Octavio Paz y Elena Garro La tesis sobre la disolución de la familia nuclear

Ofelia Badillo García

REPORTERA: ¿Es cierto que Elena Garro lo demandó por incumplimiento de pago de la pensión de su hija?
PAZ: Elena sabe que siempre han tenido segura la manutención, desde que ingresó —por vez primera— al sanatorio. Yo nunca he renunciado a esta obligación.
NOTIVISA, junio de 1995

Paz y la estética del yo-poético

Cuando hablamos de una estética del *yo-poético* nos referimos a condiciones bajo las cuales la existencia poética del autor (*yo*) se dirige a la existencia poética del (*otro*) lector, urgido por la necesidad de no hundirse en la insignificancia del "*yo*". Este condicionamiento doble —en historia y poesía— impide que el *yo* y el *otro* se dejen dominar, se dejen totalizar por un concepto de relación.[1] Pero si el *otro* no enlaza en un concepto, ni puede pensar su totalidad a partir de un horizonte que es siempre horizonte de lo *mismo*, entonces le es dable aceptar una presencia: el *yo-poético*. Ni representación, ni limitación, ni relación conceptual con el *otro*, el *yo-poético* es siempre horizonte de lo *mismo*. Y si el *yo* es lo *mismo*, entonces el *yo-poético* es simplemente horizonte del *yo*: unidad elemental donde las novedades vienen a ser recogidas por la comprensión del *yo* para ser reconocidos por el *otro*.

Igualmente, cuando hablamos del *deseo* nos referimos a la trascendencia metafísica. En términos estrictamente hegelianos: el hombre encuentra su sentido del deseo en el *otro* no tanto porque el *otro* posea las claves del objeto deseado, sino porque su primer objeto es ser reconocido por el *otro*. El deseo es, sobre todo, respeto y reconocimiento del *otro* como el *otro*, momento ético-metafísico que la conciencia *debe* prohibirse transgredir. Este gesto de transgresión y de asimilación que correspondería, por el contrario, según Hegel, a la necesidad esencial que llamamos *goce*. Es decir, esta diferencia entre *deseo* y *goce*, establece un amplio abanico de posibilidades de trascendencia, de tensión, según les asista la violencia o la superación.

Dos puntualizaciones son importantes. Una constitutiva y otra delimitativa. La primera nos señala que el *yo*, el *otro* y el *yo-poético* constituyen una archi-estructura en cuya tensión se expresa la obra: que consiste en: una tensión de la archi-estructura conformada por el autor, el lector y el *yo-poético*. La archi-estructura: la conciencia del poeta, la nostalgia de la realidad, la existencia de las cosas antes de ser cosas, puente de comunicación entre el mito poético y el lector.

Por otra parte —y en esto la segunda puntualización— no debe olvidarse que hay datos que son descritos en términos de estructura y otros en términos de génesis. Hay capas de significación que aparecen como sistemas, como configuraciones estáticas —dentro de las cuales son posibles el movimiento y la génesis—, las cuales tendrán que obedecer a la legalidad propia y a la significación funcional de la estructura considerada. Otras capas, más profundas o

más superficiales, se dan en el modo esencial de la creación y el movimiento, del origen inaugural, del devenir o de la tradición, lo que requiere que a propósito de esas capas se hable el lenguaje de la génesis, suponiendo que haya uno, o que no haya más que uno. Dos ejemplos nos permitirán aclarar estas ideas:

- En su famoso poema Je batis ma demeure que precede la hermosa trilogía "Sobre la cuestión del libro", Edmón Jabes desarrolla una estética del yo-poético a la que dedicó su magna obra literaria, a saber: la transgresión de la tradición judaica mediante la cual el yo-poético del texto se impone frente a un Dios-creador; "Construyo mi morada" no sólo postula la experiencia propia del yo sino que lo afirma como creador de la realidad.[2]
- Casi simultáneamente, la tesis del yo-poético fue retomada por Borges como transgresión a una rancia tradición argentina: el yo-cosmopolita del Apolo se impuso al aislamiento de la experiencia nacional; "Aleph" no sólo postula la presencia de ese yo sino que lo impone como utopía posible de la humanidad.[3]

La *estética del yo-poético* que se expresa en la obra poética de Octavio Paz, entre el movimiento del 68 y el agotamiento del desarrollo estabilizador en 1976, no es fácil de clasificar.[4] Al destaparse las aspiraciones hacia la transición, las experiencias de los mexicanos rebasaron con mucho el horizonte de una cultura institucional, donde los surgimientos y las sorpresas eran acogidos siempre como una comprensión de lo nacional.

La vivencia y la experiencia del tiempo varió. Xirau ve entonces que Paz en *El signo y el garabato* (1975) difunde al hombre de nuestra cultura como "emisor de símbolos". Dos de estos símbolos son cruciales —muestra de ellos la rebelión de los jóvenes y la rebelión del cuerpo— ."el abrazo de los cuerpos" y la "metáfora poética". En el primer caso como unión entre la "sensación" y la "imagen", y en el segundo como "fusión del sonido y del sentido, nupcias de lo inteligible y lo sensible". Unión de lo diverso y aún de lo opuesto, son la expresión de la ruptura de una tradición mexicana sustentada en el principio de la analogía, de la permanencia y la inmovilidad. La modernización será su resulta.

Según Jorge Aguilar Mora *Blanco* es un poema escrito por Paz con el propósito de "reproducir una imagen vital, un mandala; pero lo que en la imagen es un proceso ascensional, en el poema, por las leyes de la lectura occidental, tiene que ser descensional: esto es lo que hace de *Blanco* un poema cíclico, de la identidad (el proceso que va [...] del espíritu al espíritu, como dice el poeta "de lo en blanco" a lo blanco-al blanco). Pero precisamente por el centro, como una columna vertebral, corre un "Río de sangre / Río de historias, / De sangre, / Río seco". Y de nuevo la historia rompe con la circularidad, con el ciclo.[5] En *Blanco* la historia se presenta como una forma (una linealidad) y como una expresión del *yo* histórico: del "*yo actúo*". Todas las oposiciones se destruyen: es normal, el poema identifica los contrarios en la identidad ideal de la metáfora: la literalidad plástica reproduciendo un mandala. En suma —afirma Aguilar Mora—, Paz concibe a la historia como incluida en una tradición, pero esta tradición es un fantasma, es una falsa tradición que nos dice "la ruptura es lo novedoso" "y yo que soy la tradición te digo que la tradición es la ruptura". Esta tradición es la modernidad.[6]

Maya Scharer, quien se queja de la "relativa soledad crítica" que rodea a Octavio Paz, realizó una lectura rigurosa de su obra y en sus eruditas "Trayectorias y visiones" dedicó apenas unos cuantos párrafos a *Blanco*, donde será posible ver —simultáneamente— casi la "irrealidad" de lo real y la "realidad" de lo irreal[7]... Así, no hay duda de que, con respecto a esa relación, *Blanco* y *El mono gramático* representan una "melodía poética, la culminación de una larga "trayectoria" que podríamos definir como una tentativa de conciliar "ausencia" y "presencia". O, más aún, como el *deseo* de reconocer *en* la "ausencia" *uno* de los "avatares" de la "presencia". A esa visión habrá que oponer, por tanto, la *angustia* causada por esa ambiguedad.[8] Aún sin decirlo, Maya sitúa al poema en el centro de esa trayectoria: ausencia-presencia-angustia que define la archi-estructura.

Claudia Gómez Haro ve en *Blanco* —además de la tinta simpática que empleaban o emplean los espías, visible sólo bajo determinada luz, con que fue editado— el poema de amor por excelencia, "equivale al instante del encuentro amoroso, en el que se produce idéntica suspensión del flujo maquinal de la autoconciencia para encararnos bruscamente con la otredad".[9] En la introducción a *Blanco*, Octavio Paz había escrito que el poema puede ser leído como una totalidad, siguiendo la parte central (poema que va del silencio al silencio), siguiendo únicamente la columna izquierda (poema erótico), o siguiendo la columna derecha (poema sobre la sensación, la percepción y el conocimiento).

Cualesquiera que sean las diferencias entre estos tipos de interpretación de la poética paziana, todos la distancian del horizonte categorial en que se desarrolló la autocomprensión de la cultura mexicana institucionalizada. Esos conjuntos de interpretación que la sitúan fuera de ese horizonte pretenden haberlo dejado tras de ella como horizonte de una época pasada. Pues bien, es en *Blanco* donde Paz desarrolla con mayor vehemencia su pensamiento; a ese poema será menester recurrir, por tanto, si queremos entender el concepto de modernidad que caracteriza la obra paziana. Habrá que analizar ese concepto de modernidad en su fuerza y significación para valorar si fue o no de recibo, pues *a priori* no puede rechazarse la sospecha de que el moderno pensamiento paziano se limitó a auto-atribuirse una posición trascendente cuando en realidad permanece prisionero de las premisas de la autocomprensión institucional hechas valor por el viejo Estado mexicano.

Pater noster

Paz empieza utilizando el concepto de *yo* en contextos del lenguaje como concepto de época, como "Yedra que avanza, envuelve y desarraiga / al alma y la divide de sí misma".[10] Se trata de un principio titubeante, casi inseguro, de una reflexión en apariencia movida por el simple goce de la palabra: el propio poeta confiesa no saber decir si el *sujeto* es el hombre o la misma letra: "vestida de color de mis deseos / como mi pensamiento vas desnuda".[11] Se trata pues, de un pudoroso repliegue sobre sí por medio del cual la historia se refleja a sí misma. Esta reflexión fue sólo el comienzo.

¿Podemos pensar, entonces, que Paz simplemente buscó hacer una precisión más exacta, irremplazable y *surrealista* entre lenguaje y acto poético? Quizá. Y tal vez fue una precisión inmediata, encentada en el lenguaje, pero también, en la condición de existencia del poema. Fue entonces *Blanco* un poema de amor pero, a la vez, un poema sobre el lenguaje, la forma y la significación, es decir, sobre la archi-estructura del poema.

> El libro, encuadernado como un acordeón, se despliega como un río de versos que pueden ser leídos en la sucesividad normal o recorriendo cualquiera de los brazos de las lecturas posibles. Pueden, incluso, ser fragmentados en una serie de poemas. Sin embargo, el "truco" necesario para ser posible tanto la sucesividad vertical como la horizontal es muy poco notable porque no está hecho para notarse. Se trata de versos que, son totalidades al mismo tiempo que partes, que están cerrados al mismo tiempo que abiertos y que admiten una gran variedad de "rimas" sinonímicas, antitéticas y sintéticas, como en la técnica del paralelismo que se ha usado en la poesía primitiva.[12]

Los 294 versos de *Blanco* tienen la arquitectura global más elegante, jamás escrita en las últimas tres décadas (1965-1994): el juego de la inocencia. A galope, montado sobre una archi-estructura de *be-be-leche* —siguiendo sus reglas en ritmo y armonía—, el poema avanza en 5 movimientos y 4 intermedios.

El primer movimiento[13] consta de una antífona —epifanía, imagen de clausura y conclusión— y tres correlatos sucesivos; el segundo (cuyo elemento fundante es el agua, está hecho de contrapunto en cuatro correlatos); el siguiente retoma el recurso de aliteración y el movimiento rapidísimo de transiciones en la esfera del aire; el penúltimo, sobre la esfera de la tierra, lleva hasta el más alto grado la tensión del poema para desembocar en un estallido y dos aliteraciones, y el último, se presenta como la resultante de todo lo que ha precedido.

El primer intermedio está compuesto por dos poemas contrapunteados, que también pueden hacerse como uno sólo y se construyen como la imagen del fuego. El segundo también en contrapunto, pone en contacto la esfera del fuego con lo del agua para dar unidad a los contrarios (hombre-mujer, agua-fuego, imagen-reflejo); el tercero desarrolla la esfera de la tierra, en su carácter contemplativo, y el último, que corresponde al cuarto elemento: el aire, desarrolla una síntesis con 4 poemas a la derecha y otros 4 a la izquierda.

En suma, el carácter esencial de la archi-estructura de *be-be-leche* de *Blanco* está dictado por la metamorfosis de los elementos platónicos (fuego, agua, tierra y aire) y un movimiento aparentemente ascendente —pero que, y en virtud a que, el juego lo permite—, de retorno *ad perpetuom*: lo que aquí es esencial es este esquema espacial que da la *especificidad irreductible* al movimiento.

El lenguaje es sobre todo para Paz, presentimiento e inminencia, que asciende hacia el decir: *sube y baja/Escalera de escapulario El lenguaje deshabitado*.[14] La imagen es llevada a la posición de soportar todo el precio del deseo —proyección, función de lo imaginario—, porque parte de este momento de carencia de lo real. Todo es discurso deshabitado, originario y fundante. La naturaleza inmaterial que constituye el lenguaje, en su inminencia, es similar a la de

la flor o a la luz de la lámpara: *Flor / Ni vista ni pensada: / Oída, / Aparece / Amarillo / Cáliz de consonantes y vocales/incendiadas.*[15] Es decir, hay una identidad directa entre lo real y el significante, y por tanto, una cristalización del tiempo y la forma en el lenguaje, propósitos de la lucha del poeta contra el ser y no ser del lenguaje y las cosas. Esta lucha, tensión entre goce y deseo es lo que denominamos *acto poético: la pasión de la brasa compasiva.*[16] Variopinto hervidero del sujeto moderno perdido entre el goce y el deseo.

El *acto poético* tiene como objeto al lenguaje presentido en tanto actividad mentada: *oleaje de sílabas húmedas / Sin decir palabra / oscurece mi frente / Un presentimiento de lenguaje.*[17] Pero ahora, en tanto lenguaje poético es retomado como sucesión de recuerdos fluidos, preñados de consecuencias: *Río de sangre, / Río de historias / [...] / Por la señuda peña de los siglos / y los minutos: / El lenguaje / Es una expiación.*[18] Asunción de la historia y cura de la frustración, no la del deseo del sujeto, sino por un objeto en el que se aliena su deseo y que, cuanto más se elabora, tanto más se profundiza para el sujeto la alienación de su goce. Su consecuencia, la primera en el espacio y el tiempo, es el fin de la historia como forma de violencia: *oleaje de genealogías / juegos conjugaciones juglarías / subyecto y obyecto abyecto y absuelto / río de soles.*[19] Gozo generoso e ilimitado, el acto poético, recorre la distancia hostil guardada por la naturaleza antes de que fuera conquistada, ahora innecesaria y carente de significación. Por eso el acto poético es un acto creador cuando se convierte en percepción: *la percepción es concepción / agua de pensamientos / [...] / la transparencia es todo lo que queda.*[20]



La frase "La transparencia es todo lo que queda", constituye el *leivmotiv* del poema. Postula la concepción de la palabra poética, como una revelación: *La tierra es un lenguaje calcinado / [...] / Inminencia de violencias violentas / [...] / Te abres tierra / [...] / Verdea la palabra.*[21] Transparencia y revelación de un sentido que las palabras solamente pueden seguir, esto es *presente*. Descubrimiento de "otra" distancia y "otro" abismo: el que se abre en el hombre mismo y que llamamos *conciencia de sí*. Sin embargo, para Octavio Paz, la palabra poética se hace conciencia como transgresión, como goce [...] más allá del deseo: "desnuda como la mente *brilla se multiplica se niega* / en la reverberación del deseo *renace se escapa se persigue*".[22] Los árboles se vuelven mágicos. La naturaleza un objeto histórico, deja de ser histórica una vez conquistada. La palabra poética simboliza, entonces, el puro centro del goce "vellón de la juntura *paraje desnudo*". La revelación de la palabra poética en suma, es goce puro porque libera a la sexualidad del uso mutuo de los genitales.

Ya como "Peregrinación hacia las claridades" la revelación conduce del mundo de las apariencias al "traslumbramiento" de la palabra poética; a la fuente de luz donde todo es unidad sin sombra; a la "expresión del lenguaje poético" donde no pienso veo: los reflejos, los signos, la claridad que se anida en una sílaba, el resplandor de lo vacío:[23] *"Avanzo, / Mis pasos / se disuelven / En un espacio que se desvanece / En pensamientos que no pienso"*. Esto es analogía pura. Fuerza que se apodera del *yo* y rebasa la individualidad de éste en la medida en que el *yo-autor* cree que él sigue siendo él mismo; que revela en extraña dualidad el objeto de otra fuerza, de otro valor: el *yo-poético* frente del cual —al mismo tiempo— el *yo-autor* subsiste y se enuncia en forma individual para afirmar la analogía como fuerza negativa por excelencia.

Más allá o más acá. Se trata de un solipsismo por las proposiciones que tiene el *yo* en él y no por el mecanismo que hace de la filosofía un discurso solipsista. Se trata de una urgencia por convertir al texto en una enunciación del sentido común. Exasperado. postula la verdad como directamente aprehensible. como inmediatamente real: "Caes de tu sombra a tu nombre *intocable horizonte* / te precipitas en tus se-

mejantes *yo soy tu lejanía*". El sentido común se ha vuelto verdad. El *yo-poético* es el horizonte del *otro*, sus semejanzas son verdades para las cuales —dice el autor— "yo soy tu lejanía". Indudable es este afán del *yo-poético* por apoderarse ya no sólo del texto sino también del discurso (la lectura) de sus lectores, del *yo-lector*; ésta irreparable desesperación del *yo-poético* por apoderarse de la naturaleza, incluso de la suerte, de todo (incluida la historia) resalta en el goce que le constituye y brinda empatía: [...] *falo el pensar y vulva la palabra* / la hendidura encarnada en la maleza [...] / los labios negros de la profetiza *Adivinanza* / entera en cada parte te repartes *las espirales transfiguraciones*.[24]

El *yo-poético* como horizonte del *otro* da sentido a su realidad: *la irrealidad de la mirada, da realidad a la mirada*. Proyecta la identidad de su forma poética sobre la desesperanza de la historia. El *yo* se confunde con el *ser*. Y justo en este final donde la sensación deviene en palabra y ésta en realidad; es decir, justo cuando el texto convertido en enunciado del sentido común se postula como verdad inmediatamente real, cabe preguntarse ¿qué necesidad tiene el sentido común de la filosofía, si por él mismo puede elaborar filosofías a su gusto todos los días?

Mater admirabilis

Pero cuando el *yo* se confunde con el ser, cuando el texto se convierte en enunciado del sentido común, cuando ocurre la confusión del significante y el sentido, y cuando en fin —repito— se confunde "hombre" y "espíritu humano": queda el hombre desalienado sin contacto alguno con cualquier alteridad ni abierto a encuentro alguno; presto a percibir la verdad en las estructuras lógicas, por fuerza pierde toda consistencia individual, y percibe esta individualidad como error, máscara o falta de lógica. Niega por principio, la presencia de su pareja: la reduce a *no-persona*.

Las *no-personas* —dice Margarita León en referencia a la obra de Elena Garro— son seres concretos que viven de manera singular, tienen características distintivas, son entidades que, si bien mantienen un diálogo con la realidad referencial, conservan las marcas de su originalidad. Con esa frase Garro designa a personajes perseguidos, sin patria, sin casa, sin trabajo.

Las *no-personas* no tienen voz ni voto, no tienen identidad, no existen socialmente.[25]

> —Sus gestos son feroces y su conducta es tan incoherente como sus palabras...
> [...]
> —Yo digo que la señora Laura no era de este tiempo, ni para el señor —dijo en la mañana cuando le llevó el desayuno a la señora Margarita".[26]

Así, por los rasgos difusos y peculiares de su presencia, las *no-personas* constituyen una masa amorfa —sin rostro preciso, como la señora Laura y su sirvienta— de las que no se habla porque no figuran en la historia, sino en el recuerdo, la autobiografía y el arrepentimiento. Pero tienen algo en común. son traidoras, infieles y serviles:

> —Yo soy como ellos: traidora... —dijo Laura con melancolía—. ¿Y tú, Nachita, eres traidora? Si Nachita compartía su calidad traidora, la entendería y Laura necesitaba que alguien la entendiera esa noche:
> [...]
> Laura suspiró y miró a su cocinera con alivio. Menos mal que la tenía de confidente.
> [...]
> —Bébase su café, señora —dijo compadecida de la tristeza de su patrona. ¿Después de todo de qué se quejaba el señor? A leguas se veía que la señora Laurita no era para él.[27]

Esta insistente presencia de las *no-personas* en la obra de Elena Garro despierta más de una sospecha. "La culpa es de los Tlaxcaltecas" y "Zapaterito de Guanajuato" son cuentos considerados como autobiográficos de su autora. Al traerlos a colación, recordemos con Montaigne que al tomarse "el sujeto —él mismo— tiene presente su mutación personal, y lo "retrata" en el instante mismo en que le da toda su atención. La recreación del *yo* en el autorretrato se juzga, entonces, como un proceso de auto-expresión, en el que está íntimamente relacionado con el acto de descubrirse así mismo.[28] En Elena Garro la experiencia de autorevelación es en verdad intensa, después de que estuviera enferma en Berna durante 1953, después de un estruendoso tratamiento de cortisona y después de separarse de Paz, justo en el momento cuando escribe sus *Recuerdos del Porvenir* y aborda el tema de las *no-personas*.[29] Desde entonces reconstruye a gritos su experiencia:

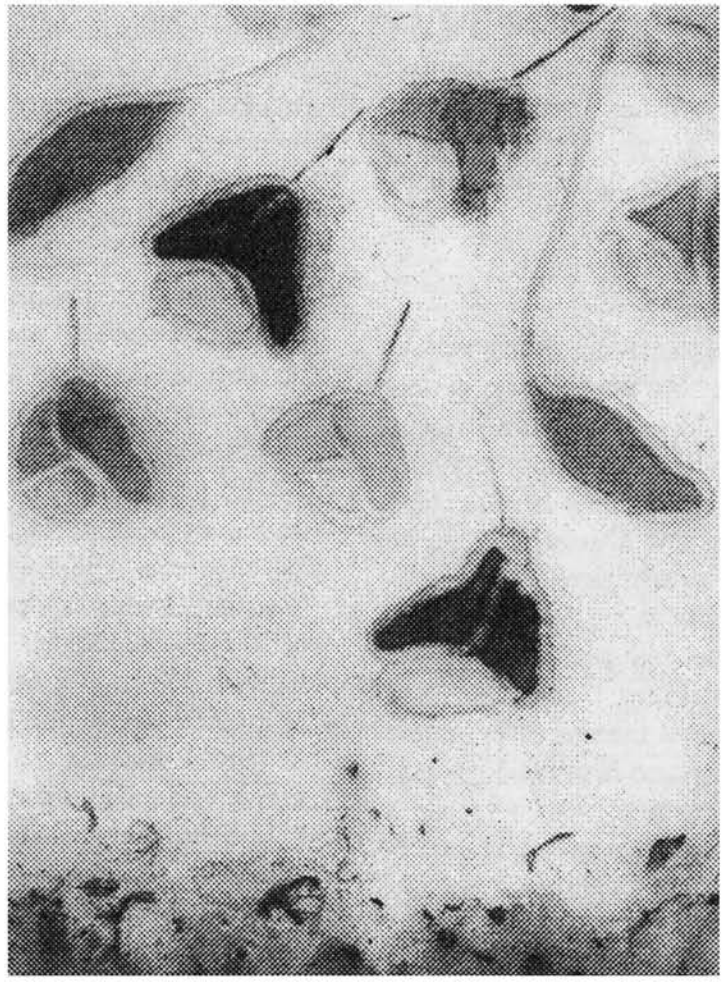
> — ¡Pobre hijo mío, tu mujer está loca!
> — ¡Se escapó la loca! —gritó con voz estentórea al entrar a la casa.[30]

Pero el *yo* no importa nada. Elena lo sabía: ya no sentía *angustia*. Había vivido encerrada (miserablemente). Puesta en libertad, tal vez descubrió que el

amor es un acto de posesión que necesariamente la convertía en *objeto*, a la vez poseído por el *yo*, y contradictoriamente —por ese extraño gozo que le producía— experimentó también el poder de poseer, de transgredir. En ese momento —en el acto amoroso— no había ni *yo* ni *otro*. No existían las *no-personas*, sino la brecha distendida entre uno y otro y, en esa brecha ambos se disolvían, había paso, comunicación, pero no entre ellos: el *yo* y el *otro* anulaban su existencia distinta e independiente. Por eso, nada quedó tan presente para la ex esposa de Octavio Paz como los recuerdos selectivamente reprimidos por los tratamientos psiquiátricos en Europa y México. Nada quedó tan presente en el discurso del *otro* de Paz como el tema de las *no-personas*: ¿Acaso no fue Paz quien escribiera "la mujer siempre ha sido para el hombre *lo otro*, su contrario y complemento?"[31]

La *mujer* —cansada de sí misma, urgida de ir hasta el extremo— busca el horizonte del *yo*, es cierto; grita la impotencia (lo recuerda) un largo grito interior, angustiado: haber conocido, no conocer más al hombre. Por eso, el discurso de la *no-persona* es sin sentido también en su furor, pero no lo bastante: por lo menos para Elena Garro no lo bastante. Como reproducción subjetiva del pasado en el presente, su obra autobiográfica busca la verdad: hasta confesar o rebelarse.

> ¿Cuántos días, cuántos años tendré que esperar todavía para que mi primo venga a buscarme? Así me dije y me arrepentí de mi traición.
> [...]
> — No me lo perdona. Un hombre puede perdonar una, dos, tres, cuatro traiciones, pero la traición permanente, no. Este pensamiento me deio muy triste.
> [...]
> Antes sólo me atrevía a mirárselos cuando me tomaba, pero ahora, como ya te dije, he aprendido a no respetar los ojos del hombre [32]



Afortunadamente llevaba estrangulado el corazón, en cuyo caso la merodeaban el éxtasis y la locura: y aún así, podemos decir que la búsqueda del horizonte del *yo* llegó a convertirse en una costumbre para Elena. El sufrimiento y el deseo de escaparse de sus celdas y carcelero, llegó a significar el *deseo de ser feliz*. Tanto más sufría, más se aferraba a las pequeñas dichas del éxtasis. La nostalgia de amar en libertad respondía quizá al acrecentamiento de su sufrir (o más bien a la capacidad de soportarlo). Un poco más o un poco menos de luz no cambian nada: de todos modos solar o no. Octavio no es más que el *yo*: es el ahogo, la pesada ignorancia, lo intolerable. Comprendió que su angustia no se aprende, se provoca. Temblando. Permaneció inmóvil, de pie, en una oscuridad solitaria, en una actitud sin gesto suplicante. Sabiéndose nada, *no-persona*, caída de la noche, desarmada, sabiendo que está perdida.

O bien callarse con un cierto silencio, o bien seguir a la loca en el camino de su exilio: parece ser el epíteto de Elena. Expresión estentórea de la desgracia de los locos. Interminable desgracia de su silencio; portavoz excelso de quién la traicionó mejor. Como quiera que fuera, la retirada Elena cruza un sinfín de espacios cercados y estrechos, rodeados de un constante temor, abandono y menosprecio:

> La señora Laura entró de puntitas [...] confinada, se sentó junto a la estufa [...] La cocina estaba separada del mundo por un muro invisible de tristeza, por un compás de espera.
> [...]
> En Cuitzeo, al cruzar el pueblo blanco, el coche se paró de repente. Margarita se disgustó conmigo, ya sabes que le dan miedo los caminos vacíos [...]
> [...]
> Pasamos por el Zócalo silencioso y triste, de la otra plaza, no quedaba nada!
> [...]
> En el café de Tacuba no había nadie. Es muy triste ese lugar, Nachita [...][33]

La figuración del espacio físico reducido y confinado en relación con el espacio social expresa el *discurso social*, "ese inmenso rumor fragmentado que figura, conjetura [y] antagoniza el mundo".[34] Físicamente los personajes de Elena Garro se sienten atrapados, a causa del encierro que viven simultáneamente ellos mismos, el hogar y la familia; esta última estructura asediada de continuo por la infidelidad y la violencia moral, rodeada de una constante traición, atormentada por la amargura de los celos y el lastre de la culpa es llevada a la cumbre del espanto voluptuoso, a *la disolución de la familia* y del fundamento de la tradición mexicana. No quedó de ella más que un mango de pala, un hombre moderno.

La disolución de la familia nuclear —padre, madre e hijos— constituye el *leivmotiv* del texto de Elena Garro; su puesta en juego atrapa la atención del lector, porque forma parte del discurso social común del mexicano, porque constituye un sedimento importante de su identidad. Sedimento histórico de los discursos sociales que ha aceptado legítima y legalmente. El texto del apólogo a través de diferentes figuraciones, pareciera autoproclamarse como una forma parcial pero posible de autoconocimiento, de reencuentro con una identidad que todavía está por definirse; la *no-persona* es un espacio simbólico que, de algún modo, recupera, abre y habita una pequeña fracción del espacio social. ¿Tiene, entonces, Paz razón al tratar de negarle el derecho de "presencia" a las *no-personas* por el simple hecho de proclamarse moderno?

El ser verdadero

El yo-poético establece dos relaciones fundamentales en el acto creador de la palabra escrita, base de toda legítima tradición. La primera es de ruptura, presenta a la obra como algo "novedoso", inédito y atractivo; la segunda —la relación que establece la obra con la "legítima tradición"— convierte al sentido propuesto por la creación en un *sentido histórico*. En esta doble manera, original y originaria, sobre las condiciones de existencia y el sentido del acto poético, el yo-poético deviene en horizonte del otro. Consecuentemente: sí la obra sólo trabaja en el interior de la producción, o de la forma, en cuyo caso la tradición se fractura en cada obra; o si la obra alcanza a ser apenas un fragmento del *sentido histórico temporal*; la obra no establece una relación con la "legítima tradición" sino con otra, con una *falsa tradición*.

En la obra de Octavio Paz, la *relación* es la base fundamental de la creación. No es raro entonces que en *Blanco*, por ejemplo, más que una relación de contrarios, más que una relación de inversión realidad/irrealidad, la relación misma es lo fundante del acto poético. Por ese trabajo sobre la relación, por esa conjunción de fragmentos de sentido, es que podemos —por ejemplo, además de las formas señaladas por su autor— hacer dos grandes análisis del poema: el primero, a partir de las tres culturas latentes en él, y el segundo, en consideración a las dos mujeres que lo inspiraron: Elena Garro y Marie Jo.[35]

La estructuración general de *Blanco*, a partir de las culturas, inicia en Grecia al expresarse como una creación de los cuatro elementos platónicos dividida en intermedios, cada uno de los cuales alude al fuego, el agua, la tierra y el aire. De México son sus alusiones al clima seco, el paisaje agreste o la orografía rocosa y calcinada, y de la India con sus misterios, los pájaros en el árbol nim, que sabe de sequías y de truenos. Y todo esto cabe en *Blanco* porque Paz prioriza la *forma*.[36]

La tensión en la estructura global de *Blanco*, la voluntad consternada de Paz siempre presente en el poema de amor, tiene sus fuentes naturales en Elena Garro y Marie Jo. "Entre las confusiones taciturnas" y las vivencias nocturnas, Elena es la presencia femenina que evoca la palabra, a través de la cultura mexicana. Es ella la calcinada, la reseca, la aridez rencorosa de la estirpe de los Paz. Es Elena, la mujer en reposo telúrico y planetario. Marie Jo atrae las imágenes de la India, a partir de cuatro poemas eróticos del tercer movimiento del poema. Es de noche y los pájaros regresan al árbol "nim" testigo del nuevo matrimonio de Octavio. Pero aún aquí, en el cuarto vecino escucha los pasos de la otra mujer. Y todo esto es posible porque son fragmentos de sentido.

Lo primero que en verdad sorprende en la obra de Paz es la simpleza de su trabajo y la grandeza de sus vivencias. Claro está que Paz no rompió con la "legítima tradición", pero ¿qué se quiere decir con esto? No toda tradición es mexicana. La significación agota la poética paziana, *Blanco* es su caso ejemplar: el divorcio de los Paz no determina la disolución de la familia nuclear. Su novedad —si es que puede usarse esta palabra para describirlo— no es nacional ni histórica, sino más bien una respuesta a sus necesidades de reconocimiento y grandeza universal. Este ha sido el verdadero conflicto de su vida, un conflicto no con la tradición mexicana sino con respecto a la

tradición occidental en su conjunto. Así sería más exacto decir que Paz buscó romper con la tradición occidental que afirmar —como lo hace Aguilar Mora— que la tradición en Paz es una "falsa tradición".

La posición de Paz ante la tradición occidental ha sido tratado con frecuencia por la crítica europea. Este tema parece desmentir al supuesto de Maya Scharer según el cual, la obra paziana vive una relativa soledad crítica. En efecto, la importancia que Octavio Paz da al concepto de analogía, se encuentra presente en la obra de Michel Foucault, como la tercer forma de la similitud, a través de la cual se relacionan todas las figuras del mundo; se asegura el maravilloso enfrentamiento de las semejanzas a través del espacio, así como de los casos de ajuste, liga y juntura, y su poder es inmenso pues las similitudes de las que trata no son las visibles y macizas de las cosas mismas, basta con que sean las semejanzas más sutiles de las *relaciones*.[37] Es decir, Foucault como Paz descubre para sí mismo, el constructivo papel que jugó la analogía hasta finales del siglo XVI en el saber de la cultura occidental: la forma y la relación como elementos estructurantes de la cultura del medievo europeo.

Henri Lefebvre sitúa a Octavio Paz a la altura de los grandes de la poesía, al encontrar en su obra "esas palabras de acepciones cambiantes que designan realidades y representaciones que cambian: el alma y el cuerpo, por ejemplo". Al colocarlo en el sitio mismo de Nietzsche, reflexiona para sí: cuántas veces se acerca [Nietzsche] a esas oposiciones erigidas por Paz a conceptos según su itinerario conceptual: el cuerpo y el no-cuerpo con sus signos respectivos.[38] Este reconocimiento tiene pues, como base la contribución paziana a una teoría de las representaciones.

Sin embargo, Habermas ve en Octavio Paz al prototipo del *hombre teorético*, al artista que en cualquier desvelamiento de la verdad, sigue pendiente, con mirada extasiada de lo que incluso ahora, tras el desvelamiento, sigue siendo envoltura: el *hombre teorético* que goza y se contenta con la envoltura que ha roto; perdido, se mueve a la deriva de las experiencias pragmáticas, se ve afectado por el choque de lo súbito, ve cumplida la "añoranza de verdadera presencia" y perdido de sí, se sume en el instante. Desilusionado de la normalidad en que ha crecido, se abre al mundo de lo imprevisible, de lo absolutamente sorprendente: el ámbito de la apariencia estética que ni oculta ni manifiesta, que no es fenómeno ni esencia sino que no es más que superficie-forman.[39]

No. Octavio Paz ni se planteó el problema de romper con la tradición mexicana; ni dentro de su anarquismo estético, pensó en la disolución de la familia nuclear. Simplemente se divorció de Elena Garro y continuó su destino de grandeza y prestigio universal. Cuando lo alcanzó, autoproclamó el derecho de haberlo hecho en nombre de la modernidad. Pero sí, Paz transgredió la tradición mexicana. Las huellas difusas de esta transgresión quedaron plasmadas en *Blanco* como los fragmentos de sentido de una forma vacua y universal. Sólo el discurso de Elena Garro, en su resistencia y humillación, desnudó la violencia de ese propósito. Por eso, ahora que el Estado mexicano ha hecho valor esta modernidad de apariencia estética autoproclamada por Paz, también el texto sobre las *no-personas* de Elena Garro es de recibo. ♦

Notas

[1] Cfr. Bataille, George. *La experiencia interior*. Taurus, 1983, p. 124.

[2] Los trabajos señeros sobre el tema se remontan a Emmanuel Levinas quien escribe "La alteridad o la negatividad *interna* al yo, la diferencia interior no es más que una apariencia: una *ilusión*, un "juego de lo mismo", el "modo de identificación" de un yo, cuyos momentos esenciales se llama cuerpo. El yo es lo mismo. Cfr. Levinas, Emmanuel. *Totalidad e infinito*. Sigueme, Salamanca, 1977.

[3] Badillo G., Ofelia. *Borges y la soledad de la Pampa. Disquisiciones sobre la realidad argentina en el Aleph de Borges*. Trabajo del Seminario de Narrativa Breve. Universidad de Colima. Agosto, 1995.

[4] Paz, Octavio. *Blanco*. Joaquín Mortiz, México, 1967; *Salamandra*, Joaquín Mortiz, México, 1972; *Sólo dos voces*, Lumen, Barcelona, 1973; *¿Aguila o sol?*, FCE, México, 1973; *Libertad bajo palabra*, FCE, México, 1974; *Los hijos del limo*, Seix Barral, Barcelona, 1974; *Pasado en claro*, FCE, México, 1975; *Ladera este*, Joaquín Mortiz, México, 1975. Particularmente nos referiremos a la primera y última obra, las cuales designaremos por sus iniciales: B y LE.
Xirau reduce aún más los aportes de Paz, a tan sólo *Blanco*, *Ladera este* y *Pasado en claro*: es decir, aquellas obras editadas al final del periodo y cuyos comentarios se recogen en su obra narrativa. Es obvio que se trata de una subperiodización, por lo que nos atendremos a las delimitaciones aquí establecidas. Cfr. Xirau, Ramos. *Octavio Paz: el sentido de la palabra*. Joaquín Mortiz, México, 1976.

[5] Águila Mora, Jorge. *La diurna pareja. Historia y mito en Octavio Paz*, Serie Claves. Ediciones ERA, 1978, p. 151.

[6] *Ibidem*, p. 34.

[7] Cfr. estos versos de *Blanco*: la irrealidad de lo mirado/Da realidad a la mirada. La cita es de la misma autora.

[8] Scharer-Nussberguer, Maya. *Octavio Paz: trayectorias y visiones*. FCE, México, 1989, pp. 69-71.

[9] Gómez H., Claudia. *Blanco de Octavio Paz*. Texto íntegro de *Lecturas de Octavio Paz* de Gimferrer, Pere. Anagrama. España, 1980, pp. 59-71.

[10] Paz, Octavio. "Piedra del sol" en *Libertad bajo palabra*. Col. Lecturas Mexicanas. FCE. pp. 251-264.

[11] *Ibidem*, p. 251.

[12] Zaid, Gabriel. *Leer poesía*. Cuadernos de Joaquín Mortiz, México, 1976, p. 111.

[13] Esta designación de movimientos e intermedios está formulada en: Gimferrer, Pere. *Lecturas de Octavio Paz*. Anagrama. España, 1980, pp. 59-71.

[14] B (M1: 14-16) En tanto "lenguaje deshabitado", las palabras de *Blanco* son "sin edad" para insistir en el "eterno presente" como tema del poema.

[15] B (M1: 37-43).

[16] B (I1:9) Acto de consumación del fuego consolidado de Prometeo, héroe cultural de la productividad y el progreso por medio de la represión, para dar cauce a la imagen del gozo y el cumplimiento.

[17] B (M2: 2-5).

[18] B (M1: 15-27) El acto poético, tal como se entiende aquí, como experiencia que parte de un doble exilio y doble fallo —el del lenguaje y el del mundo— ya había sido anunciado. En: Paz, Octavio. *El arco y la lira*. FCE, México, 1967, p. 178.

[19] B (I1: 6-7).

[20] B (I2: 27).

[21] B (M3: 3, 20, 30, 36).

[22] B (I3: 2, 4) Reflejada absolutamente por el deseo; es decir, puro del deseo, aparece al servicio del goce y el juego imaginario.

[23] B (m4: 9-12, 15, 18, 25).

[24] B (I4: 14, 16-18). Similar fue la pretensión de Marcuse "La oposición entre el sujeto y el objeto, está superada. El ser se experimenta como gratificación que une al hombre con la naturaleza, de modo que la realización del hombre es al mismo tiempo realización de la naturaleza, sin violencia". Marcuse. *Eros y Civilización*. 1967.

[25] León V., Margarita. *Elena Garro: el discurso social en Los recuerdos del porvenir*. IIF, UNAM, vol. III, no. 2, 1992.

[26] Garro, Elena. *La semana de colores*. pp. 19 y 28.

[27] Al respecto, Paz escribió "el examen de conciencia consiste en ponerse en el lugar de los otros, verse en la situación del humillado o del vencido: el *otro*". Paz, Octavio. *Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo*, Joaquín Mortiz, México, 1967, p. 92.

[28] *Ibidem*, pp. 17 y 19.

[29] Montaingne, Michael de. *The complete work of Montaingne, Enssays*. Travel Journal. Letters. trans. Donald M. Frame (Stanford California: Stanford Univ. Press, 1958), p. 504.

[30] Cfr. León V. Margarita, *op. cit.*, p. 402 y ss.

[31] Garro, Elena, *op. cit.*, pp. 24 y 25.

[32] Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*. FCE. México, 1964, p. 63.

[33] Garro, Elena, p. 15-25.

[34] *Ibidem*.

[35] Es que —como dicen Angenot y Robin— "lo real ya está tematizado, representado, interpretado, semiotizado en los discursos, lenguajes, símbolos, formas culturales. Esos discursos y lenguajes que forman igualmente *parte* de lo real. entendiendo como "lo real", ese "inmenso rumor fragmentado", ese "discurso social"[...] lo que el escritor escucha primero como hombre-en-la-sociedad". En: León V. Margarita, *op. cit.*

[36] Feustler. Joseph A. Jr. "*Blanco*: una síntesis poética de tres culturas" en: *Cuadernos Hispanoamericanos*, enero-marzo, 1979.

[37] El nim es el árbol que "presidió" al matrimonio del poeta y debajo del cual Octavio Paz se casó con María José Traminio. Entrevista de O. Paz con Rito Guibert en: Paz, Octavio. *Pasión crítica*. Seix Barral, 1985, p. 74.

[38] Foucault, Michael. *Las palabras y las cosas*. Siglo XXI, México, 1968, p. 33.

[39] Lefebvre, Henri. "Preámbulo" en: *La presencia y la ausencia. Contribución a la teoría de las representaciones*. FCE, México, 1983, pp. 7-11.

[40] Cfr. Habermas, J. *El discurso de la modernidad*. Taurus, España, 1988, pp. 121.

