

NOTAS SOBRE OCTAVIO PAZ

POR

JULIO ORTEGA

Julio Cortázar ha dicho de José Lezama Lima que se sitúa junto a los más altos momentos de la literatura latinoamericana actual: Jorge Luis Borges y Octavio Paz. Y esto es rigurosamente cierto; Lezama, Borges, Paz y el mismo Cortázar, sin duda, son hoy los mayores escritores de esta América, y un rasgo común parece distinguirlos: la inventiva radical de una fundamentación poética como profunda modificación de la realidad; escritura y autocuestionamiento son fases de un mismo proceso en estos autores, en esa visión de la realidad a través de una poética radicalizada por el múltiple valor (crítico, barroco, erótico, histórico) del lenguaje. Son ellos los fundadores de nuestra actual tradición literaria; tradición que es de rupturas, como ha señalado el propio Paz.

El complejo y seguro proceso de la poesía de Octavio Paz y el no menos decisivo de su pensamiento crítico ofrece la imagen de un intenso debate por formular un diálogo poético acorde a la actual situación del lenguaje; esto es, en el contexto de la crisis y el malestar contemporáneos. Paz ha escrito que la bomba atómica no ha destruido el mundo, pero sí nuestra imagen del mundo; entre la tecnificación distorsionadora y la ausencia de una imagen que nos ligue, la poesía deberá manifestar el vacío para restablecer el diálogo a través de la nueva comunicación de una profunda búsqueda analógica.

Formada hacia la década del 40, esta doble incidencia—poesía o lenguaje y crítica de la poesía o del lenguaje—viene a configurar su madura gravitación en esta última década; la actual poesía de Paz es un verdadero delta que enriquece en varias direcciones, con un parejo afán de conocimiento y de crítica, el mismo estado de la literatura en nuestro idioma y nuestra misma concepción de una literatura históricamente actual. Si la poesía de Paz propone una síntesis para una nueva comunicación, el proceso de su poesía revela una larga y riquísima exploración que, duplicada en el permanente debate de su pensamiento poético, replantea el sentido de la palabra creadora en relación a la sociedad, al erotismo, a la religión, a la situación, en fin, de su destino de diálogo en una historia de formas críticas, y siempre, por cierto, en el campo del lenguaje como realidad creada

por las otras realidades, cuya mayor incidencia en aquéllas es precisamente su condición independiente. La característica más viva de la poética de Octavio Paz es la de ser en varios sentidos una poética solar.

LOS MECANISMOS FORMALES

Es posible observar dos mecanismos formales en la poesía latinoamericana actual, obviamente relacionados a la situación de la poesía en nuestro tiempo: un mecanismo narrativo y otro fraseológico.

El mecanismo narrativo—por ejemplo, en Ernesto Cardenal o Nicanor Parra—parece formular un *corpus* hablado, un nivel de comunicación con el lector a partir de la oralidad, uniendo así en el poema la voluntad de verdad con la voluntad del diálogo. El poema se desarrolla narrándose a sí mismo el encuentro con el lector—que posiblemente es el redescubrimiento fundamental de nuestra poesía— en el acuerdo común de revelarse mutuamente una verdad común. La poesía narrativa es por eso una poesía de la desmitificación: buscando al lector se encuentra a sí misma como antipoesía, como crítica a la realidad en la crítica verbal que supone, como corte en el habla. O sea, más allá de la tradición poética establecida. Cuando Parra escribe: «Los poetas bajaron del olimpo», quiere decir, en realidad: los lectores hallaron la poesía, o tal vez: el lenguaje halló a ambos.

Al lado de esta poesía coloquial opera también una poesía fraseológica, cuyo mecanismo es contrapuntístico: los versos son unidades que espejean, que irradian de un núcleo o que lo persiguen en el impulso de una totalidad a la vez formulada como canto y como reflexión. La poesía sigue siendo hablada, pero su ideal verbal no es el encuentro del habla del lector, sino el múltiple monólogo. El poema, por ello, ya no es un *corpus* continuo, sino un espacio discontinuo. El espacio poético, por lo tanto, es la zona donde la realidad se fragmenta para totalizarse, donde la verdad poética se hace un prisma para asediar la compleja realidad.

Es posible que en sus extremos simplificados la poesía narrativa se convierta en poesía social, y la fragmentaria, en poesía hermética. Pero en la situación actual de la poesía en nuestro idioma ambos mecanismos tienden a reunirse, buscando diversas coincidencias o, como en el caso de Paz, una síntesis como poética central. Basta recordar, por otra parte, que la poesía de Paz y la de Parra, por ejemplo, reconocen un origen común: el surrealismo. Y no en vano la poesía de Paz muestra un proceso explorativo de varias posibilidades narrativas. Y no es

menos cierto que Cardenal accede al canto o al pastiche del canto, a la elegía de lo coloquial; como Parra, hace estallar ahora la narración poética en un segmentarismo de unidades mínimas.

Hacia el medio siglo la literatura parecía haberse escindido en dos imágenes contrapuestas: la imagen de un hombre histórico y la imagen de un hombre esencial. Dos imágenes que parecieron irreconciliables, divorciadas por un realismo parcial y por un espiritualismo evasivo. Precisamente escritores como Paz o Cortázar vienen probando con sus obras, con el pensamiento poético de sus obras, que ese dualismo era tan exiguo como ingenuo. Este dualismo estético, que había simplificado también a la crítica, viene negado desde el inaplazable desgarramiento de la escritura naturalista, que marca el cambio de una visión orgánica de la realidad (realismo dictado por la ilusión burguesa de repetir la vida en el arte como su copia), su canje por una visión fragmentaria acorde a la situación más actual de la historia (hacia un realismo poético y totalizador), y por ello, el desgarramiento de la escritura supone en su mismo ejercicio la crítica a la realidad en la crítica al lenguaje.

En este debate implicado, la poesía de Paz es una síntesis y una totalización: síntesis de espíritu y de historia, su posibilidad más intensa y bella en la poesía de nuestro idioma, en la creación poética de nuestro tiempo. Hay en su poesía un barroco solar: la iluminación es para ella un descubrimiento del mundo, una crítica reflexiva y un canto a la soñada realidad entera. La técnica poética, ha escrito Paz, es la moral del poeta; y esta afirmación propone el alto compromiso verbal del poeta, el restablecimiento del valor lenguaje en la desvalorización contemporánea. Y la síntesis que la elaboración técnica de Paz persigue, reconoce un núcleo: el instante. El instante que hace perpetuo al presente en el vórtice que liga la multiplicidad humana. El instante, además, como una forma reciente del humanismo, ante la depredación del pasado y la neurosis del futuro. Así, el lenguaje es el espíritu y el lenguaje es también la historia. De este modo la forma es el significado de la realidad.

Recordemos, por otra parte, que tres de los grandes poetas de nuestro tiempo —Eliot, Pound, Brecht— han sido asimilados creativamente por la poesía latinoamericana, y acaso sobre el fondo más o menos común de una vanguardia europea que no sólo supone al surrealismo, sino también, y marcadamente, la irrupción coloquialista desde Apollinaire. Si la poesía de Eliot parece haber perdido su inicial hegemonía, es acaso porque sus postulaciones técnicas —en las que obviamente se base una imagen del hombre— han sido sobrepasadas por el fabuloso experimentalismo formal de Pound, por su riqueza

lúdica, así como por el ideal crítico de la poesía de Brecht, por su amarga alegría contemporánea. Si reconocemos en Pound la fundación de un fragmentarismo que supone la poesía fraseológica, no sería inexacto sugerir que a través de él la poesía de Octavio Paz muestra una vinculación con las exploraciones poéticas en habla inglesa, acaso si hasta el juego teórico del campo abierto propuesto para el «verso proyectivo» por Charles Olson, proseguido por Robert Duncan. Pero aquí la diferencia fundamental, y a este mismo nivel técnico, resulta ser epistemológica: el poema de Pound implica una fragmentación contemporánea ligada al caótico nihilismo de una cultura de postguerra; en cambio, Paz, con el mismo mecanismo elevado a la unidad del campo poético, anuncia una voluntad de integraciones, de totalizar la realidad explorada en el prisma fragmentario de la forma. Otro tanto ocurre con los problemas técnicos planteados por Brecht, cuyas fábulas morales han sido transformadas por un fenómeno fundamental: la introducción del yo en el poema, la participación más total de la persona, más adentro o más allá de la simple objetivación crítica. O sea: el cuestionamiento de la objetividad inmediata —tan ambigua ahora, por lo demás— con la presencia de la primera persona, eje nuclear de la poesía de nuestros días conflictivos.

EL PENSAMIENTO POÉTICO

Lo dicho insiste en un hecho fundamental de la poesía: el pensamiento poético viene dado por la formulación del poema. La forma no es aquello que se separa del «fondo», sino el hecho verbal mismo: un espacio poético en una ordenación verbal. «El fondo brota de la forma y no a la inversa», escribe Paz.

¿Y qué supone esta forma en la poesía de Paz? ¿Cuál es el pensamiento poético de su formulación antes descrita?

En primer lugar, esa forma fraseológica que se conjuga como unidad totalizadora aparece como un rito signifiante: la realidad es, fundamentalmente, nombrada, y el solo hecho de su designación la inventa, como presencia rodeada de vacío, conjugándola en la secuencia designativa del poema. De modo que el *corpus* del poema es una estructura de fundaciones, una secuencia de puntos de vista que incorporan —entre el vacío y el tiempo— fragmentos de una breve y durable intensidad, de una instantánea y reflexiva presencia. Por eso esta forma contrapuntística está unificada por el tono del canto que se convierte en una oración sobre lo vivido, o sea que las palabras de la experiencia van encantando al mundo, uniéndolo bajo la

luz blanca de su afán conjugador. Y al mismo tiempo esta forma presenta, convierte en presencia, la incoherente realidad vista y vivida, y la somete a la vibración de la realidad rescatada. Así, en esta poesía el verso es un breve caos: es parte visible de una incoherencia que acompaña a ese verso como un bosque al árbol: detrás de cada verso percibimos el trabajo poético de una profunda elección, cuya evidencia, no obstante, es la sencillez; el poeta ha elegido esa frase —caos mínimo—, y esa frase preside una multiplicidad invisible que es lo vivido en el marco del vacío; y de ese modo la frase es el sueño de un período mayor, la mínima unidad fragmentaria de la comprensión de una realidad que rodea al poema como el vacío de donde el lenguaje brota.

Por eso la poesía de Paz tiene esa forma solar que decíamos: cada verso es una iluminación inmediata que remite a un fuego central. Y también por eso el suyo es un barroco deducido, o un barroco vaciado; las palabras no duplican la realidad: las palabras rescatan de la realidad unos cuantos objetos sencillos y alucinantes que la denuncian. Cada verso es un fragmento que se conjuga como unidad en la serena ferocidad del canto. No en vano Paz escribe: «Mediodía de la memoria»; unidad, pues, del tiempo vivido, permanencia en el rescate de la presencia entera.

La poesía es para Paz esa realidad entera, pero esta realidad no es una ilusión, sino un combate; un combate con el vacío que rodea a la palabra, es decir: al hombre. Así, aquella realidad que se desea como un vértigo entero, como una presencia en el centro de la ausencia, adquiere forma en tanto forma del vacío; esto es, como manifestación que la muestra alucinada por su integridad, y alucinada también por el vacío que vence y que expresa.

¿Y qué es este vacío que rodea a la palabra? Posiblemente una condición de la misma palabra, una condición del mismo hombre: un desafío metafísico y un debate también de la conciencia. En relación a la palabra, este vacío hace que la palabra se convierta en subversión, en estallido de la forma, en combate: en crítica de la misma palabra; por la intensidad sintética del verbo poético, como en Paz, y ya desde Mallarmé; por la ruptura azarosa del discurso en el pastiche verbal, como en Cortázar, y acaso desde Joyce. En relación al hombre este vacío anuncia por lo menos dos situaciones modernas: la desaparición de una fe trascendente y la ausencia de una imagen del mundo. Y la poesía quiere ocupar por eso otra vez como lenguaje común, como diálogo total, esa imagen ausente: la poesía intenta, finalmente, la ambición de la totalidad entre el espíritu y la historia, entre la conciencia y el mundo, en tanto *anima mundi*,

en tanto fórmula de la realidad. El lenguaje analógico de los místicos, que Borges lamentaba no poder usar ante el espectáculo de la simultaneidad (*El Aleph*), y que lo lleva a fundar el manierismo de la glosa, el gran pastiche de la inteligencia, ese lenguaje vuelve ahora a ser anunciado por Paz en una nueva analogía poética que rescata el poder verbal de la transmutación.

Y en esto la poesía de Paz es sólo equivalente a la asombrosa experiencia verbal de Lezama Lima, quien también inventa una radical concepción del hombre en la poesía, del lenguaje como paraíso unificador. Rodeados como estamos de vacío, la poesía se nos propone como núcleo que liga al hombre y la realidad a través de la crítica de esa realidad en la crítica del lenguaje, a través del diálogo múltiple —o monólogo plural, como dice Paz— que inventa el encuentro del poeta y el lector en la identidad común, en la proposición de un destino común delatado por la aventura del destino del artista, como se deduce en Cortázar; o en la proposición de «la incoherencia original, *la otra coherencia*», como sugiere Paz.

EL TIEMPO EN UN DÍA

Acaso sea «Viento entero» el poema que señala mejor esta fecunda etapa de la obra de Paz.

El nombre del poema propone la imagen del viento como unidad. Esto es: la íntima contradicción de tiempo y perpetuidad, de tránsito y fijeza.

El poema es una espiral cuyo cuerpo —ese viento entero— ambiciona la totalidad en la síntesis. Una espiral que gira en torno al repetido eje «El presente es perpetuo», verso que se reitera como apertura y como conclusión: es una fórmula encantatoria en su sonido lleno, en su plenitud sonora; y es también un canto a la progresiva apertura del poema, a su movimiento de captura.

Si el presente es perpetuo, el tiempo es el instante: el instante se prolonga como eje del tiempo. Todo es así presente a partir del presente de la escritura. El poema construye por eso el presente, porque el tiempo ha sido ocupado por la palabra. Paz dice 'perpetuo', y no eterno, porque 'perpetuo' indica una conquista humana: «El presente es perpetuo», conserva para esa perpetuidad del tiempo la temporalidad que es su condición. Por eso, y no sólo por la recurrencia amorosa, éste es un gran poema erótico: las formas son aquí el erotismo del poema, más que las imágenes, porque las formas toman posesión de una realidad plural que unifican. El ritmo, la construc-

ción, las reiteraciones, las definiciones, el espacio, en fin, que se va creando anuncia un proceso ritual: la construcción progresiva de un mito, su invención. Este poema es un himno ritual porque la vida es recreada como un mito; y por eso cada acto humano es un episodio total, cada objeto es una presencia plena. Los actos y los objetos, como las palabras entonces, son únicos: de aquí la religiosidad implícita en esta rigurosa elegía.

*El presente es perpetuo
Los montes son de hueso y son de nieve
Están aquí desde el principio
El viento acaba de nacer
Sin edad
Como la luz y como el polvo*

«El presente es perpetuo»: desde este punto de vista la realidad va a ser definida de nuevo; y por eso las imágenes requieren del verbo inicial «ser», del «estar» que celebra la presencia primera. El deseo se propone así como definición: la fórmula sugiere una eternidad dentro del tiempo, un infinito en la finitud, anunciando ese deseo en el juego contradictorio y sintético que supone la oposición «desde el principio» y «acaba de nacer / sin edad». El viento acaba de nacer, pero carece de edad, como el tiempo, como el mismo lenguaje: esta contradicción sintética es, por eso, el signo que preside la relación del hombre y la realidad, de la contemplación y la naturaleza. Por otra parte, estos primeros versos sugieren un primer día del mundo, un nacimiento en la perpetuidad: la creación pética empieza con la creación de la realidad. El ritmo designativo, en las definiciones y en la correlación de imágenes, advierte además que el poema se abre como canto de esa realidad fundada; y los elementos primarios (hueso, nieve, luz, polvo) señalan esa fundación, y también el nacimiento de un lenguaje, de un código.

Los versos siguientes incorporan en un mismo espacio otro plano: el tiempo presente que rodea al poema, su circunstancia:

*Molino de sonidos
El bazar tornasolea
Timbres motores radios
El trote pétreo de los asnos opacos
Cantos y quejas enredados
Entre las barbas de los comerciantes
Alto fulgor a martillazos esculpido
En los claros de silencio
Estallan*

Los gritos de los niños
Príncipes en harapos
A la orilla del río atormentado
Rezan orinan meditan
El presente es perpetuo

Esta circunstancia del poema es el paisaje caótico y dolido de la India: el lenguaje empieza así a convertirse en historia. Aquí, en una historia desgarrada íntimamente por una implicancia religiosa.

El tiempo se introduce en el poema, otro tiempo en el mismo espacio contrapuntístico del recuento. Es el pasado que la palabra ocupa para restituirlo en su dimensión instantánea:

Se abren las compuertas del año
El día salta

Agata
El pájaro caído
Entre la calle Montalambert y la de Bac
Es una muchacha

Detenida
Sobre un precipicio de miradas
Si el agua es fuego

Llama
En el centro de la hora redonda
Encandilada

Potranca alazana
Un haz de chispas
Una muchacha real
Entre las casas y las gentes espectrales
Presencia chorro de evidencias
Yo vi a través de mis actos irreales
La tomé de la mano

Juntos atravesamos
Los cuatro espacios los tres tiempos
Pueblos errantes de reflejos
Y volvimos al día del comienzo
El presente es perpetuo

El día es una joya y el poeta se ve a sí mismo como el pájaro caído: el encuentro con la mujer introduce un nivel nuevo en el poema, el impulso hacia la recuperación del tiempo en el presente. Nuevamente las definiciones (es una muchacha, si el fuego es agua) reproducen en la sola designación el asombro del encuentro, la plenitud del azar en el profundo juego que conjuga lo errático, lo gratuito, con el hallazgo del sentido, con el destino; el «precipicio de miradas», al borde del cual se produce el encuentro, sugiere ese

abismo de posibilidades erráticas, impone el asombro. «Si el agua es fuego», ella es una «llama», «encandilada», que se constituye en núcleo de una hora infinita (redonda); el encuentro erótico, así, convoca la transmutación de la realidad, su correspondencia analógica y establece, por lo tanto, el código de la perpetuidad dentro de lo temporal. El erotismo funda el contacto del tiempo y lo perpetuo, y será entonces el mecanismo del propio desarrollo creativo, de la ordenación íntima del poema. «Una muchacha real», escribe Paz, y la evidencia supone el asombro. Ella es la presencia, el eje que suscita las evidencias: el mundo resulta espectral, los mismos actos del amante han sido irreales y hoy son rituales: «La tomé de la mano», gesto del rito que en la sencillez sugiere un mundo tácito. La realidad la funda el amor, la reconstruye: «Y volvimos al día del comienzo.»

En seguida aparece el presente de la escritura poética:

21 de junio
Hoy comienza el verano
Dos o tres pájaros
Inventan un jardín
Tú lees y comes un durazno
Sobre la colcha roja
Desnuda
Como el vino en el cántaro de vidrio

Este es el eje de la escritura: a partir de este día —21 de junio— el tiempo —en el substrato solar del verano— se irá desarrollando espectralmente, girando en la escritura ya erótica del diálogo creativo. Este erotismo, en este espacio temporal, es el escenario del poema, y también su núcleo germinativo. Se advierte además que la fórmula que vertebra el poema —«El presente es perpetuo»— es una definición propuesta como deseo: el deseo que somete a la realidad para ligarla. Deseo que, como en la pura magia, debe ser convocado por el rito: por la escritura; así, la realidad es un espectáculo ritual a designarse, más que un caos a deducirse en un orden. Tal vez en los versos citados se escucha alguna resonancia de la suntuosidad del *Cantar de los cantares*; pero en el espacio contrapuntístico del poema las imágenes adquieren su plenitud en su misma fragmentación como cortes efectuados por la palabra en la secuencia del asombro; por eso no requieren de las adjetivaciones y basta una sola comparación: el lenguaje poético nombra y con ello elogia.

Un nuevo plano poético aparece en los versos siguientes:

Un gran vuelo de cuervos
En Santo Domingo mueren nuestros hermanos
Si hubiera parque no estarían ustedes aquí

*Nosotros nos roemos los codos
En los jardines de su alcázar de estío
Tipú Sultán plantó el árbol de los jacobinos
Luego distribuyó pedazos de vidrio
Entre los oficiales ingleses prisioneros
Y ordenó que se cortasen el prepucio
Y se lo comiesen*

El siglo

*Se ha encendido en nuestras tierras
Con su lumbré*

*Las manos abrasadas
Los constructores de catedrales y pirámides
Levantarán sus casas transparentes*

El presente es perpetuo

Así, la historia aparece en el poema poéticamente señalada por la muerte de nuestros hermanos y por nuestra propia impotencia. El tiempo contemporáneo, el siglo, ocupa ahora a América Latina, y en su lumbré nuestros pueblos edificarán sus casas transparentes. Como Tipú Sultán, que humilló a los colonialistas ingleses, el tiempo nuestro requiere derrotar sus dependencias, el nuevo colonialismo. Si la historia es política, es también construcción para el poeta: una identidad recuperada.

Vuelve luego el amor: y ahora la mujer es un laberinto que conduce al plano anterior de la circunstancia, al mundo que rodea el acto de la escritura. Así, el diálogo del poema se va ampliando, comprometiendo en su pareja intensidad un íntimo debate de la conciencia que asume, precisamente, las formas actuales de una realidad entera.

*El sol se ha dormido entre tus pechos
La colcha roja es negra y palpita
Ni astro ni alhaja*

Fruta

Tú te llamas dátíl

Datia

Castillo de sal si puedes

Mancha escarlata

*Sobre la piedra empedernida
Galerías terrazas escaleras
Desmanteladas salas nupciales
Del escorpión*

Ecos repeticiones

Relojería erótica

Deshora

Tú recorres

*Los patios taciturnos bajo la tarde impía
Manto de agujas en tus hombros indemnes*

Si el fuego es agua

Eres una gota diáfana

La muchacha real

Transparencia del mundo

El presente es perpetuo

La recurrencia erótica se revela aquí como un mecanismo del poema: el acto creador se contempla a sí mismo tanto en su rigor como en su apertura; el amor conjuga las contradicciones al transparentar la realidad: las evidencia en tanto instante que relleva el contorno.

Los montes

Soles destazados

Petrificada tempestad ocre

El viento rasga

Ver duele

El cielo es otro abismo más alto

Garganta de Salang

La nube negra sobre la roca negra

El puño de la sangre golpea

Puertas de piedra

Sólo el agua es humana

En estas soledades despeñadas

Sólo tus ojos de agua humana

Abajo

En el espacio hendido

El deseo se cubre con sus dos alas negras

Tus ojos se abren y se cierran

Animales fosforescentes

Abajo

El desfiladero caliente

La ola que se dilata y se rompe

Tus piernas abiertas

El salto blanco

La espuma de nuestros cuerpos abandonados

El presente es perpetuo

«Ver duele», escribe Paz, porque el conocimiento —apoyado en la visión— parece rasgado por el viento, por la urgencia de unidad. Esta urgencia dicta el ritmo de los versos, el juego de los espacios, conjugando el germinativo proceso de la unidad. El erotismo, pues, conduce también a la solución del conocimiento y del mundo porque liga al individuo y a la naturaleza muda: la sangre es un puño que golpea puertas de piedra buscando la comprensión de una mudez pétrea y negra. Y el momento erótico es la consumación de esa unidad, la derrota de la mudez del mundo, la respuesta humana a esa mudez.

Nuevamente la espiral del poema recupera los viajes de la pareja, la temporalidad erótica de su ligazón con el mundo a través del presente:

*El morabito regaba la tumba del santo
Sus barbas eran más blancas que las nubes
Frente al moral
Al flanco del torrente
Repetiste mi nombre
Dispersión de sílabas
Un adolescente de ojos verdes te regaló una granada
Al otro lado del Amu-Darya
Humeaban las casitas rusas
El son de la flauta usbek
Era otro río invisible y más puro
En la barcaza el batelero estrangulaba pollos
El país es una mano abierta
Sus líneas
Signos de un alfabeto roto
Osamentas de vacas en el llano
Bactriana
Estatua pulverizada
Yo recogí del polvo unos cuantos nombres
Por esas sílabas caídas
Granos de una granada cenicienta
Juro ser tierra y viento
Remolino
Sobre tus huesos
El presente es perpetuo*

La India convoca también su secreto curso religioso: su miseria es imagen de una depredación más vasta de la fe. Pero esta fe es una recuperación de la vida por el erotismo: el mismo destino aparece así provisto de sentido. El país en ruinas supone aquí un alfabeto roto que el poeta ha reconstruido en su propio ser, también propuesto como una dispersión de sílabas: el lenguaje es de este modo una analogía de la realidad, pero la disyuntiva no parece darse entre un caos y un orden, sino entre una pérdida de sentido y una posibilidad de sentido. Esta identidad por el lenguaje implica también una identidad por el conocimiento: ese lenguaje lo ha identificado con el mundo, en el amor, en la India, ha reconstruido una identidad conjugada. Los versos siguientes introducen la plenitud de la noche, de esa conjugación:

*La noche entra con todos sus árboles
Noche de insectos eléctricos y fieras de seda
Noche de yerbas que andan sobre los muertos*

Conjugación de aguas que vienen de lejos

Murmullos

Los universos se desgranán

Un mundo cae

Se enciende una semilla

Cada palabra palpita

Oigo tu latir en la sombra

Enigma en forma de reloj de arena

Mujer dormida

Espacio espacios animados

Anima mundi

Materia maternal

Perpetua desterrada de sí misma

Y caída perpetua en su entraña vacía

Anima mundi

Madre de las razas errantes

De soles y de hombres

Emigran los espacios

El presente es perpetuo

La noche es el espacio del reconocimiento, de la conjunción de los opuestos. La noche es ahora el centro de la realidad y en ella el universo se integra encendiendo una semilla: la mujer. Ella es un enigma en forma de reloj de arena: es, pues, el tiempo y a partir de ella todo se vivifica en el reconocimiento de un origen, si bien ella ratifica asimismo la íntima condición del exilio. Por imagen del mundo, por matriz maternal, la mujer es la encarnación más perfecta del vacío. A esta altura del poema, el encuentro de la realidad empieza a adensar su sentido en las imágenes que empiezan a proponerse simbólicamente.

En el pico del mundo se acarician

Shiva y Parvati

Cada caricia dura un siglo

Para el dios y para el hombre

Un mismo tiempo

Un mismo despeñarse

Lahor

Río rojo barcas negras

Entre dos tamarindos una niña descalza

Y su mirar sin tiempo

Un latido idéntico

Muerte y nacimiento

Entre el cielo y la tierra suspendidos

Unos cuantos álamos

Vibrar de luz más que vaivén de hojas

¿Suben o bajan?

El presente es perpetuo

Llueve sobre mi infancia

Llueve sobre el jardín de la fiebre

Flores de sílex árboles de humo

En una hoja de higuera tú navegas

Por mi frente

La lluvia no te moja

Eres la llama de agua

La gota diáfana de fuego

Derramada sobre mis párpados

Yo veo a través de mis actos irreales

El mismo día que comienza

Gira el espacio

Arranca sus raíces el mundo

No pesan más que el alba nuestros cuerpos

Tendidos

Shiva y Parvati, dioses de la creación y de la energía, masculino y femenino del origen, presiden esta secuencia final que proyecta el amor en una resonancia sagrada, y aun epistemológica: la perseguida unidad supone un canje de dualidades, una íntima fusión en la realidad modificada por el amor. Muerte y nacimiento son también una unidad en esta febril integración, y el círculo se cierra: los tiempos y espacios, en la transparencia erótica, son conjugados en la escritura que penetra la realidad suscitando la unidad alucinada. El hombre, la mujer, son finalmente las raíces del mundo y el alba vuelve en esta imagen, como en la primera del poema, a proponer el misterio de lo irreal en la misma definición. Así, el poema desarrolla su espiral de alba a alba, y este día entero —este viento de la creación girando en el mito de un día— repite al tiempo como a una perpetuidad plural y única, abierta y asida.

JULIO ORTEGA

University of Pittsburgh

Cathedral of Learning 1617

PITTSBURGH, Pennsylvania 15213

U. S. A.