



fórcola

LOS SIGNOS EN ROTACIÓN



Octavio Paz

LOS SIGNOS EN ROTACIÓN

Prólogo de
Julio Cortázar

Postfacio de
Juan Malpartida

fórcola

Singladuras

Director de la colección: Francisco Javier Jiménez

Diseño de cubierta: Silvano Gozzer

Diseño de maqueta: Susana Pulido

Producción: Teresa Alba

© Marie José Paz, 2011

© Del Prólogo, Herederos de Julio Cortázar, 2011

© Del Postfacio, Juan Malpartida, 2011

© Fórcola Ediciones, 2011

C/ Querol, 4 - 28033 Madrid

www.forcolaediciones.com

Depósito legal: M-916-2011

ISBN: 978-84-15174-09-7 [edición impresa]

ISBN: 978-84-15174-26-4 [edición digital (PDF)]

Imprime: Elece Industria Gráfica, S. L.

Encuadernación: Moen, S. L.

Impreso en España, CEE. Printed in Spain

ÍNDICE

Prólogo de Julio Cortázar	7
<i>Homenaje a una estrella de mar</i>	
Los signos en rotación	13
Postfacio de Juan Malpartida	67
<i>Octavio Paz en rotación</i>	

PRÓLOGO
Homenaje a una estrella de mar

Julio Cortázar

7

ABANDONADA por una ola en pleno mediodía, cuando cada grano de arena se enfurece y brilla con todas sus facetas, la estrella de mar propone una síntesis de la naturaleza que el ojo distraído recorre a lo largo de las dunas y del horizonte cabalgado por la interminable tropilla de la espuma. Sumido en ese movimiento incesante, en ese derroche de espacio y de color, todo aquel cuya inteligencia busca las claves se detendrá maravillado ante esa forma perfecta que resuelve y domina el gran desorden de las cosas y las imágenes. Hablo de maravillarse, porque frente a esa coagulación de lo múltiple en unidad, la mirada presiente ya el nuevo punto de partida que insinúa esa húmeda brújula en la que cada punta marca rumbos jamás balizados en nuestras cartas de viaje.

A lo largo de treinta años la obra de Octavio Paz ha sido para mí esta estrella de mar que condensa las razones de nuestra presencia en la Tierra. Poeta ante todo, es decir, cazador de ser, Paz posee esa rara cualidad que sólo se encuentra en un Valéry o en un T. S. Eliot: el poder de hacer coexistir paralelamente y sin choques (puesto que a partir de Einstein hemos

aprendido que las paralelas acaban por encontrarse) el canto poético y la reflexión analítica. En este siglo de especializaciones suele suceder que incluso las «ciencias diagonales», esos esfuerzos por descompartimentar la fría colmena de miel sintética que constituye nuestro alimento forzoso, desembocan finalmente en una nueva especialización disfrazada.

8 Lo mismo puede decirse de las «ciencias humanas», o de algunas indagaciones que acaban por girar en el vacío. Quizá para luchar contra eso, el pensamiento de Octavio Paz, inseparable de su correlación sensual con el sol que cae sobre su máquina de escribir, con todo lo que lo rodea, se ha aplicado en estos últimos años a temas aparentemente tan distantes entre sí como el método de Claude Lévi-Strauss o el de Marcel Duchamp. Existe en Paz algo como una profunda necesidad de situar en una nueva perspectiva tantas instancias mentales, artísticas, políticas y morales que otros pretenden mostrarnos aisladas y con etiquetas diferentes. Así, como lo sabían ya un Antonin Artaud y un Gaston Bachelard, suele ocurrir que esta perspectiva heterodoxa acaba por revelar los lazos profundos que unen dominios aparentemente estancos; así también, negándose a las fáciles analogías en cuyas trampas cayó muchas veces el surrealismo, Paz descubre los ritmos subyacentes que enlazan ciertas realidades tenidas por alógenas.

Presocrático en el sentido más osado de un término que hará sonreír a aquellos que se bañan demasiado

en el río de la historia y del *progreso*, el pensamiento de Paz asciende hacia el canto total del ser, así como su poesía es una búsqueda obstinada del sentido extremo de las cosas: mujer, pájaro, destino mexicano, porvenir de América Latina. Como latinoamericano, sabe que entre nosotros todo espera en cierto modo un redescubrimiento, y en primer término el redescubrimiento del hombre mismo, y que para ello no sólo no se debe renunciar ingenuamente al acervo de las civilizaciones crepusculares, sino que es preciso buscar, como lo buscó el crepuscular Mallarmé, la forma de dar un sentido más puro a las palabras de la tribu.

9

Octavio Paz se obstina desde hace mucho en esa búsqueda, mirando por cada una de las ventanillas del tren Verbo, consultando las fuentes más selladas del erotismo, los signos esotéricos o exóticos, suscitando las respuestas que se desgajan de un haikú, de un relieve de Kajuraho o de Konarak, de un método estructuralista, del habla de su pueblo, de un *ready-made*, de las mitologías americanas, de la poesía de un Fernando Pessoa o de un Luis Cernuda. En un hombre que ha sabido mostrar su responsabilidad personal al definir claramente su posición frente a los siniestros acontecimientos que convulsionan a su patria, esta interrogación tiene un sentido revolucionario ejemplar.

A veces discutibles, siempre exaltantes, los múltiples ensayos de Paz referidos a una vertiginosa

pluralidad de temas dan prueba de un pensamiento y de una visión que se sitúan entre las más altas y las más coherentes de la América Latina contemporánea. Volcado abiertamente hacia el futuro (y, para eso, conociendo a fondo un pasado que tantos escritores revolucionarios fingen despreciar por la simple razón de que lo ignoran), Paz postula a su manera ese *hombre nuevo* del que tanto se habla en nuestros países. Para él, en todo caso, ese hombre se define como el llamado a abrazar una realidad mucho más vasta que la de nuestros días en América Latina y en el resto del planeta. Y si la revolución le abre algún día ese acceso, ello sólo será posible si la poesía está presente en la cita. Una poesía de vida, que nada tiene que ver con esa deslavada vida poética que se obstinan en defender tantos románticos anacrónicos en sus torres de marfil e incluso de cemento armado.

Hace ya mucho que Octavio Paz hace cantar esa poesía, que es llave de paso, en una lengua capaz de aliar implacablemente la belleza al rigor, dando también así un ejemplo en un país como México donde perviven las tendencias a la retórica y al engolamien- to. En el corazón de esa obra se alza «Piedra de sol», para mí el más admirable poema de amor jamás escrito en América Latina, respuesta en el dominio erótico a la sed de confrontación total del hombre con su propia trascendencia, allí donde todas las falsas fronteras se ven abolidas, donde el ser no se reduce al *yo* histórico del Occidente sino que se abre

a una armonía con tantos dioses abjurados o perdidos: los dioses del cuerpo, que son innumerables, los dioses del canto, los dioses de la felicidad que acarician llorando la cabeza de los niños de los suburbios miserables y de los Vietnam del planeta, los dioses que sólo esperan al hombre para cederle el lugar en una Tierra al fin reconciliada.

La estrella de mar sigue ahí, en la playa, síntesis y nueva partida, dialéctica secreta y sin embargo tan próxima, tan accesible. Pocos son los que, como Octavio Paz, han comprendido que la estrella de mar los llama hacia su centro después de haber inventado tantos nuevos puntos cardinales para las vertiginosas fugas del espíritu y la carne. Brújula, rosa de los vientos...

11

LOS SIGNOS EN ROTACIÓN

LA HISTORIA de la poesía moderna es la de una desmesura. Todos sus grandes protagonistas, después de trazar un signo breve y enigmático, se han estrellado contra la roca. El astro negro de Lautréamont rige el destino de nuestros más altos poetas. Pero este siglo y medio ha sido tan rico en infortunios como en obras: el fracaso de la aventura poética es la cara opaca de la esfera; la otra está hecha de la luz de los poemas modernos. Así, la interrogación sobre las posibilidades de encarnación de la poesía no es una pregunta sobre el poema sino sobre la historia: ¿es quimera pensar en una sociedad que reconcilie al poema y al acto, que sea palabra viva y palabra vivida, creación de la comunidad y comunidad creadora? Este libro¹ no se propuso contestar a esta pregunta: su tema fue una reflexión sobre el poema. No obstante, la imperiosa naturalidad con que aparece al principio y al fin de la meditación, ¿no es un in-

¹ Remitimos al lector al Postfacio, donde se explica que el ensayo «Los signos en rotación» fue añadido como epílogo a la edición de 1967 de *El arco y la lira*. [N. del E.]

dicio de su carácter central? Esa pregunta es la pregunta. Desde el alba de la edad moderna, el poeta se la hace sin cesar –y por eso escribe; y la Historia, también sin cesar, la rechaza –contesta con *otra cosa*. Yo no intentaré responderla. No podría. Tampoco puedo quedarme callado. Aventuro algo que es más que una opinión y menos que una certidumbre: una creencia. Es una creencia alimentada por lo incierto y que en nada se funda sino en su negación. Busco en la realidad ese punto de inserción de la poesía que es también un punto de intersección, centro fijo y vibrante donde se anulan y renacen sin tregua las contradicciones. Corazón-manantial.

La pregunta contiene dos términos antagónicos y complementarios: no hay poesía sin sociedad, pero la manera de ser social de la poesía es contradictoria: afirma y niega simultáneamente al habla, que es palabra social; no hay sociedad sin poesía, pero la sociedad no puede realizarse nunca como poesía, nunca es poética. A veces los dos términos aspiran a desvincularse. No pueden. Una sociedad sin poesía carecería de lenguaje: todos dirían la misma cosa o ninguno hablaría, sociedad transhumana en la que todos serían uno o cada uno sería un todo autosuficiente. Una poesía sin sociedad sería un poema sin autor, sin lector y, en rigor, sin palabras. Condenados a una perpetua conjunción que se resuelve en instantánea discordia, los dos términos buscan una conversión mutua: poetizar la vida social, socializar

la palabra poética. Transformación de la sociedad en comunidad creadora, en poema vivo; y del poema en vida social, en imagen encarnada.

Una comunidad creadora sería aquella sociedad universal en la que las relaciones entre los hombres, lejos de ser una imposición de la necesidad exterior, fuesen como un tejido vivo, hecho de la fatalidad de cada uno al enlazarse con la libertad de todos. Esa sociedad sería libre porque, dueña de sí, nada excepto ella misma podría determinarla; y solidaria porque la actividad humana no consistiría, como hoy ocurre, en la dominación de unos sobre otros (o en la rebelión contra ese dominio), sino que buscaría el reconocimiento de cada uno por sus iguales o, más bien, por sus semejantes. La idea cardinal del movimiento revolucionario de la era moderna es la creación de una sociedad universal que, al abolir las opresiones, despliegue simultáneamente la identidad o semejanza original de todos los hombres y la radical diferencia o singularidad de cada uno. El pensamiento poético no ha sido ajeno a las vicisitudes y conflictos de esta empresa literalmente sobrehumana. La gesta de la poesía de Occidente, desde el romanticismo alemán, ha sido la de sus rupturas y reconciliaciones con el movimiento revolucionario. En un momento o en otro, todos nuestros grandes poetas han creído que en la sociedad revolucionaria, comunista o libertaria, el poema cesaría de ser ese núcleo de contradicciones que al mismo tiempo nie-

ga y afirma la historia. En la nueva sociedad la poesía sería al fin *práctica*.

18

La conversión de la sociedad en comunidad y la del poema en poesía práctica no están a la vista. Lo contrario es lo cierto: cada día parecen más lejanas. Las previsiones del pensamiento revolucionario no se han cumplido o se han realizado de una manera que es una afrenta a las supuestas leyes de la historia. Ya es un lugar común insistir sobre la palpable discordia entre la teoría y la realidad. No tengo más remedio que repetir, sin ninguna alegría, *for the sake of the argument*, algunos hechos conocidos por todos: la ausencia de revoluciones en los países que Marx llamaba civilizados y que hoy se llaman industriales o desarrollados; la existencia de regímenes revolucionarios que han abolido la propiedad privada de los medios de producción sin abolir por tanto la explotación del hombre ni las diferencias de clase, jerarquía o función; la sustitución casi total del antagonismo clásico entre proletarios y burgueses, capital y trabajo, por una doble y feroz contradicción: la oposición entre países ricos y pobres y las querellas entre Estados y grupos de Estados que se unen o separan, se alían o combaten movidos por las necesidades de la hora, la geografía y el interés nacional, independientemente de sus sistemas sociales y de las filosofías que dicen profesar. Una descripción de la superficie de la sociedad contemporánea debería comprender otros rasgos no menos turbadores:

el agresivo renacimiento de los particularismos raciales, religiosos y lingüísticos al mismo tiempo que la dócil adopción de formas de pensamiento y conducta erigidas en canon universal por la propaganda comercial y política; la elevación del nivel de vida y la degradación del *nivel de la vida*; la soberanía del objeto y la deshumanización de aquellos que lo producen y lo usan; el predominio del colectivismo y la evaporación de la noción de *prójimo*. Los medios se han vuelto fines: la política económica en lugar de la economía política; la educación sexual y no el conocimiento por el erotismo; la perfección del sistema de comunicaciones y la anulación de los interlocutores; el triunfo del signo sobre el significado en las artes y, ahora, de la cosa sobre la imagen... Proceso circular: la pluralidad se resuelve en uniformidad sin suprimir la discordia entre las naciones ni la escisión en las conciencias; la vida personal, exaltada por la publicidad, se disuelve en vida anónima; la novedad diaria acaba por ser repetición y la agitación desemboca en la inmovilidad. Vamos de ningún lado a ninguna parte. «Como el movimiento en el círculo –decía Ramon Llull–, así es la pena en el infierno.»

19

Tal vez fue Rimbaud el primer poeta que vio, en el sentido de percibir y en el de evidencia, la realidad presente como la forma infernal o circular del movimiento. Su obra es una condenación de la sociedad moderna, pero su palabra final, *Une Saison*

en enfer, también es una condenación de la poesía². Para Rimbaud el nuevo poeta crearía un «lenguaje universal, del alma para el alma», que en lugar de ritmar la acción la anunciaría. El poeta no se limitaría a expresar la «marcha hacia el Progreso», sino que sería *vraiment un multiplicateur de progrès*. La novedad de la poesía, dice Rimbaud, «no está en las ideas ni en las formas», sino en su capacidad de definir la *quantité d'inconnu s'éveillant en son temps dan l'ame universelle*. El poeta no se limita a descubrir el presente; despierta al futuro, conduce el presente al encuentro de lo que viene: *cet avenir sera materialiste*. La palabra poética no es menos «materialista» que el futuro que anuncia: es movimiento que engendra movimiento, acción que transmuta el mundo material. Animada por la

² El tema de la cronología de los escritos de Rimbaud se ha planteado, a mi juicio, de una manera unilateral. Una cosa son las fechas en que fueron escritos los poemas y otra su lugar en la obra. Tampoco se trata de un problema psicológico: es indudable que Rimbaud, al escribir *Une Saison en enfer*, creía que era su palabra última, un adiós; pero inclusive si no hubiese sido así, ese texto efectivamente es un examen y un juicio final de la experiencia poética, tal como la conciben la llamada *Lettre du voyant* e *Illuminations*. Si se piensa que los poemas de Rimbaud constituyen una obra, si son un todo y no una colección de textos dispersos, *Une Saison en enfer* es posterior a *Illuminations*, aunque algunos de éstos hayan sido escritos después.

misma energía que mueve la historia, es profecía y consumación efectiva, en la vida real, de esta profecía. La palabra encarna, es poesía práctica. *Une Saison en enfer* condena todo esto. La alquimia del verbo es un delirio: *viellerie poétique, hallucination, sophisme de la folie*. El poeta renuncia a la palabra. No vuelve a su antigua creencia, el cristianismo, ni a los suyos; pero antes de abandonarlo todo, anuncia un singular *Noël sur la terre: le travail nouveau, la sagesse nouvelle, la fuite des tyrans et des démons, la fin de la superstition*. Es el adiós al mundo viejo y a la esperanza de cambiarlo por la poesía: *Je dois enterrer mon imagination*. La crónica del infierno se encierra con una declaración enigmática: *Il faut être absolument moderne*. Cualquiera que sea la interpretación que se dé a esta frase, y hay muchas, es evidente que *modernidad* se opone aquí a *alquimia del verbo*. Rimbaud no exalta ya la palabra, sino la acción: *point de cantiques*. Después de *Une Saison en enfer* no se puede escribir un poema sin vencer un sentimiento de vergüenza: ¿no se trata de un acto irrisorio o, lo que es peor, no se incurre en una mentira? Quedan dos caminos, los dos intentados por Rimbaud: la acción (la industria, la revolución) o escribir ese poema final que sea también el fin de la poesía, su negación y culminación. Se ha dicho que la poesía moderna es poema de la poesía. Tal vez esto fue verdad en la primera mitad del siglo XIX; a partir de *Une Saison en enfer* nuestros grandes poetas han

hecho de la negación de la poesía la forma más alta de la poesía: sus poemas son crítica de la experiencia poética, crítica del lenguaje y el significado, crítica del poema mismo. La palabra poética se sustenta en la negación de la palabra. El círculo se ha cerrado.

22

Nunca como en los últimos treinta años habían parecido de tal modo incompatibles la acción revolucionaria y el ejercicio de la poesía. No obstante, algo los une. Nacidos casi al mismo tiempo, el pensamiento poético moderno y el movimiento revolucionario se encuentran, al cabo de un siglo y medio de querellas y alianzas efímeras, frente al mismo paisaje: un espacio henchido de objetos, pero deshabitado de futuro. La condenación de la tentativa de la poesía por encarnar en la historia alcanza también al principal protagonista de la era moderna: el movimiento revolucionario. Son las dos caras del mismo fenómeno. Esta condenación, por lo demás, es una exaltación; nos condena a nosotros, no a la revolución ni a la poesía. Resulta muy fácil hacer ahora una crítica del pensamiento revolucionario, especialmente de su rama marxista. Sus insuficiencias y limitaciones están a la vista. ¿Se ha reparado en que son también las nuestras? Sus errores son los de la porción más osada y generosa del espíritu moderno, en su doble dirección: como crítica de la realidad social y como proyecto universal de una sociedad justa. Ni siquiera los crímenes del período estaliniano ni la degeneración progresiva del marxismo oficial, convertido en

un maniqueísmo pragmatista, son algo ajeno a nosotros: son parte integrante de una misma historia. Una historia que nos engloba a todos y que entre todos hemos hecho. Aunque la sociedad que preveía Marx está lejos de ser una realidad de la historia, el marxismo ha penetrado tan profundamente en la historia que todos, de una manera u otra, a veces sin saberlo, somos marxistas. Nuestros juicios y categorías morales, nuestra idea del porvenir, nuestras opiniones sobre el presente o sobre la justicia, la paz o la guerra, todo, sin excluir nuestras negaciones del marxismo, está impregnado de marxismo. Este pensamiento es ya parte de nuestra sangre intelectual y de nuestra sensibilidad moral.

23

La situación contemporánea tiene cierta semejanza con la de los filósofos medievales que no tenían más instrumento para definir al Dios judeocristiano, Dios creador y personal, que las nociones de la metafísica de Aristóteles sobre el ente y el ser. (Si Dios, la idea de Dios, ha muerto, murió de muerte filosófica: la filosofía griega.) La crítica del marxismo es indispensable, pero es inseparable de la del hombre moderno y debe ser hecha con las mismas ideas críticas del marxismo. Para saber lo que está vivo y lo que está muerto en la tradición revolucionaria, la sociedad contemporánea debe examinarse a sí misma. Ya Marx había dicho que el cristianismo no pudo «hacer comprender en forma objetiva las mitologías anteriores más que realizando su propia crítica», y

que «la economía burguesa no entendió las sociedades feudal, antigua y oriental hasta el momento en que la sociedad burguesa emprendió la crítica de sí misma»³. En el interior del sistema marxista, por lo demás, están los gérmenes de la destrucción creadora: la dialéctica y, sobre todo, la fuerza de abstracción, como llamaba Marx al análisis social, aplicada hoy a un sujeto real e históricamente determinado: la sociedad del siglo XX. La noción de proletariado como agente universal de la historia, la del Estado como simple expresión de la clase en el poder, la de la cultura como «reflejo» de la realidad social, todo esto, y muchas cosas más, desaparecerá. No la visión de una sociedad comunista. La idea de una comunidad universal en la que, por obra de la abolición de las clases y del Estado, cese la dominación de los unos sobre los otros y la moral de la autoridad y del castigo sea reemplazada por la libertad y la responsabilidad personal –una sociedad en la que, al desaparecer la propiedad privada, cada hombre sea propietario de sí mismo y esa «propiedad individual» sea literalmente común, compartida por todos gracias a la producción colectiva; la idea de una sociedad en la que se borre la distinción entre el trabajo y el arte– esa idea es irrenunciable. No sólo constituye la herencia del pensamiento moral y político de Occidente desde

³ *Introducción general a la crítica de la economía política.*

la época de la filosofía griega, sino que forma parte de nuestra naturaleza histórica. Renunciar a ella es renunciar a ser lo que ha querido ser el hombre moderno, renunciar a ser. No se trata únicamente de una moral ni de una filosofía política. El marxismo es la última tentativa del pensamiento occidental por reconciliar razón e historia. La visión de una sociedad universal comunista está ligada a otra: la historia es el lugar de encarnación de la razón; o más exactamente: el movimiento de la historia, al desplegarse, se revela como razón universal. Una y otra vez la realidad de la historia desmiente esta idea; una y otra vez buscamos un sentido a la sangrienta agitación. Estamos condenados a buscar la razón de la sinrazón. Es verdad que, si ha de surgir un nuevo pensamiento revolucionario, tendrá que absorber dos tradiciones desdeñadas por Marx y sus herederos: la libertaria y la poética, entendida esta última como experiencia de la *otredad*; no es menos cierto que ese pensamiento, como el marxismo, será crítico y creador; conocimiento que abraza a la sociedad en su realidad concreta y en su movimiento general –y la cambia. Razón activa⁴.

25

⁴ Estas líneas fueron escritas en 1964. Hoy, veintiséis años después, el enorme fracaso histórico del marxismo-leninismo es un hecho incontrovertible. Pero no ha surgido un nuevo pensamiento crítico y creador. Véase el capítulo final de *La otra voz*. [Nota de 1990.]

SIN DUDA la nueva poesía no repetirá las experiencias de los últimos cincuenta años. Son irrepetibles. Y todavía están sumergidos los mundos poéticos que esperan ser descubiertos por un adolescente cuyo rostro seguramente nunca veremos. Pero desde el exterior quizá no sea del todo temerario describir algunas de las circunstancias a que se enfrentan los nuevos poetas. Una es la pérdida de la imagen del mundo; otra, la aparición de un vocabulario universal, compuesto de signos activos: la técnica; otra más, la crisis de los significados.

En la Antigüedad el universo tenía una forma y un centro; su movimiento estaba regido por un ritmo cíclico y esa figura rítmica fue durante siglos el arquetipo de la ciudad, las leyes y las obras. El orden político y el orden del poema, las fiestas públicas y los ritos privados –y aun la discordia y las transgresiones a la regla universal– eran manifestaciones del ritmo cósmico. Después, la figura del mundo se ensanchó: el espacio se hizo infinito o transfinito; el año platónico se convirtió en sucesión lineal, inacabable; y los astros dejaron de ser la imagen de la armonía cósmica. Se desplazó el centro del mundo y Dios, las ideas y las esencias se desvanecieron. Nos quedamos solos. Cambió la figura del universo y cambió la idea que se hacía el hombre de sí mismo; no obstante, los mundos no dejaron de ser el mundo ni el hombre los hombres. Todo era un todo. Ahora el espacio se expande y disgrega; el tiempo se vuelve

discontinuo; y el mundo, el todo, estalla en añicos. Dispersión del hombre, errante en un espacio que también se dispersa, errante en su propia dispersión. En un universo que se desgrana y se separa de sí, totalidad que ha dejado de ser pensable excepto como ausencia o colección de fragmentos heterogéneos, el yo también se disgrega. No es que haya perdido realidad ni que lo consideremos como una ilusión. Al contrario, su propia dispersión lo multiplica y lo fortalece. Ha perdido cohesión y ha dejado de tener un centro, pero cada partícula se concibe como un yo único, más cerrado y obstinado en sí mismo que el antiguo yo. La dispersión no es pluralidad sino repetición: siempre el mismo yo que combate ciegamente a otro yo ciego. Propagación, pululación de lo idéntico.

27

El crecimiento del yo amenaza al lenguaje en su doble función: como diálogo y como monólogo. El primero se funda en la pluralidad; el segundo, en la identidad. La contradicción del diálogo consiste en que cada uno habla consigo mismo al hablar con los otros; la del monólogo en que nunca soy yo, sino otro, el que escucha lo que me digo a mí mismo. La poesía ha sido siempre una tentativa por resolver esta discordia por medio de una conversión de los términos: el yo del diálogo en el tú del monólogo. La poesía no dice: yo soy tú; dice: mi yo eres tú. La imagen poética de la *otredad*. El fenómeno moderno de la incomunicación no depende tanto de la

pluralidad de sujetos cuanto de la desaparición del tú como elemento constitutivo de cada conciencia. No hablamos con los otros porque no podemos hablar con nosotros mismos. Pero la multiplicación cancerosa del yo no es el origen, sino el resultado de la pérdida de la imagen del mundo. Al sentirse solo en el mundo, el hombre antiguo descubría su propio yo y, así, el de los otros. Hoy no estamos solos en el mundo: no hay mundo. Cada sitio es el mismo sitio y ninguna parte está en todas partes. La conversión del yo en tú –imagen que comprende todas las imágenes poéticas– no puede realizarse si antes el mundo no reaparece. La imaginación poética no es invención sino descubrimiento de la presencia. Descubrir la imagen del mundo en lo que emerge como fragmento y dispersión, percibir en lo uno lo otro, será devolverle al lenguaje su virtud metafórica: darle presencia a los otros. La poesía: búsqueda de los otros, descubrimiento de la *otredad*.

Si el mundo, como imagen, se desvanece, una nueva realidad cubre a toda la tierra. La técnica es una realidad tan poderosamente real –visible, palpable, audible, ubicua– que la verdadera realidad ha dejado de ser natural o sobrenatural: la industria es nuestro paisaje, nuestro cielo y nuestro infierno. Un templo maya, una catedral medieval o un palacio barroco eran algo más que monumentos: puntos sensibles del espacio y el tiempo, observatorios privilegiados desde los cuales el hombre podía con-

templar el mundo y el trasmundo como un todo. Su orientación correspondía a una visión simbólica del universo; la forma y disposición de sus partes abrían una perspectiva plural, verdadero cruce de caminos visuales: hacia arriba y abajo, hacia los cuatro puntos cardinales. Punto de vista total sobre la totalidad. Esas obras no sólo eran una visión del mundo, sino que estaban hechas a su imagen: eran una representación de la figura del universo, su copia o su símbolo. La técnica se interpone entre nosotros y el mundo, cierra toda perspectiva a la mirada: más allá de sus geometrías de hierro, vidrio o aluminio no hay rigurosamente nada, excepto lo desconocido, la región de lo informe todavía no transformada por el hombre.

29

La técnica no es ni una imagen ni una visión del mundo: no es una imagen porque no tiene por objeto representar o reproducir a la realidad; no es una visión porque no concibe al mundo como figura sino como algo más o menos maleable para la voluntad humana. Para la técnica el mundo se presenta como resistencia, no como arquetipo: tiene realidad, no figura. Esa realidad no se puede reducir a ninguna imagen y es, al pie de la letra, inimaginable. El saber antiguo tenía por fin último la contemplación de la realidad, fuese presencia sensible o forma ideal; el saber de la técnica aspira a sustituir la realidad real por un universo de mecanismos. Los artefactos y utensilios del pasado estaban en el espacio; los me-

canismos modernos lo alteran radicalmente. El espacio no sólo se puebla de máquinas que tienden al automatismo o que son ya autómatas sino que es un campo de fuerzas, un mundo de energías y relaciones –algo muy distinto a esa extensión o superficie más o menos estable de las antiguas cosmologías y filosofías. El tiempo de la técnica es, por una parte, ruptura de los ritmos cósmicos de las viejas civilizaciones; por la otra, aceleración y, a la postre, cancelación del tiempo cronométrico moderno. De ambas maneras es un tiempo discontinuo y vertiginoso que elude, ya que no la medida, la representación. En suma, la técnica se funda en una negación del mundo como imagen. Y habría que agregar: gracias a esa negación hay técnica. No es la técnica la que niega la imagen del mundo; es la desaparición de la imagen del mundo lo que hace posible la técnica.

Las obras del pasado eran réplicas del arquetipo cósmico en el doble sentido de la palabra: copias del modelo universal y respuesta humana del mundo, rimas o estrofas del poema que el cosmos se dice a sí mismo. Símbolos del mundo y diálogo con el mundo: lo primero, por ser reproducción de la imagen del universo; lo segundo, por ser el punto de intersección entre el hombre y la realidad exterior. Estas obras eran un lenguaje: una visión del mundo y un puente entre el hombre y el todo que lo rodea y sostiene. Las construcciones de la técnica –fábricas, aeropuertos, plantas de energía y otros grandiosos

conjuntos— son absolutamente reales pero no son presencias; no representan: son signos de la acción y no imágenes del mundo. Entre ellas y el paisaje natural que las contiene no hay diálogo ni correspondencia. No son obras sino instrumentos; su duración depende de su funcionamiento y su forma no posee más significación que la de su eficacia. Una mezquita o un arco triunfal romano son obras impregnadas de significación: duran por haber sido edificadas sobre significados perdurables, no únicamente en razón de la mayor o menor resistencia de sus materiales. Inclusive las cuevas del Paleolítico se nos aparecen como un texto tal vez indescifrable pero no desprovisto de sentido. Los aparatos y mecanismos de la técnica, apenas cesan de funcionar, se vuelven insignificantes: nada dicen, excepto que han dejado de servir. Así, la técnica no es propiamente un lenguaje, un sistema de significados permanentes fundado en una visión del mundo. Es un repertorio de signos dueños de significados temporales y variables: un vocabulario universal de la actividad, aplicado a la transformación de la realidad y que se organiza de esta o aquella manera ante esa o aquella resistencia. El poeta del pasado se alimentaba del lenguaje y la mitología que su sociedad y su tiempo le proponían. Ese lenguaje y esos mitos eran inseparables de la imagen del mundo de cada civilización. La universalidad de la técnica es de orden diferente a la de las antiguas religiones y filosofías: no nos ofrece una

imagen del mundo sino un espacio en blanco, el mismo para todos los hombres. Sus signos no son un lenguaje: son las señales que marcan las fronteras, siempre en movimiento, entre el hombre y la realidad inexplorada. La técnica libera a la imaginación de toda mitología y la enfrenta con lo desconocido. La enfrenta a sí misma y, ante la ausencia de toda imagen del mundo, la lleva a configurarse. Esa configuración es el poema. Plantado sobre lo informe a la manera de los signos de la técnica y, como ellos, en busca de un significado sin cesar elusivo, el poema es un espacio vacío pero cargado de inminencia. No es todavía la presencia: es una parvada de signos que buscan su significado y que no significan más que ser búsqueda.

La conciencia de la historia parecía ser la gran adquisición del hombre moderno. Esa conciencia se ha convertido en pregunta sin respuesta sobre el sentido de la historia. La técnica no es una respuesta. Si lo fuese, sería negativa: la invención de armas de aniquilación total pone en entredicho toda hipótesis o teoría sobre el sentido de la historia y sobre la supuesta razón inherente a los movimientos y luchas de pueblos y clases. Pero supongamos que no se hubiesen inventado esas armas o que las potencias que las poseen decidiesen destruirlas: el pensamiento técnico, único superviviente de las filosofías del pasado, tampoco podría decirnos nada sobre el porvenir. La técnica puede prever estos o aquellos

cambios y, hasta cierto punto, construir realidades futuras. En ese sentido la técnica es productora de futuro. Ninguno de estos prodigios contestará a la única pregunta que se hace el hombre en tanto que ser histórico y, debo añadir, en tanto que hombre: el porqué y el para qué de los cambios. Esta pregunta contiene ya, en germen, una idea del hombre y una imagen del mundo. Es una pregunta sobre el sentido del existir humano individual y colectivo; hacerla es afirmar que la respuesta, o la ausencia de respuesta, pertenecen a esferas distintas de la técnica. Así pues, aunque la técnica inventa todos los días algo nuevo, nada puede decirnos sobre el futuro. En cierto modo, su acción consiste en ser una incesante destrucción de futuro. En efecto, en la medida en que el futuro que construye es cada vez menos imaginable y aparece desprovisto de sentido, cesa de ser futuro: es lo desconocido que irrumpe sobre nosotros. Hemos cesado de reconocernos en el futuro.

33

La pérdida de la imagen del futuro, decía Ortega y Gasset, implica una mutilación del pasado. Así es: todo lo que nos parecía cargado de sentido se ofrece ahora ante nuestros ojos como una serie de esfuerzos y creaciones que son un no-sentido. La pérdida de significado afecta a las dos mitades de la espera, a la muerte y a la vida: la muerte tiene el sentido que le da nuestro vivir; y éste tiene como significado último ser vida ante la muerte. Nada nos puede

decir la técnica sobre todo esto. Su virtud filosófica consiste, por decirlo así, en su ausencia de filosofía. Tal vez no sea una desgracia: gracias a la técnica el hombre se encuentra, después de miles de años de filosofías y religiones, a la intemperie. La conciencia de la historia se ha revelado como conciencia trágica; el ahora ya no se proyecta en un futuro: es un siempre instantáneo. Escribo conciencia trágica no porque piense en un regreso a la tragedia griega sino para designar al *temple* de una nueva poesía. Historia y tragedia son términos incompatibles: para la historia nada es definitivo excepto el cambio; para la tragedia todo cambio es definitivo. Por eso los géneros propios de la sensibilidad histórica, hoy heridos de muerte, son la novela, el drama, la elegía, la comedia. El poeta moderno vivía en un tiempo que se distinguía de los otros tiempos en ser la época de la conciencia histórica; esa conciencia percibe ahora que la historia no tiene sentido o que, si lo tiene, es inaccesible para ella. Nuestro tiempo es el del fin de la historia como futuro imaginable o previsible. Reducidos a un presente que se angosta más y más, nos preguntamos: ¿adónde vamos?; en realidad deberíamos preguntarnos: ¿en qué tiempos vivimos? No creo que nadie pueda responder con certeza a esta pregunta. La aceleración del suceder histórico, sobre todo a partir de la Primera Guerra Mundial; y la universalidad de la técnica, que ha hecho de la tierra un espacio homogéneo, se revelan al fin como

una suerte de frenética inmovilidad en un sitio que es todos los sitios. Poesía: búsqueda de un ahora y de un aquí.

LA DESCRIPCIÓN anterior es incompleta e insuficiente. No tanto, quizá, para que nos impida enteramente entrever la posible dirección de la poesía venidera. En primer término: la dispersión de la imagen del mundo en fragmentos inconexos se resuelve en uniformidad y, así, en pérdida de la *otredad*. La técnica, por su parte, no nos ha dado una nueva imagen del mundo y ha hecho imposible un retorno a las viejas mitologías. Mientras dure este tiempo que es nuestro tiempo, no hay pasado ni futuro, edad de oro anterior a la historia o falansterio ulterior. El tiempo del poeta: vivir al día; y vivirlo, simultáneamente, de dos maneras contradictorias: como si fuese inacabable y como si fuese a acabar ahora mismo. Así, la imaginación no puede proponerse sino recuperar y exaltar –descubrir y proyectar– la vida concreta de hoy. Lo primero, el descubrir, designa a la experiencia poética; lo segundo, la proyección, se refiere al poema propiamente dicho y será tratado más adelante.

En cuanto a lo primero, empezaré por decir que la vida concreta es la verdadera vida, por oposición al vivir uniforme que intenta imponernos la sociedad contemporánea. Breton ha dicho: *la véritable exis-*

tence est ailleurs. Ese allá está aquí, siempre aquí y en este momento. La verdadera vida no se opone ni a la vida cotidiana ni a la heroica; es la percepción del relampagueo de la *otredad* en cualquiera de nuestros actos, sin excluir a los más nimios. Con frecuencia se engloba a estos estados bajo un nombre a mi juicio inexacto: la *experiencia espiritual*. Nada permite afirmar que se trate de algo predominantemente espiritual; nada, además, hace pensar que el espíritu sea realmente distinto a la vida corpórea y a lo que, también con inexactitud, llamamos materia. Esas experiencias son y no son excepcionales. Ningún método exterior o interior –trátase de la meditación, las drogas, el erotismo, las prácticas ascéticas o cualquier otro medio físico o mental– puede por sí solo suscitar la aparición de la *otredad*. Es un don imprevisto, un signo que la vida hace a la vida sin que el recibirlo entrañe mérito o diferencia alguna, ya sea de orden moral o espiritual. Ciertamente, hay situaciones propicias y temperamentos más afinados pero aun en esto no hay regla fija. Experiencia hecha del tejido de nuestros actos diarios, la *otredad* es ante todo percepción simultánea de que somos otro sin dejar de ser lo que somos y que, sin cesar de estar en donde estamos, nuestro verdadero ser está en otra parte. Somos otra parte. En otra parte quiere decir: aquí, ahora mismo mientras hago esto o aquello. Y también: estoy solo y estoy contigo, en un no sé dónde que es siempre aquí. Contigo y aquí:

¿quién eres tú, quién soy yo, en dónde estamos cuando estamos aquí?

Irreductible, elusiva, indefinible, imprevisible y constantemente presente en nuestras vidas, la *otredad* se confunde con la religión, la poesía, el amor y otras experiencias afines. Aparece con el hombre mismo, de modo que puede decirse que si el hombre se hizo hombre por obra del trabajo, tuvo conciencia de sí gracias a la percepción de su radical *otredad*: ser y no ser lo mismo que el resto de los animales. Desde el Paleolítico inferior hasta nuestros días esa revelación ha nutrido a la magia, a la religión, a la poesía, al arte y asimismo al diario imaginar y vivir de hombres y mujeres. Las civilizaciones del pasado integraron en su visión del mundo las imágenes y percepciones de la *otredad*; la sociedad contemporánea las condena en nombre de la razón, la ciencia, la moral y la salud. Las prohibiciones actuales las desvían y deforman, les dan mayor virulencia, no las suprimen. Llamaría a la *aliedad* una experiencia básica si no fuese porque consiste precisamente en lo contrario: un suspender al hombre en una suerte de vuelvo inmóvil, como si las bases del mundo y las de su propio ser se hubiesen desvanecido.

Aunque se trata de una experiencia más vasta que la religiosa y que es anterior a ella según se dijo en otra parte de este libro, el pensamiento racionalista la condena con la misma decisión con que

condena a la religión. Tal vez no sea inútil repetir que la crítica moderna de la religión reduce lo divino a la noción judeo-cristiana de un Dios creador, único y personal. Olvida así que hay otras concepciones de lo divino, desde el animismo primitivo hasta el ateísmo de ciertas sectas y religiones orientales. El ateísmo occidental es polémico y antirreligioso; el oriental, al ignorar la noción de un dios creador, es una contemplación de la totalidad en la que los extremos entre dios y criatura se disipan. Por lo demás, a despecho de su antideísmo, nuestro ateísmo no es menos «religioso» que nuestro deísmo; un gran poeta francés, conocido por la violencia de sus convicciones antirreligiosas, me dijo una vez: «El ateísmo es un acto de fe». En esa frase, no desprovista de grandeza, hay como un eco de Tertuliano y aun de san Agustín. En fin, la idea misma de religión es una noción occidental abusivamente aplicada a las creencias de las otras civilizaciones. El *Sanatana dharma* –que abraza a varias «religiones», algunas ateas como el sistema *samkhya*– o el taoísmo difícilmente pueden llamarse religiones, en el sentido que se da en Occidente a esta palabra: no postulan ni una ortodoxia ni una vida ultraterrena... La experiencia de lo divino es más antigua, inmediata y original que todas las concepciones religiosas. No se agota en la idea de un Dios personal ni tampoco en la de muchos: todas las deidades emergen de lo divino y a su seno regresan.

Recordaré, por último, algo que muchas veces se ha dicho: al extirpar la noción de *divinidad* el racionalismo reduce al hombre. Nos libera de Dios pero nos encierra en un sistema aún más férreo. La imaginación humillada se venga y del cadáver de Dios brotan fetiches atroces: en Rusia y otros países, la divinización del jefe, el culto a la letra de las escrituras, la deificación del partido; entre nosotros, la idolatría del yo mismo. Ser *uno mismo* es condenarse a la mutilación, pues el hombre es apetito perpetuo de ser otro. La idolatría del yo conduce a la idolatría de la propiedad; el verdadero Dios de la sociedad cristiana occidental se llama dominación sobre los otros. Concibe al mundo y los hombres como *mis* propiedades, *mis* cosas. El árido mundo actual, el infierno circular, es el espejo del hombre cercenado de su facultad poetizante. Se ha cerrado todo contacto con esos vastos territorios de la realidad que se rehúsan a la medida y a la cantidad, con todo aquello que es cualidad pura, irreducible a género y especie: la sustancia misma de la vida.

39

La rebelión de los poetas románticos y la de sus herederos modernos no fue tanto una protesta contra el destierro de Dios como una búsqueda de la mitad perdida, descenso a esa región que nos comunica con lo *otro*. Por esto no encontraron lugar en ninguna ortodoxia y su conversión a esta o aquella creencia nunca fue total. Detrás de Cristo o de Orfeo, de Luzbel o de María, buscaban esa realidad de reali-

dades que llamamos lo divino o lo *otro*. La situación de los poetas contemporáneos difiere en esto radicalmente. Heidegger lo ha expresado de una manera admirable: «Llegamos tarde para los dioses y muy pronto para el Ser –y agrega–: cuyo iniciado poema es el hombre». El hombre es lo inacabado, aunque sea cabal en su misma inconclusión; y por eso hace poemas, imágenes en las que se realiza y se acaba sin acabarse del todo nunca. Él mismo es un poema: es el ser siempre en perpetua posibilidad de ser completamente y cumpliéndose así en su no-acabamiento. Pero nuestra situación histórica se caracteriza por el *demasiado tarde* y el *muy pronto*. Demasiado tarde: en la luz indecisa, los dioses ya desaparecidos, hundidos sus cuerpos radiantes en el horizonte que devora todas las mitologías pasadas; muy pronto: el ser, la experiencia central saliendo de nosotros mismos hacia el encuentro de su verdadera presencia. Andamos perdidos entre las cosas, nuestros pensamientos son circulares y percibimos apenas algo que emerge, sin nombre todavía.

La experiencia de la *otredad* abarca las dos notas extremas de un ritmo de separación y reunión, presente en todas las manifestaciones del ser, desde las físicas hasta las biológicas. En el hombre ese ritmo se expresa como caída, sentirse solo en un mundo extraño, y como reunión, acorde con la totalidad. Todos los hombres, sin excepción, por un instante, hemos entrevisto la experiencia de la separación y de

la reunión. El día en que de verdad estuvimos enamorados y supimos que ese instante era para siempre; cuando caímos en el sinfín de nosotros mismos y el tiempo abrió sus entrañas y nos contemplamos como un rostro que se desvanece y una palabra que se anula; la tarde en que vimos el árbol aquel en medio del campo y adivinamos, aunque ya no lo recordemos, qué decían las hojas, la vibración del cielo, la reverberación del muro blanco golpeado por la luz última; una mañana, tirados en la yerba, oyendo la vida secreta de las plantas; o de noche, frente al agua entre las rocas altas. Solos o acompañados hemos visto al Ser y el Ser nos ha visto. ¿Es la *otra* vida? Es la verdadera vida, la vida de todos los días. Sobre la otra que nos prometen las religiones, nada podemos decir con certeza. Parece demasiada vanidad y engolosinamiento con nuestro propio yo pensar en su supervivencia; pero reducir toda existencia al modelo humano y terrestre revela cierta falta de imaginación ante las posibilidades del ser. Debe haber otras formas de ser y quizá morir sólo sea un tránsito. Dudo que ese tránsito pueda ser sinónimo de salvación o perdición personal. En cualquier caso, aspiro al ser, al ser que cambia, no a la salvación del yo. No me preocupa la *otra vida* allá sino aquí. La experiencia de la *otredad* es, aquí mismo, la *otra vida*. La poesía no se propone consolar al hombre de la muerte sino hacerle vislumbrar que vida y muerte son inseparables: son la totalidad. Recuperar la vida concreta sig-

nifica reunir la pareja vida-muerte, reconquistar lo uno en lo otro, el tú en el yo, y así descubrir la figura del mundo en la dispersión de sus fragmentos.

42

EN LA DISPERSIÓN de sus fragmentos... El poema ¿no es ese espacio vibrante sobre el cual se proyecta un puñado de signos como un ideograma que fuese un surtidor de significaciones? Espacio, proyección, ideograma: estas tres palabras aluden a una operación que consiste en desplegar un lugar, un aquí, que reciba y sostenga una escritura: fragmentos que se reagrupan y buscan constituir una figura, un núcleo de significados. Al imaginar el poema como una configuración de signos sobre un espacio animado no pienso en la página del libro: pienso en las islas Azores vistas como un archipiélago de llamas una noche de 1938, en las tiendas negras de los nómadas en los valles de Afganistán, en los hongos de los paracaídas suspendidos sobre una ciudad dormida, en un diminuto cráter de hormigas rojas en un patio urbano, en la luna que se multiplica y se anula y desaparece y reaparece sobre el pecho chorreante de la India después del monzón. Constelaciones: ideogramas. Pienso en una música nunca oída, música para los ojos, una música nunca vista. Pienso en *Un Coup de dés*.

La poesía moderna, como prosodia y escritura, se inicia con el verso libre y el poema en prosa. *Un Coup*

de dés cierra ese período y abre otro, que apenas si comenzamos a explorar. Su significado es doble. Por una parte, es la condenación de la poesía «idealista», como *Une Saison en enfer* lo había sido de la «materialista»; si el poema de Rimbaud declara locura y sofisma la tentativa de la palabra por materializarse en la historia, el de Mallarmé proclama absurdo y nulo el intento de hacer del poema el doble ideal del universo. Por la otra, *Un Coup de dés* no implica una renuncia a la poesía; al contrario, Mallarmé ofrece su poema nada menos que como el modelo de un género nuevo. Pretensión a primera vista extraordinaria, si se piensa que es el poema de la nulidad del acto de escribir, pero que se justifica enteramente si se repara que inaugura un nuevo modo poético. La escritura poética alcanza en este texto su máxima condensación y su extrema dispersión. Al mismo tiempo es el apogeo de la página, como espacio literario, y el comienzo de otro espacio. El poema cesa de ser una sucesión lineal y escapa así a la tiranía tipográfica que nos impone una visión longitudinal del mundo, como si las imágenes y las cosas se presentasen unas detrás de otras y no, según realmente ocurre, en momentos simultáneos y en diferentes zonas de un mismo espacio o en diferentes espacios. Aunque la lectura de *Un Coup de dés* se hace de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo, las frases tienden a configurarse en centros más o menos independientes, a la manera de sistemas solares dentro de

un universo; cada racimo de frases, sin perder su relación con el todo, se crea un dominio propio en esta o aquella parte de la página; y esos distintos espacios se funden a veces en una sola superficie sobre la que brillan dos o tres palabras. La disposición tipográfica, verdadero anuncio del espacio que ha creado la técnica moderna, en particular la electrónica, es una forma que corresponde a una inspiración poética distinta. En esa inspiración reside la verdadera originalidad del poema. Mallarmé lo explicó varias veces en *Divagations* y otras notas: la novedad de *Un Coup de dés* consiste en ser un *poema crítico*.

Poema crítico: si no me equivoco, la unión de estas dos palabras contradictorias quiere decir: aquel poema que contiene su propia negación y que hace de esa negación el punto de partida del canto, a igual distancia de afirmación y negación. La poesía, concebida por Mallarmé como la única posibilidad de identificación del lenguaje como lo absoluto, de ser el absoluto, se niega a sí misma cada vez que se realiza en un poema (ningún acto, inclusive un acto puro e hipotético: sin autor, tiempo ni lugar, abolirá el azar) –salvo si el poema es simultáneamente crítica de esa tentativa. La negación de la negación anula el absurdo y disuelve el azar. El poema, el acto de arrojar los dados o pronunciar el número que suprimirá el azar (porque sus cifras coincidirán con la totalidad), es absurdo y no lo es: *devant son existence* –dice uno de los borradores

de *Igitur*—, la négation et l'affirmation viennent échouer. Il contient l'Absurde —l'implique, mais à l'état latent et l'empêche d'exister: ce qui permet à l'Infini d'être⁵. El poema de Mallarmé no es la obra que tanto lo desveló y que nunca escribió, aquel himno que expresaría, o, mejor dicho, consumaría, la «correlación íntima entre la poesía y el universo»; pero, en cierto sentido, *Un Coup de dés* la contiene.

45

Mallarmé se enfrenta a dos posibilidades en apariencia excluyentes (el acto y su omisión, el azar y el absoluto) y, sin suprimirlas, las resuelve en una afirmación condicional —una afirmación que sin cesar se niega y así se afirma pues se alimenta de su propia negación. La imposibilidad de escribir un poema absoluto en condiciones también absolutas, tema de *Igitur* y de la primera parte de *Un Coup de dés*, gracias a la crítica, a la negación, se convierte en la posibilidad, ahora y aquí, de escribir un poema abierto hacia el infinito. Ese poema es el único punto de vista posible, momentáneo y no obstante suficiente, de lo absoluto. El poema no niega al azar pero lo neutraliza o disuelve: *il réduit le hasard à l'Infini*. La negación de la poesía es también exaltación jubilosa del acto poético, verdadero

⁵ Sigo en parte la interpretación del señor Gardner Davies (*Vers une explication rationnelle du Coup de dés*, París 1953), que ha sido uno de los primeros en advertir el sentido de afirmación que tiene el poema.

disparo hacia el infinito: *Toute pensée émet un coup de dés*. Esos dados lanzados por el poeta, ideograma del azar, son su constelación que rueda sobre el espacio y que en cada una de sus momentáneas combinaciones dice, sin decirlo jamás enteramente, el número absoluto: *compte total en formation*. Su carrera estelar no termina sino hasta tocar *quelque point dernier qui le sacre*. Mallarmé no dice cuál es ese punto. No es temerario pensar que es un punto absoluto y relativo, último y transitorio: el de cada lector o, más exactamente, cada lectura: *compte total en formation*.

En un ensayo que es uno de los más densos y luminosos que se hayan escrito sobre este texto capital para la poesía venidera, Maurice Blanchot señala que *Un Coup de dés* contiene su propia lectura⁶. En efecto, la noción de *poema crítico* entraña la de una lectura y Mallarmé se refiere varias veces a una escritura ideal en la que las frases y palabras se reflejarían unas a otras y, en cierto modo, se contemplarían o leerían. La lectura a que alude Blanchot no es la de un lector cualquiera, ni siquiera la de ese lector privilegiado que es el autor. Aunque Mallarmé, a diferencia de la mayoría de los autores, no nos impone su interpretación, tampoco la deja al capricho del lector. La lectura, o lecturas, depende de la correlación e intersección de las distintas par-

⁶ *Le Livre à venir*, París 1959.

tes en cada uno de los momentos de la recitación mental o sonora. Los blancos, los paréntesis, las aposiciones, la construcción sintáctica tanto como la disposición tipográfica y, sobre todo, el tiempo verbal en que se apoya el poema, ese *Si...*, conjunción condicional que sostiene en vilo al discurso, son otras tantas maneras de crear entre frase y frase la distancia necesaria para que las palabras se reflejen. En su movimiento mismo, en su doble ritmo de contracción y expansión, de negación que se anula y se transforma en afirmación que duda de sí, el poema engendra sus sucesivas interpretaciones. No es la subjetividad sino, como diría Ortega y Gasset, la intersección de los distintos puntos de vista lo que nos da la posibilidad de una interpretación. Ninguna de ellas es definitiva, ni siquiera la última (*Toute pensée émet un coup de dés*), frase que absorbe el azar al disparar su *tal vez* hacia el infinito; y todas, desde su perspectiva particular, son definitivas: cuenta total en perpetua formación. No hay una interpretación final de *Un Coup de dés* porque su palabra última no es una palabra final. La destrucción fue mi Beatriz, dice Mallarmé en una carta a un amigo; al final del viaje el poeta no contempla la Idea, símbolo o arquetipo del universo, sino un espacio en el que despunta una constelación: su poema. No es una imagen ni una esencia; es una cuenta en formación, un puñado de signos que se dibujan, se deshacen y vuelven a dibujarse. Así, este poema que niega la posibilidad de

decir algo absoluto, consagración de la impotencia de la palabra, es al mismo tiempo el arquetipo del poema futuro y la afirmación plenaria de la soberanía de la palabra. No dice nada y es el lenguaje en su totalidad. Autor y lector de sí mismo, negación del acto de escribir y escritura que continuamente renace de su propia anulación.

48 El horizonte en que aparece la constelación errante que forman los últimos versos de *Un Coup de dés* es un espacio vacío. Y aun la misma constelación no tiene existencia cierta: no es una figura sino la posibilidad de llegar a serlo. Mallarmé no nos muestra nada excepto un lugar nulo y un tiempo sin sustancia: una transparencia infinita. Si se compara esta visión del mundo con la de los grandes poetas del pasado –no es necesario pensar en Dante o en Shakespeare: basta con recordar a Hölderlin o a Baudelaire– se puede percibir el cambio. El mundo, como imagen, se ha evaporado. Toda la tentativa poética se reduce a cerrar el puño para no dejar escapar esos dados que son el signo ambiguo de la palabra *tal vez*. O abrirlo, para mostrar que también ellos se han desvanecido. Ambos gestos tienen el mismo sentido. Durante toda su vida Mallarmé habló de un libro que sería el doble del cosmos. Todavía me asombra que haya dedicado tantas páginas a decirnos cómo sería ese libro y tan pocas a revelarnos su visión del mundo. El universo, confía a sus amigos y corresponsales, le parece ser un sistema de rela-

ciones y correspondencias, idea que no es diferente a la de Baudelaire y los románticos; sin embargo, nunca explicó cómo lo veía realmente ni qué era lo que veía. La verdad es que no lo veía: el mundo había dejado de tener figura. La diferencia con Blake y sus universos henchidos de símbolos, monstruos y seres fabulosos, parecerá aún más notable si se recuerda que ambos poetas hablan en nombre de la imaginación y los dos la juzgan una potencia soberana. La diferencia no depende únicamente de la diversidad de temperamentos y sensibilidades sino de los cien años que separan a *The Marriage of Heaven and Hell* (1793) de *Un Coup de dés* (1897). El cambio de la imaginación poética depende del cambio de la imagen del mundo.

49

Blake ve lo invisible porque para él todo esconde una figura. El universo en su esencia es apetito de manifestación, deseo que se proyecta: la imaginación no tiene otra misión que dar forma simbólica y sensible a la energía. Mallarmé anula lo visible por un procedimiento que él llama la *transposición* y que consiste en volver imaginario todo objeto real: la imaginación reduce la realidad a idea. El mundo ya no es energía ni deseo. En verdad, nada sería sin la poesía, que le da la posibilidad de encarnar en la analogía verbal. Para Blake la realidad primordial es el mundo, que contiene todos los símbolos y arquetipos; para Mallarmé, la palabra. El universo entero se vuelve inminencia de himno; si el mundo es idea,

su manera propia de existir no puede ser otra que la del lenguaje absoluto: un poema que sea el Libro de los libros. En un segundo momento de su aventura, Mallarmé comprende que ni la idea ni la palabra son absolutamente reales: la única palabra verdadera es *tal vez* y la única realidad del mundo se llama probabilidad infinita. El lenguaje se vuelve transparente como el mundo mismo y la *transposición* que anula lo real en beneficio del lenguaje, ahora anula también a la palabra. Las nupcias entre el verbo y el universo se consuman de una manera insólita, que no es ni palabra ni silencio sino un signo que busca su significado.

Aunque el horizonte de *Un Coup de dés* no es el de la técnica –su vocabulario es todavía el del simbolismo, fundado en el *anima mundi* y en la correspondencia universal–, el espacio que abre es el mismo a que se enfrenta la técnica: mundo sin imagen, realidad sin mundo e infinitamente real. Con frecuencia se acusa a Marx, no siempre con razón, de ceguera estética, lo que no impide que una de sus observaciones anticipe con extraordinaria exactitud la situación del poeta contemporáneo: el mundo moderno es «una sociedad que se desarrolla excluyendo toda relación mitológica con la naturaleza, relación que se expresa mediante mitos y que supone pues en el artista una imaginación independiente de la mitología [...]». La imaginación libre de toda imagen del mundo –no es otra cosa que una mitología– se

vuelve sobre sí misma y funda su morada a la intemperie: un ahora y un aquí sin nadie. A diferencia de los poetas del pasado, Mallarmé no nos presenta una visión del mundo; tampoco nos dice una palabra acerca de lo que significa o no significa ser hombre. El *legado* a que expresamente se refiere *Un Coup de dés* –sin legatario expreso: *à quelqu'un ambigu*– es una forma; y más, es la forma misma de la posibilidad: un poema cerrado al mundo pero abierto al espacio sin nombre. Un ahora en perpetua rotación, un mediodía nocturno –y un aquí desierto. Poblarlo: tentación del poeta por venir. Nuestro legado no es la palabra de Mallarmé sino el espacio que abre su palabra.

51

LA DESAPARICIÓN de la imagen del mundo agrandó la del poeta: la verdadera realidad no estaba fuera sino dentro, en su cabeza o en su corazón. La muerte de los mitos engendró el suyo: su figura creció tanto que sus obras mismas tuvieron un valor accesorio y derivado, pruebas de su genio más que de la existencia del universo. El método de Mallarmé, la destrucción creadora o *transposición*, pero sobre todo el surrealismo, arruinaron para siempre la idea del poeta como un ser de excepción. El surrealismo no negó la inspiración, estado de excepción: afirmó que es un bien común. La poesía no exige ningún talento especial sino una suerte de intrepidez espiritual, un

desprendimiento que es también una desenvoltura. Una y otra vez Breton ha afirmado su fe en la potencia creadora del lenguaje, que es superior a la de cualquier ingenio personal, por eminente que sea. Por lo demás, el movimiento general de la literatura contemporánea, de Joyce y cummings a las experiencias de Queneau y a las combinaciones de la electrónica, tiende a restablecer la soberanía del lenguaje sobre el autor. La figura del poeta corre la misma suerte que la imagen del mundo: es una noción que paulatinamente se evapora. Su imagen, no su realidad. La utilización de las máquinas, el empleo de las drogas para alcanzar ciertos estados de excepción (*miserable miracle* los llama Michaux y, asimismo, *paix dans les brisements*), la intervención del azar matemático y de otros procedimientos combinatorios, no son, al fin de cuentas, algo distinto a lo que se proponía la *escritura automática*: desplazar el centro de la creación y devolverle al lenguaje lo que es suyo. Una vez más: los hombres se sirven de las palabras; el poeta es su servidor. Nuestro siglo es el del retorno, por vías insospechadas, de una potencia negada o, al menos, desdeñada desde el Renacimiento: la antigua inspiración. El lenguaje crea al poeta y sólo en la medida en que las palabras nacen, mueren y renacen en su interior, él a su vez es creador. La obra poética más vasta y poderosa de la literatura moderna es quizá la de Joyce; su tema es inmenso y mínimo: la historia de la caída, velorio

y resurrección de Tim Finnegan, que no es otro que el idioma inglés. Adán (todos los hombres), el inglés (todas las lenguas) y el libro mismo y su autor son una sola voz que fluye en un discurso circular: la palabra, fin y principio de toda historia. El poema devora al poeta.

Muchos de esos procedimientos expresan la tendencia crítica que adopta en nuestro tiempo toda actividad creadora. Su interés es doble: uno, de orden científico, es el de investigar en qué consiste el proceso de la creación; cómo y de qué manera se forman las frases, ritmos e imágenes del poema; otro, poético, es el de ampliar el campo de la creación, hasta ayer considerada por nuestra sociedad como un dominio individual. En este último sentido, que es el propiamente creador, esos procedimientos revelan la antigua nostalgia de una poesía hecha por todos y para todos. Pero hay que distinguir entre la tentativa por hacer del poema una creación en común y la que pretende eliminar al creador, esos procedimientos revelan la antigua nostalgia de una poesía hecha por todos y para todos. Pero hay que distinguir entre la tentativa por hacer del poema una creación en común y la que pretende eliminar al creador, personal o colectivo. Lo segundo delata una obsesión contemporánea: un miedo y una resignación. Una dimisión. El hombre es lenguaje porque es siempre dos hombres, el que habla y el que oye. Suprimir al sujeto que habla sería consumir defi-

nitivamente el proceso de sumisión espiritual del hombre. Las relaciones humanas, ya viciadas por las diferencias de jerarquía entre los interlocutores, se modificaron sustancialmente cuando el libro sustituyó a la voz viva, impuso al oyente una sola lección y le retiró el derecho de replicar o interrogar. Si el libro redujo al oyente a la pasividad del lector, estas nuevas técnicas tienden a anular al hombre como emisor de la palabra. Desaparecidos el que habla y el que contesta, el lenguaje se anula. Nihilismo circular y que termina por destruirse a sí mismo: soberanía del ruido. En cuanto a la idea de una poesía creada por todos, me sigue pareciendo válida la reserva formulada por Benjamin Péret hace unos quince años: «La práctica de la poesía colectiva sólo es concebible en un mundo liberado de toda opresión, en el que el pensamiento poético vuelve a ser para el hombre tan natural como el agua y el sueño». Agregaré que en un mundo así tal vez fuese superflua la práctica de la poesía: ella misma sería, al fin, *poesía práctica*. En suma, la noción de un creador, personal o colectivo –algo que no es exactamente lo mismo que el autor contemporáneo– es inseparable de la obra del poeta, el lenguaje mismo de su época, no como palabra ya consumada sino en formación: como un querer decir del lenguaje mismo. Después, lo quiera o no el poeta, la prueba de la existencia de su poema es el lector o el oyente, verdadero depositario de la obra, que al leerla la recrea y le otorga su final significación.

En su origen poesía, música y danza eran un todo. La división de las artes no impidió que durante muchos siglos el verso fuese todavía, con o sin apoyo musical, canto. En Provenza los poetas componían la música de sus poemas. Ésa fue la última ocasión en que la poesía de Occidente pudo ser música sin dejar de ser palabra. Desde entonces, cada vez que se ha intentado reunir ambas artes, la poesía se pierde como palabra, disuelta en el sonido. La invención de la imprenta no fue la causa del divorcio pero la acentuó de tal modo que la poesía, en lugar de ser algo que se dice y se oye, se convirtió en algo que se escribe y se lee. Ciertamente, la lectura del poema es una operación particular: oímos mentalmente lo que vemos. No importa: la poesía nos entra por los ojos, no por las orejas. Además: leemos para nosotros mismos, en silencio. Tránsito del acto público al privado: la experiencia se vuelve solitaria. La imprenta, por otra parte, volvió superfluo el arte de la caligrafía y el de la ilustración e iluminación de manuscritos. Aunque la tipografía cuenta con recursos que no son inferiores a los de la pluma o el lápiz, pocas veces se ha logrado una verdadera fusión entre lo que dice el poema y su disposición tipográfica en la página. Es verdad que abundan las ediciones ilustradas; casi siempre las ilustraciones sacrifican al texto o a la inversa. La idea ha tentado muchas veces a los poetas; el resultado ha sido desnaturalizar al dibujo y a la escritura por igual. No sé si las líneas hablen

(a veces lo creo, ante ciertos dibujos); en cambio estoy seguro de que las letras de imprenta no dibujan. Quizá mi opinión sería distinta si Apollinaire, para citar al último que haya intentado dibujar con letras, en lugar de los *caligramas* hubiese inventado verdaderos ideogramas poéticos. Pero el ideograma no es dibujo ni pintura: es un signo y forma parte de un sistema de signos. Asimismo, llamar caligrafía a los trazos de algunos pintores contemporáneos es una abusiva metáfora de la crítica y una confusión. Si hay una prefiguración de escritura en esos cuadros es porque todas nuestras artes padecen nostalgia de significación –aunque sea otro el verdadero lenguaje de la pintura y otro su significado. Ninguna de estas tentativas ha puesto en peligro el reinado del blanco y negro.

Por la eliminación de la música, la caligrafía y la iluminación. La poesía se redujo hasta convertirse casi exclusivamente en un arte del entendimiento. Palabra escrita y ritmo interior; arte mental. Así, al silencio y apartamiento que exige la lectura del poema, hay que añadir la concentración. El lector se esfuerza por comprender lo que quiere decir el texto y su atención es más intensa que la del oyente o que la del lector medieval, para quien la lectura del manuscrito era igualmente contemplación de un paisaje simbólico. Al mismo tiempo, la participación del lector moderno es pasiva. Los cambios en este dominio corresponden también a los de la imagen

del mundo, desde su aparición en la prehistoria hasta su eclipse contemporáneo. Palabra hablada, manuscrita, impresa: cada una de ellas exige un espacio distinto para manifestarse e implica una sociedad y una mitología diferentes. El ideograma y la caligrafía coloreada son verdaderas representaciones sensibles de la imagen del mundo; la letra de imprenta corresponde al triunfo del principio de causalidad y a una concepción lineal de la historia. Es una abstracción y refleja el paulatino ocaso del mundo como imagen. El hombre no ve al mundo: lo piensa. Hoy la situación ha cambiado de nuevo: volvemos a oír al mundo, aunque aún no podamos verlo. Gracias a los nuevos medios de reproducción sonora de la palabra, la voz y el oído recobran su antiguo puesto. Algunos enuncian el fin de la era de la imprenta. No lo creo. Pero la letra dejará de ocupar un lugar central en la vida de los hombres. El espacio que la sustentaba ya no es una superficie plana y homogénea de la física clásica, en la que se depositaban o colocaban todas las cosas, desde los astros hasta las palabras. El espacio ha perdido, por decirlo así, su pasividad: no es aquello que contiene las cosas sino que, en perpetuo movimiento, altera su transcurrir e interviene activamente en sus transformaciones. Es el agente de las mutaciones, es energía. En el pasado, era el sustento natural del ritmo verbal y de la música; su representación visual era la página o cualquier otra superficie plana, sobre la que se deslizaba, horizontal

y verticalmente, la doble estructura de la melodía y la armonía. Hoy el espacio se mueve, se incorpora y se vuelve rítmico. Así, la reaparición de la palabra hablada no implica una vuelta al pasado: el espacio es otro, más vasto y, sobre todo, en dispersión. A espacio en movimiento, palabra en rotación; a espacio plural, una nueva frase que sea como un delta verbal, como un mundo que estalla en pleno cielo. Palabra a la intemperie, por los espacios exteriores e interiores: nebulosa contenida en una pulsación, parpadeo de un sol.

El cambio afecta a la página y a la estructura. El periodismo, la publicidad, el cine y otros medios de reproducción visual han transformado la escritura, que había sido casi totalmente estereotipada por la tipografía. Tal como lo había previsto Mallarmé y gracias sobre todo a Apollinaire, que comprendió admirablemente –aun en sus extravíos– la dirección de la época, la poesía moderna ha hecho suyos muchos de estos procedimientos. La página, que no es sino la representación del espacio real en donde se despliega la palabra, se convierte en una extensión animada, en perpetua comunicación con el ritmo del poema. Más que contener a la escritura se diría que ella misma tiende a ser escritura. Por su parte, la tipografía aspira a una suerte de orden musical, no en el sentido de música escrita sino de correspondencia visual con el movimiento del poema y las uniones y separaciones de la imagen. Al mismo tiempo, la pá-

gina evoca la tela del cuadro o la hoja del álbum de dibujos; y la escritura se presenta como una figura que alude al ritmo del poema y que en cierto modo convoca al objeto que designa el texto. Al servirse de estos medios, la poesía recobra algo que había perdido y los pone de nuevo al servicio de la palabra. Pero la poesía no es música ni pintura. La música de la poesía es la del lenguaje: sus imágenes son las visiones que suscita en nosotros la palabra, no la línea ni el color. Entre la página y la escritura se establece una relación, nueva en Occidente y la tradicional en las poesías del Extremo Oriente y en la arábica, que consiste en su mutua interpretación. El espacio se vuelve escritura: los espacios en blanco (que representan al silencio, y tal vez por eso mismo), dicen algo que no dicen los signos. La escritura proyecta una totalidad pero se apoya en una carencia: no es música ni es silencio y se alimenta de ambos. Ambivalencia de la poesía: participa de todas las artes y vive sólo si se libera de toda compañía.

59

Toda escritura convoca a un lector. La del poema venidero suscita la imagen de una ceremonia: juego, recitación, *pasión* (nunca espectáculo). El poema será recreado colectivamente. En ciertos momentos y sitios, la poesía puede ser vivida por todos: el arte de la fiesta aguarda su resurrección. La fiesta antigua estaba fundada en la concentración o encarnación del tiempo mítico en un espacio cerrado, vuelto de pronto el centro del universo por el descenso de

la divinidad. Una fiesta moderna obedecería a un principio contrario: la dispersión de la palabra en distintos espacios, y su ir y venir de uno a otro, su perpetua metamorfosis, sus bifurcaciones y multiplicaciones, su reunión final en un solo espacio y una sola frase. Ritmo hecho de un doble movimiento de separación y reunión. Pluralidad y simultaneidad; convocación y gravitación de la palabra en un aquí magnético. Así, leído en silencio por un solitario o escuchado y tal vez dicho por un grupo, el poema conjura la noción de un teatro. La palabra, la unidad rítmica: la imagen, es el personaje único de ese teatro; el escenario es una página, una plaza o un lote baldío; la acción, la continua reunión y separación del poema, héroe solitario y plural en perpetuo diálogo consigo mismo: pronombre que se dispersa en todos los pronombres y se reabsorbe en uno solo, inmenso, que no será nunca el yo de la literatura moderna. Ese pronombre es el lenguaje en su unidad contradictoria: el yo no soy tú y el tú eres mi yo.

La poesía nace en silencio y el balbuceo, en el no poder decir, pero aspira irresistiblemente a recuperar el lenguaje como realidad total. El poeta vuelve palabra todo lo que toca, sin excluir al silencio y a los blancos del texto. Los recientes intentos de sustituir la palabra por meros sonidos –letras y otros ruidos– son aún más desafortunados y menos ingeniosos que los caligramas: la poesía se pierde sin que la música gane. Es otra la poesía de la música y otra

la música de la poesía. El poema acoge al grito, al jirón de vocablo, a la palabra gangrenada, al murmullo, al ruido y al sinsentido: no a la insignificancia. La destrucción del sentido tuvo sentido en el momento de la rebelión dadaísta y aún podría tenerlo ahora si entrañase un riesgo y no fuera una concesión más al anonimato de la publicidad. En una época en la que el sentido de las palabras se ha desvanecido, estas actividades no son diversas a las de un ejército que ametrallase cadáveres. Hoy la poesía no puede ser destrucción sino búsqueda del sentido. Nada sabemos de ese sentido porque la significación no está en lo que ahora se dice sino más allá, en un horizonte que apenas se aclara. Realidad sin rostro y que está ahí, frente a nosotros, no como un muro: como un espacio vacante. ¿Quién sabe cómo será realmente lo que viene y cuál es la imagen que se forma en un mundo que, por primera vez, tiene conciencia de ser un equilibrio inestable flotando en pleno infinito, un accidente entre las innumerables posibilidades de la energía? Escritura en un espacio cambiante, palabra en el aire o en la página, ceremonia: el poema es un conjunto de signos que buscan un significado, un ideograma que gira sobre sí mismo y alrededor de un sol que todavía no nace. La significación ha dejado de iluminar al mundo; por eso hoy tenemos realidad y no imagen. Giramos en torno a una ausencia y todos nuestros significados se anulan ante esa ausencia. En su rotación el poema emite luces

que brillan y se apagan sucesivamente. El sentido de ese parpadeo no es la significación última pero es la conjunción instantánea del yo y el tú. Poema: búsqueda del tú.

62

Los poetas del siglo pasado y de la primera mitad del que corre consagraron con la palabra a la palabra. La exaltaron inclusive al negarla. Esos poemas en los que la palabra se vuelve sobre sí misma son irrepetibles. ¿Qué o quién puede nombrar hoy la palabra? Recuperación de la *otredad*, proyección del lenguaje en un espacio despoblado de todas las mitologías, el poema asume la forma de la interrogación. No es el hombre el que pregunta: el lenguaje nos interroga. Esa pregunta nos engloba a todos. Durante más de ciento cincuenta años el poeta se sintió aparte, en ruptura con la sociedad. Cada reconciliación, con las Iglesias o los partidos, terminó en nueva ruptura o en la anulación del poeta. Amamos a Claudel o a Mayakovski no *por* sino *a* despecho de sus ortodoxias, por lo que tiene su palabra de soledad irreductible. La soledad del nuevo poeta es distinta: no está solo frente a sus contemporáneos sino frente al porvenir. Y este sentimiento de incertidumbre lo comparte con todos los hombres. Su destierro es el de todos. De un tajo se han cortado los lazos que nos unían al pasado y al futuro. Vivimos un presente fijo e interminable y, no obstante, en continuo movimiento. Presente flotante. No importa que los despojos de todas las civilizaciones se acumulen en nuestros

museos; tampoco que todos los días las ciencias humanas nos enseñen algo más sobre el pasado del hombre. Esos pasados lejanos no son el nuestro; si deseamos reconocernos en ellos es porque hemos dejado de reconocernos en el que nos pertenecía. Asimismo, el futuro que se prepara no se parece al que pensó y quiso nuestra civilización. Ni siquiera podemos afirmar que tenga parecido alguno: no sólo ignoramos su figura sino que su esencia consiste en no tenerla. Situación única: por primera vez el futuro carece de forma. Antes del nacimiento de la conciencia histórica, la forma del futuro no era terrestre ni temporal: era mítica y acaecía en un tiempo fuera del tiempo. El hombre moderno hizo descender al futuro, lo arraigó en la tierra y le dio fecha: lo convirtió en historia. Ahora, al perder su sentido, la historia ha perdido su imperio sobre el futuro y también sobre el presente. Al desfigurarse el futuro, la historia cesa de justificar nuestro presente.

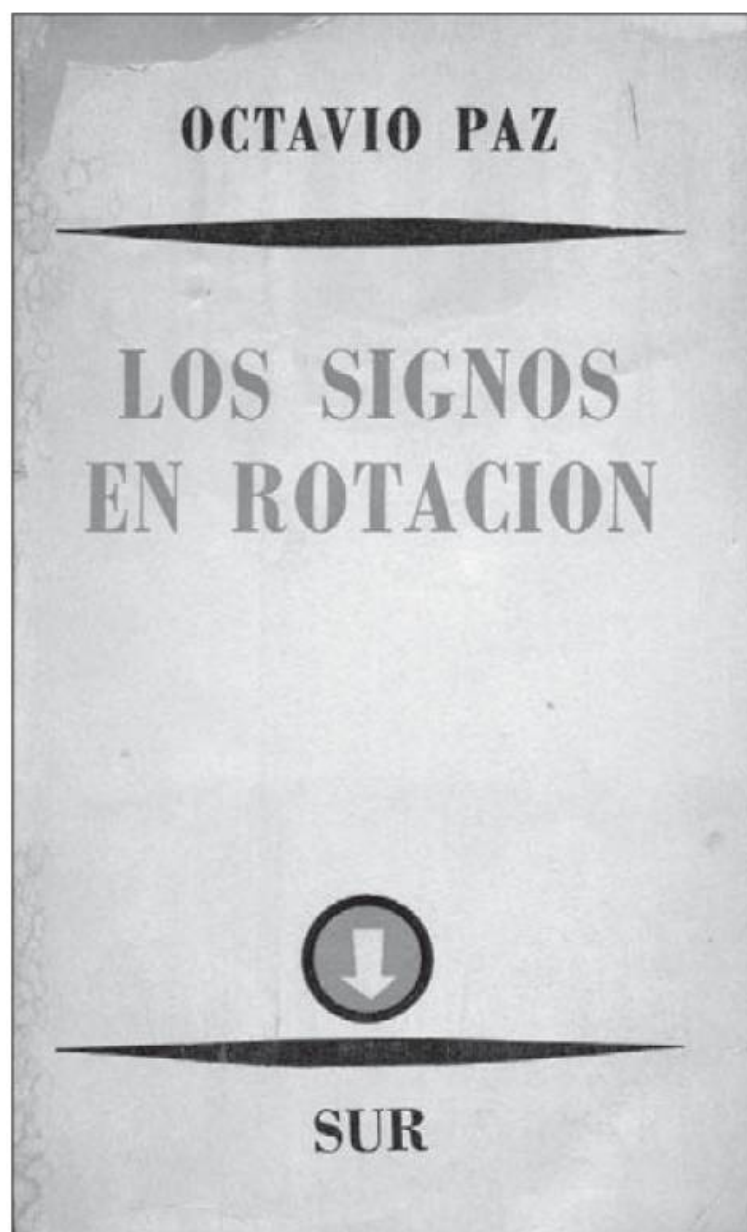
63

La pregunta que se hace el poema –¿quién es el que dice esto que digo y a quién se lo dice?– abarca al poeta y al lector. La separación del poeta ha terminado: su palabra brota de una situación común a todos. No es la palabra de una comunidad sino de una dispersión; y no funda o restablece nada, salvo su interrogación. Ayer, quizá, su misión fue «dar un sentido más puro a las palabras de la tribu»; hoy es una pregunta sobre ese sentido. Esa pregunta no es una duda sino una búsqueda. Y más: es un acto

de fe. No una forma sino unos signos que se proyectan en un espacio animado y que poseen múltiples significados posibles. El significado final de esos signos no lo conoce aún el poeta: está en el tiempo, el tiempo que entre todos hacemos y que a todos nos deshace. Mientras tanto, el poeta escucha. En el pasado fue el hombre de la visión. Hoy aguza el oído y percibe que el silencio mismo es voz, murmullo que busca la palabra de su encarnación. El poeta escucha lo que dice el tiempo, aun si dice: nada. Sobre la página unas cuantas palabras se reúnen o desangran. Esa configuración es una prefiguración: inminencia de presencia.

Una imagen de Heráclito fue el punto de partida de ese libro. A su fin me sale al encuentro: la lira, que consagra al hombre y así le da un puesto en el cosmos; el arco, que lo dispara más allá de sí mismo. Toda creación poética es histórica; todo poema es apetito por negar la sucesión y fundar un reino perdurable. Si el hombre es trascendencia, ir más allá de sí, el poema es el signo más puro de ese continuo trascenderse, de ese permanente imaginarse. El hombre es imagen porque se trasciende. Quizá conciencia histórica y necesidad de trascender la historia no sean sino los nombres que ahora damos a este antiguo y perpetuo desgarramiento del ser, siempre separado de sí, siempre en busca de sí. El hombre quiere ser uno con sus creaciones, reunirse consigo mismo y con sus semejantes: ser el mundo

sin cesar de ser él mismo. Nuestra poesía es conciencia de la separación y tentativa por reunir lo que fue separado. En el poema, el ser y el deseo de ser pactan por un instante, como el fruto y los labios. Poesía, momentánea reconciliación: ayer, hoy, mañana; aquí y allá; tú, yo, él, nosotros. Todo está presente: será presencia.



Primera edición de *Los signos en rotación*,
Sur, Buenos Aires, 1965.

POSTFACIO
Octavio Paz en rotación

Juan Malpartida

EL ENSAYO «Los signos en rotación» fue publicado por *Sur* (Buenos Aires) en 1965, y añadido como epílogo a la edición de *El arco y la lira* de 1967. Fue escrito expresamente para responder a algunos aspectos de ese libro, que, en el desarrollo de su obra, inicia una honda meditación sobre el sentido de la poesía que habría de tener continuidad en *Los hijos del limo* (1972), «La nueva analogía» (1967) y *La otra voz* (1990). En *El arco y la lira*, Octavio Paz trató de acercarse de manera más o menos sistemática a la poesía, vinculándola –aunque para deslindarla– de los otros géneros literarios: qué es el poema, la imagen, la revelación poética, la inspiración, su relación con la historia, con el tiempo y lo sagrado, etc. Aunque aspiró en un principio a dotar a su estudio de una estructura cercana al tratado, el espíritu ensayístico y digresivo de Paz dinamita estos presupuestos: no escribe un discurso sino una defensa, todo lo reflexiva que se quiera, de la poesía.

Los signos en rotación es un texto que debe mucho a su estancia en la India, donde residió desde 1962 a 1968 como embajador de su país, y, también,

67

a la apasionada lectura en esa época de la obra de Mallarmé. Nada más coherente que en 1966 escribiera *Blanco*, que, desde un punto de vista de la historia de la poesía occidental, puede leerse –aunque no de manera exclusiva– como respuesta al desafío abierto por el Mallarmé de *Un Coup de dés*.

68 *Los signos en rotación* fue una suerte de manifiesto y en él encontramos las claves de la poética de Octavio Paz, vinculada a los albores de la poesía moderna, aquella que nace con el romanticismo alemán, francés, y en otro sentido, inglés. Es necesario citar a un poeta inglés que no es exactamente un romántico: William Blake, que para Paz ha sido siempre una referencia. Si tuviéramos que ampliar la riqueza de su poesía y de su pensamiento poético de entonces, habría que pensar en William Wordsworth, leído en este mismo tiempo, debido en parte a la influencia de su amigo el poeta Charles Tomlinson. Paz vio en la poesía romántica una exaltación de lo moderno, cuyo signo es la ruptura: un cambio que se perpetúa a sí mismo, un acto de creación y de crítica que siempre se está fundando, de ahí que definiera esta actitud de la modernidad como la «tradición de la ruptura», una tensión entre los términos cuya capacidad creativa ha recorrido dos siglos. La modernidad es una ruptura y una apuesta, una búsqueda constante de novedad, y cuyo elemento inédito hasta ese momento es la noción crítica inserta en su potente afirmación. El

romanticismo es exaltación de la analogía porque ve el mundo como un tejido de correspondencias, y, por otro lado, es ironía: desgarró de ese tejido, tal como lo expresó Friedrich von Schlegel. Hay en el romanticismo una nostalgia de un tiempo original, de momentos remotos o primitivos que operan como crítica de la linealidad y sucesión de la historia. La recurrencia como afirmación del presente. Además de esto, Paz incide en algunos otros aspectos: el descubrimiento del tú como fundamento de lo poético, la búsqueda de la insertación de la poesía en la historia, la noción de comunidad, la crisis del mundo como imagen en la etapa última de la obra de Mallarmé: en el poema *Un Coup de dés*. Veamos someramente qué significan.

69

Desde los inicios de su poesía y de su reflexión sobre la poesía, y hasta el final de sus días, Paz pensó acerca de la noción de otredad. Es un pensamiento que supone una ontología (lo Uno no se basta a sí mismo, está habitado por una ausencia que le es necesaria), pero sobre todo es una idea del ser humano como búsqueda constante entre los hombres, como pregunta dialógica por sí mismo, ante los otros y lo otro. Se trata de una idea y de una preocupación que nace con la literatura y el pensamiento del romanticismo alemán y que recorre la poesía francesa del siglo XIX, siendo fundamental en algunos autores de la primera mitad del siglo XX. Para Paz la poesía no se fundamenta en una noción de identidad que exal-

te al yo, no dice «yo soy tú», sino «mi yo eres tú». Es algo que está en Nerval, en Baudelaire, en Bécquer, y que Rimbaud dijo de manera sintética y dramática: *Je est un autre* (Yo es otro). La perturbación gramatical, del *soy* en un *es*, corresponde a la realidad y pone en evidencia la naturaleza plural de nuestra identidad. Antonio Machado lo dijo de manera memorable: «La incurable otredad que padece lo uno», o bien, de manera más objetiva y desprovista de pesimismo: «La esencial heterogeneidad del ser». Para Paz, la imagen poética es la otredad y por lo tanto funda la comunidad y el diálogo frente al egoísmo y el monólogo.

La modernidad ha sido exaltación del futuro como posibilidad de acabar con las contradicciones. La idea revolucionaria de una comunidad universal, fin de la dominación de los unos sobre los otros, encarnación de la libertad y la responsabilidad personal, ocaso de la propiedad individual al ser compartido todo por todos y en la que arte y trabajo coincidirían, siendo irrenunciable como idea para el Paz de esos años, desembocó en un cruel totalitarismo. Paz no creía en el comunismo, fue uno de sus críticos más agudos sin renunciar a algunos aspectos del socialismo democrático; pero la noción de utopía, o dicho de otra manera: las aspiraciones de justicia y búsqueda de una comunidad que desplegara la libertad y la creación al tiempo que la responsabilidad y la justicia, apoyada en la fraternidad, nunca le pare-

cieron superadas o imposibles. Si la revolución y la imagen del mundo se hicieron trizas, el inmenso desarrollo de la técnica de los dos últimos siglos nos propone un universo de objetos sin mundo. Here-dero de la crítica de Heidegger a la técnica (algo que posteriormente modificará en alguna medida), Paz no ve en ella una visión del mundo ni una imagen, porque la técnica no representa sino que expresa lo discontinuo: no se hace a semejanza de algo sino que se agota en su uso. Tenga razón del todo en esto o no (pienso que la técnica es, en muchos de sus aspectos, algo más que instrumentación de la materia y de la forma en su utilidad) creo que Paz no se equivocó al ver en la instrumentación cerrada de nuestro mundo de objetos un vacío de la presen-cia, del tú. La idea revolucionaria desembocó en el endiosamiento del Estado y en la enajenación del individuo, bien como tuerca del Estado o como figu-ra deshumanizada que era necesario (la necesidad de la razón encarnada en el espíritu revolucionario) hacer desaparecer. Por su lado, la encarnación de la poesía en la Historia halla, en *Une Saison en enfer* de Rimbaud, como momento de mayor encarna-ción literaria de esta tensión, una puerta cerrada a la alquimia del verbo y una apuesta por la acción. Para Paz, a partir de ese momento, los más grandes poetas «han hecho de la negación de la poesía la forma más alta de la poesía [...]». La palabra poética se sustenta en la negación de la palabra. El círculo

se ha cerrado». Este fin nos condena a nosotros al aceptar las limitaciones que impone, de ahí que Paz vea en algunas aspiraciones del movimiento libertario y de la poesía (ambas perspectivas ajenas a Marx) los presupuestos de las ideas renovadoras del futuro. Pero hay que detenerse en Mallarmé, porque el siglo XIX finaliza, en poesía, con *Un Coup de dés*, un poema que según Paz niega la posibilidad de decir algo absoluto y consagra la impotencia de la palabra. Afirma la soberanía de la palabra al tiempo que no dice nada salvo su lenguaje sin más allá. «El mundo, como imagen, se ha evaporado» y su legado es «un ahora en perpetua rotación, un mediodía nocturno –y un aquí desierto. Pobl原因arlo: tentación del poeta por venir».

Paz aceptó los desafíos nacidos en la modernidad y trató de poblar ese espacio. Y creo que éste es el elemento central de este manifiesto. El poeta mexicano quiso hallar el punto en el que las contradicciones se anulan y se generan, un punto de convergencia. Ya no se trata de romper sino de encontrar el diálogo. Frente al yo, idéntico a sí y cerrado en un monólogo de vértigos, la afirmación del ser y su alteridad perpetua; no el ser en el sentido de Heidegger sino como afirmación de la imagen, despliegue de la otredad, exaltación de la temporalidad como haz de correspondencias. La poesía no inventa sino descubre, y de esta manera afirma el mundo como realidad primordial. Lo dice en una carta fechada

en Delhi en 1968: «El tú es real: es la realidad del mundo. El yo es función del tú pero el tú no es función del yo». Y en otra carta de ese mismo año: «El solipsismo psicológico (y el metafísico y el dialéctico) es contradictorio e incompleto: no me abarca, no me comprende, me hace realmente el otro». La poesía nos dice que no existe el *uno mismo* «sino el apetito perpetuo de ser otro». Este texto de Paz es un alegato contra la idolatría del yo. También contra el futuro y el pasado como imágenes que hipotecan la sustancia del presente. No hay edad de oro ni fanatismo, sino un ahora donde la vida es siempre concreta. El poema, como el ser, es lo inacabado y ambos se cumplen en su inacabamiento. No es que su naturaleza esté incompleta, como una falta, sino que su no-acabamiento, la alteridad consustancial, ese percibirse a sí mismo siempre como otro, es su condición. No hay una sociedad absoluta, hay historia y búsqueda; no hay una palabra ni un poema absoluto, sino lectores que al afirmar el poema (que es la imagen de lo otro) se cumplen: no en su identidad sino en su alteridad. Si tras el simbolismo Mallarmé logra un poema que es la afirmación de la palabra en un vacío de imagen, «hoy la poesía no puede ser destrucción sino búsqueda del sentido». Para Paz, la poesía ya no puede pretender dar «un sentido más puro a las palabras de la tribu» sino preguntarse por ese sentido. Se podría pensar que ése es el lugar de la filosofía, pero lo que Octavio Paz

dice es otra cosa: no le corresponde a la poesía la duda sino la búsqueda, hacer incluso de la duda una presencia. Así la poesía logra ser no algo definitivo sino una «momentánea reconciliación»: el presente –deshabitado anteriormente por las ideologías y la instrumentación de la naturaleza y los individuos– resuelto en presencia: imagen.

Esta primera edición de *Los signos en rotación*,
de Octavio Paz, se terminó de imprimir
el 12 de febrero de 2011, en el vigésimo séptimo
aniversario de la muerte de Julio Cortázar.

«Cada lector es otro poeta;
cada poema, otro poema.»

Octavio Paz



Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra. En cualquier caso, todos los derechos reservados.

Singladuras En la misma colección

El filósofo ignorante, traducido y anotado por Mauro Armijo, causará el interés de todos los amantes de la historia del pensamiento y de las ideas, así como de todos los descreídos de la filosofía, la ciencia y la religión como discursos cerrados y definitivos. La fina ironía de Voltaire cautivará a unos y a otros en un texto que reivindica por encima de todo la libertad de pensamiento y el legítimo logro de una vida feliz.



2.ª Edición

Tocar los libros hará las delicias de los amantes de la lectura y del libro, editores, bibliotecarios, libreros o lectores, bien sean bibliófilos bien bibliópatas. Un homenaje desenfadado a la literatura y al mundo de los libros, que con cierto tono autobiográfico explora el territorio de las bibliotecas personales y nos redescubre el particular arte de la dedicatoria.

Considerado en un principio como la «travesura» de un muchacho, *Un corazón bajo una sotana* es más bien un texto clave y de claves, cuyas sombras ayudan a la comprensión de buena parte de la obra más agresiva de Rimbaud, e incluso de su postura vital frente a la poesía y quizá de su abandono definitivo.



**Para más información visítanos en
www.forcolaediciones.com**

