

El método crítico de Octavio Paz

Cándido PÉREZ GÁLLEGO

La fascinación que produce una lectura de la obra de Paz conduce también hacia sus propios límites. Necesitaríamos que le interesase más la filosofía y la psicología. Tenemos auténtica curiosidad por ver a Paz más volcado hacia la novela y el teatro. Incluso echamos en falta un compromiso social más amplio. Pero lo entregado es magistral, envuelto en un lúcido lenguaje que es su mejor aliado, de tal forma que todos sus pensamientos constituyen una sinfonía de sublime apoteosis lírica. Su obra está unida a su vida. Cuando alguien le pregunta en 1979 sobre su relación con Albert Camus responde con sinceridad: "No ha sido el rebelde sino el revolucionario el que, desde el siglo XVIII, ha hecho de la revuelta un sistema y del sistema un despotismo. Por mi parte yo sigo admirando a la rebeldía, incluso si a veces no coincido con alguna de sus manifestaciones contemporáneas. Luzbel, el ángel de la rebeldía, el espíritu negador, ha fascinado a muchas generaciones de poetas y artistas. No es difícil adivinar por qué: la negación, a su manera, es creadora".

La negación como esperanza estética, el escepticismo como sistema creador. Y en ese esquema la elaboración de una doctrina crítica donde una situación límite —hoy diríamos, tal vez, "postmoderna"— surge: "Estoy a la entrada de un túnel" y desde este laberinto personal que busca una explicación, y no la encuentra en las letras hispanoamericanas sino en las anglosajonas, fundamentalmente, y las francesas, se abre un esquema donde "hay que desenterrar la palabra perdida". E incluso buscar nuevos dioses surgidos de reliquias lejanas. Y de ese modo Sor Juana Inés de la Cruz viene a ayudarlo en un libro que Harvard le publica en 1988. Esa regresión a la santidad y la mística es como un contrapunto de excesivos viajes por Rimbaud o Mallarmé, Cernuda o Rubén Darío. Es como una vuelta al principio y en ese admirable libro se puede entender que el amor le ha llevado a situaciones éticas sublimes. Huir de la filosofía para "poetizar su metafísica". Encerrarse en su propia experiencia para allí encontrar los necesarios emblemas de un "presente perpétuo". Un arte que se afianza en una cultura prodigiosa, una manera de leer nueva y fastuosa. Una escritura que todo lo conmueve, que da brillo especial —y exquisito— a todo cuando toca. He aquí las bases previas de cómo ve la "historia de la creación literaria".

Hay dos bibliotecas portentosas en la literatura latinoamericana. La de Borges y la de Paz. La del argentino es un juego que lleva a "senderos que se bifurcan", una erudición que a veces no conduce a ningún sitio y que solo se organiza como un experimento lúdico y prodigioso. La del mexicano es el ámbito místico donde construir un mundo sin grietas, donde todo lleve a una demostración sólida y coherente. Ambas se complementan y la una tiene las llaves para salir de la otra. Y es que no se puede hablar de Paz sin admitir de modo sincero su caudal enciclopédico admirable. No es frecuente en la cultura escrita de hoy encontrar ejemplos análogos y tal vez solo sugerimos los de Harry Levin y George Steiner en la creación de ese dilatado mundo cósmico donde la enciclopedia del saber ilumina hasta la última afirmación crítica. Y esa actitud de curiosidad textual deberíamos enmarcarla en un orden abierto, tal y como el profesor Hernández Sánchez-Barba dibuja, con brillantez, en su *Historia de América*. Hasta la última referencia de Paz tiene su lugar en la historia, es como la pieza que falta, que por fin se encuentra con alegría. Un arte de laberintos donde es posible con un esfuerzo intelectual encontrar la solución.

Un arte de destellos universales. Que no descuida lo lateral y accesorio: "Las vanguardias artísticas eran destacamentos más o menos heroicos, pero una de las cosas que están en crisis en la cultura de este fin de siglo son precisamente esas vanguardias, porque terminaron por convertirse en una nueva academia". Estas palabras pronunciadas en 1990 son el ejemplo vivo de un autor que sabe fundir lo principal y lo accesorio en una vigorosa síntesis, y en una mente que defiende la democracia y desdeña el capitalismo "que ha hecho de eje de la sociedad el producir y el consumir, y como Dios el dinero" (*ABC*, 8 marzo de 1994) y desde este paradigma debemos entrar en la escritura de quien busca en la crítica lo que más necesita la sociedad, se sabe incluido en un nómina de autores peculiares, "los poetas somos los ecólogos por naturaleza" y se dispone con ahínco a luchar porque un "mundo sagrado" construya mejores formas de comunicación y convivencia. Y así es como llega a verse herido por el presente: "Chiapas no es el futuro, es el pasado que nos está pasando factura" (*El Mundo* 13 de mayo de 1994) y de este modo la enciclopedia se hilvana con primor en la sospecha que mantiene de que sin sentimiento poético no hay obra de arte, como si quisiera hacer de la lírica la única moral posible de nuestros días.

Una obra abierta y dispersa, donde la poesía impone su norma tiránica y en la que sentimos que habitamos en un mundo de sensaciones y sentimientos surgidos del placer de la escritura. En *La Transparencia del mal* suscita la polémica Baudrillard con ideas como ésta: "La historia del mundo moderno podría tal vez resumirse como la historia del fracaso del imperialismo de la razón. ¿Habrá que concluir que la razón es esencialmente escéptica, que su imperio conduce al nihilismo? Esta tesis debemos acercarla a Paz, siempre atento a su mundo circundante, viajero infatigable, curioso continuo de la historia universal, pero que repliega sus emociones a un nivel lírico.

Y esta actitud "estetizante" de Paz, cobijada en una forma sencillamente magistral, hace pensar en el pensamiento francés actual y en opiniones como las de Finkielkraut, cuando advierte que un par de botas viejas valen más que Shakespeare. Paz evita entrar en el debate derridiano de la deconstrucción, incluso se siente más a gusto en Harvard que en Yale y no aceptaría opiniones como estas del citado Finkielkraut: "Escribir como un perro que cava su agujero, una rata que construye su madriguera. Y para ello, encontrar su propio punto de subdesarrollo, su propia jerga, su propio tercer mundo, su propio desierto".

Paz no ha llegado a estos extremos que lo mismo señalan a Beckett como a Cigran o Thomas Bernhard. Prefiere crear un "mundo lírico propio" donde sus sensaciones encuentren el cómplice escrito que necesita con fervor. No estaría de acuerdo con el *Edipo Rey* de Sófocles y siguiendo con pasión aquellas palabras de Croonte: "Desterrando al culpable o vengando la muerte con la muerte, porque esa sangre es la que lleva el temporal a la ciudad" que como un grito desgarrado invoca a un mundo necesariamente trágico donde el Rey Lear y Hamlet conviven con Titus Andronicus o Desdemona. Pero no está demasiado preocupado por Shakespeare, incluso duele las pocas menciones que en su obra se dedican al mayor dramaturgo de todos los tiempos. El silencio de Hamlet podía ser su característica ética más palpable, incluso el silencio de la novela. ¿Cómo vivir sin Cervantes o Emily Brönte, Stendhal o Joyce?. Estas son las ausencias que Paz acusa más en una obra que se dilata por un panorama de brillos estéticos indudables. Necesitamos más información sobre Shakespeare, aunque no ignoro que se le menciona. Haría falta más datos sobre el *Ulises* de Joyce que es un nuevo *Hamlet*.

No es frecuente que se asome a la narrativa en busca de ayuda puesto que su alimento básico es el poema, sin embargo, a veces excava en los relatos una razones para subsistir. Hawthorne, el gran narrador norteamericano del siglo XIX, atormentado por su sentimiento continuo de culpa dejó un bello cuento, *La hija de Rappacini*, una pequeña joya insuperable, del que Paz va a hacer una variación en forma teatral. Lleva la fecha de 1949 y parece un punto de partida válido para entrar en la visión pormenorizada de la obra de Paz que estamos a punto de emprender. En la obra de Hawthorne, aparecida en 1844, asistimos a una simbología cruel del tema del "jardín del amor" que funde el *Román de la Rose* con el de *Romeo y Julieta* y allí descubre, con elegancia espléndida, la historia de Giovanni Guasconti, estudiante de Padua enamorado de una bella muchacha que ve en un jardín –Beatrice– y su deseo de arrancarla de allí para hacerla suya. El tema es obvio: al querer sustraer la belleza de la belleza para que pase a nuestras manos, muere. Un tema que remite a Emerson –compañero de Hawthorne en el "Renacimiento Americano"– tal y como lo bautizaba F.O. Matthiessen y que congregaba también a Whitman, o Melville, o Thoreau.

Dice el *guru* de Concord: "Cuando el bien está cerca de tí, cuando tienes la vida dentro de tí, no se debe a ningún mundo conocido o acostumbrado; no percibes las

huellas de ningún otro; no ves la cara de ningún hombre; no oyes ningún nombre" y este dictámen conduce hacia el arte que supone pasar de un cuento a una breve obra teatral. Paz sale triunfante en el propósito. La obra tiene seis personajes y el ambiente dramático lo dibuja Paz con primor: "En el centro se levanta un árbol fantástico. Al alzarse el telón, la escena permanece a oscuras". Un mensajero informa de lo que va a ocurrir "personaje hermafrodita vestido con las figuras de Tarot" —que Hawthorne no incluye, y así entramos en la acción, Isabel la criada exclama embelesada— entre las flores que ella no sabe que son venenosas —"En Padua no hay mar, pero tenemos jardines. Los más hermosos de Italia" y poco después confiesa Beatriz— "Cuando entró aquí es como si entrase en mí misma". Ellas rondan la muerte sin saberlo. Juan insiste en la visión de las manzanas podridas, las manzanas envenenadas como si fuera aquel jardín una "isla maldita". Incluso el árbol que vigila es para ella un símbolo de que "la muerte se ha hecho vida". Beatriz al beber el líquido que imagina va a salvarle —y le da Juan— se siente desfallecer: "Ya di el salto final, ya estoy en la otra orilla. Jardín de mi infancia, paraíso envenenado, árbol, hermano mío, hijo mío, mi único amante, mi único esposo ¡Cúbreme, abrázame, quémame, disuelve mis huesos, disuelve mi memoria!". Este final patético, como alegoría de que no debemos intentar "robar la fruta prohibida", Paz lo ha desarrollado con eficaz dramatismo.

De todas sus antologías poéticas quizá la más significativa sea *Vuelta* (1969-1975) que vió la luz en 1976. Cuando Harold Bloom habla del concepto de "influencia" lo define como "tener poder sobre otra persona" y esta consigna se advierte en *Vuelta* de modo tácito. Un libro que recoge ecos nítidos de *Libertad bajo palabra* (1958), *Salamandra* (1962), y *Ladera Este* (1969), y que expone, con clarividencia, un arte que ha alcanzado sus más altas cotas. Un libro que se abre hacia una autobiografía y que busca "configuraciones" de la vida cotidiana intentando encontrar "el fuego de cada día". Este método lleva a un punto de abandono e indefensión palpables: "El poema se hace /como el día/ sobre la palma del espacio" que tiene ecos de Wallace Stevens, y que señala, con susurros tenues, las enseñanzas que T.S. Eliot ha depositado en su arte. En una ocasión se oye "aquí comienzan los baldíos", que denota una lectura atenta de *La tierra baldía* (1922) y en otra se comenta "poco a poco se petrifican los nombres", que nos coloca ante la música admirable de Robert Frost.

Los paisajes son "inmemoriales" como un homenaje a Emerson, y una huida de la poesía de Juan Ramón Jiménez, y en su poema "Trowbridge Street", sin duda situado en Harvard y, curiosamente en la misma calle donde habita Helen Vendler, se llega a un punto de insatisfacción ante la vida, de vacío total: "Estoy en un cuarto abandonado del lenguaje/tu estás en otro cuarto idéntico" y este patético cántico a la soledad llevaría a Gracián y su consejo de "conocer la pieza que le falta" antes que a Wittgenstein, autor por quien Paz no siente especial benevolencia. Las tautologías avanzan implacables: "El futuro es un poco de agua en tus ojos". "Al hablar con él hablo contigo". "Impalpables poblaciones del deseo". "Elegir es equivocarse" o "La

verdad es el fondo del tiempo sin historia". Así se conjuga una visión personal del texto, donde hay muchos ecos de Borges, en una fascinación por lo inmediato, lo cotidiano que le ahoga como si fuera una compañía maléfica. Pero no hay terror ni pánico, no hay *ghosts* ni *apofrades* sino una sinfonía monocorde de aceptar en la realidad una forma apresurada e imperfecta de compañía. Voces de autores norteamericanos, además de los citados, vienen a nuestra mente y sonidos de William Carlos Williams, John Berryman o Robert Lowell se podrían encontrar, con paciencia, en estas "vueltas" de la poesía sobre sí misma hasta hallar su propio vacío.

Cuadrivio apareció en 1965, poco después que *El arco y la lira* (1956) y poco antes que *Puertas al campo* (1966) y *Corriente alterna* (1967), obras las cuatro que preparan el festín que se está ofreciendo, en fecha muy próxima, a Lévi-Strauss y que marcará un punto de inflexión en el arte de Paz. *Cuadrivio* se centra en cuatro poetas, Rubén Darío, Ramón López Valarde, Fernando Pessoa y Luis Cernuda, y con ellos compone un ritual de recurrencias y proximidades admirable. Son cuatro disidentes, rasgadores de comunicaciones diversas e incompatibles, en muchas ocasiones, con el lenguaje de su época y Paz descubre en ellos su alma secreta. Dice Nietzsche: "La creencia de que uno ha llegado tarde al mundo es, de todos modos, dañina y degradante" y esta sospecha se puede aplicar a los líricos recogidos que en cierto sentido son cuatro "desplazados" o, mejor, unos seres "rezagados a la divinidad". El método crítico que se seguirá con fervor, delicado y profundo, en unos autores que juegan a ser diferentes y que constituyen una "tradicción de la ruptura".

Al hablar de Rubén Darío escribe con talento: "Todo lenguaje, sin excluir al de la libertad, termina por convertirse en una cárcel; y hay un punto en el que la velocidad se confunde con la inmovilidad". En ese forcejeo con la norma llega a Pessoa —"desconocido de sí mismo"— donde desgaja su arte en sucesivas catas y heteronimias dando lugar a diferentes deudas reconocibles: "La autenticidad de los heterónimos depende de su coherencia poética, de su verosimilitud. Fueron creaciones necesarias, pues de otro modo Pessoa no habría consagrado su vida a crearlos y vivirlos" y esta observación se puede aplicar incluso a momentos de Cernuda, con sus variaciones íntimas y sus estados de ánimo cadenciosos y mutables. Esta idea la debemos acercar a Georges Bataille y su libro *La literatura y el mal*, donde en cierta ocasión se sugiere: "La literatura es comunicación. La comunicación supone lealtad: la moral rigurosa se da en esta perspectiva a partir de complicidades en el conocimiento del Mal que fundamentan la comunicación intensa".

El mal como argumento. "Pessoa edifica un templo a lo desconocido" insiste Paz y ese ritual satánico es una forma esotérica de romper con la angustia cotidiana de transitar por Lisboa. Un arte de relaciones variables que en los cuatro autores analizados se puede escindir en sucesivos esquemas bien, mal, que parecerían surgidos de una tentativa de antropología estructural de Malinowski. Los ejemplos que a la vez coinciden y se separan. Un tema de Borges siempre vigente en cuentos de Cortázar.

Jean-Pierre Richard, al definir el arte de Balzac, lo descubre en el "relieve activo de la existencia". Paz en *Traducción: Literatura y literalidad* (1971) expone con brillantez su tesón crítico enfrentándose con algunos ejemplos significativos para afianzar sus teorías. John Donne y E.E. Cummings, entre otros, le sirven de prueba concreta donde excavar. Cuando se acerca al Dean de la Catedral de San Pablo de Londres, que murió en 1631, lo hace con recelo y el análisis que hace de su bello poema: "Elegía: Antes de acostarse" es revelador para discernir ese "mortal abrazo" del poema metafísico. En el poeta americano, en cambio, descubre otros hilos secretos: "Los poemas de Cummings son hijos del cálculo al servicio de la pasión. ¿Se ha observado que, tanto en la vida como en el arte, la pasión reclama para satisfacerse un máximo de artificio y que no se contenta jamás con la realidad si no la trasmuta en símbolo? El erotismo tiende a la ceremonia: el amor es emblemático: la curiosidad se exalta ante los enigmas, simultáneamente juego infantil y rito de tránsito entre los antiguos". Estas palabras, tan sutiles, recogen ecos de Mircea Eliade y Jung y disponen el problema en un punto donde John Donne y Cummings confluyen.

Elegir autores concretos y buscar en ellos lo inconcreto es uno de sus juegos críticos favoritos. En *La Iliada* Homero diseña con maestría insuperable un arte que desgaja la realidad en sucesivos planos: "Tal fue la plegaria. Oyóla Apolo, y lleno de cólera, bajó del Olimpo con el arco y el cerrado carcaj en los hombros; las saetas resonaban sobre la espalda del enojado dios cuando se movía. Iba sombrío como la noche". Esta secuencia sirve para ilustrar su método. Descomponer lo leído en sus elementos simbólicos significativos, desarticular la totalidad en sus claves alegóricas, centrarse más en el texto que en las analogías. Y este método lo venía ya profiriendo en *Conjunciones y disyunciones* (1969), donde se eligen otros cuatro tópicos —destaquemos "La metáfora" y "El orden y el Accidente"— para así esclarecer la senda marcada. Se acerca a la antropología con precaución y elude la filosofía, se mezcla ritualmente con la religión pero huye de la farragosa erudición que en Borges, en cambio, alcanza categoría de culto sublime. Crea un mundo de "conjunción" y otro de "disyunción". Unión y separación se alternan como en un juego de Pross. Un arte de recurrencias.

Durante el curso 1971-1972 se encuentra Paz en Harvard impartiendo las prestigiosas "Charles Eliot Norton Lectures" y siguiendo la línea de exigencia que otros años habían marcado Strawinsky, T. S. Eliot, Borges o Jorge Guillén. Y en ese ambiente de exigencia intelectual se centró en el tema de la tentación, proyectada en "la doble y antagónica tentación que ha fascinado alternativa o simultáneamente a los poetas modernos: la tentación religiosa y la tentación política, la magia o la revolución". Y en ese ritmo moral que hasta nos lleva al *Paraíso Perdido* de Milton donde este argumento alcanza sus más altas cimas, Paz establece un código coherente y tenaz para entrar en el dilema obsesivo de la creación sin esperanza de tantos escritores: "Frente al cristianismo, la poesía moderna se presenta como la *otra* religión; frente a las revoluciones de los siglos XIX y XX, como la voz de la revolución

original. Una doble heterodoxia, una doble tensión que está presente lo mismo en el romántico William Blake que en el simbolista Yeats o el vanguardista Pound; lo mismo en Baudelaire que en Breton, en Pessoa que en Vallejo". El programa está trazado con primor y desde este esquema de "coherencias" establece un orden donde temas tan válidos en nuestros días como "analogía e ironía" o "traducción y metáfora" alcanza su más excelsa vigencia. Así nacen *Los hijos del limo* (1974). Como una necesidad.

Entender nuestra época desde "la tradición de la ruptura". Acercarnos a Lyotard cuando afirma "Podríamos decir que la postmodernidad se caracteriza por rasgos de no entusiasmo, de melancolía, de tristeza, de duda e incluso de ironía" y esa aproximación de Paz al pensamiento francés es una clave para comprenderle mejor en toda su intensidad. Lyotard se inscribe en esa línea de "los hijos del limo" cuando insinúa: "Para no filosofar haría falta situarse más allá o más acá de la pérdida, de la unidad, de la fragmentación del mundo, que es el origen de la filosofía y cuya memoria brilla en los límites del pensamiento desde Heráclito hasta Hegel". Y esa idea de "tentación" tenemos que aproximarla a la de "pérdida" para así construir una orfandad que desde *Las flores del mal* de Baudelaire se iba dibujando con osadía. Un mundo donde se inscriben aquellas cruentas consignas de T.S. Eliot en *La tierra baldía* al advertirnos que su método pretende encontrar "un montón de imágenes rotas". La soledad del vacío, que en narrativa lo dibujan lo mismo Joyce como Faulkner o Musil o Sartre, estableciendo los códigos de una ingerencia de la muerte en el texto. *Los hijos del limo* sigue ritmos perdidos de *El arco y la lira* que, desde 1956, produce una rotación en todos los signos de esperanza de la escritura y que la hace buscar apoyo en terrenos afines como cuando en 1967 se acerca a "lo crudo y lo cocido" de Lévi-Strauss. Paz sabe muy bien que le espera un futuro sosegado y repleto de esperanzas donde obras como *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fé* (1982) marcan un rumbo de repentina solidez moral. La tentación del vacío, que hasta Alain Badiou expone con franqueza al escribir: "La reflexión filosófica se halla suturada, cosida, cuando solamente es capaz de producirse eliminándose a sí misma a favor de una configuración distinta a ella —la ciencia, la política o el arte— que se transforma en el parásito de la filosofía".

En realidad, nuestro autor busca —sin pretenderlo— una filosofía. Sería demasiado ingenuo denominar su arte como una mera "crítica literaria" e incluso situarlo junto a figuras tan excelsas como N. Frye, Harry Levin, Helen Vendler o Harold Bloom. Su método se acerca a las tenebrosas regiones donde el pensamiento se engarza en la palabra. "El dios de la escritura es el dios de la muerte" dice Derrida y este epitafio no está lejos de quien en *Los hijos del limo* vuelve al barro del vacío textual para allí encontrar una posible esperanza positiva. Y este ritmo ya se presagiaba, lo apuntábamos antes, en *El arco y la lira*, donde se pretendía responder preguntas tan versátiles como "¿Qué dicen los poemas? ¿Cómo se comunican los poemas? y desde este

esquema de soledad textual encender el fuego de una posible esperanza donde necesitemos de nuevo a Alain Badiou al proferir: "Lo que condiciona una gran filosofía son las crisis, las rupturas y las paradojas de la matemática, los temblores de la lengua poética, las revoluciones y las provocaciones de una política inventada, las oscilaciones de la relación entre dos sexos".

Ese desdén hacia la esencia de un futuro prometedor conduce hacia la "contradicción entre historia y poesía", incluso lleva a un mundo donde encontramos "Una tradición hecha de interrupciones y en la que cada ruptura es un comienzo" y desde estas ideas entra en un mundo que se rija por "ser negación del pasado y ser afirmación de algo distinto". Este esquema que conduce hacia: "La unión del pasado subraya el carácter paradójico de nuestro culto a lo moderno" y ese propósito se acerca en el oficio crítico como un proyecto que marque "la heterogeneidad del tiempo histórico". Y los juicios críticos van brotando con brillantez –tal vez excesiva– y hablando, por tomar un ejemplo, de Baudelaire, proclama: "El poema es el doble del universo; una escritura secreta, un espacio cubierto de jeroglíficos. Escribir un poema es descifrar el universo solo para cifrarlo de nuevo. El juego de la analogía es infinito: el lector repite el juego del poeta: la lectura es una traducción que convierte el poema del poeta en el poema del lector". Estas ideas están abriendo el camino con brillantez admirable a momentos de Harold Bloom y su obra titulada *La angustia de la influencia*. Estamos ante un modelo admirable donde se conjuga la perfecta adecuación de la historia de la literatura en una lucidez analítica encomiable. "El poema no es sólo una realidad verbal: también es un acto", podía ser el broche perfecto de un paradigma crítico donde la literatura se cierra en sí misma, tal vez olvidando el entorno social donde se produce.

Una "búsqueda del comienzo" donde se hace del surrealismo una fuente donde amparar la más dilatada fantasía de los sueños. "El poeta es ya todos los hombres" señala ese rigor hacia el panteísmo estético que en *Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo* (1967) estaba ya marcando con rigor. Allí se encuentra el germen antropológico de estas "divagaciones" poéticas. Un autor que huye de la novela y el teatro y sólo encuentra solaz y reposo en la fastuosa grandiosidad del ente lírico. Los márgenes de aproximación a Lévi-Strauss son visibles y la necesidad de que "los hijos del limo" sean analizados desde la casuística admirable de *Tristes trópicos* conduce hacia un paradigma muy patente entre el estudio del hombre y el estudio de la poesía. He aquí el misterio de quien no duda en proclamar sus deudas científicas. Este es su "totemismo", el hacer de la poesía la materia infinita de comunicación retórica y así construir un orden hermenéutico admirable. El punto de partida es claro y obvio: "Lévi-Strauss se propuso aplicar el método estructural de la lingüística a la antropología" y desde este esquema, que funde Saussure y Jakobson con rituales centroafricanos, se llega a una visión "lírica" del maestro de los escarceos en el significado de "lo crudo y lo cocido". Este es el auténtico sentido gastronómico de

llamar a este libro un "festín", es la proclamación de que el ente moral es una proyección en las necesidades cotidianas. La comida de los dioses, es, además una salvación lírica de los alimentos.

Cuando publica *Tiempo nublado* (1983) parece que, por fin, su vertiente política vaya a aparecer con desnudo. Debe de ser la pieza que falta para completar la "filosofía moral" de un autor que elude los temas ideológicos del presente con sutileza. Las opiniones son terminantes y discutibles. "Los herederos de los rebeldes juveniles han sido las bandas terroristas" y desde este paradigma pasa revista a distintos aspectos de la política actual, con una óptica conservadora. Este método no estará ausente en *Los signos en rotación* (1983) donde, tras una merecida lauda de Carlos Fuentes, se pasa revista, como siempre elegante y viva, a distintos símbolos culturales de nuestra época, contrastados con sus precedentes inmediatos. Una abierta exploración, dominada por los hechos estéticos para tratar de encontrar un "sistema" que los unifique y que lo mismo llama a la puerta del *haiku* japonés, como de Rimbaud, Mallarmé, Pessoa, Cernuda o Buñuel, sin olvidar a Duchamp.

La conciencia crítica de Paz alcanza en este momento sus máximas cotas de clarividencia valorativa y como dice en su presentación Carlos Fuentes: "La obra literaria de Paz es una constante encarnación del tiempo, pero no del tiempo que marcan los relojes antes de que se dispare contra ellos, sino de ese triple tiempo humano que, al "arrêter le jour", se instala en el presente sólo para recordar el origen del ser e imaginarlo en la meta". Esta sutil advertencia abre el rumbo a unos textos prodigiosos de matices: "La risa de Baudelaire es inseparable de su tristeza", "Los poetas se sirven de las leyendas para contarnos cosas reales; y con los sucesos reales crean fabulas, ejemplos, "El mal postula la existencia de un Dios infinitamente perverso", "La resignación no es la virtud de los filósofos y Hegel transforma la lógica de las ilusiones en el método destructor de las antinomias y productor de las verdades", "El mundo de Pessoa no es ni este mundo ni el otro" o "La conciencia cristiana expulsa a la risa del paraíso y la transforma en atributo satánico": He aquí unas muestras, tomadas al azar, para evidenciar un arte admirable. Alejado de la crítica, soslayando los laberintos de la erudicción excesiva y las notas aburridas, el autor se enfrenta con el escritor tratado de un modo directo que nos recordaría aquella elegancia que lo mismo mantienen los seguidores del *New Criticism* e incluso momentos estelares de Auerbach, Frye Paul de Man o Helen Vendler. Hablar de un autor sin trabas ni prejuicios previos, como también hace en su comparatismo lo mismo Harry Levin como G.Steiner.

Cuando apareció *El laberinto de la soledad* en 1950 parecía que el proyecto marcado necesitara ponerlo al día y hace poco tuvimos la inmensa alegría de que en un bello librito *Itinerario* (1993) se hiciera un ejercicio de revisión y reconsideración de aquel texto programático, vibrante y fastuoso. En aquellas páginas, de hace más

de cuarenta años, se entraba en el alma mejicana como en un misterio por esclarecer y se deshacían en sus "secretas raíces" las huellas más misteriosas de su visión de la vida y la eternidad. Era un libro prodigioso, lleno de encantos y milagros, tratado como un descubrimiento personal casi autobiográfico: "El descubrimiento de nosotros mismos se manifiesta como un sabernos solos; entre el mundo y nosotros se abre una impalpable, transparente muralla; la de nuestra conciencia". Este artificio de regresión simbólico —que llevaría a Freud y Lacan— tiene, sin embargo, el encanto de dar los aires de una confesión de "asombro ante lo que somos", que nos hace pensar en páginas análogas de autores tan distintos como Joyce, V. Woolf o T.S. Eliot. "El adolescente se asombra de ser" puede conducirnos hacia el rencor que en *Ulises* siente Stephen Dedalus por ver sus proyectos de libertad mermados por un inoportuno padre —Leopold Bloom—, que le quiere buscar un nuevo hogar. Paz emplea esos mecanismos regresivos que hacen de la escritura una *Recherche* tal y como Gilles Deleuze propone al hablar de Proust. Dice Pierre Bourdieu en su memorable estudio *El sentido práctico* que debemos buscar con ahínco la "lógica práctica" y que se advierte así: "basta con situarse en la actividad real como tal, es decir, en la relación práctica con el mundo" y allí surge una evidencia, casi mística de las "cosas hechas para ser dichas", que es como el paradigma que necesitamos para entender la actitud de Paz ante su propia historia.

El título es harto significativo. Laberinto y soledad remiten, si lo deseamos a Borges y Sabato, o bien a Kafka y Rilke, e incluso, haciendo proyecciones más actuales, a Múgica Laynez y García Márquez. Pero este juego, que llevaría al marasmo de la escritura desbandada, Paz le doblega y consigue un tratado histórico de enorme concisión, hermetismo y cordura. Las "máscaras mejicanas" van apareciendo para crear una *anagnorisis*, como Frye expone, una sensación ritual de llegar a la verdad pero también un *apofrades*, y el concepto es de Harold Bloom, que señala la necesidad de la vuelta de los muertos.

Este puede ser el hilo conductor. México colocado frente a la historia. Una cultura examinada desde otras y un sinfín de recurrencias admirables que son la clave de ese país prodigioso. Temas dispersos como la religión colonial o la esclavitud, o bien la imagen de los Reyes o el pensamiento revolucionario, alcanzan una visión de conjunto realmente admirable, llena de una belleza que no es fácil olvidar. Cortés, Bolívar, Orozco o Carlos III son ejemplos, extraídos de una nómina de docenas más de casos prácticos, de un relato que desde los artificios de la novela entra con fervor en la historia tal y como Georges Duby hace con pasión. "Nuestro grito es una expresión de la voluntad mexicana de vivir cerrados al exterior, sí, pero sobre todo, cerrados frente al pasado. En ese grito condenamos nuestro origen y renegamos de nuestro hibridismo", y este axioma de apertura y cierre, de salir hacia fuera y encerrarse en las entrañas de las propias tradiciones son el meollo de *El laberinto de la soledad*, un libro que explora la "antigüedad legendaria", que no se cierra ante evidencias que

nos asombran: "El mexicano no quiere ser ni indio, ni español" y desde este programa disyuntivo, tal y como Marcel Mauss lo entiende, se pretende entrar en un proyecto de hacer de la historia el testimonio del grito de un pueblo por subsistir y alcanzar su propia esencia.

Por eso se habla de "laberinto", porque estamos ante un ceremonial de ámbitos hoscos y apesadumbrados. Un mundo de paradojas donde se busca la creación de un "mito de redención", aquel "renacer" que Shakespeare dibujaba como salvación en *La tempestad*. Pues ahora "los mejicanos no saben quienes son" y el bien y el mal tiene que venir a explicárselo con palabras tantas veces no muy convincentes. Y así es como ve el sentido de "Todos los santos/día de muertos", que es como una advertencia de una cultura próxima a la muerte y que desde ella busca encontrar una vida eterna que salve los males de la patria. "El mexicano cerrado a la vida y a la muerte". Un tratado de conciencia moral que deja claro un mundo fuerte y paciente que en sus manos adquiere rasgos épicos admirables. "Nuestra muerte ilumina nuestra vida" puede ser la resignada consigna final de quien como Paz concede a la Eternidad un sentimiento de iluminar el futuro de los que todavía están en el mundo. Calaveras de azúcar.

Itinerario (1993) era la pieza necesaria, el mecanismo que faltaba para entender mejor *El laberinto de la soledad*. Teníamos la sensación de que Paz haría una "reconversión" de sus ideas históricas para ofrecernos ahora una revisión de un texto que vio la luz hace más de cuarenta años y era preciso "reconstruir". Dice Roland Barthes que "puesto que morir es un protocolo, la víctima siempre es arrebatada en el decorado de la vida" y esta idea debemos acercarla al *memento mori* en el que Paz ve la sociedad mexicana. El título "itinerario" no puede ser más significativo, tiene aires de confesión y de huida, de búsqueda y alejamiento. Trata de justificar su "relación cambiante con su patria" y este rumbo desde su juventud hasta el presente es el símbolo que se cierne como un libro que se presenta como ayuda para comprender otros. Comenta, en una ocasión, en *Poesía y capitalismo* Walter Benjamín hablando del autor de *Las flores del mal*: "Detrás de las máscaras que usaba, el poeta que fue Baudelaire guardaba el incógnito. Podía parecer muy provocativo en el trato; en su obra procedía muy circunspectamente. El incógnito es la ley de su poesía" y esta idea llevaría a acercar el tema del "itinerario" al tema del "incógnito" para así esclarecer puntos oscuros en Paz. Un libro que se confiesa como "biografía intelectual pero también sentimental y aún pasional: lo que he pensado y pienso acerca de mi tiempo es inseparable de lo que he sentido y siento". Y este relato que está lleno de momentos emotivos de su vida, muchos en tierra española, lleva a la "idolatría del siglo XX", al conjunto de creencias "postmodernas" que poco a poco se van integrando en una conciencia histórica.

Sus vislumbres son significativos: "Si yo hubiese escrito *El laberinto de la soledad* en 1937, sin duda habría afirmado que el sentido de la explosión revolucionaria

mexicana —lo que he llamado la *búsqueda*— terminaría en la adopción del comunismo" y esta nota advierte del temor que Paz prodiga de un compromiso radical de lucha de clases, que, sin embargo, está presente en Walter Benjamín, Lukacs o Lucien Goldmann. Y así se va pasando revista a todos los recodos de la historia moderna, donde aparecen Hitler o Trotsky, Toynbee o T.S. Eliot, sin olvidar esos otros pilares que le acompañan en su periplo a través de las ideas, y pensamos en Cervantes, Whitman, Breton o María Zambrano. Un libro muy importante que informa con patente sinceridad de los entresijos de su mente, de la composición de uno de sus mayores libros y nos da testimonio de su enorme bagaje intelectual, a la vez que nos desvela trances inéditos de su actuación política. Dice Maurice Blanchot, "todo retorno es el *logos* de la totalidad" y ese axioma debemos acercarlo a quien como Paz necesita explicar su "oficio de escritor" y colocar su mente en orden en momentos turbulentos de su vida. Pero, sin embargo, el amor surge como un cántico ambiguo de inocencia y muerte en su siguiente libro. Recordemos a Blake y sus *Bodas del cielo y del infierno* y pensemos que Paz ha tratado de encontrar la plenitud en un libro de pasiones y abandonos.

Heráclito no aceptaría esta actitud: "Conviene extinguir antes la insolencia que un incendio" y cuando Paz entrega en 1993 *La llama doble*, tenemos la sensación de que un ciclo cultural ha concluido. Sexo, amor y erotismo se combinan con "insolencia" para así componer un esquema que ya se dibujaba en *La otra voz* (1990) y *Convergencias* (1991). Estamos ante un dilema entre acto y escritura, que tan sutilmente ha analizado en sus estudios sobre el amor el genial profesor del MIT Irving Singer. Paz recoge ahora materiales que venía rumiando desde 1965 y los organiza para crear una dicotomía —la sombra "homológica" de Levy-Strauss está siempre al acecho— donde el binomio amor/erotismo sea una clave para entender el mundo, un símbolo de pervivencia y destrucción. La literatura será la más necesaria recurrencia, mucho más que la psicología, y *Romeo y Julieta* será invocado con más ardor que Freud, en un libro que trata de superar a Denis de Rougemont y que da todas las posibles variantes que el deseo entre un hombre y una mujer pueden producir. Un tema que el mismo Robert Nozick tampoco ha desdeñado y que ha dado lugar a páginas brillantes de tantas literaturas, incluidas, como es obvio, las de Ortega en *Estudios sobre el amor*. "La relación de la poesía con el lenguaje es semejante a la del erotismo con la sexualidad" dice Paz y desde este apotegma pasa a observar "culturalmente" lo mismo a Dafnis y Cloe como a Calisto y Melibea, no desdeña ni a Platón y a Proust, hace un vibrante recorrido por el amplio y ambiguo mundo de la afectividad. "Emma Bovary fue una víctima de su sociedad y de su clase" y ese axioma no podría acercarse al Shakespeare pansexual.

Incluso deberíamos aducirlo cuando Francis Bacon lo matiza así: "Los hombres piensan que su razón manda en sus palabras". El sexo organizado en burla en *Mucho ruido y pocas nueces*. El deseo convertido en regreso a la "familia perdida" en *El cuento de invierno*.

En *Romeo y Julieta* se habla de amor con excesiva insistencia. Pero es en un poema extraño –y esotérico– de este dramaturgo, *El fenix y la tórtola*, donde se habla de los enamorados como viviendo en una "llama mutua". Tal vez pueda ser esta la analogía del título del libro de Paz, una auténtica "llama de amor viva" que insiste: "El amor no busca nada más allá de sí mismo, ningún bien, ningún premio", idea que nos colocaría ante el tema del amor en la novela del XIX y las grandes heroínas Emma Bovary, Anna Karenina, Effie Brest, Ana Ozores, Fortunata o Hester Prynne. El tema amoroso marcando el ritmo de la literatura, incluso alejando al argumento –y ahora pensamos en Walter Benjamín– de un planteamiento ideológico y moral. Pues en realidad Paz no quiere promover en sus escritos una "lucha de clases" sino antes una "concordia de sexos". Y de aquí que no haya un sistema global del "método-Paz", una obra dispersa y dilatada donde la descripción estética de la realidad es más importante que una valoración ideológica de la misma.

Paz no quiere, bajo ninguna razón, seguir las sendas tortuosas –y jubilosas– de Lukacs, Goldmann o Terry Eagleton. No está próximo a Jameson, ni busca en su escritura una denuncia ideológica. *La llama doble* es, por lo tanto, un libro lúcido, alejado de Sartre, quién, en *La náusea*, llegará a proferir: "y no soy libre y no puede hacer lo que quiero". Es un alegato a favor de la esperanza en una época en la que el vacío –y Fienkelkraut lo ha expuesto– está creando su poderoso lenguaje normativo. Un libro "estetizante", próximo, salvando distancias, al que Julián Marías en *La educación sentimental* dibuja. Estamos ante un tratado de comportamientos que no alteran la situación ideológica del momento. Un libro, en suma, que hace del *Ars Amandi* un mecanismo que sirva para romper con la ideología. Paz se cobija en un idioma excelso y consigue hacer una sinfonía sobre el amor de tintes brillantes. Pero el plano estético, la pintura en particular y la música, no están debidamente expuestos en un libro que busca un corpus lírico: "Nuestro cuerpo posee muchos atributos que antes eran del alma". *Ars amandi* como un *Ars moriende* de las ideas que rodean a los enamorados.

Un autor que desde su palabra ilumina la literatura universal con fulgor. El arte poético es la ciencia de la iluminación, exclama, para así configurar un orden coherente donde toda su obra desfila ante nosotros con admirable rigor y consistencia. Allí se agrupa "la mujer que es la llave del mundo" y así se hilvana ese telar de Penélope que es huir de las "contaminaciones de la contingencia". Un autor que domina la historia y la antropología, que descuida el intimismo del subconsciente y lo justifica con una búsqueda mayor del placer inmediato de la escritura que busca la eternidad, la creación de un sistema: "Unidos en su negación de este mundo, el platonismo y el cristianismo vuelven a separarse en otro punto fundamental. En la contemplación platónica hay participación, no reciprocidad; las formas eternas no aman al hombre; en cambio, el Dios cristiano padece por los hombres, el Creador está enamorado de sus criaturas". Un autor prodigioso. Su obra es un "retablo de maravillas".