

HUGO J. VERANI. *Octavio Paz: el poema como caminata*. México: Fondo de Cultura Económica, 2013, 216 pp.

EVODIO ESCALANTE. *Las sendas perdidas de Octavio Paz*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa/Ediciones Sin Nombre, 2013, 183 pp.

Los dos libros que a continuación se reseñan solo en parte coinciden en su objeto de estudio y el método de tratarlo. El libro de Hugo J. Verani ofrece una minuciosa interpretación de la poética de Octavio Paz, especialmente de la que domina en sus poemas extensos. También Evodio Escalante indaga en la poética de Paz; pero su análisis resulta ser más amplio, llegando en su conjunto a una compenetración aguda de la obra entera del poeta mexicano, raras veces alcanzada hasta la fecha en el *mare magnum* de la crítica.

El punto de partida de Verani es la conceptualización de la poesía de Paz como acto de ir/andar/caminar (i.e. *wandern* - Verani recurre a la palabra alemana “wanderer” para designar a quien camina [27, n. 10], un vocablo saturado de connotaciones provenientes del romanticismo). Este acto, aunque partiendo de experiencias vitales, no asume en la poesía de Paz la forma de una escritura autobiográfica. Al contrario, en la medida en la cual los poemas, que resulten del acto escritural, se despersonalicen, van alcanzando una mayor intensidad universalizándose. El ir/andar/caminar poético de la poesía de Paz se dirige (en general) a una meta, a la cual al final se llega, aunque sea por rodeos o caminos, incluso, errados. Puede expresarse como un ir/andar/caminar hacia adentro, hacia sí mismo, para encontrarse con otro, el otro. Pero también puede manifestarse como un deambular, un vagar sin blanco, ni dirección precisa (el deambular del *flâneur*). De ahí que Verani cite (28 y ss.) los famosos versos iniciales de Góngora en la dedicatoria de las *Soledades* al Duque de Béjar (“Pasos de un peregrino son errantes / cuantos me dictó versos dulce musa”, recogidos por Octavio Paz en el poema “El balcón” de *Ladera este*), en la cual el “errar” (del latín tardío *itinerari*) designa las dos posibilidades de la itinerancia /errancia en Paz, el ir /andar /caminar hacia algo y el deambular/vagar sin rumbo fijo.

Para el análisis de los poemas de Paz, Verani casi siempre sigue el orden cronológico. Hace constar que la itinerancia es una imagen corriente en la obra del autor, desde los escritos de juventud, 1931-1943, hasta *Árbol adentro* (1987), su último libro de poemas. A partir del acercamiento de Paz al surrealismo durante sus años parisinos (1945-1951) —cabe destacar aquí el examen (68-84) que Verani hace de *¿Águila o sol?* (1951), el libro más surrea-

lista de Paz— los temas de la poesía paciana empiezan a girar alrededor de la experiencia del amor, de la poesía y de la libertad, la “estrella de tres puntas” del pensamiento como acto, de André Breton. Estos temas, a los que se agrega la oposición entre tiempo histórico e instante intemporal, así como, en años posteriores, el recuerdo de la vida pasada, se repiten, en facetas múltiples, a lo largo de la obra del poeta. La manifestación de estos temas en forma de caminata caracteriza los poemas extensos de Paz, de los cuales Verani escoge ocho: “Himno entre ruinas” (1948), *Piedra de sol* (1957), *Blanco* (1967), *El mono gramático* (poema en prosa, 1972/1974), “Vuelta” (1976), “Noche de San Ildefonso” (1976), “Pasado en claro” (1975/1979) y “Carta de creencia” (1987). Son los poemas que más corresponden a la idea de la extensión, idea detallada por Paz en su ensayo “Contar y cantar (sobre el poema extenso)”, *La otra voz* (Barcelona: Seix Barral, 1990, 11-30).

La concepción del poema como caminata en la poesía paciana, una caminata que trasciende y/o transfigura experiencias vitales, exige al nivel del texto la representación de un yo que camine o que, por lo menos, diga que ha caminado por los senderos de la memoria. En *Piedra de sol* (1957), poema extenso de arquitectura rigurosa, esta representación se transmite mediante el fluir de una narración en endecasílabos, por la cual un yo refiere *in actu* las etapas de su ir/andar/caminar. La descripción interpretativa de esta caminata ocupa en el libro de Verani más de veinte páginas (87-111, amén de las menciones anteriores y posteriores del poema). Resulta ser el análisis más largo de todos los textos tratados. En otros poemas como “Himno entre ruinas” (1948) o *Blanco* (1967), la concepción del poema como caminata me parece menos evidente y los versos, a menudo, ceden el paso a la descripción poética, la que tampoco falta en *Piedra de sol*. Es así como la caminata realizada por el hablante lírico en los poemas de Paz se entrecruza de pasajes descriptivos o, incluso, de reflexiones como partes integrantes del hablar. A partir de *Blanco* (1967)—el procedimiento ya se anuncia en “Semillas para un himno” (1954), y *Salamanca* (1962)— el ir / andar / caminar o deambular / vagar del poema paciano se vale, además, del espacio como elemento estructurante de la caminata en un movimiento de ir y detenerse, avanzar y retroceder, lanzarse y volver, el cual también determina la lectura.

Uno de los poemas extensos de Paz, que muestra con perfección esta poética de la estructuración espacial es “Vuelta”, publicado por primera vez, en forma suelta, al retorno del poeta a México en 1971, e incluido después en el poemario de mismo nombre (*Vuelta*, 1976). En unas de las páginas más notables de su estudio, Verani analiza la estructura del poema, la que presenta marcas de palimpsesto, haciendo traslucir cinco poemas incorporados. Observa Verani al respecto: “Paz retoma versos de ‘El retorno maléfico’ de Ramón López Velarde, de su propio poema ‘Crepúsculos de la ciudad’ y de dos poemas orientales,

un haiku japonés de Masaoka Shiki y un poema chino de Wang Wei” (140). La superposición y modificación de estos poemas dentro del poema que los incluye, lleva a una fragmentación del texto y del fluir sintagmático con consecuencias para su lectura. Según Verani, “la lectura lineal es reemplazada por una correlación paradigmática de voces que invaden el texto [...], creándose un entretejido verbal y cultural que suscita una lectura múltiple” (140).

Con precisión, Verani describe el carácter estructurante del espacio en la poesía de Paz hasta sus últimas manifestaciones en *Árbol adentro*, pasando por “Noche de San Ildefonso” (1976) y *Pasado en claro* (1974/1978). Según el crítico, el poema extenso “Carta de creencia” es la “culminación y suma” (182) de la obra poética de Paz. Es el poema central del último libro de poesía del poeta y “cierra el volumen” (183), como, al mismo tiempo, el análisis de este poema cierra el libro de Verani con la excepción de que, como buen crítico, Verani añade al final de su estudio una bibliografía (201-211), así como un índice muy útil de poemas y poemarios citados (213-216).

Verani ha escrito un libro esclarecedor, acerca del que, tal vez, solo quepa una reflexión suplementaria respecto de la conceptualización del poema paciano como caminata. En su indagación en la poética del autor, Verani se atiene por lo general (con la excepción de *El mono gramático*, 128-133) al plano de contenido de los poemas estudiados. Por natural que esto sea, no me parece suficiente. Los temas de la poesía de Paz son, en realidad, pocos y, además, recurrentes, lo cual significa que importa casi más su variada expresión, y, desde el punto de vista del análisis crítico, la vía de lograrla. Es obvio que el verso de Paz —y esto vale antes que nada para los poemas largos— se desarrolla mediante procedimientos de sustitución por similitud (metáfora) y/o de extensión por contigüidad (metonimia). En los poemas no solo se narra la historia de un ir / andar / caminar o de un deambular / vagar entreverado de descripciones y reflexiones, sino que esta narración, asimismo, evidencia un proceso itinerante de exploración de las posibilidades de expresión del lenguaje. Generalmente, en la escritura del poema, las diferentes etapas de esta exploración quedan a oscuras. Son los resultados de un acto de elaboración guiado por la inspiración. Pero el continuo trabajo de revisión posterior de los versos por parte del poeta aún en el caso de algunos poemas de madurez como *Pasado en claro* (1975/1978) llevan a pensar que el ritmo particular de la caminata que transmiten los poemas de Paz solo se logró gracias a una cuidadosa relectura a pesar del importante papel que Paz le concede al dictado de la inspiración.

En mayor grado que el estudio de Verani, el libro de Evodio Escalante es conjuntamente un estudio de teoría e historia literaria, o, mejor dicho, de crítica *tout court* en el sentido del verbo griego *κρίνειν* (krinein = “distinguir”, “discernir”, y de ahí, “juzgar”). Consta de un prefacio y siete capítulos, más una bibliografía de referencias y obras citadas. En el primer capítulo (“El ca-

mino de Octavio Paz hacia *El arco y la lira*”, 11-56), Escalante analiza la solución, inspirada en *El ser y el tiempo* de Heidegger, que Paz da en *El arco y la lira* (1956) al conflicto del decir poético entre acto racional y dictado del inconsciente, un conflicto que le había preocupado al poeta desde la época de la revista *Taller*. No puede tratarse de resumir aquí el denso análisis de Escalante, el que identifica al filósofo alemán (a quien Paz leía en las traducciones de José Gaos) como “padre espiritual” (33) del tratado. Baste con decir que en la medida en que *El arco y la lira* conceptualiza el acto poético, incluso más allá de las ideas de Heidegger, como un ir al encuentro de la “otredad”, el tratado de Paz manifiesta al mismo tiempo la voluntad del autor de demarcarse de la poética de *El deslinde* (1944) de Alfonso Reyes.

El capítulo siguiente (“La vanguardia requisada. Octavio Paz y el surrealismo”, 57-76) está dedicado a la valoración del surrealismo, que Paz plantea después de su vuelta a México a principios de los años cincuenta (*El arco y la lira*, el ensayo “El surrealismo”, incluido en *Las peras del olmo*, algunos fragmentos de *Corriente alterna*). Es sabido que esta valoración algo patética marcó la ruptura con el juicio negativo que el poeta se había formado respecto del surrealismo antes de acercarse en persona al movimiento creado (junto con Aragón) por Breton. Escalante resume brevemente las etapas de formación de este juicio de Paz, relacionándolo con la crítica del surrealismo más o menos coetánea por parte de Huidobro y de Cardoza y Aragón en un artículo publicado a principios de 1940 en la revista *Taller*. En cambio ahora, en los cincuenta, Paz hace un elogio enfático del surrealismo, convirtiéndolo por medio de un razonamiento no exento de contradicciones de un movimiento vanguardista histórico en una “constante eterna” (63 y ss.). Importa en este proceso de valoración la opinión de Paz respecto de la escritura automática, la que, en principio, hubiera debido celebrar dentro de los postulados del surrealismo, pero que, en una argumentación vacilante, rechaza finalmente como imposible por “sólo ser practicable en una sociedad utópica”, en la cual la actividad de escribir perdería su razón de ser (69 y ss.). Creo que este rechazo, que, tal vez, no sea tan contundente en el caso de *¿Águila o sol?*, se debe tanto a la concepción de Paz respecto del papel de la inspiración vigilada en la actividad poética, como a la práctica escritural de una revisión constante de los textos por parte del autor.

El tercer capítulo (“Altas y bajas de *Poesía en movimiento*”, 95-109) traza la “historia secreta” de la gestación de la antología *Poesía en movimiento: México, 1915-1966*, confeccionada por Octavio Paz, Alí Chumacero, José Emilio Pacheco y Homero Aridjis. Para su estudio, Escalante se apoya en el carteo de Octavio Paz con Arnaldo Orfila Reynal, a la sazón director de Siglo Veintiuno Editores, bajo cuyo sello la antología se publicó con un prólogo de Octavio Paz en 1966. Destaca Escalante que los rasgos principales de la antología se deben a Paz, como son su estructura cuatripartita, la decisión de dejar fuera a

los modernistas, la exclusión de formas cerradas en favor de las formas abiertas, y “la interesante decisión de invertir el orden convencional de las antologías, y de comenzar por los poetas más jóvenes” (90 y ss.).

Si los dos primeros capítulos del libro de Escalante son de argumentación particularmente exigente, el tercero, de carácter histórico-literario, resulta de más fácil lectura, como lo es también el cuarto capítulo del libro (“Los seis errores más comunes de Octavio Paz acerca de Villaurrutia y los Contemporáneos”, 95-109). Aquí, Escalante examina y rectifica algunas *idées reçues* del poeta sobre los Contemporáneos (como su presunto escepticismo político, su cosmopolitismo exclusivo, su afrancesamiento, el descubrimiento tardío de Heidegger en el ámbito hispano, etc.), sustentadas en el ensayo *Xavier Villaurrutia en persona y en obra* (1978). El capítulo revela en qué medida Paz se esfuerza por construirse una antehistoria que lo muestre a la vez como heredero legítimo y oponente heterodoxo de los Contemporáneos.

En el quinto capítulo (“Las transformaciones de un poeta: De *Raíz del hombre* a *La estación violenta*”, 111-145), Escalante describe la evolución de la poesía de Paz desde la apropiación de la retórica nerudiana a partir de la segunda mitad de los años treinta (incluyendo la primera versión de *Entre la piedra y la flor* de 1941), hasta el poemario *La estación violenta* de 1958. Son particularmente interesantes las páginas en las que Escalante arguye en favor de una lectura temprana de Eliot por parte de Paz, aún antes de la estadía de este (como becario de la Fundación Guggenheim) en los Estados Unidos entre 1943 y 1945 (122 y ss.). Respecto de *La estación violenta*, cuyo título, en mi opinión, se lee como una cifra del presente histórico del autor (de ya larga duración), Escalante identifica al instante, liberado de la sucesión temporal, como “protagonista secreto” (134) de los poemas ahí reunidos. No sé si esta identificación agota el potencial semántico de los versos desde “Himno entre ruinas” hasta *Piedra de sol* (lo que, de por sí, sería imposible), pero es seguramente una clave importante para su entendimiento.

Recogiendo en el capítulo siguiente del libro (“La fenomenología del instante en *Piedra de sol*”, 147-161) lo que al final del anterior ha dicho sobre *Piedra de sol*, Escalante propone, partiendo de la distinción entre descripción fenomenológica e interpretación, puesta, empero, en tela de juicio por Heidegger (148), que el “núcleo de sentido” del poema es la experiencia del tiempo, y más específicamente del instante (149). Para Escalante, no existe en *Piedra de sol* la certidumbre de una superación de la indetenible sucesión temporal por la idea de la ciclicidad del tiempo, sostenida por gran parte de la crítica. Al contrario, considera que el poema, que al final retoma los seis primeros versos del principio, concluye, en realidad, con un espacio en blanco, “abierto una y otra vez a la interpretación del lector” (161), por lo cual podría decirse que le quita al texto los fundamentos de una *intentio operis* fijable.

El último capítulo del libro (“El entramado final: De *Renga* a *Pasado en claro*”, 163-177), enlaza con la temática del anterior. Destaca Escalante que el poema colectivo *Renga*, dedicado a André Breton y publicado por primera vez en 1971 por la casa parisina Gallimard, pone en entredicho “la noción de autor” (167). Empero seis años después de la experiencia de *Renga* —el poema colectivo, de tradición japonesa, se escribió en 1969 entre Octavio Paz, Jacques Roubaud, Edoardo Sanguineti y Charles Tomlinson— Paz publica *Pasado en claro* (1975, primera versión), el que parece marcar, tanto por su contenido autobiográfico como por su búsqueda de la expresión precisa, una renuncia a la idea barthesiana de la muerte del autor y la dispersión ilimitada de los significados. No obstante, en una interpretación audaz, la que por su densidad tampoco es posible resumir aquí, Escalante establece un vínculo entre *Renga* y el poema extenso de *Pasado en claro*. Su interpretación significa el punto culminante del libro, a la cual solo me permito agregar que la idea del “estar tercero: / el ser sin ser, la plenitud vacía” en *Pasado en claro* remite (también) al concepto de *sunyata* de Nagarjuna, ya concretado por Paz en los *Topoemas*.

En el “Prefacio” (7-9), Escalante aclara el título polisémico de su libro. Según él, “las sendas perdidas de Octavio Paz” connotan (entre otros significados) “el espíritu de una época, rica y convulsionada, que no sabemos si habrá de regresar” (9). Remite además, como explica Escalante, al título de los *Holzwege* de Heidegger, una importantísima colección de ensayos del filósofo alemán, publicada en 1950. A mi modo de ver, ninguna de las traducciones aducidas por Escalante (la mejor en lengua española es *Caminos de bosque* de Helena Cortés y Arturo Leyte) agotan el potencial semántico del título original, que, en un estrato más profundo significa los caminos aparentemente iguales en el bosque. Casi siempre, estos caminos terminan, de forma abrupta, en lo intransitado, es decir, parecen llevar a ninguna parte (de ahí la expresión alemana “auf dem Holzwege sein”), pero, en realidad, a pesar de curvarse, avanzar y retroceder, estos caminos “llegan siempre” (*Piedra de sol*, v. 590). Esto es, como observa Heidegger, lo que saben los leñadores y guardabosques, y lo que también sabe Escalante, quien con gran maestría proporciona, por “caminos de bosque”, un entendimiento nuevo e innovador de la obra de Octavio Paz.

KLAUS MEYER-MINNEMANN
 Universität Hamburg
 Institut für Romanistik
 k.i.meyer-minnemann@t-online.de