

---

# Octavio Paz y la Poesía Concreta brasileña

Eduardo Milán

---

---

## PRIMERA PARTE

*Estado de las cosas I*

*(a treinta y dos años de la traducción de Blanco al portugués)*

NO CONOZCO un solo signo escrito en la actualidad sobre el presente de escritura de la poesía latinoamericana que alcance a ver con claridad el significado de su producción, una tumultuosa cantidad de textos que parecería empujarse a sí misma por un lugar al sol bajo una ¿invisible? amenaza de sombra. Aunque es literatura común decir que «la cantidad genera calidad», nadie sabría a ciencia cierta por qué, de un amontonamiento textual, cabría deducir niveles altos y bajos y, con el tiempo, tener la certeza del predominio de los altos sobre los bajos, una –por decirlo tibiamente– más que sospechosa división categórica. El pensamiento crítico actual, orientado a la disciplina que sea, advierte sobre la necesidad de abandonar la caracterización negativa de la crítica y su impronta de igual signo sobre su objeto –sociedad, política, arte, literatura, etc.–, insistencia –la «dialéctica negativa»– en auge desde, al menos sistemáticamente, la Escuela de Frankfurt. Parece evidente que la crítica ya no se ejerce doctrinalmente y que, en el mismo territorio crítico, hay una revisión profunda del instrumental utilizado y su (im) pertinencia presente. Un mundo que cambió radicalmente en su orientación a partir del 11/S desató una crisis que vino a abonar universos en crisis permanentes como el del arte. La crisis de la producción simbólica alcanza todas las prácticas. Si se sigue produciendo sin cesar no es por una singular conciencia de la necesidad. Parecería más el ejercicio de una inercia o el temor, no infundado, de la otra inercia quizás fatal: el

silencio o el abandono de toda acción creativa. Pero si no hay necesidad en juego, mucho menos parece haber consciencia de un viento favorable. La lógica productiva, el hacer por hacer, no homenajea ninguna posición que defienda la inutilidad del arte («entre lo inútil de hacer y lo inútil de no hacer, elegí lo inútil de hacer», Joao Cabral de Melo Neto). Tampoco un juego de inutilidades inunda el territorio a favor de una elección moral. Por ejemplo: hacer arte como forma de no sucumbir a los dictámenes de una sociedad desconocida hasta el presente en su uso del poder sin escrúpulo ni contemplación, más que con el oído atento al designio del capital trasnacional. Es más: poco se dice del capital trasnacional. Hay una especie de guiño de buen sentido que los artistas se hacen a sí mismos al cerrar un solo ojo frente al espejo. El otro, abierto, mira el gesto del primero con una cierta tranquilidad. El guiño es un ajuste de cuentas con uno mismo pero también con la complicidad de seguir viendo y la negativa a ver. Es una forma ilusa del consuelo. El capital no somos todos, salvo en calidad de sombra: estamos todos, se diría, subsumidos por el capital bajo la forma de la necesidad. Pero no confundir esta situación con la dialéctica hegeliana del amo y el esclavo, donde ambos interdependen. Si fuera así, la ola mundial de despidos y pérdida de conquistas laborales no sería la realidad presente y el peligro futuro que realmente son. ¿Se puede considerar la relación entre artista (poeta) y consumidor (lector) como forma de una interdependencia? Una pregunta como esta se contesta con otra pregunta: ¿es el sentido común de alguna utilidad para echar claridad sobre la crisis que atraviesa la poesía hoy, tanto en un sentido de producción como en un sentido de recepción? Porque la respuesta del sentido común sería favorable a que se hablara de una interdependencia: no hay poema sin lector y no hay lector sin poema. Pero lo común suele agotarse en lo obvio. El problema no es la cosa y su consumidor, sino qué clase de cosa y qué tipo de consumidor, para hablar en términos meramente mercantiles, que son los verdaderos términos que la sociedad actual respeta. En cuanto a lo primero, y en términos comunes, se diría que se asiste a la realidad de un productor (poeta) doblegado por la necesidad de comunicación. No porque estemos viviendo el «mundo de la comu-

nicación»; o también, cómo no, imposible escapar de esa conciencia. Sobre todo si se acepta como comunicación la práctica avasalladora de una hipervinculación generada por todos los soportes disponibles que ponen en contacto de manera diaria a millones de usuarios de internet y sus variables internas. Y sería tonto creer que esa comunicación se da en un solo nivel, el de intercambio de noticias que no circulan por los canales institucionales y sus paralelos. Esa vinculación incluye todo, aun la comunicación estética, la comunicación de formas (1). Pero una breve memoria del trayecto de la figura del poeta y su lugar desde el siglo XIX para acá arroja un saldo a favor del poeta como agente de una resistencia a la comunicación en términos masivos. A partir de los años sesenta del siglo XX, cuando el panorama cambia porque otro es el sistema de circulación de los productos simbólicos, la masificación obligada que conlleva la sociedad de consumo donde se consume a gran escala lo que se produce a gran escala obliga al poeta a hablar para muchos escuchas. Los poetas *beats* norteamericanos llevan a la práctica lecturas abiertas que congregan a públicos numerosos. En el otro extremo polar, en la última Unión Soviética, al borde ya de recaer en la antigua y actual Rusia, Ievgueni Ievtuchenko, «el *beat* soviético», llena auditorios con su voz más potente que poética. Cierto que sacar la poesía a la calle era el gesto de desafiliación del silencio que cumplía un poema que quería dejar de ser poema en medio de un arte que quería dejar de ser arte. El pacto vanguardista arte-vida solo puede romper la disciplina interior de un arte como el poético que se cansó de oficiar de consuelo de la mala conciencia burguesa. Como sea, la amplitud del marco de resonancia obliga a la palabra a des-especificarse, a allanarse a sí misma, a volverse «comprensiva» del otro porque el otro desea comprenderla. Aquí cambia el signo de la palabra poética. Si lo propio de la palabra poética era –al menos teóricamente– la comunicación estética y esta la comunicación de formas, la comunicación comprensible –esto es: la «transparencia» de los significados– es un plus de la palabra poética que la palabra poética entrega o no. Si lo acepta, no es su asunto nuclear ya sino dispersar su condensación. *Doblegado por la comunicación*: es una frase dura para el poeta. Sobre todo si esa noción se vuelve necesidad de

verificación y se transforma en conciencia, un sabueso de la conducta de los poetas en sus prácticas ante el lector: un péndulo entre una lluvia de humildad y una tormenta de agradecimientos. Se está lejos de lo que Carlos Martínez Rivas le decía al lector en 1953:

Sí, ya sé.

Ya sé yo que lo que os gustaría es una Obra Maestra.

Pero no la tendréis.

De mí no la tendréis (2)

Martínez Rivas pone las cosas en un límite: niega la especificidad de su oficio con tal de negar al lector su deseo más profundo. Algo, de raíz muy decimonónica –ecos de Baudelaire, ecos de Rimbaud– por su desobediencia que lleva a la ruptura de la comunicación productor-receptor, se divide aquí: el poeta ya no cumplirá con lo que ordena su don que es dar (al lector) lo mejor de sí mismo. Por el contrario, entra en rebelión ante el deseo del otro por encontrar que ese deseo –lo sublime, lo que llamará más adelante «holocausto de sí mismo»– obedece a una ruptura con la vida a favor de lo exquisito estético. Todavía en Martínez Rivas resuena una revuelta contra la estetización de la vida y del arte. Hoy, donde es completo el triunfo de la estética sobre la vida, nadie lo diría. ¿Por qué no es posible decir eso hoy? En un nivel superficial, porque el poeta depende de la necesidad comunicativa que entabla con el lector, se debe al lector, no se concibe sin él. Si esto no fuera así no se entendería el parteaguas comunicativo que ha establecido buena parte de la escritura poética en lengua castellana a través de algunos manifiestos y antologías recientes (3). Hay que ver a lo que apela como «valor» poético esa zona de productores. En un primerísimo lugar: a la comunicación. Y señala como su antítesis esa otra poesía «críptica», «que no se entiende». En el fondo hay un supervalor en juego: es el valor otorgado a la poesía cuyo *decir* descansa en algunas fórmulas de fuerte eficacia receptiva en el lector medio: 1) tropos seguros: una metáfora media que se origina en la práctica cotidiana de la lengua que produce un medio sentido poético, una *metáfora alcanzable* para llamar de algún modo a

esa figura radicalmente distinta de la metáfora barroca cuyo efecto no es acercar al lector al lenguaje del poeta, sino precisamente lo contrario: situarlo en otra parte, sacarlo de su lugar habitual, abrirle mundos, romperle nexos con su cotidianidad: descolocarlo de su existencia normativizada. 2) Transmisión de sentimientos favorables a una política de los afectos traducida en prácticas solidarias por un lenguaje poético solidario con el lector: un lenguaje que facilite su lectura. 3) Uso de un lenguaje llano, sin complicaciones sintácticas, composición racional del verso –por cierto: el verso vuelve a ser un patrón de medida obligatorio para estas poéticas–, esto es, simple y clara. El supervalor que defiende esta poética es un *valor de acercamiento humano* frente a un valor *de alejamiento* que atribuye a las poéticas no claras (poéticas experimentales, poéticas de lo indecible), esas que utilizarían el lenguaje como forma de tensión, una barrera que el lector común, no especializado, no puede sortear. El *valor de alejamiento* no es solo visto como un valor contra-afectivo: hay un más que velado señalamiento a esas poéticas de pertenecer a un momento poético «ya agotado». La inversión, si se mira bien, es completa. Esas poéticas «de alejamiento», cuyo marco serían las actitudes de la vanguardia, tanto de principios del siglo xx (Vicente Huidobro, César Vallejo, Pablo Neruda) como de mediados (Nicanor Parra, Poesía Concreta brasileña) o como del momento neobarroco en el sur de América Latina en la década de los años ochenta (Osvaldo Lamborghini, Néstor Perlongher, Eduardo Espina, José Kozler, Roberto Echavarrén, Reynaldo Jiménez), representan varios de los momentos de mayor radicalidad de la poesía escrita en América Latina en el siglo xx. En otro lugar trato la repercusión del neobarroco conosureño en la reciente poesía mexicana. Recién ahora se empieza a procesar el efecto irruptivo y disruptivo, su carácter emergente, del neobarroco del Cono Sur de América Latina. Para no hablar del permanente influjo de la poesía de Nicanor Parra en varias zonas del continente y de la referencia oblicua pero obligada que significa, tanto teórica como prácticamente, la Poesía Concreta y sus derivas.

Hay otra causa que imposibilita la escritura hoy de un lenguaje como el de Martínez Rivas en ese texto: el viraje estético, la consideración de

que la estética no es opuesta de la vida, sino que representa a la vida en grado sumo. Esa representación no es pura, sino derivada en la ética e, incluso, en la política. El señalamiento de Martínez Rivas indicaba bien la conciencia oculta detrás de ese fervor por lo sublime del lector ávido de *Obra Maestra*: la búsqueda de una suplantación de la vida, el afán disolutivo del yo en el arte, la trascendencia de una existencia banal a categoría espiritual «dura». Y es cierto: esa operación era –y en algunos segmentos sociales privilegiados todavía es– una producción política de reabsorción del objeto artístico en su efecto individual, dejando de lado, paradójicamente, lo artístico mismo y lo colectivo.

### *Estado de las cosas II*

El pensamiento sobre el estado de cosas del mundo, pensamiento crítico, no es, en su falta, objetable respecto a la situación de la poesía actual. La nueva generación de poetas nacidos luego o poco antes de 1970 no tiene vínculos reales en su existencia con ningún legado que no sea meramente cultural, de archivo. La última generación que en poesía latinoamericana mantuvo ese lazo en lo que se refiere a la experiencia fue la de nacidos en 1950 o alrededores. De manera que la figura del *poeta-pensador* –como la designa Haroldo de Campos– y su ausencia son significativas generacionalmente en especial para aquellos poetas nacidos cinco o seis décadas atrás. Por supuesto que hay poetas-pensadores nacidos con anterioridad a la ruptura mencionada aún activos como pensadores y como poetas. Pero lo que no se logra es establecer una tradición en ese sentido del pensar la poesía. Una de las razones puede ser que la poesía actual es una cuestión, para los jóvenes, fáctica. Se la recibe como un dato de hecho cultural, un fenómeno, algo que está ahí, como están ahí la pintura, la escultura, el ballet folclórico, el cine, los medios audiovisuales, internet, todo junto y al mismo tiempo. No hay ninguna consideración diferencial que sitúe a la poesía con una necesidad particular respecto de los otros datos de hecho que constituyen los demás soportes y las demás disciplinas.

Y del mismo modo como se reciben los nuevos soportes se recibe a los anteriores: sin cuestionamiento. Esto último es determinante. El no cuestionamiento de lo que aparece –que hace par a lo que estaba– coloca todo bajo el mismo signo civilizatorio de la época: el signo de la aceptación. Si la aceptación consistiera en una visión vitalmente afirmativa del futuro del mundo y del mundo presente, no estaría, en principio, nada mal. Es necesario, de tanto en tanto, afirmar como condición vital, por oposición, aunque sin más compromiso que ese, al *no* brutalizado que constituye globalmente la situación humana en un mundo de desalentadora desigualdad y de sublevante impunidad y cinismo ante toda forma de saqueo. Pero la aceptación en arte corre por debajo y tiene un signo muy distinto del de los movimientos sociales: corre por debajo del signo del apaciguamiento. De manera que no hay responsabilidad en la falta de práctica pensante del suceder poético en América Latina si no se asume un legado muy anterior al presente, que es el legado de la Ilustración, que define, por el compromiso con la autonomía del arte, lo que será en adelante una posición diferencial del arte anterior del que vendrá, el *arte crítico*. La consideración de un arte crítico es lo que modifica el planteo. Si el arte de los dos últimos siglos –bajo el término «arte» incluyo a toda acción productiva de carácter simbólico– está determinado por la acción crítica sobre sí mismo y sobre el mundo, verlo bajo una mirada no crítica es verlo como lo que no es, extrapolarlo de sí mismo, transformarlo. Si hay una mirada que pueda verlo así, más allá de esa radical tergiversación en la que consistiría ese acto –o perversión–, esa mirada traicionaría lo esencial de ese arte cuya línea de tránsito es un equilibrio difícil, lleno de cuestionamientos, puestas a prueba y rebeliones. Un arte que durante dos siglos replanteó de manera constante su pertinencia, cuestionó su lugar, cuestionó su relación con el mundo, con el pasado y con sus posibilidades de futuro, no puede ser considerado como un arte más o como un arte que «acaba de aparecer» –aunque sea considerado por algunos *el* arte de nuestra época– o cuya brevedad histórica es inversamente proporcional a su influencia: el cine. Aunque el sueño del cine estaba previsto ya en el sueño de algunos románticos de fines del siglo XVIII y principios del

siglo XIX como mezcla de un deseo maquínico y de una animación de la imagen cuya confluencia sería siempre una cierta condensación o representación de totalidad que admiraría Richard Wagner. Poesía no es cine. Aunque la técnica cinematográfica haya impregnado ciertos modos de poetizar y la poesía sea un ingrediente fundamental en cierto cine. Y la poesía no es cine no únicamente por una diferencia técnica sustancial de soportes y modos de operación y construcción. El cine es el arte de la tecnología, la poesía es el arte de la memoria. No utilizo «memoria» en la acepción rescatista y nostálgica de «lo que queda» que tiene la palabra hoy en día. La utilizo en su función dinámica de rehacer –y en la medida de ello reactivar– historia. La memoria como forma de rehistorizar. En memoria se incluye todo: recordar, ver, asociar, relacionar, guardar, preservar, elegir, legar, proyectar. Y lo nuevo a partir del siglo XVIII en esa memoria ancestral: pensarse a sí mismo como acto, con «su propia cabeza», dudando de su pertinencia, cambiando de objetivo; o negándose objetivos más allá de la práctica misma. No puede, entonces, ser tratada la cuestión poética como un arte recién venido con el que se cuenta entre otras artes del presente. Si hay toda una polémica interna en la poesía que se sitúa precisamente en el problema del alcance del presente y del pasado –el futuro ya se discute poco cuando cae la posibilidad utópica en la sociedad contemporánea, pero la *imaginación utópica* del arte no se ha podido, todavía, abolir– es más que impensable –en realidad, más que fuera de pensamiento, *sin* pensamiento– concebir a la poesía en la actualidad como un acto de puro presente. Es el pensamiento –o la filosofía, o la filosofía crítica con quien el arte entró en alianza desde el siglo XIX– lo que fue al rescate de la poesía en momentos de agonía. No se le puede retirar a la poesía lo que tiene de pensamiento porque el objeto poético se desintegrará.



## SEGUNDA PARTE

La cuestión no es caer en la nostalgia por lo que hubo y ya no hay. Lo que había –ese tiempo heroico de los poetas pensadores– aparece aquí y allá de manera diferente.

Es poco probable cambiar una realidad desde un poema. Pero, además, hay que ver qué alcance transformador tenía aquel pensamiento, cuáles son sus límites. Ni De Campos ni Paz querían cambiar la realidad artística ni la social. De Campos, dentro de la Poesía Concreta, ya había propuesto, junto a Augusto de Campos y Décio Pignatari, un nuevo tipo de poema que, si bien no transformaba la realidad, sí proponía un nuevo tipo de lectura y de escritura. El impacto de la Poesía Concreta es algo que todavía se discute. No terminó el tiempo de su resonancia. Si se toma en cuenta, además, un señalamiento como el de Jacques Rancière de que «la literatura es política en tanto que literatura» (4) se puede alcanzar el problema del *pensar la poesía* desde el ángulo de una experiencia más literaria que vital. Pero si ese fuera el seguimiento real que propone Rancière, todos los caminos apuntarían a una consideración de la literatura y de la poesía desde un punto de vista *formal*. ¿Pensar el poema –pensar la literatura– sería algo más o algo menos que una justificación –problematizando el pensamiento, incluso– del estar ahí del objeto literario en el tiempo? De algún modo, la capacidad de pensamiento de Haroldo de Campos y de Octavio Paz se dirigía a una interpretación de un dato de hecho –el poema, la literatura– en medio de una serie de transformaciones culturales y sociales más con vistas a una comprensión de un porqué de esa realidad que por un interés de transformación real del poema y de su propia experiencia como creadorespensadores. Lo que no está en juego en aquellos pensadores es, precisamente, su experiencia personal. Qué es lo que se pone en juego en ese pensamiento es la cuestión.

*Las conexiones*

Hay algo más que un homenaje a *Blanco* en *Transblanco*, traducción que del poema lleva a cabo Haroldo de Campos al portugués en 1981.

La admiración del brasileño por la poesía y el pensamiento de Paz ya estaba en su correspondencia y en la relación que mantuvieron durante años. En realidad, no es la traducción del poema la confirmación de la amistad ni una muestra *concreta* de esa admiración por la *pasión intelectual* que define en mucho lo que es el mismo Haroldo de Campos intelectual. Se trata de algo más complejo. Por un lado, desde el ángulo del pensamiento y la reflexión, se trata de la resonancia que De Campos ve en Paz de lo que es el pensamiento humanista-iluminista volcado en América Latina en un poeta-pensador de la poesía, algo que De Campos ve en sí mismo. Y no en cualquier poeta, para acercar la semejanza: en un poeta que tiene vínculos con la vanguardia. Y aquí viene la segunda parte, la más rica y conflictiva: lo que De Campos ve en Paz de un vínculo con la vanguardia que le quita a la vanguardia su condición utópica, tema crucial para De Campos, no para Paz.

*El iluminismo que se refleja en la reflexión poética*

Es difícil encontrar en América Latina una inquietud reflexiva sobre la poesía como la de Octavio Paz, al menos durante el siglo xx. Hay varias condiciones planteadas para que eso se dé más allá de la inquietud personal del escritor. En primer lugar, hay ahí una proyección cultural propia del México en que se formó Paz. El estado mexicano postrevolucionario favoreció un pensamiento crítico de manera muy notable. Un pensamiento crítico no sobre su propia sociedad, la mexicana, sino sobre el mundo de las ideas y sobre el mundo en general. La misma participación de Paz como funcionario en un cuerpo diplomático que fue admirado internacionalmente –tanto como el servicio diplomático brasileño– obliga a una formación sobre el mundo que trasciende lo meramente pragmático y su encuadre político, histórico, social y económico. Es ese «mundo de las ideas» que llama la atención de un intelecto abierto y de una inteligencia curiosa. Y el modo en que Paz resuelve algo que resultaría dilemático para cualquier mentalidad no filosófica –como la suya, que aunque atraída evidentemente por una cierta

filosofía como la heideggeriana y su proyección española en Ortega, piensa de un modo no filosófico (esto es, no sistemático) los problemas que se plantea, aunque esos problemas sean muy cercanos a la filosofía; como la estética, por ejemplo— de una manera no perturbada. «La originalidad de Paz, como usted muy bien apunta, está en la manera en que consigue conjuntar la reflexión sobre poética y la reflexión sobre política—inclusive en las más apremiantes cuestiones de política actual, mexicana, latinoamericana, internacional— en una serie de libros que comienza con *El laberinto de la soledad* (1950) y llega a *Tiempo nublado* (1983)», dice el poeta brasileño. Y luego: «(Paz) busca pensar hoy, con claridad postutópica, desencantada de las totalizaciones monológicas, el espacio posible, dialógico, de un socialismo con democracia. En este sentido, por la vía poética (esto es, no sistemática sino analógica), las reflexiones del Paz pensador de la política me parecen cercanas a las de un filósofo de la política como Claude Lefort...» [la traducción es mía (5)]. Esta conversación de Haroldo de Campos y Celso Lafer es de 1984. No llama precisamente la atención a un lector de lengua española el señalamiento de la evidencia que comenta Haroldo de Campos en la utilización por parte de Paz del método analógico (poético) para pensar la política. Ya Jorge Aguilar Mora en un libro de muy rara intuición (6) destacó con anterioridad la falsa identidad que la analogía puede presentar en su aplicación sobre temas no poéticos como la historia. Llama la atención el peso otorgado por dos intelectuales de rigor como De Campos y Lafer a la reflexión política de Paz cuando ya en 1984 el fin del socialismo realmente existente era un hecho, aunque todavía no hubiera caído el Muro de Berlín (1989), acontecimiento que sella el colapso de aquella tentativa de estado mal llamada «socialismo». Y, en efecto, la fascinación que ejerce en De Campos la analogía como método de análisis político de Paz es de tal calibre que llega a comparar el pensamiento político de Paz con el de Claude Lefort, fundador de *Socialismo o Barbarie* junto a Cornelius Castoriadis, ambos verdaderos filósofos de la política, sobre todo Lefort. Pero el límite no lo toca el exceso comparativo. Lo toca la consideración de Paz como el pensador de un socialismo con democracia. Haroldo de Campos cae víctima de una

especie de mal de espejo. La responsabilidad de esa caída no es suya. Para quien conozca al Octavio Paz intelectual dentro de México, la imagen que se llevará de él es muy diferente a la del Octavio Paz teórico que piensa el mundo como espacio en mutación desde un espacio para él inmutable, el mismo México. Este es el efecto iluminista que se producía hasta los años noventa, aproximadamente, en ciertas geografías latinoamericanas cuya solidificación histórica parecía hecho consumado. Se piensa el mundo como textualidad otra, ajena a la realidad en que se vive. Ese efecto de dislocación, de salto de eje para ser shakespeariano, es tan contundente que Haroldo de Campos se congratula del pensamiento postutópico de Paz. La postutopía es un concepto aplicable a intelectuales que pensaron la utopía. ¿Cuándo *pensó realmente*, no de paso, Octavio Paz la utopía, en un sentido estricto, fuera de su negación a priori? La antiutopía del pensamiento de Paz llega a su clímax cuando en 1989 –dos años antes de su extinción real en la URSS– cae el último vestigio simbólico del «socialismo» soviético. La realidad, que era evidente, por cierto, le da la razón. Al año siguiente se le otorga el Premio Nobel de Literatura. Un premio merecidamente literario que se ganó de forma política a golpes de antiutopía insistente. Haroldo de Campos vio en Paz el reflejo de su propio deseo al calificarlo como un pensador del «socialismo en democracia». Los bonos –para no decir las acciones– socialistas –las reales y las impostadas– estaban en el subsuelo del mundo. Paz era una imagen ejemplar que se fue construyendo paso a paso desde la Perestroika a la caída del Muro de Berlín. Significaba la posibilidad del intelecto de ser festivo ante la coronación de la fatalidad (no la caída del Muro, sino la construcción del «socialismo realmente existente» y sus millones de víctimas en nombre del socialismo). Una imagen indiscutible para un intelectual y poeta como Haroldo de Campos que no era un pensador político. No solo para De Campos. Paz cumplió un importante papel de brújula ético-política para mucha elite intelectual en varias zonas de América Latina, en especial en el sur, elites que no comulgaban necesariamente con su visión poética; y esto es un tema que hay que explicar.

*La forma poética y la forma política*

No existen en la poesía latinoamericana que actúa en la segunda mitad del siglo xx muchos ejemplos de correspondencia entre el tratamiento formal de la poesía y el pensamiento político de su autor. He hablado varias veces de cómo el movimiento de la historia llevó, en la América Latina del siglo xx y por razones diversas, a dos de sus grandes poetas a un giro explicativo, «realista», desde poéticas de alto riesgo a poéticas de «claridad», «de alta accesibilidad» para el lector: César Vallejo y Pablo Neruda son ejemplares. Lo primero que se pensaría al plantear este tema es que Octavio Paz vio claramente la dimensión del problema. No cayó en la simplificación esencialista a la que, urgido por otro horizonte, se enfrenta una poesía que pasa del riesgo a la facilidad. Pero Octavio Paz –salvo en el momento de la Guerra Civil española, ejemplo que le sirvió para toda la vida– no fue un pensador ni un militante ni un simpatizante de las revoluciones. A raíz de su desilusión de lo que ve y escucha de la Guerra Civil en España, Paz comienza a construir un pensamiento radicalmente crítico de las revoluciones (y España no se encaminaba a una revolución cuando se levanta Franco: el mundo –en buena parte de Europa– se encaminaba hacia el fascismo). Pero Paz, en cambio, representaba una actitud –nunca radical, es cierto– de una cierta afinidad con las poéticas derivadas de poéticas –derivadas de derivadas, etc.– de alto riesgo: el surrealismo, en este caso. Esto queda planteado –más allá de lo que dice Haroldo de Campos en 1981 al traducir *Blanco* al portugués– en la poética de *Blanco* y de los otros experimentos lingüístico-verbales de Octavio Paz: *Topoemas* y *El mono gramático*. Este último me parece el libro más arriesgado en términos de experimentación de toda la obra poética de Paz. *Topoemas* es un homenaje demasiado literal a lo que fueron los movimientos de vanguardia espacialista. El problema es, sin duda, *Blanco*. *Blanco* atrae a Haroldo de Campos por su construcción metalingüística. El metalenguaje, tal y como lo teoriza Roman Jakobson, es la poética que *informa sobre el código*, es decir, va más allá del lenguaje objeto –el propiamente poético–, es lenguaje metapoético. El metalenguaje, la

metapoésia, son prácticas muy cercanas a las construcciones poéticas de las vanguardias. Parecería, incluso, que no es pensable –al menos en generalidad– en poéticas de vanguardia que no sean metalingüísticas. La razón es una: el metalenguaje es considerado el lenguaje de la crítica, el lenguaje sobre el lenguaje, el lenguaje que habla de otro lenguaje. La posición del poema moderno –riesgo, originalmente, de las vanguardias provenientes de los movimientos poéticamente radicales del siglo XIX como el romanticismo alemán y el inglés y el simbolismo francés– ha sido llevar al límite el lenguaje poético, ir más allá del lenguaje poético. Ir más allá del objeto poema, incluso. Paz hizo una poética, en el ámbito latinoamericano, del metalenguaje. En eso tiene razón Haroldo de Campos. La constante apelación en los poemas de Paz a ese «doble», a ese «otro que es él mismo» en posición extraña que lo mira y lo dice, la apelación a ese tiempo paralelo que ese doble u otro crean en el poema son parte del registro formal de buena parte de la poesía de Octavio Paz, desde *Ladera este* a *Vuelta*. A partir de ahí es posible, porque el lenguaje lo testifica, hablar de una poética de la dualidad en la obra de Octavio Paz. Y en ese registro Octavio Paz resiste cualquier competencia. Quiso dejar la impronta metalingüística como marca en su poética y la dejó, corriendo el riesgo de una posición francamente didáctica en algunos casos; y la didáctica puede ser el acta de defunción de un poema. Notable al respecto es la nota al lector de *Blanco* –un pliego al estilo del Mallarmé de *Un golpe de dados* (1897)– que hace Paz al dirigirle la lectura y sus varias posibilidades. En la consideración didáctica siempre se oculta una clave. Sobre todo si se da en poesía, territorio de la antididáctica. Pero el metalenguaje interesa a De Campos porque proviene el poeta brasileño de la Poesía Concreta, creada en 1952 (movimiento paradójico de vanguardia a destiempo). Propone, por una parte, constituir un nuevo modelo de poema –y lo hace– con apoyo en elementos tomados de distintas vanguardias de principios del siglo XX. Pero la Poesía Concreta no es un movimiento «cruzado» de las vanguardias. El modelo que propone es, finalmente, concreto, no necesariamente vanguardista. El salto de interés por la poética de *Blanco* viene por las posibilidades que Haroldo de Campos ve en el poema de

Paz de hacer una poética metalingüística y más a destiempo de la vanguardia que la misma Poesía Concreta (*Blanco* es de 1966). La diferencia capital entre las poéticas de Haroldo de Campos y Octavio Paz sería clara. Haroldo de Campos es un poeta contemporáneo, es decir, un heredero de la modernidad tanto poética como ilustrada que a través del prisma de ciertas vanguardias propone, en la fase *concreta* de su producción (grosso modo, el período «de guerra» del movimiento, de 1952 a 1962) un modo nuevo modelo, podíamos decir, de hacer poesía a través de un objeto con características específicas. Octavio Paz es un poeta moderno, esto es, heredero de la última fase de la Ilustración, la de «Las luces», alguien que –así es la modernidad para Baudelaire– tiene una apoyatura en la tradición y otra en la búsqueda de lo que considera, no radicalmente, «lo nuevo» para la poesía (el mismo Paz tiene una frase-divisa que engloba los dos momentos que definirían a la modernidad: «la tradición de la ruptura», partiendo de la base de que lo nuevo se instaura en fase de ruptura con lo anterior, que, en presencia de lo último nuevo, deja de serlo y, en el vértigo que alcanza la dinámica moderna, pasa a una categoría desfasada, de producto «viejo»; hay que aclarar que esta frase-divisa de Paz está tomada de un lema del crítico estadounidense Harold Rosenberg, que definía el tiempo artístico moderno-contemporáneo como la «tradición de lo nuevo»). Paz siente, al menos teóricamente, una admiración por la vanguardia en general y muy especialmente por el surrealismo. Es conocida su relación con André Breton, su admiración por la pintura de Remedios Varo y de Leonora Carrington. Es muy conocida su admiración por la obra de Marcel Duchamp, a quien dedica su libro *Apariencia desnuda*. Lo que resulta asombroso, desde el punto de vista de una cierta doxa interpretativa que ve ciertos fenómenos con poca flexibilidad, es la cercanía entre Haroldo de Campos y Paz, tomando en cuenta sus diferencias. Los poetas concretos en bloque rechazan al surrealismo también en bloque, en especial al surrealismo escrito. La razón es comprensible. En primer lugar, sintáctica. Citan a la crítica norteamericana Susanne Langer, quien dice que la única diferencia entre una línea surrealista y una aristotélicocartesiana, esto es, la

racionalidad sintáctica que seguimos de sujeto-verbopredicado, es la sustitución metafórica. Por ejemplo, mientras se dice «el perro come la salchicha», el surrealista dice «la tormenta anda en bicicleta» (7). Ciertamente: la lógica sintáctica es la misma. Y si no hay alteración sintáctica –una de las claves de la Poesía Concreta– no hay diferencia textual ni discursiva. El peso del surrealismo cae en la imagen. El peso de un poema concreto cae en la sintaxis; o en su ausencia. Hay que recordar que la figura clave en cuanto a influencias en el concretismo brasileño –una de ellas, la otra sería Ezra Pound– es el Stéphane Mallarmé de *Un golpe de dados*, el poema-bisagra entre el siglo XIX y el XX, el propiciador de varias poéticas que se manifiestan durante el segundo siglo. Ese poema es, entre otras cosas, una desarticulación radical de la sintaxis sin nueva articulación. Cabe al lector decidir qué hacer con una sintaxis espacial temporalmente hecha pedazos. También Octavio Paz admira al poema de Mallarmé, a quien entrega un riguroso análisis en buena parte de *Los signos en rotación*, apéndice de la segunda edición de *El arco y la lira* (8). Pero hay más diferencia que la consignada y, por lo mismo, mayor sorpresa ante el mutuo interés entre los dos poetas. La admiración de Paz por el surrealismo proviene del convencimiento de que el surrealismo es un movimiento libertario. Libertario en profundidad: no solo cree en la libertad del individuo, cree también en la libertad de la creación artística, en la exploración psíquica –la relación con el inconsciente a través de la imagen plástico-verbal es un caballito de batalla surrealista: en realidad, habría que tomarla como la relación del surrealismo no con el inconsciente, que es un lenguaje, sino con el inconsciente a través de una *imagen del inconsciente*–. Pero en lo que Paz cree del surrealismo es en esa *potencia de desborde controlado* que tienen tanto la escritura como la pintura surrealistas. El surrealismo entrega una «profundidad de campo» insólita en el arte moderno-contemporáneo. Solo un movimiento opuesto, es decir, donde no haya potencia de desborde, sino hipercontrol del objeto poético como en el caso concreto, puede plantear un rechazo frontal a la ¿vanguardia? surrealista. Los signos de interrogación que enmarcan a la palabra «vanguardia» no son gratuitos. Hay que recordar que el surrealismo es más que un deslizamiento



«natural» de Dadá. Salvo algunas deserciones, entre ellas Tristán Tzara, cerebro de Dadá, el personal artístico dadaísta continúa la nueva aventura. La duda es por Dadá. El dadaísmo fue de una radicalidad inusitada porque tocó el plano neurálgico de Occidente: la producción de sentido. «Dadá no significa nada», lema de Dadá, toca más, perturba nada menos ni nada más que al organizador del ser-en-relación del mundo occidental. El surrealismo se da cuenta de la imposibilidad de Dadá como perspectiva artístico-estética *a futuro*. Como movimiento revulsivo antiartístico –porque por artístico hay que entender en su lógica un productor simbólico de objetos consumidos por la burguesía, principalmente– Dadá no tiene futuro. Es extremadamente profundo –toca la raíz de la producción humana: el sentido– y extremadamente coyuntural: se levanta contra la Primera Guerra en la neutral Suiza. En la medida en que se toma contacto con las consecuencias devastadoras de la guerra –sin que se supiera lo que iba a devastar la que la seguía–, con el interludio existencialista del «entre-dos-guerras» pesando y, también, en plena revaloración del objeto estético –una de las quejas críticas a Dadá es «Dadá no tiene obra», cosa que no es cierta pero que toca como requerimiento algo muy significativo–, de la «obra de arte», el surrealismo se instala en el lugar de Dadá como su re-significación. Dadá quería y no quería cambiar el mundo: se levantó entre otras cosas contra la hipocresía de una clase, la burguesía del siglo XIX y principios del XX que consume, luego de la energía física y mental, el destilado último y mejor de lo humano: el arte. Pero es un levantamiento, no un proyecto. El surrealismo no tiene proyecto de cambio pero es una propuesta artístico-abierto, si no hay contradicción. El surrealismo es latencia pura. Y supera la fase negativa de Dadá dialécticamente en posición afirmativa. No hay síntesis, hay una contraofensiva resemantizadora. Que algunos de sus actores terminen cínicamente en función de vendedores de su firma como mercancía –el sonado y publicitado caso Dalí, pero también Picasso– no les niega talento. Setenta años después, esa actitud de parte del artista actual nos resulta conocida. Una definición general, *a favor* del sentido y del arte y en contra de toda negatividad, es demasiado ambigua como proyección en

el tiempo. Pero esa fuerza de atracción, esa indefinición propositiva a posteriori que niega definirse en un presente es muy seductora para inteligencias como la de Paz. Como heredero de la Ilustración, Paz admira la libertad del intelecto que auspicia el surrealismo de «soplar donde quiere» como el Espíritu para los cristianos. Como heredero de las vanguardias radicales –pero también de una Ilustración ecuménica–, Haroldo de Campos rechaza, junto a Augusto de Campos y Décio Pignatari, al surrealismo precisamente por la demasía de su apertura, de su puesta en juego del intelecto a favor de «toda libertad». El modelo de poema concreto es estricto: un objeto compuesto con el mínimo de recursos que desarrolle al máximo el impacto «verbi-voco-visual» (de significado, de oralidad, de trazo plástico de la escritura), una fusión-concepto agenciada a James Joyce. Todo desborde es considerado como manifestación extra-poética. Hay una crítica evidente a las poéticas de cuño romántico menor, no alemán ni inglés, en el deslinde de todo gesto sentimental en el poema. El sentimentalismo para la Poesía Concreta representa una forma de chantaje, algo totalmente prescindible en la medida en que es una apelación a lo incontrolable, al plano de los afectos básicos. De ahí que, en concordancia con esa noción antisentimental, el poema concreto se elabore en base a sustantivos y verbos. «El adjetivo, cuando no da vida, mata», decía Vicente Huidobro. Y esto es central para la poética concreta. Estamos muy lejos de la concepción de Georges Bataille de la poesía como dilapidación, como gasto. La Poesía Concreta es ahorro puro. De elementos, no de capital. Es una crítica a la tradición –a una cierta tradición de la poesía occidental que los latinoamericanos del lado hispano sabemos bien– de Occidente que ve a la poesía como el ámbito de la confesión, el descontrol y el espontaneísmo. En ese sentido su radicalidad es intachable. Luego viene el problema del gusto y las acusaciones de la crítica a la poesía concreta de ser una *poética fría*, cerebral, intelectual. Puede ser. Pero en todo caso, ¿cuál es ese corazón que defiende una poesía «caliente» y «no intelectual»? ¿Un corazón descerebrado? «Lo que siente en mí está pensando», dijo Fernando Pessoa. Lo cierto es que tanto Haroldo de Campos como Octavio Paz no son tan restringidos el primero ni tan

desfogado el segundo. Más bien lo contrario. El siguiente trabajo de Haroldo de Campos cifrado en la deriva barroca que alcanza su producción —una especie de contracara concreta si se toma al barroco como una máquina metafórica, considerando que la metáfora es un tropo puesto entre paréntesis por el poema concreto— es más abierto que su participación concreta, más abarcador como universo poético. Y el trabajo de Octavio Paz corre el sentido contrario: un proyecto ornamental, altamente sedimentado, casi una estatuaria, son sus poemas más abiertos, contemplados como fenómenos plásticos: el escalonamiento de sus versos —el verso proyectivo teorizado por Charles Olson altamente medido en Octavio Paz— simula las escalinatas de acceso a los centros ceremoniales de los antiguos pobladores de México.

### *La atracción por la vanguardia autópica*

*Blanco* es un factor de interés unificador entre los dos poetas. Es un monumento barroco (la fusión más querida de Paz, el agregado marmóreo proveniente de una poética eternista como la de José Gorostiza en *Muerte sin fin*, hecha para vencer a todo tiempo histórico que se ponga delante y la metáfora de *Primero sueño* de sor Juana Inés de la Cruz, a quien Paz dedica un libro) y un homenaje a la vanguardia, cosa que apasiona a Haroldo de Campos. Pero esta es la fusión del interés: *Blanco* está fuera de tiempo de vanguardia, es decir, fuera de utopía. Estamos en 1981, momento de la traducción de *Blanco* al portugués. La traducción bastarda de la «utopía socialista» soviética está en el suelo esperando que la acompañen los escombros del Muro de Berlín ocho años más tarde. Se acaba de publicar *La condición postmoderna* (1979), un diagnóstico exacto y nihilista de Jean-Francois Lyotard sobre la deriva moderna en el siglo xx de las últimas décadas. Paz no soporta ese libro. No porque sea antiutópico —las utopías están muertas para Lyotard como cualquier otro metarrelato—: porque es antimoderno. Se desata la polémica sobre la postmodernidad en la que Paz defiende algo parecido al concepto de Habermas de «modernidad inconclusa» (9). Es curiosa la separación

que logra hacer Octavio Paz de modernidad y utopía. Lo mismo, por su lado, hace Haroldo de Campos. Pero Octavio Paz logra separar a la modernidad de la vanguardia, cuyo fin acepta. Haroldo de Campos y Lyotard coinciden, por su parte, en confiar todavía en la posibilidad de la vanguardia como repertorio válido del arte contemporáneo. Ninguno de los tres intelectuales, los dos latinoamericanos y el francés, acepta la realidad de la utopía como horizonte verdadero en cuanto a su posibilidad. Es que el lugar otorgado a la modernidad en 1981 –insisto: fecha de traducción de *Blanco* al portugués– logra independizarse en los intelectuales latinoamericanos del lugar de la utopía que le otorga el relato moderno. Para Lyotard ya no hay ni modernidad ni utopía porque ambas son dispositivos «fuertes» del mismo metarrelato. Para Paz, en cambio, la modernidad es todo. Su concepto de modernidad tiene una resonancia así como el Nuevo Mundo para el Renacimiento, América para Europa. La modernidad es para Paz una era, un eón, irreversible. Es más que un momento histórico-político, económico, tecno-científico, artístico: es un parteaguas entre el hombre antiguo y el hombre que allí nace; me refiero, claro está, a la modernidad en su fase iluminista del siglo XVIII. Y Paz no lo ve tanto como lo que esa modernidad en su fase más reciente incubó y que se desarrollará en el siglo XIX: los movimientos libertarios y revolucionarios en Europa –sobre todo en Francia– que coinciden con los movimientos emancipadores en América Latina. Ve esa modernidad como la coronación del individuo, de la razón y de la libertad individual que cuajan en el romanticismo y luego en el simbolismo francés. No lo que esa modernidad representa ideológicamente para aquellos: idealismo y nueva mitología en la Alemania romántica (Novalis, Holderlin, F. Schlegel y Schelling), rebeldía antiburguesa en el romanticismo (Baudelaire) y en el simbolismo (Rimbaud) franceses. Ve lo que la modernidad libera poéticamente en ellos, lo que de poesía abre esa modernidad que manifiesta en sus protagonistas esa figura trágica que es la «conciencia desdichada». Pero ve algo de «poesía como libertad» de algún modo todavía expresiva. La poesía de Paz teóricamente es una extraña fusión (por lo inusual y casi antitético de sus elementos):

función expresiva y función constructiva coexistiendo en el poema, cuando en realidad son estrategias antagónicas en su modo de concebir el poema. La función expresiva como el hábitat del yo hablante del texto, lo que todavía habla de una interioridad del poema. La función constructiva como visión del poema como cuerpo extraño, como objeto *ahí*, externo, casi como un fenómeno ajeno y alienado de su propio creador. La síntesis es ese yo que habla consigo mismo como si fuera otro, característico de la poética dual que Paz desarrolla en *Blanco* y en otros poemas. Sin embargo, aunque la considera perimida en el presente, Paz homenajea a la vanguardia a modo de «canto paralelo» o sea, etimológicamente, a modo de parodia. Pero es un canto paralelo a destiempo o mejor: como si en ese tiempo ritual de la poesía el tiempo se hubiera abolido. Es la sensación que *Blanco* transmite: un homenaje a la vanguardia sin tiempo. Y si hay algo que las vanguardias de principios de siglo xx significan para todo pensador es *historicidad* en el arte. La abolición del tiempo en el poema –su asentamiento en un tiempo particular, el tiempo del poema– representaría la abolición de la historia en el poema. Y en *Blanco* Paz rememora en un fragmento la historia de México hecha en base a sangre y crueldad. Entonces, para Paz, ¿la historia, los hechos, incluso los acontecimientos, no pertenecen a una temporalidad dinámica que incluiría las distintas manifestaciones humanas, incluso las simbólicas, como el arte? ¿Quién, si no es así, protagoniza las acciones? La separación en Paz de modernidad y utopía, de modernidad y vanguardia, iban a llevar a un conflicto con el tiempo que, ilusorio o no, marca el sentido de Occidente. La clave, lo que le permite a Paz escribir un poema *salido de historia* como *Blanco* tal vez sea el lugar literal donde el poema se escribe, literal, geográfica, culturalmente: India, es decir, Oriente puro y duro donde el tiempo no pasa por la historicidad sino por la ritualidad y la mitificación. El tiempo del mito no atenta contra la duración y su concepto padre: lo eterno. Al contrario, lo justifica plenamente. *Blanco*: un homenaje a la vanguardia sin historia, una vanguardia considerada como fenómeno formal. Un poema, como objeto paródico, escrito a destiempo del objeto que se parodia pero que lo canta paralelamente. Es decir, *des-*

*historizada la vanguardia, el canto que le es paralelo, la parodia, también es a-histórico*: ambos dialogan en un lugar sin tiempo. Ese lugar geográfico es India, no las Indias Occidentales de donde emprende su viaje Paz para deshistorizar su poética: la India de Oriente, una de las matrices de Occidente. Haroldo de Campos vio en *Blanco* lo que *Blanco* era en 1981, tiempo postmoderno donde la historia entra en jaque sobre todo en su propuesta utópica. Haroldo de Campos hablará en esa coyuntura del poema postutópico. Apostará, en ese momento histórico de historia cuestionada –ya viene en el horizonte *El fin de la historia y el último hombre* (1992), libro con el que Francis Fukuyama, un asesor del Pentágono, con su planteo de fin de las ideologías centró insólitamente la atención de la intelectualidad occidental, entre pasmada por la caída del socialismo real y el triunfo aplastante del capitalismo postindustrial–, por una «poesía de lo posible». En esa frase está todo dicho: la utopía, concretada en su formulación en el Renacimiento, el no lugar que como concepto teórico el siglo XIX hereda al XX y que este incorpora en la figura de las vanguardias –incluida la Poesía Concreta, la exquisita vanguardia de mitad del siglo XX– cede lugar al poema que sobreviene a la utopía –dando por bueno, entonces, al socialismo realmente existente como una forma de la utopía–, el «poema postutópico», que adquiere una nueva ontología al contravenir la noción de imposibilidad tan cara a la escritura poética moderna. La pregunta ahora es: ¿ese poema de lo posible –entre histórico y ahistórico, entre vanguardista y posvanguardia– está representado por *Blanco* como figura no atemporal, sino como figura que vaticina un horizonte, el de cuestionamiento de la historia que está en ese momento ocurriendo allí en la página donde Haroldo de Campos lo transforma en *Transblanco* al vertirlo al portugués?

## NOTAS

(1) Jakobson, Roman (1979) *Ensayos de poética*, México: Fondo de Cultura Económica.

(2) Martínez Rivas, Carlos (1992) *La insurrección solitaria*, México: Vuelta.

- (3) Prólogo a la edición del libro *Poesía ante la incertidumbre. Antología (Nuevos poetas en español)*, Visor, 2011.
- (4) Rancière, Jacques (2010) *Momentos políticos*, Buenos Aires: Capital Intelectual.
- (5) Paz, Octavio y Haroldo de Campos (1986) *Transblanco*, Sao Paulo: Editora Siciliano.
- (6) Aguilar Mora, Jorge (1978) *La divina pareja. Historia y mito en Octavio Paz*, México: Era.
- (7) Augusto de Campos, Décio Pignatari y Haroldo de Campos: *Poesía concreta. Textos críticos e manifestos*, Sao Paulo, Duas Cidades, 1978.
- (8) Paz, Octavio (1993) *El arco y la lira* en *La Casa de la presencia. Poesía e historia*, Obras Completas I, Edición del autor, México: Círculo de Lectores-Fondo de Cultura Económica, 1993.
- (9) Habermas, Jürgen (1989) *El discurso filosófico de la modernidad*, Madrid: Taurus.