro y rojo) que a veces se separan y otras se fusionan. Cada una de estas partes puede ser leída, linealmente, como un solo poema; o bien como dos poemas si se lee independientemente cada columna. Presentan también una estructura más compleja. Las columnas de la izquierda son la exaltación erótica, el himno al cuerpo y a la mujer (físicamente, incluso, el poema es ahora más compacto); al mismo tiempo sugieren una relación cósmica: la mujer es vinculada a los cuatro elementos (sucesivamente al fuego, al agua, a la tierra y al aire) que, a su vez, parecen corresponderse con los colores dominantes en los textos centrales: amarillo, rojo (el agua de la historia, la sangre), verde y azul. Por su parte, las columnas de la derecha equivalen a cuatro modos de conocimiento: sensación, percepción, imaginación y entendimiento. Esta segunda línea del poema sugiere igualmente un proceso místico de mutaciones (el paso del fuego al aire, de la sensación al entendimiento). Es el

proceso de la pasión que se expande y se transfigura a sí misma. En gran medida le corresponde más bien el otro epígrafe del libro, tomado de la doctrina tántrica: "By passion the world is bound, by passion too it is released".

Ahora bien, estas dos líneas no discurren de modo independiente, sino que se entrecruzan. A excepción del primero y del último, a cada texto del centro le sigue otro de dos columnas. Estas interpolaciones van señalando la relación profunda que existe entre el tema del lenguaje y el erótico. Están ligados por un impulso común. El poema prepara un orden amoroso, ha dicho Paz en otro libro. Ese orden se va gestando aquí en un doble plano: la reflexión sobre el lenguaje se impregna de una fuerza erótica, así como la exaltación erótica parece la gestación misma de la palabra y aun del poema. De ahí que el último texto del centro (final del poema) no sólo sea la condensación —recurrencia, variación y resumen— de la temática del lenguaje, sino también de la erótica. Ambas, pues, finalmente se fusionan.

Pero se fusionan no sin antes enfrentarse en un contrapunto que hace aflorar la tensión que subyace a todo lo largo del poema y que Paz resume en esta fórmula: "Si el mundo es real / La palabra es irreal / Si es real la palabra / El mundo / Es la grieta el resplandor el remolino". Paz se ve dividido ante esta alternativa, pero de algún modo la trasciende, sólo que sin dar la victoria ni al lenguaje ni al mundo. El dilema, aunque insoluble, parece admitir una reconciliación. El cuerpo del poema (o del lenguaje) se identifica con el de la mujer, que, a su vez, se identifica con el del universo: son estas fusiones sucesivas las que pueden crear una realidad verdadera. ¿La de la plenitud o la del vacío? Sin paradoja, creo que ambas: se trata de un estado particular donde lo sensible y lo trascendente, la palabra y el silencio se vuelven uno; donde la posesión es una desposesión, y a la inversa. Al final, Paz dice a la mujer:

| | |
|------------------------|-------------------------|
| El mundo | |
| | Es tus imágenes |
| Anegadas en la música | |
| | Tu cuerpo |
| Derramado en mi cuerpo | |
| | Visto |
| Desvanecido | |
| | Da realidad a la mirada |

La verdadera realidad es, pues, la de la mirada. Pero, además, este final sugiere que las fusiones (poema, mujer, mundo) desaparecen para dar sentido a la mirada. En otro pasaje, Paz había dicho: "La irrealidad de lo mirado / Da realidad a la mirada". Esta mirada es la del poema mismo, mejor, es el acto poético. Es éste, no el texto mismo, el que es real. Así la plenitud está ligada a él como el instante a su próximo desvanecimiento:

la plenitud al borde del abismo o del vacío. Por ello este final nos remite a otra frase que es como un círculo infinito: el espíritu es creación del cuerpo que es creación del mundo que es creación del espíritu. Paz escribe a partir de la conciencia de esta relatividad. Sabe que el mundo no sólo es ya intraducible, sino que, sometido a cambios incesantes, se desvanece. El *cuerpo* ya no es materia, sino un vertiginoso tejido de relaciones.

Blanco se propone, pues, como una aventura: no un poema hecho o cristalizado (a pesar de lo concertado), sino otro que continuamente se está haciendo. Así como el mundo existe por la mirada que lo mira, el poema existe por el acto que lo propicia. Pero el acto de escribirlo no vale sino por el acto de leerlo: llamado al lector para que haga *decir* al poema. De ahí uno de los sentidos del título mismo: es un texto en *blanco* (como el mundo), está y no está escrito, en él la palabra está y no está dicha. El lector tiene que convertirlo en experiencia personal. Leer no es tanto descubrir un sentido como, sobre todo, hacerlo posible.

LA TRANSPARENCIA ES TODO LO QUE QUEDA

Como es perceptible en *Blanco*, el sistema metafórico de Paz se ha vuelto más complejo y a la vez más simple. No estoy proponiendo ninguna paradoja. Su complejidad no es del mismo orden del de la llamada poesía hermética; reside, más bien, en las posibilidades que abre o en las relaciones que suscita; también cuenta la experiencia espiritual que encierra, en la cual, por cierto —no hay que olvidarlo—, no deja de ser fundamental la experiencia del Oriente, donde Paz escribe casi todo *Ladera Este*. Por otra parte, es simple porque hace de la riqueza un despojamiento (y lo contrario es cierto igualmente): no se presenta como un don inventivo o le da otro sentido a ese don: inventar es *ver* el mundo. En efecto, en la nueva imagen de Paz se borran más profundamente los límites entre lo figurado y lo real; a esa imagen hay que tomarla literalmente (y en todos los sentidos, como diría Rimbaud): no es una sustitución del mundo, quiere ser un mostrar el mundo.

Pero no se suponga ningún "realismo" en esto: mostrar el mundo es rescatarlo en su limpidez, en su originalidad; hacer de sus apariencias un (el único) absoluto. Este intento no es nuevo en Paz, cuya poesía es un continuo rechazo de toda trascendencia; pero es evidente que aparece ahora con mayor intensidad. En un poema en que evoca el ámbito de la civilización islámica así como la mística sufí y el budismo, termina diciendo: "Vi al mundo reposar en sí mismo. / Vi las apariencias. / Y llamé a esa media hora: / Perfección de lo Finito". Según el título del poema ("Felicidad en Herat"), Paz define esa experiencia como una *felicidad*. Lo es, creo, no sólo en la medida en que implica la aceptación, iluminada, del mundo, sino también por la coincidencia entre el mirar y lo mirado. En un

En este último caso, la transparencia conduce al silencio: no porque lo verdadero sea indecible, sino porque ya no necesita de ser dicho. Así, en cierta manera, Paz parece concluir en la misma evidencia del Igitur mallarmeano: "Le Néant parti, reste le château de la pureté". Pero esta pureza ¿no será la forma última en que se nos revela el mundo, o se nos transparenta? Vale decir: la forma última en que el mundo encarna y se hace real, plenamente real. Lo cual se correspondería con la pasión utópica de Paz: la aparición del mundo —del mundo original, se entiende— implica la desaparición del lenguaje y de la poesía. Vivir la poesía: escribir el mundo.

XII. JUARROZ: SINO/SI NO

EL ÚLTIMO GESTO SE ESTANCA EN LA PALABRA NO
EL PRIMER GESTO SE ESTANCA EN LA PALABRA SI

EN LA actual poesía hispanoamericana, la obra de Roberto Juarroz no se asemeja a ninguna otra y, sin embargo, no está dominada por el vértigo de la originalidad, mucho menos por el de la experimentación de nuevas técnicas verbales; también es cierto que evoca a muchas otras, pero sin quedarse en la mera prolongación del epígono. Más significativo todavía: es una obra que *parece no serlo*. A su brevedad (siete volúmenes no muy extensos publicados entre 1958 y 1982) se añade otro rasgo: el suyo es un discurrir que se repite incesantemente, un lenguaje que no varía de manera sensible —que no "evoluciona", dirán ciertos críticos, que, por lo general, siempre "involucionan"; su primer libro podría ser el último, y viceversa. Si, como se cree lo estimable, una obra es sobre todo expansión y diversidad, la suya, aparentemente, no sería una obra. No obstante, es una obra que se hace —o se hará— cada vez más presente en nuestra experiencia de la poesía. Lo mejor de esa obra merecería, en verdad, una frase de Baudelaire: "Como no ha progresado, no envejecerá". Paradoja, sin duda, fascinante: ¿no supone otra forma de "modernidad", a la vez que resulta su crítica?

¿Qué ocurre, entonces, en la poesía de Juarroz? "Una poesía que procede por inversión de signos", la ha definido Cortázar. Si se necesitara una clave para comprenderla, ésta es sin duda la más reveladora. Pero habría que añadir que la comprensión no requiere la reinversión de esos signos; hay que aceptarlos tal como se nos dan. Aceptar lo que el propio Juarroz, en un poema de *Cuarta poesía vertical* (1969), ha llamado las "historias simultáneas":

Yo conozco este juego
de historias simultáneas:
dos pájaros dentro de cada pájaro,
dos líneas dentro de cada línea,
dos ojos y una sola mirada,
dos espejos en el fondo del hombre.
Y la segunda historia
repitiendo a la inversa la primera:
me hago y me deshago en cada cosa,
no es posible pensar sin ser pensado
y el eco es un teorema
que anula soledad y compañía.