

## CAPÍTULO CUARTO

### VIDA REESCRITA: *PASADO EN CLARO* DE OCTAVIO PAZ

#### NOTA PRELIMINAR

A pesar de que el capítulo final de este trabajo también intenta explorar la relación entre la poesía y el derecho desde una perspectiva interpretativa, la intención es ligeramente diferente. Este capítulo tratará de explorar la interpretación tanto como un acto crítico como un acto de creación.

*Pasado en claro*, poema escrito por Octavio Paz, ayudará a entender cómo un autor —sea un escritor de textos legales o un poeta— no es sólo un creador, sino también un intérprete de sus propios textos.

En lo que sigue, tendré tres objetivos en la mente. Primero, me interesa explorar los cambios efectuados en *Pasado en claro*. Paz cambió el poema y, al parecer, nadie ha hecho un estudio reflexivo acerca de tan relevante hecho. Además, deseo demostrar cómo cualquier escritor es también un intérprete de su propio trabajo. Mi argumento parte de la idea de que los poetas y los escritores del derecho son intérpretes de su propio trabajo y comparten herramientas que les permiten enfrentar ambos retos. Tercero, quiero demostrar cómo el razonamiento analógico se usa tanto por los poetas como por los escritores del derecho para escribir, interpretar, revisar y re-escribir sus propios textos.

Para alcanzar estos objetivos examinaré *Pasado en claro*. Mi intención es demostrar cómo ciertos mecanismos analógicos se pueden encontrar detrás de la revisión que el poeta llevó a cabo. Dicho lo anterior, debo ser claro: me interesan las implicaciones que los abogados pueden derivar de mi análisis. Mi esperanza es

que los escritores del derecho vean las similitudes que vinculan su trabajo al de uno de nuestros mayores poetas. Por eso, mi objetivo es contribuir a que los escritores legales entiendan la importancia que la creatividad, la coherencia y esfuerzo de revisión tienen para su propio trabajo. También me interesa demostrar la forma en la cual el razonamiento analógico que, como hemos visto, es un tipo de razonamiento común en derecho, se puede usar en esa empresa.

En resumen, intentaré demostrar cómo los recursos analógicos también se pueden usar para llenar con algún contenido los mecanismos cognitivos que usamos para escribir. Me interesa que los abogados entiendan que la reescritura de un poema se planea y se lleva a cabo, de manera similar a la reescritura de documentos legales.

La estructura del capítulo obedece a ese objetivo. El capítulo se divide en tres secciones. Esta división trata de convidar una visión más clara acerca de mis intereses en esta parte del trabajo.

Así, la primera sección lidia con la primera impresión que se deriva del análisis del poema: el poema cambió de manera dramática y nadie ha hecho un estudio más o menos exhaustivo al respecto.

La segunda sección desarrolla un análisis de los principales temas dentro del texto. La idea general es localizar los temas que no cambiaron a partir de la revisión del poema. Estos temas deben rescatarse pues en ellos se conservan los elementos constituyentes del poema.

Es posible afirmar que los límites impuestos a los cambios posibles del poema, son similares a los límites a los cuales se enfrenta un juez. Es posible establecer una analogía entre la forma en que los jueces cambian la ley usando precedentes y la forma en que Octavio Paz cambió *Pasado en claro*. De acuerdo con Ronald Dworkin:

La idea que tiene cualquier juez acerca de la razón de ser o la función del derecho y de la cual dependerá su aproximación interpretativa, incluirá o implicará una concepción acerca de la integridad y la coherencia del derecho como una institución, y esta concepción guiará y limitará su teoría de adecuación prá-

tica, es decir, sus convicciones acerca de qué tanto el derecho anterior y de su interpretación se adecúa al nuevo caso, qué porciones de ambos y cómo.<sup>231</sup>

Es posible, por ejemplo, hacer una analogía entre los jueces que cambian el derecho a partir de precedentes y los cambios que Octavio Paz introdujo en su famoso poema. De acuerdo con Ronald Dworkin, los cambios judiciales de la ley están constreñidos por casos precedentes. De la misma manera, se puede decir que Octavio Paz creó un poema nuevo a partir de una versión anterior, pero al hacerlo, fue también limitado por precedentes. Paz fue constreñido por su propio poema tanto en el nivel sónico como en el nivel sensorial. El poeta no cambió el sonido del poema, ni algunos de los temas importantes que el mismo desarrolla: la memoria y la infancia. Paz usó el razonamiento analógico para cambiar el poema.

Las dos primeras secciones de este capítulo son necesarias para poder después desarrollar la última. La tercera sección de este capítulo se basa en la existencia de elementos constituyentes que se pueden encontrar en ambas versiones del poema. La existencia de estos elementos permite usar algunas de las ideas desarrolladas por Ronald Dworkin en relación con las nociones de “coherencia” e “integridad” como si estos fueran principios que restringen el ejercicio del poder revisor que el poeta tiene sobre sus textos. También permite respaldar la idea de que los propósitos que guían al poema se pueden descubrir. Mi afirmación aquí es que estos principios pueden cumplirse de mejor manera pensando analógicamente. La existencia de un núcleo poético restringe la reescritura del poema. Aquí es en donde la poesía y el derecho se encuentran de nuevo. Coherencia e integridad son nociones que los escritores del derecho comparten con los poetas. A partir de la comprensión de estos límites, también es posible tener una visión más acabada de los puntos de contacto que

<sup>231</sup> Dworkin, “How Law is Like Literature”, *cit.*, p. 161.

vinculan a los escritores del derecho y a los poetas, vistos ambos como intérpretes y reescritores de sus propios textos.

La forma en que Octavio Paz usó el razonamiento analógico en su poesía, ha sido ya apuntada por Javier González, quien escribió:

La crítica de Paz a la mediación de las ideas sólo busca reinstalar la relación directa del hombre con el mundo mediante la recreación poética. Su propuesta se apoya en la noción original de analogía, tal como fue concebida por los poetas-filósofos de la Grecia antigua. Más allá de la simple semejanza, las cosas comparten una misma naturaleza. Todo objeto, todo ser mantiene relaciones con los otros; relaciones sutiles que no son desveladas por la lógica o el análisis racional.<sup>232</sup>

Los argumentos de González también son útiles para entender la forma en la cual los recursos analógicos sirven para escribir y reescribir poesía:

Finalmente la analogía rinde también frutos como técnica de escritura en el trabajo poético. La crítica ha señalado en Paz el recurso frecuente a las aliteraciones y reiteraciones silábicas [...]. En realidad, todas estas particularidades estilísticas son la puesta en ejercicio del principio analógico que le permite relevar la simetría entre objetos e ideas contradictorias.<sup>233</sup>

Algunas objeciones se derivan de una confusión que afecta los argumentos de González. Equivocadamente, González mezcla el uso del razonamiento analógico para leer e incluso para interpretar un poema, con el uso que a este tipo de razonamiento se le

<sup>232</sup> González, Javier, *El cuerpo y la letra. La cosmología poética de Octavio Paz*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1990, p. 23.

<sup>233</sup> *Idem*. A pesar de que las ideas de González se pueden criticar usando algunas ideas tanto de Brandom (la explicitación de lo implícito) como de Davidson (la futilidad de las metáforas vistas sólo como semejanzas), no puede negarse que el punto de vista de González es acertado: la analogía juega un papel fundamental en la poética paziana.

puede dar para escribir un poema. Estamos frente a dos actividades diferentes. Es cierto que ambas pueden derivarse de consideraciones analógicas. Sin embargo, es claro que leer y escribir son dos actividades muy diferentes.

### 1. *El poeta cambia el poema*

*Pasado en claro* (1975) es un poema muy interesante por diversas razones. La maestría del poeta, el ímpetu que lo alienta, la recolección de recuerdos y experiencias que lo nutre, son características admirables y ejemplares en cualquier poeta y para cualquier lector. En *Pasado en claro*, el poeta mexicano ejercita en forma asombrosa las virtudes que cualquier poeta debe demostrar. Sin embargo, afirmar que *Pasado en claro* es un gran poema escrito por un gran poeta sería simplista si no se especifican las razones. En este capítulo, presentaré razones que respaldan mi interés por este poema en particular. Espero que en lo que sigue, el lector encuentre suficientes razones para considerar que este es un poema mayúsculo escrito por un gran maestro.

Octavio Paz cambió el texto del poema al menos en dos ocasiones. Las versiones que contrastaré en este trabajo son aquellas publicadas en 1975 y 1978. Las diferencias entre ellas son evidentes a primera vista. La versión de 1978 tiene más versos que la primera. Además, la segunda versión introduce asíndetones, es decir, elimina conjunciones de varios versos. Esta herramienta constructiva, ayuda a separar los componentes del poema con mayor precisión.<sup>234</sup>

Son tres los asuntos que se derivan de los cambios hechos al poema y que ameritan una mirada más atenta. Estos asuntos son complejos y producen a su vez consecuencias interesantes. De hecho, van más allá de las meras diferencias tipográficas que distinguen a ambas ediciones. Creo que estos asuntos nos

<sup>234</sup> El asíndeton jugará un papel muy relevante en el desarrollo de la tercera parte de este capítulo.

pueden ilustrar acerca del proceso creativo seguido por el poeta en este texto.

Antes que nada, la clara dimensión erótica del primer poema está evidentemente diluida en éste. Las consecuencias producidas por este cambio son muy interesantes y son útiles para discutir la poética de Paz en general.

Un análisis de la forma en que Octavio Paz cambió el poema parece develar la racionalidad detrás de su trabajo. La costumbre de Paz por cambiar su trabajo ha sido estudiada antes. Por ejemplo, Judith Goetzinger escribió:

No se ha estudiado hasta la fecha el proceso de depuración en la poesía de Octavio Paz, pero es muy obvio que la forma de muchos poemas sufre profundas alteraciones con el transcurso del tiempo.

Los cambios o “correcciones” que Paz va haciendo a estos poemas reflejan el esfuerzo constante de disciplinar e intensificar la expresión poética. Con el paso del tiempo, el sentido crítico del poeta es más exigente: desaparecen no sólo versos y estrofas, sino largos segmentos de ciertos poemas, sobre todo los que versan sobre el tema erótico.<sup>235</sup>

El poema que estudiamos encierra también otro asunto fundamental: la poesía es un pretexto para habitar la otredad. Por último, como se verá, el ritmo de *Pasado en claro* no cambió: la segunda versión del poema mantuvo la métrica de la primera versión. A partir de la continuidad sónica del poema es posible una lectura más amplia del texto basada en el razonamiento analógico.

Sin embargo, con el fin de llevar a cabo mi lectura, es necesario revisar algunos de los comentarios y opiniones emitidas por críticos reconocidos en relación con la primera versión de *Pasado en claro*.

<sup>235</sup> Goetzinger, Judith, “Evolución de un poema. Tres versiones de ‘Bajo tu clara sombra’”, en Roggiano, Alfredo (ed.), *Octavio Paz*, Madrid, Espiral, 1979, p. 73.

Para 1975, Octavio Paz ya era un poeta muy reconocido. En ese año, ya tenía una gran influencia, era reconocido y respetado como uno de los mayores representantes de la poesía latinoamericana.

En 1968, Octavio Paz renunció a su último cargo público como embajador de México ante la India. Al hacerlo, expresó su protesta contra la matanza de estudiantes perpetrada en la ciudad de México a principios de octubre de ese año. En su vida personal, en 1975 ya estaba casado con su segunda esposa y había escrito ya dos de sus poemas largos más representativos: *Piedra de sol* (1957) y *Blanco* (1966).

Así, *Pasado en claro* es un poema escrito por un poeta maduro, por un hombre con una amplia experiencia vital y poética. Por esto es que el poema contiene al menos dos sabidurías: la poética y la que nos explica los mecanismos de nuestra memoria. Estamos frente a un poema escrito por la mente lúcida de un hombre que domina el oficio poético, de un hombre cuya vida ha sido nutrida por experiencias públicas y emocionales muy intensas.<sup>236</sup> Es por esto que la fuerza de *Pasado en claro* es única dentro de la poética de Paz. Tranquiliza saber que otros críticos también consideran a este poema como uno de los mejores del poeta. En esa línea, Diego Martínez Torró escribió:

Parece como si el tiempo transcurrido hubiera hecho madurar el alma del poeta, remanso de sentimientos antes alterados por la magnífica pasión amorosa, o por el esfuerzo de imponer unos contenidos de pensamiento en sus versos desde este rincón más sereno [...].<sup>237</sup>

<sup>236</sup> Aurelio Asiaín ha escrito “es un poema autobiográfico, un poema básicamente construido alrededor de recuerdos de infancia y de recuerdos de adolescencia, pero escrito desde la vejez y con una mirada constante, con una conciencia constante de la vejez”, García Viera, Abelardo (ed.), *Tránsito poético e intelectual de Octavio Paz*, Montevideo, República Oriental del Uruguay, 1994, p. 64.

<sup>237</sup> Martínez Torró, Diego, *Variables poéticas de Octavio Paz*, Madrid, Hipérion, 1979, p. 243.

En el mismo sentido, Juan Liscano acertó hace treinta años al escribir:

Escribí regreso a las fuentes. ¿Por qué? Por varias razones. Porque en ese extenso poema ahonda en vivencias de su infancia [...], porque recoge su heredad, porque vuelve a situar al sol sobre su creación escrita, porque deliberadamente opta por un lenguaje límpido no experimental [...].

Octavio Paz no se ha negado a la experimentación en su poesía. Dan fe de ello ciertas manipulaciones cinéticas de palabras en rotación y ciertas opciones verbales que, en mi opinión sincera, no es lo mejor de su obra compacta y clara [...].<sup>238</sup>

*Pasado en claro* fue la primera publicación de Octavio Paz después de cuatro años de silencio poético. No era de extrañar por eso la enorme expectación causada por la publicación del nuevo poema y la respuesta crítica que le siguió.

Lo interesante es que a pesar de que muchos escribieron acerca de la primera versión del poema, es difícil encontrar análisis de la segunda versión.<sup>239</sup> Más aún, es sorprendente que muchos

<sup>238</sup> Liscano, Juan, “Lectura libre de un libro de poesía de Octavio Paz”, en Roggiano, *op. cit.*, pp. 351 y 352.

<sup>239</sup> Para escribir este capítulo he revisado tres ediciones de *Pasado en claro*. Primero leí la versión que originalmente publicó el Fondo de Cultura Económica en la ciudad de México en 1975. Después revisé la segunda edición publicada también por esa editorial en 1978, misma que contiene tanto los cambios hechos al poema como una nota que señala que el poema original fue modificado. Finalmente, usé la edición de Seix-Barral de 1991. En este capítulo, me referiré a la versión de 1975 cuando mencione la primera versión y a las de 1978 y 1991 cuando mencione la segunda, puesto que estas dos últimas son prácticamente idénticas (véase el apéndice de esta investigación). Además de la nota referida, sólo encontré una referencia al cambio del poema. En una nota del traductor, Eliot Weinberger advierte que “[I]nesperada también fue la nueva dirección que Paz tomó: *Pasado en claro* (*A Draft of Shadows* [...]) publicado por primera vez en 1975 y después revisada con cuidado para la edición francesa de 1977), una larga meditación acerca de la infancia y la adolescencia del poeta y sobre del lenguaje que se acerca a estos recuerdos en la página”. Weinberger, Eliot, *Octavio Paz. A Draft of Shadows and Other Poems*, Nueva York, New

de los más conocidos críticos de Paz ni siquiera hayan notado los cambios que sufrió el poema.<sup>240</sup>

Como demostraré, los cambios en el poema fueron notables; por eso extraña la escasez de crítica. Este capítulo es una búsqueda de la explicación que Paz nunca ofreció respecto de los cambios que hizo al poema.<sup>241</sup> Me interesa determinar cuáles serían las razones que podrían justificar esa decisión.<sup>242</sup> Para hacerlo, trataré de construir una explicación razonable, pues creo que *Pasado en claro* todavía tiene cosas que decirnos.

El método usado en esta sección será bastante simple. Puesto que hay muchas lecturas exhaustivas de la primera versión del poema, como por ejemplo la de José Miguel Oviedo, pondré mi atención en aquellos temas que claramente afectaron la decisión que tomó el poeta para cambiar el texto. Al hacerlo, daré una explicación plausible acerca de las razones que respaldaron la decisión de Paz y también estableceré un vínculo razonable con la hipótesis general que persigue este trabajo, *i. e.*, cómo algunos métodos de interpretación que son comunes en la práctica del derecho, se pueden usar para leer poesía.

John M. Fein notó un cambio en los temas tratados en *Pasado en claro*:

Directions Book, 1979, p. 1. Fuera de esta referencia, sólo he encontrado tres estudios que usan la segunda versión del poema en su análisis: uno de John M. Fein, uno de Javier González y uno más de Jason Wilson. Me referiré a ellos posteriormente.

<sup>240</sup> En su poema dedicado a Octavio Paz y publicado en 1994, Juan Liscano escribió: “Recuerdo Ginebra, París, / Harvard, Plural, Vuelta / y te oigo escribiendo tu secreto: / Un día / el tiempo se rompió: fui doble”. Los dos últimos versos de este poema transcriben dos versos de la primera versión de *Pasado en claro*. Véase Liscano, Juan, “A Octavio Paz en Junio”, *Las palabras son puentes. A Octavio Paz en sus ochenta años*, México, Vuelta, 1994.

<sup>241</sup> En la edición de Seix Barral de 1991 sólo se encuentra una breve nota que no hace referencia alguna a las razones que llevaron al poeta a cambiar el texto. Paz, Octavio, *Obra poética (1935-1988)*, México, Seix Barral, 1991, p. 802.

<sup>242</sup> Una comparación de ambas versiones se encuentra en el apéndice de este trabajo. La idea no es sólo proveer al lector con una elaboración más amplia de mis argumentos, sino también ayudarlo a enfrentar la lectura del poema.

Los recuerdos de infancia y adolescencia se mezclan con la conciencia del poeta, en especial con la relacionada con la escritura del poema. La limitación temporal del asunto excluye uno de los temas constantes del poeta, la percepción del mundo a través del amor erótico, mismo que es característico en su trabajo. El tema es tan recurrente en la obra de Paz, que su ausencia aquí constituye un cambio en su itinerario poético.<sup>243</sup>

He dicho que José Miguel Oviedo escribió una de las revisiones más influyentes acerca del poema. El análisis de Oviedo no sólo es importante por su aguda lectura de las relaciones y referencias cosmológicas que habitan las profundidades del poema: también lo es porque da luz acerca de la dimensión erótica del poema, que es la que más dramáticamente cambió Paz.

José Miguel Oviedo publicó sus ideas dos veces. Sin embargo, como veremos, su análisis está basado en la primera versión del poema. En todo caso, en virtud de su exhaustiva lucidez, considero que este análisis es todavía un referente para analizar el poema. De acuerdo con el crítico peruano:

El ritmo es básicamente una alternancia de heptasílabos, eneasílabos y endecasílabos, aunque no son escasos los alejandrinos; su rotación no es regular pero sí guarda una relación muy estrecha, y sobre todo muy armónica, con el pensamiento del poema.

Muy armónica es también la marcha misma del texto: es una especie de viaje mental, de travesía del yo hacia sí mismo a lo largo de trece etapas o jornadas.

La oscura atmósfera inicial, el desconcierto del que emprende el viaje, se resuelven, tras una serie de peripecias dramáticas, en una visión de claridad, de saber; ese conocimiento es doloroso: el yo comprueba que es sólo la sombra de una realidad verbal, una voz que emerge del vacío buscando a alguien; concluido el poema esa conciencia se apaga y se disuelve en el silencio, en la nada.

<sup>243</sup> Fein, John. M., *Toward Octavio Paz. A Reading of His Major Poems 1957-1976*, Lexington, The University Press of Kentucky, 1986, pp. 122 y 123.

Todo ese desplazamiento es libre y a la vez preciso porque está montado sobre un flexible sistema de correspondencias, analogías y oposiciones, de avances y retrocesos, de visiones fulgurantes y de ecos de esas visiones.<sup>244</sup>

Ramón Xirau resalta el viaje hacia el interior del poeta. En su análisis, que no hace referencia a los versos modificados por la segunda versión, Xirau detalla su opinión acerca del texto:

Poema del auto-conocimiento —o de la ausencia de conocimiento propio— *Pasado en claro* remite principalmente al pretérito —un pretérito recordado y hecho presente [...].<sup>245</sup>

Jason Wilson trabaja con la segunda versión del poema y escribe

...en parte elegía del tiempo perdido, en parte autobiografía, en parte defensa de la poesía respecto de los hombres de poder locuaces y feroces. Por este *vaivén* entre el acto de escribir y el nebuloso pasado personal, este gran poema iguala a *El mono gramático*.

Como acto moral, este poema recupera la inocencia de la infancia no como un tropo romántico y liberador, sino como un momento en el que el poeta ignora las perversiones del tiempo y la historia.<sup>246</sup>

Las ideas que han sido citadas hasta ahora nos ayudan a revelar los temas fundamentales del poema. Estamos frente a un poema que se ocupa de la memoria del poeta. Como veremos, la idea original, misma que se encuentra en las dos versiones del poema, es la de escribir la forma en que funciona nuestra memoria. La selección de este tema, le permite a Octavio Paz dotar al poema con una gran fuerza emotiva.

<sup>244</sup> Oviedo, José Miguel, “Los pasos de la memoria: lectura de un poema de Octavio Paz”, *Escrito al margen*, Puebla, Premiá, 1987, p. 76.

<sup>245</sup> Xirau, *Entre la poesía y el conocimiento...*, cit., p. 279.

<sup>246</sup> Wilson, Jason, *Octavio Paz*, Boston, Twayne Publishers, 1986, p. 32.

Tal como sucede con otros poemas, la dimensión emotiva de *Pasado en claro* puede apreciarse en diferentes niveles. Sin embargo, me parece que la carga emotiva aparece con más fuerza cuando el poeta recuerda su niñez. ¿Qué es lo que Paz trata de encontrar en sus recuerdos de infancia? La respuesta parece ser obvia: trata de recordar los orígenes de su voz poética. Esta intención es clara desde los primeros versos del poema:

Oídos con el alma,  
 pasos mentales más que sombras,  
 sombras del pensamiento más que pasos  
 por el camino de ecos  
 que la memoria inventa y borra:  
 sin caminar caminan  
 sobre este ahora, puente  
 tendido entre una letra y otra.<sup>247</sup>

El poeta trata de determinar las características temporales que distinguen a la memoria y, al hacerlo, también trata de localizar el lugar en que existe la memoria. De hecho, las ambiciones geográficas de *Pasado en claro* son necesarias para poder construir una caracterización plausible de la forma en que funciona la memoria.

Es como si desde el punto de vista de Octavio Paz, la memoria fuera una acción que sucede en un lugar en concreto: el presente. Podemos, por supuesto, recordar algo que ya habíamos recordado antes, pero en todo caso lo hacemos en el presente, no el pasado, ni el futuro. Esta capacidad humana de recordar nos advierte acerca la existencia de otro tema bajo la superficie del poema: la escritura de poesía como un medio para explorar el contenido de nuestra memoria.<sup>248</sup>

<sup>247</sup> Paz, *Obra poética (1935-1988)*, cit., p. 643.

<sup>248</sup> En el primer capítulo de este trabajo mencioné algunas de las ideas que Charles Fried tiene en relación con las similitudes que existen entre los textos legales y los textos literarios. La poesía comparte la fuerza inmortal de la lite-

José Miguel Oviedo ha definido a este poema como un “viaje mental”. Esta brillante caracterización puede expandirse. *Pasado en claro* es una máquina del tiempo. Los versos 36 a 67 establecen con claridad la naturaleza móvil de nuestra memoria, misma que se encuentra en el núcleo del entendimiento poético de Octavio Paz. De hecho, en la primera parte del poema, Paz se dedica a definir las bases de su propuesta.

En este sentido, la intención detrás de la selección de palabras como “transitada” (37), “voy” (40), “entro” (42) o “ando” (50) es bastante clara: vincular un sentido de movilidad al concepto de memoria que, como hemos visto, es una de las piedras angulares del poema desde sus primeros versos. La selección de las palabras dice muchas cosas respecto del autor del texto. Las palabras expresan un significado pero también son muy importantes para entender el desarrollo estructural del texto. En este caso en particular, las palabras seleccionadas sugieren la noción de movilidad.

Hay algunas palabras y verbos clave que describen y califican la acción de movimiento que le ayuda a Paz a recuperar sus primeros recuerdos. Sin embargo, el poeta sugiere que recordar algo, no es un camino ascendente y recto. Por el contrario, al menos por el tipo de recuerdos que *Pasado en claro* resalta, la ruta de nuestra memoria es diferente y perturbadora:

Estoy dentro del ojo: el pozo  
donde desde el principio un niño  
está cayendo, el pozo donde cuento  
lo que tardo en caer desde el principio,  
el pozo de la cuenta de mi cuento  
por donde sube el agua y baja  
mi sombra.<sup>249</sup>

ratura: no podemos referirnos a ella en pasado. Cada vez que leemos un poema, hacemos a un lado el pasado, celebramos la poesía como una especie de presente eterno.

<sup>249</sup> Paz, *Obra poética (1935-1988)*, cit., pp. 644 y 645.

Recordar algo implica moverse, caer de espaldas en el tiempo del presente al pasado. Cuando recordamos no estamos quietos ni avanzamos: nos movemos hacia atrás, en una especie de caída. Lo interesante es que, al hacerlo, podemos derrotar tanto nuestra falta de memoria como nuestra inmovilidad. Se puede decir que, de alguna manera, somos capaces de domar al tiempo.

Después de establecer tanto la ubicación geográfica de la memoria como su naturaleza móvil, Octavio Paz puede comenzar a reescribir su historia. En el verso 67, el poeta ha vuelto al umbral de su memoria.

He señalado que muchos recuentos críticos en relación con la mecánica de la memoria paziana se hicieron a partir de la primera publicación del poema. Sin embargo, con el fin de satisfacer los objetivos que establecí para este trabajo, me enfocaré en la dimensión erótica de la primera versión del poema.

La lectura erótica de Oviedo es muy convincente. Llegado el momento, el crítico peruano habla de “la posesión erótica del mundo” ejercitada por Paz al escribir *Pasado en Claro*. Oviedo identifica este hecho de la siguiente manera:

la asunción del camino tántrico para entenderse a sí mismo y entender al mundo. Entre otras cosas, el pensamiento tántrico nos dice que sólo conocemos a través de la experiencia, apropiándonos sensualmente del mundo, copulando con él, fundiéndonos con él, en una “experiencia total, carnal, espiritual” [...]. La verdadera realidad es la fusión de los dobles (o mitades: macho y hembra), imantación que se repite en todas las escalas como un principio universal.<sup>250</sup>

La concepción general de acuerdo con la cual Paz tuvo un claro entendimiento acerca de los fundamentos del tantrismo es bien conocida. Muchos críticos han resaltado esto en muchas ocasiones. Por ejemplo, Juan Liscano, al escribir acerca de la dimen-

<sup>250</sup> Oviedo, *op. cit.*, p. 87.

sión tántrica en *Pasado en claro* afirma que: “(Paz) es un hombre de cultura esencialmente, y entiende por eso que el diálogo de los opuestos —no de la extinción de uno de ellos— nace la renovación probable”.<sup>251</sup>

Guillermo Sucre, al citar al propio Paz, escribe:

Alguna vez Paz ha explicado cómo en la India llegó a entrever una nueva forma del amor: considerar al cuerpo como instrumento, musical y sagrado, de despersonalización; hacer de la unión erótica la comunión con un absoluto sin nombre y que está más allá de nosotros. Explicaba también: ya ello no sería amor sino erotismo o, mejor, tantrismo; es decir, retorno al cuerpo de la inocencia, sin las ataduras y desgarramiento que ello implica en el mundo occidental.<sup>252</sup>

Sin embargo, aquellos que respaldan la idea de que Paz tenía una clara imagen de la tradición sexual hindú y acerca del tantrismo como una especie de reacción herética a esa tradición, deben considerar una serie de características básicas de esas religiones.<sup>253</sup> Sin un entendimiento claro de la tradición hindú es

<sup>251</sup> *Ibidem*, p. 351.

<sup>252</sup> Sucre, Guillermo (ed.), “La fijeza y el vértigo”, *Acerca de Octavio Paz*, Montevideo, Fundación de Cultura Universitaria, 1974, p. 28.

<sup>253</sup> Por ejemplo, deben estar al tanto de lo siguiente. En su trabajo introductorio en relación con la principal religión de la India, Gavin Flood explica con claridad los fundamentos del tantrismo y el lugar que éste ocupa dentro del territorio inexplorado del hinduismo. La explicación de Flood es la siguiente:

“La práctica sexual en un entorno ritual y la transformación del deseo con fines espirituales, es una práctica ancestral en la religión hindú, pues se extiende al menos al tiempo de Buda y la unión mística con lo absoluto, ha sido comparada, en el *upanishad Brhadāraṇyaka*, con el disfrute de la unión sexual. El acto sexual (*maithuna*) es importante en el tantrismo como símbolo y como evento. La literatura tántrica temprana, parece enfatizar los ritos sexuales como ofrendas a la deidad, mientras que textos posteriores indican que el semen debe contenerse para facilitar la transformación yogui a un estado superior de conciencia.

necesario que las referencias acerca de la apropiación que tuvo Paz del hinduismo se hagan con cuidado.

Es cierto que Octavio Paz pasó varios años de su vida viajando en Asia. Su nombramiento como embajador en la India le permitió vivir en ese país por casi diez años. Por eso, es claro que el mundo hermético del tantrismo estuvo de alguna manera a su disposición. Más aún, no se puede negar que escribió algunos de los poemas más poderosos (*Blanco*, *El mono gramático*, *Ladera Este*) viviendo y pensando en y acerca de la India. Sin embargo, estas no son razones suficientes para creer que esos años lo convirtieron en un experto en hinduismo.

Incluso en nuestros días, una aproximación seria a la tradición tántrica implica entrar a un territorio casi virgen, casi inexplorado por occidente. El hermetismo del pensamiento tántrico no está abierto a todos y, a pesar del acentuado interés que actualmente existe en occidente respecto al pensamiento oriental, no puede negarse que para muchos occidentales las ideas que sostienen al tantrismo son bastante ajenas.<sup>254</sup>

Por lo anterior, veo con escepticismo la creencia de que la obra de Paz expresa un profundo conocimiento del pensamiento oriental. Sucre estaba en lo correcto: el entendimiento de Paz

Los tantras Sākta incluso clasifican a las personas de acuerdo con su naturaleza o su disposición (*bhāva*) —animal (*paśu*), héroe (*vīra*) o divinidad (*divya*)— aunque esta clasificación no se encuentra en los textos Śaiva. Sólo los héroes o las divinidades deben practicar la adoración erótica, pues aquellos que tienen una naturaleza animal son vencidos por el deseo que los lleva a la destrucción. De hecho, [...] la adoración erótica conduce a un simbolismo rico y poderoso. La unión real o alegórica de los practicantes del tantra simboliza la unión de Śiva y Śakti, de la polaridad entre lo femenino y el cosmos y su disfrute refleja el disfrute (*ānanda*) de esa condición última". Flood, Gavin, *An introduction to Hinduism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, pp. 190 y 191.

<sup>254</sup> Un ejemplo puede demostrar la exageración de muchos de los comentarios acerca del conocimiento que Paz tenía respecto del pensamiento oriental. El tantrismo puede ser tanto una práctica budista como una práctica hinduista. Aquellos que consideran a Paz un experto en el tema, deben definir primero cual de las dos prácticas tántricas interesaba al poeta.

acerca del tantrismo es erótico, no religioso. Por eso, la opinión de Jason Wilson acerca del verdadero peso que el pensamiento oriental tuvo para Paz es acertada:

A pesar de las obvias barreras lingüísticas y culturales ha logrado penetrar la “máscara” turística de la India para incorporar algunas de las nociones fundamentales del tantrismo y del budismo en su poética [...]. Paz no es un budista, ni es un tántrica, tampoco intenta explicar lo que estos términos significan “objetivamente”. Con la libertad del poeta, adapta y adopta lo que le sirve.<sup>255</sup>

En algunos de sus poemas más famosos, es evidente el interés de Paz en la dimensión erótica del tantrismo. Más aún, la aplicación de su entendimiento del tantrismo a su escritura, en muchas ocasiones logra resultados asombrosos. Sin embargo, parece que Paz no está muy interesado en adaptar cada detalle teológico del hinduismo y de sus variaciones heréticas a sus poemas. Al cambiar *Pasado en claro*, Paz nos demuestra tanto la dispensabilidad de cualquier referencia oriental en su poema, como la importancia que le asignaba a la posibilidad de modificar un poema ya editado, un texto escrito.

El que Octavio Paz cambiara el poema porque estaba interesado en diluir las referencias que el mismo exponía al erotismo tántrico, es más evidente si consideramos algunas de las ideas de Oviedo en relación con la carga erótica de la primera versión:

Todo se afantasma y se calcina bajo su soplo incandescente: “yo fui la enredadera imaginaria”. Pero ese vacío abre otra realidad detrás de la “realidad”: la plenitud del vacío. La imagen de la higuera al poema transfigurada en otra cosa: como en “la sombra”, es un sexo, una hendidura palpitante, una promesa de íntimo placer.<sup>256</sup>

<sup>255</sup> Wilson, Jason, *Octavio Paz. A Study of his Poetics*, Cambridge, University Press, 1976, p. 130.

<sup>256</sup> Oviedo, *op. cit.*, p. 83.

En mi opinión, el párrafo anterior confirma la precisión de la lectura que Oviedo hizo de la primera versión del poema. En todo caso, el análisis puede respaldar algunas de mis afirmaciones: Paz leyó algunas de las críticas hechas a su poema y decidió cambiar *Pasado en claro* para disminuir las referencias eróticas en el mismo.

La fuerza erótica de la sección a la que se refiere Oviedo es clara. Más aún, es difícil encontrar buenas razones para defender una interpretación distinta a la que él realizó. Por eso, la decisión de Paz en el sentido de deshacerse de toda la sección debe verse como una decisión radical. Para decirlo de otra manera: la intención detrás de la decisión del poeta debe haber sido relevante.

En lo que queda de esta sección, desarrollaré el argumento de que la conciencia que tuvo el poeta acerca de las opiniones críticas como la de Oviedo, todas escritas a partir de la publicación de la primera versión del poema, llevó al poeta mexicano a re-examinar su trabajo. Para hacerlo, tomó muy en cuenta la luz crítica que esas opiniones arrojaron para interpretar el poema.

Si desde el punto de vista de Octavio Paz revisar y cambiar un texto ya publicado, nunca fue herético o prohibido, entonces tiene sentido pensar que lo era menos cuando los cambios eran provocados por reacciones razonables a su trabajo. De hecho, entendía al trabajo de la crítica como indispensable para llevar a cabo el esfuerzo poético. Tal como Saúl Yurkiévich lo escribió:

Paz [...] cree que la literatura moderna es inseparable de su crítica, que ésta la inventa y fundamenta. La crítica conecta las obras, establece ese campo de relaciones que constituyen una literatura, provee de un cuerpo de doctrinas y organiza el espacio intelectual propicio para las nuevas creaciones.<sup>257</sup>

<sup>257</sup> Yurkiévich, Saúl, “Octavio Paz, indagador de la palabra”, *Acerca de Octavio Paz, cit.*, p. 56.

*Pasado en claro* representa la recepción crítica de Paz a las críticas hechas a su poema. Estas críticas deben haberlo provocado para cambiar el poema. Como resultado, cambió radicalmente una sección del poema. Como veremos en lo que sigue, al cambiar esa sección, Paz atenuó la dimensión erótica del texto con efectividad.

A partir de esta afirmación general, es necesario revisar los cambios que Paz introdujo en la segunda versión del poema. Para hacerlo, es útil hacer una lectura cuidadosa de la sección que fue más claramente modificada.

La dimensión erótica de la primera edición del poema se establece en los versos 155 a 159:

Brotá el día, prorrumpé entre las hojas,  
el tiempo es luz filtrada,  
revienta el fruto negro  
en encarnada florescencia,  
la rota rama escurre savia lechosa y acre.<sup>258</sup>

En la primera edición estos versos se localizaron al principio de la sección en la cual, críticos como José Miguel Oviedo, han encontrado la dimensión más claramente erótica del poema. Como se ha señalado, las razones detrás de esta interpretación pueden compartirse en nuestros días. Las referencias eróticas a una rama rota de la que escurre un líquido lechoso, son obvias. En todo caso, esta impresión se puede confirmar al pensar en el lugar en que se ubican esas referencias. De hecho, a la imagen señalada la sigue un segmento muy sugestivo (170-187). Es precisamente en este punto donde se encuentra el contenido erótico de la primera versión del poema. A lo largo de los versos 160 a 187, encontramos palabras que están vigorizadas por significados eróticos: “hendedura” (160), “sangre” (163), “yemas” y

<sup>258</sup> Paz, Octavio, *Pasado en claro*, México, Fondo de Cultura Económica, 1975, p. 17.

“dedos” (167), “tacto” y “palpan” (168). En todo caso, los versos finales de este segmento (177-187), contienen una clara intención erótica:

la luz es una niña aguja que perfora  
 las vetas espirales  
 y ya cascada se despeña  
 por unos labios entreabiertos,  
 hay ríos de cuchillos que nunca desembocan,  
 ríos ciegos que van a tientas  
 perdidos en los llanos de una duda,  
 hay ríos de latidos  
 vagando por las selvas del deseo,  
 entre mis dedos codiciosos  
 horas de arena fluyen hacia un sin donde tácito.<sup>259</sup>

“La luz” es una aguja que perfora con velocidad para caer de inmediato en “unos labios entreabiertos”. Las referencias a los primeros escarceos eróticos del poeta son claros: el semen cae en labios apenas entreabiertos.

No obstante lo anterior, una lectura de los versos 165 a 188 en la segunda versión del poema, hace imposible creer que el poema se basa en consideraciones de tipo sexual. En otras palabras, es precisamente en los nuevos versos, mismos que no fueron analizados por Oviedo, donde se encuentran las razones que orientan la decisión de Paz de cambiar el poema:

—allá dentro es afuera,  
 es todas partes y ninguna parte,  
 las cosas son las mismas y son otras,  
 encarcelado en un icosaedro  
 hay un insecto tejedor de música  
 y hay otro insecto que deseje  
 los silogismos que la araña teje  
 colgada de los hilos de la luna;

<sup>259</sup> *Ibidem*, p. 19.

—allá dentro el espacio  
 es una mano abierta y una frente  
 que no piensa ideas sino formas  
 que respiran, caminan, hablan, cambian  
 y silenciosamente se evaporan;  
 —allá dentro, país de entretejidos ecos,  
 se despeña la luz, lenta cascada,  
 entre los labios de las grietas:  
 la luz es agua, el agua tiempo diáfano  
 donde los ojos lavan sus imágenes;  
 —allá dentro los cables del deseo  
 fingan eternidades de un segundo  
 que la mental corriente eléctrica  
 enciende, apaga, enciende,  
 resurrecciones llameantes  
 del alfabeto calcinado [...].<sup>260</sup>

Estas líneas nuevas alteran el tema principal al que se refiere la primera versión del poema. Antes que nada, desde un punto de vista sónico, la prosodia ha cambiado. Debido a la inclusión de paralelismos gramáticos, tanto el número de versos, como el número de guiones se ha incrementado. Esto no es accidental. Las estructuras paralelas (“—allá dentro”), establecen una cadencia y un nuevo patrón métrico que le permiten a Paz mantener la atención del lector en el lugar donde el poema debe leerse: dentro de la memoria de Paz, dentro de la mente del poema. El uso repetitivo de guiones es un recurso analógico que a su vez produce patrones estructurales. Debemos recordar que, de acuerdo con Mark Johnson, “la analogía es un medio elemental por el cual las formas, los patrones y las oposiciones se presentan en nuestro entendimiento para ser articuladas en nuestra cognición reflectiva y en nuestro lenguaje”.<sup>261</sup>

<sup>260</sup> *Ibidem*, p. 648.

<sup>261</sup> Véase nota 56.

Además, el uso repetitivo de guiones, también resalta los patrones sensoriales que a su vez enfatizan las cosas que un joven puede encontrar en el interior de una higuera (“—allá dentro”).

Las estructuras paralelas, también mantienen la lectura en otro sitio. Estamos dentro de la higuera, dentro de los primeros recuerdos del poeta. Esos recuerdos primarios incluyen, por supuesto, la imagen de una higuera que existió en la casa paterna del poeta en Mixcoac. La imagen de esa higuera ya había aparecido antes en la obra de Paz. En *¿Águila o sol?* Paz recuerda una escena familiar de su mundo adolescente:

...la higuera llegaba hasta mi encierro y tocaba insistente los vidrios de la ventana, llamándome. Yo salía y penetraba en su centro sopor visitado de pájaros, vibraciones de élitros, entrañas de fruto goteando plenitud.

En los días de calma la higuera era una petrificada carabela de jade, balanceándose imperceptiblemente, atada al muro negro, salpicado de verde por la marea de primavera. Pero si soplaban el viento de marzo, se abría paso entre la luz y las nubes, hinchadas las verdes velas. Yo me trepaba a su punta y mi cabeza sobresalía entre las grandes hojas, picoteada de pájaros, coronada de vaticinios.<sup>262</sup>

La higuera también está presente en la segunda versión de *Pasado en claro*, pero ahí Paz no está recordando un encuentro sexual, sino se recuerda a sí mismo como un jovencito que se esconde en las ramas de un árbol.

En la nueva sección del poema, las referencias a las cosas que un joven poeta, observó justo entre el final de la infancia y el principio de la adolescencia, no tienen un contenido erótico. Veámos, por ejemplo, la palabra “labios” (181). La luz cae, tal como lo hace la lluvia, en el árbol. Podemos asumir que el poeta está dentro del árbol y, por lo mismo, recibe algo de esta luz lluviosa.

<sup>262</sup> Paz, *Obra Poética (1935-1988)*, cit., p. 217.

La luz en estos versos no tiene una referencia erótica; más bien funciona como una sinestesia que encierra una relación sensorial llena de atractivo poético. Aquí la luz se identifica con el agua o, lo que es mejor, puede tener algunas propiedades acuiferas: fluidez, frescura, capacidad para combatir la sed, etcétera. El significado completo de esta luz acuosa, es más evidente ahora: nos enfrentamos a una descripción de la poesía.

El significado de los siguientes versos, que no fueron alterados por el poeta, se aclara al compararse con la primera versión:

—no hay escuela allá dentro,  
siempre es el mismo día, siempre la misma noche,  
no han inventado el tiempo todavía,  
no ha envejecido el sol,  
esta nieve es idéntica a la yerba,  
siempre y nunca es lo mismo,  
nunca ha llovido y llueve siempre,  
todo está siendo y nunca ha sido,  
pueblo sin nombre de las sensaciones,  
nombres que buscan cuerpo,  
impías transparencias,  
jaulas de claridad donde se anulan  
la identidad entre sus semejanzas,  
la diferencia en sus contradicciones.<sup>263</sup>

El verso fundamental es el primero. No hay escuela dentro de la higuera. Sin embargo, la luz lluviosa parece tener algunas propiedades milagrosas. A partir de lo anterior, una afirmación se valida: *Pasado en claro* no es sólo un poema de la memoria de infancia: también es un poema en el que Paz recuerda sus esfuerzos literarios más antiguos.

La interpretación analógica que se deriva de la escritura analógica de estructuras paralelas, se describe de la siguiente manera:

<sup>263</sup> *Ibidem*, pp. 648 y 649.

Juicio *a* = “—allá dentro, es afuera [...].”

Juicio *b* = “—allá dentro el espacio [...].”

Juicio *c* = “—allá dentro, país de entretejidos ecos [...].”

Juicio *d* = “—allá dentro los cables del deseo [...].”

Juicio *e* = “—no hay escuela allá dentro [...].”

Propiedad relevante *x* compartida por *a, b, c, d* y *e* = Internalidad.

Propiedades relevantes *y* que también pueden ser compartidas por *a, b, c, d* y *e* = El interior de la memoria del poeta.

Explicación general de los propósitos poéticos que guían las estrofas analizadas = Octavio Paz recuerda el interior de su memoria, esto es, el interior del lugar en el cual sus primeros esfuerzos poéticos se originaron.

Es como si en una higuera, aislado, protegido, el jovencito hubiera recibido sus primeras descargas poéticas. No hay tiempo dentro de la higuera; ahí, el sol es todavía joven; ahí, no es posible diferenciar las palabras “siempre” y “nunca”. Estos versos representan una especie de aprendizaje: el jovencito en la higuera aprende a ver el mundo a través de los ojos de un poeta. Por eso Pere Gimferrer escribe:

...la presencia de la higuera propiciará un nuevo tránsito de fuera hacia adentro: del mismo modo que antes vivíamos dentro del ojo, viviremos dentro de la higuera, lugar de confluencia, de la fijeza privilegiada del instante. Este instante lleva al poeta al encuentro consigo mismo [...].<sup>264</sup>

He dicho que Paz resaltó que *Pasado en claro* es una exploración acerca de la memoria y la infancia, más que acerca de la ex-

<sup>264</sup> Gimferrer, Pere, *Lecturas de Octavio Paz*, Barcelona, Anagrama, 1980, p. 77.

periencia erótica.<sup>265</sup> Al hacerlo, Octavio Paz pudo tener en cuenta las opiniones de algunos críticos reconocidos. Si así fue, su actitud demuestra que nos encontramos frente a un poeta inteligente y reflexivo; frente a un poeta que entiende su trabajo como un lugar que siempre puede ser revisitado. Paz entiende la labor del poeta como interminable.

El uso analógico de estructuras paralelas, mantiene al lector dentro de la mente del poeta. Le ayuda al lector a resaltar el principal tema del poema: el recuerdo de las primeras experiencias poéticas y los efectos que esas experiencias tuvieron para el muchacho y para el adulto.

Hasta aquí, he dicho que en cierta higuera en la Ciudad de México, Octavio Paz encontró a la poesía. Mi impresión es que *Pasado en claro* no es sólo acerca de la memoria, sino también es un recuento de la exploración del poeta en los orígenes de su voz poética. En la segunda sección de este capítulo desarrollaré esta impresión un poco más.

## 2. Pasado en claro: *poesía de la otredad*

*Pasado en claro* es un poema acerca de la memoria y acerca de la infancia. Es un poema que lida tanto con los milagros poéticos que están a la mano de cualquier niño atento, como con los recuerdos amargos que el mismo niño puede acumular. El poema recorre la memoria del poeta. Estamos frente a la higuera a la que me he referido en las páginas anteriores, pero existe otro tema detrás del proyecto: *Pasado en claro* sugiere la presencia de alguien más o, mejor dicho, defiende a la otredad como un tema

<sup>265</sup> Aquí mi posición se opone a la de Aurelio Asiaín. El crítico mexicano, considera que *Pasado en claro* “es una crítica de la memoria, de la visión infantil y de la visión adolescente”. El poema no es una crítica, sino una celebración, un homenaje a la visión iluminadora que Paz tuvo en la juventud. Como he tratado de argüir, fue en esa higuera en donde nace el poeta. Veáse García Viera, *op. cit.*, p. 64.

poético viable. En la otredad encontramos otra dimensión significativa del poema. El respaldo a esta afirmación nos permite explorar las ideas de Paz en relación con este asunto.

Octavio Paz consideró que la idea de otredad era fundamental para su poética. Por eso una nueva sección en la segunda versión del poema, se dedica a desarrollar el entendimiento de la poesía como una representación de otra voz, como la representación de la voz de alguien más.<sup>266</sup>

En *Pasado en claro*, Paz recuerda sus primeras experiencias debeladoras de la otredad. En el poema recuerda a su padre alcohólico, a su madre, a su abuelo, a una tía. Sin embargo, creo que la referencia más interesante a la otredad en el poema no involucra a los parientes del poeta. Esa referencia está vinculada a la higuera.

<sup>266</sup> En muchas ocasiones, Paz declaró lo importante que consideraba la otredad para su poesía. He seleccionado algunas palabras de Paz en las cuales se refleja esa declaración apasionadamente: “El escritor moderno, en el momento en que escribe, se da cuenta de que está escribiendo, se detiene y pregunta ¿qué estoy haciendo? Esto es absolutamente moderno y aparece también en las otras artes. La intrusión de la mirada reflexiva, la interrupción del acto por la doble acción del espejo y de la conciencia crítica, es una de las notas constitutivas de la modernidad. Es hora de referirme a mi caso particular. El tema del autor que, al escribir, contempla lo que está escribiendo y se pregunta «¿qué estoy haciendo?», y se responde: «estoy escribiendo», y vuelve a preguntarse «¿qué escribo?», es un tema circular, sin fin. La pregunta que se hace el escritor no tiene respuesta. O la respuesta es una tautología. Sin embargo, esta absurda pregunta aparece una y otra vez en mis escritos en prosa y en verso. Escribo [...]: «¿quién escribe esto que escribo?, ¿quién escribe en mí o por mí?». El que escribe y aquel que mira al que escribe ¿son la misma persona? El escritor se percibe como dualidad, como escisión. La Antigüedad no ignoró esta experiencia. Varios filósofos concibieron a la creación poética como la colaboración entre un poder extraño y el poeta [...]. Para Platón era un demonio, un dios. También se habló de las musas, esas misteriosas consejeras de los antiguos [...]. Los románticos la llamaron inspiración y Freud la hizo residir en el inconsciente [...].

La experiencia de la literatura es, esencialmente, la experiencia del otro: la experiencia del otro que somos, la experiencia del otro que son los otros [...]. Paz, Octavio, “Escribir y decir”, en Verani, Hugo (ed.) *Pasión crítica*, Barcelona, Seix Barral, 1985, pp. 212, 213 y 221.

Mi argumento aquí es que *Pasado en claro* sostiene una explicación que Paz usó para recordarse a sí mismo o, para decirlo de otra manera, para recordarse a sí mismo haciendo poesía. Los recuerdos de Paz acerca del proceso creativo del poeta contienen la pista más importante para revelar la importancia que la memoria tiene para el poeta.

El recuerdo que el poeta tuvo de su relación con la escritura de poesía es uno de los grandes temas de *Pasado en claro*. Como he señalado, los primeros recuerdos poéticos de Paz se encuentran en las ramas de una higuera en la casa paterna, el lugar al que en el poema se refiere como un sitio de aprendizaje, una especie de escuela.

A partir de lo anterior, Paz demuestra el camino que siguió a lo largo de su educación literaria. Por eso el poema contiene un recuento de las noches que el muchacho pasó leyendo libros con avidez y que nutrieron su sensibilidad para el resto de su vida.

En *Pasado en claro*, el proceso de aprendizaje de Paz se abre al escrutinio del lector. Sin embargo, creo que a este recuento de la forma en la cual se construyó una sensibilidad poética debe añadirse una referencia a la primera aproximación que el poeta tuvo a la poesía. Afortunadamente, las referencias al momento en el cual Paz fue tocado por la poesía inundan el poema.

Antes que nada, debe mencionarse que la especie de labor arqueológica que Paz llevó a cabo para encontrar los orígenes de su voz poética, no significa un intento extraordinario. Por el contrario, esta labor puede rastrearse en muchos de sus poemas. En este sentido, encuentro una gran afinidad entre *Pasado en claro* y un poema escrito entre 1958 y 1960: “El mismo tiempo”. El razonamiento analógico nos ayudará a revelar la continuidad sensorial que sostiene esa afinidad.

“El mismo tiempo” no es un poema corto, pero tampoco es tan extenso como *Pasado en claro*. La relevancia de aquél es obvia, puesto que muchos de los temas que contiene vuelven a aparecer en el poema de 1975. De hecho, los puntos de contacto entre

ambos poemas parecen revelar muchas de las características más importantes de *Pasado en claro*. Se puede decir que un sentido de integridad y coherencia vinculan a un poema con otro. Un hilo conductor vincula los intereses poéticos de Paz. Analicemos, por ejemplo, los versos 183 a 188 en la segunda versión de *Pasado en claro*:

—allá dentro los cables del deseo  
fingen eternidades de un segundo  
que la mental corriente eléctrica  
enciende, apaga, enciende,  
resurrecciones llameantes  
del alfabeto calcinado;<sup>267</sup>

La vaguedad que afecta estos versos, se disipa cuando el poema se compara con “El mismo tiempo”:

Cierro los ojos y veo pasar los autos  
se encienden y apagan y encienden  
se apagan  
no sé adónde van  
Todos vamos a morir  
¿sabemos algo más?  
En una banca un viejo habla solo  
¿Con quién hablamos al hablar a solas?  
Olvidó su pasado  
no tocará el futuro  
No sabe quién es  
está vivo en mitad de la noche  
habla para oírse.<sup>268</sup>

A partir de la lectura de estos versos, el significado de los de *Pasado en claro* comienza a tomar forma. Estamos también fren-

<sup>267</sup> Paz, *Obra poética (1935-1988)*, cit., p. 648.

<sup>268</sup> *Ibidem*, p. 331.

te a un poema acerca de la memoria. El poeta nos dice que puede ver automóviles con los ojos cerrados. Esos autos, los carros, que ve, los carros que recuerda, se encienden y se apagan todo el tiempo, y van a un lugar desconocido. Es como si esos autos, esas máquinas eléctricas, fueran artículos que disparan la escritura del poeta acerca de la memoria.

De acuerdo con Paz, hay algo eléctrico acerca de nuestra memoria, algo que hace a nuestra memoria susceptible de encenderse o apagarse. No es un accidente que en *Pasado en claro*, Paz se refiera de nuevo a “la mental corriente eléctrica”.

Estoy consciente de que la palabra “deseo” puede confundir. Sin embargo, si las líneas en la segunda versión de *Pasado en claro* se contrastan con aquellas de “El mismo tiempo”, el significado se vuelve más accesible. En “El mismo tiempo”, los ruidos hechos por los autos que se enciende y se apagan, parecen disparar el interés del poeta en la naturaleza de la memoria. Así, se puede decir que “El mismo tiempo” también es un poema acerca de la memoria, una versión anterior de los intentos que tienen una solución más sofisticada en *Pasado en claro*.

Uno de los poemas continúa al otro. Esto se puede comprobar. Un sentido de continuidad, por ejemplo, se deriva de la relación que sostiene el viejo sentado en una banca que aparece en “El mismo tiempo” con el papel jugado por la otredad dentro de la memoria individual que explora *Pasado en claro*.

El viejo se habla a sí mismo: “habla para oírse”. Aquí se encuentra una propuesta poética completa: hablar acerca de uno mismo, es estar con alguien más, es sostener un diálogo con otro. El patetismo de esta imagen es bastante poderoso: el viejo ha olvidado su pasado, no es capaz de recordarse a sí mismo, pero de todas formas es capaz de dialogar, es decir, es funcional en el reino de la otredad. La otredad es la propiedad relevante que vincula a un viejo con la memoria de Paz. En otras palabras, la otredad es la propiedad relevante que conecta “El mismo tiempo” con *Pasado en claro*.

A partir de lo anterior, Paz regresa a su memoria. Muchos de los versos de “El mismo tiempo”, hacen referencia a la naturaleza móvil de nuestra memoria. El poeta recuerda sus viajes en “travía” alrededor de la ciudad de México. Acostumbraba viajar por esa vía para regresar a Mixcoac, a la casa familiar:

pájaro  
volando silbando volando  
entre la sombra enmarañada de los fresnos  
desde San Pedro hasta Mixcoac en doble fila.<sup>269</sup>

En “El mismo tiempo” no es sólo un artefacto el que transporta al joven poeta al pasado. Al igual que sucede en *Pasado en claro*, la memoria es un vehículo, un transporte.

Además, ambos poemas seleccionan las palabras “charcos” y “lodo” como asociadas a la memoria. En otras palabras, la “lodosa memoria” y los “pasos de la memoria” que encontramos en *Pasado en claro*, también se pueden rastrear en “El mismo tiempo”:

Si estoy vivo camino todavía  
por esas mismas calles empedradas  
charcos lodos de junio a septiembre.<sup>270</sup>

El origen de un par elementos fundamentales para *Pasado en claro*, también se puede rastrear en “El mismo tiempo”. Primero, caemos de nuevo en la higuera:

En esta vida hay otra vida  
la higuera aquella volverá esta noche  
esta noche regresan otras noches.<sup>271</sup>

<sup>269</sup> *Ibidem*, p. 332.

<sup>270</sup> *Idem*.

<sup>271</sup> *Ibidem*, p. 335.

Ahora, el significado de “La higuera aquella” parece ser más claro. El regreso a la higuera trae de vuelta también a otras noches. Es más, enfrentamos otro hallazgo: el poeta escribe como una manera de preservar la memoria y como una manera ser otro. Tenemos de frente la afirmación de Paz: escribir poesía permite habitar la otredad:

El poeta mexicano se refiere a la primera vez que decidió usar las palabras para hacer música, para construir castillos a partir de sílabas. Se refiere a su primer impulso poético. El muchacho sufrió una transformación mirando las nubes silenciosas que pasaban sobre él.

Son muchas las razones que respaldan la idea de que el momento en el cual Paz tuvo su primer impulso poético está retratado en los versos 183 a 188 de *Pasado en claro*. Por eso, el significado de la palabra “deseo” deja de ser confusa: el poeta se refiere

272 *Idem.*

a la voluntad de usar las palabras en una forma nueva, diferente. A ese joven lo electrificó un deseo: hacer música con palabras. Abajo en el poema que leemos, Paz menciona el “alfabeto calcinado”. La palabra “fuego” describe perfectamente la impresión que el poeta guardaba de su primer encuentro con la poesía. El joven Octavio Paz, escondido en una higuera, fue electrificado, pasado por las llamas al encontrarse con la poesía. De hecho, las palabras “encendido” y “apagado” se aplican lo mismo al fuego que a la electricidad.

Me gustaría regresar a la importancia que las nubes tienen dentro de *Pasado en claro*. Creo que la presencia de las nubes en “El mismo tiempo”, resalta la importancia de este elemento en aquel poema. Las referencias a nubes no cambiaron en la segunda versión de *Pasado en claro*. La palabra “nubes” aparece ocho veces en el poema. Revisemos algunas rápidamente. Esto nos ayudará a tener un entendimiento mejor de la idea general de otredad inserta en el poema.

Una referencia muy importante a las nubes se encuentra al final de la estrofa formada por los versos 281 a 293 de *Pasado en claro*:

Nombres anclados en el golfo  
 de mi frente: yo escribo porque el druida,  
 bajo el rumor de sílabas del himno,  
 encina bien plantada en una página,  
 me dio el gajo de muérdago, el conjuro  
 que hace brotar palabras de la peña.  
 Los nombres acumulan sus imágenes.  
 Las imágenes acumulan sus gaseosas,  
 conjecturales confederaciones.  
 Nubes y nubes, fantasmal galope  
 de las nubes sobre las crestas  
 de mi memoria. Adolescencia,  
 país de nubes.<sup>273</sup>

<sup>273</sup> *Ibidem*, p. 651.

Octavio Paz reflexiona acerca de las razones que lo llevan a escribir. Esta estrofa cierra la sección en la que Paz hace una revisión interesante de sus lecturas de juventud. Lo que debe tomarse en consideración es el concepto de poesía que Paz expone: todo es posible escribiendo; escribir significa producir incluso algo parecido al agua, es decir, algo milagroso. Esta interpretación está en consonancia con la sostenida por Maya Schärer-Nussberger al analizar la “encina del druida”:

Como la higuera de Mixcoac, con sus vaticinios, la encina del “druida” define el ámbito de un lenguaje capaz de “conjurar”, de “llamar a la presencia” una “palabra/agua” [...] Una vez más, la escritura paziana se concibe, pues, como una búsqueda de [...] una palabra fundadora [...].<sup>274</sup>

Además, el poeta recrea su adolescencia como un lugar en el que las nubes rigieron (Adolescencia/país de nubes). Esta expresión habría sido mucho más oscura para mí de no haber encontrado la relación entre las nubes y la higuera que está presente en “El mismo tiempo”. No es exagerado creer que Paz identificó a las nubes con el nacimiento de su voz poética. El muchacho miraba nubes al estar entre las ramas de la higuera. Fue así como por primera vez lo sorprendió la idea de crear música a partir de palabras ordinarias. En la segunda versión de *Pasado en claro* se lee:

Días  
como una frente libre, un libro abierto.  
No me multiplicaron los espejos  
codiciosos que vuelven  
cosas los hombres, número las cosas:  
ni mando ni ganancia. Laantidad tampoco:  
el cielo para mí pronto fue un cielo

<sup>274</sup> Schärer-Naussberger, Maya, *Octavio Paz. Trayectorias y visiones*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989, p. 103.

deshabitado, una hermosura hueca  
 y adorable. Presencia suficiente,  
 cambiante: el tiempo y sus epifanías.  
 No me habló dios entre las nubes;  
 entre las hojas de la higuera  
 me habló el cuerpo, los cuerpos de mi cuerpo.<sup>275</sup>

La referencia a las nubes es relevante. De hecho, la estrofa anterior, nos ayuda a tener un mejor entendimiento del concepto de otredad, cuya exploración es uno de los propósitos que orientan al poema. Los versos 369 a 381 abren esta dimensión para el lector y permiten creer que cuando Paz experimentó su primer impulso poético, escuchó los cuerpos de su cuerpo.

La importancia de esta interpretación es fundamental para desarrollar un poco más las principales ideas de este capítulo. Primero, es importante defender la idea de que a través del razonamiento analógico, Octavio Paz atenuó la dimensión erótica del poema. Además, es muy relevante respaldar la afirmación de que, desde el punto de vista de Paz, uno de los propósitos que guiaron al poema fue el de expresar el papel que la otredad jugó en su memoria. Por último, como veremos, esta interpretación es fundamental también para explicar cómo una sensación de continuidad vincula a las dos versiones del poema.

La continuidad se alcanza a través del uso de herramientas analógicas en los diferentes niveles del poema. Este vínculo le ayuda a Paz a crear un nuevo poema a partir de uno que ya fue publicado. En otras palabras, esta conexión le permite a Paz llevar a cabo un cambio dramático del trabajo, sin destruir el texto. El resultado respeta tanto la integridad del poema como su coherencia original.

Me gustaría resaltar por qué los versos anteriores son importantes. Lo son porque sostienen los versos que los siguen. La lectura de los versos 302 a 403 en la segunda versión del poema le

<sup>275</sup> Paz, *Obra poética (1935-1988)*, cit., p. 654.

abre espacio a una interpretación erótica de todo el poema. John M. Fein escribió:

Hay otra interpretación, acaso menos importante, pero pertinente de la onceava sección [...], su “narrativa” auto erótica. El poeta declara que su cuerpo, en diferentes formas, le habló (verso 13). Las referencias al súculo y al olor femenino de las plantas (versos 17-18), así como el éxtasis de los versos 29-32, claramente sugieren un clímax sexual solitario, cuyo resultado es la percepción de que el tiempo se rompe y que él es dos personas en una. La ambigüedad de esta interpretación, tiene por objetivo, tal como Paz lo señalaba regularmente en su trabajo crítico, no forzar al lector a escoger entre diversas alternativas, aunque estas parecieran mutuamente excluyentes, sino para ayudarlo a conciliar interpretaciones divergentes como parte de la percepción de la unidad implícita en la percepción de la vida.<sup>276</sup>

Fein toma una posición. Cree que la interpretación erótica del poema puede usarse para explicar esta sección. Sin embargo, mi argumento considera que el interés de Octavio Paz fue el de diluir las referencias eróticas del poema. Creo que los recuerdos onanistas de Paz no rebaten la fuerza de mi conclusión.

En otras palabras, el uso de la palabra “súculo” devela una dimensión erótica. Sin embargo, aún siendo ese el caso, confirma mi afirmación: la dimensión erótica del poema disminuye en relación con el despertar sexual de la pubertad. La referencia auto erótica representa sólo uno de los muchos recuerdos que el poema contiene. En todo caso, la presencia repetitiva de una especie de divinidad que persigue a Paz desde su descubrimiento de la poesía en la higuera no tiene una referencia erótica evidente. En la segunda versión (versos 520-533) encontramos que:

Entre muros —de piedra no:  
por la memoria levantados—

<sup>276</sup> *Ibidem*, p. 132.

transitoria arboleda:  
 luz reflexiva entre los troncos  
 y la respiración del viento.  
 El dios sin cuerpo, el dios sin nombre  
 que llamamos con nombres  
 vacíos —con los nombres del vacío—,  
 el dios del tiempo, el dios que es tiempo,  
 pasa entre los ramajes  
 que escribo. Dispersión de nubes  
 sobre un espejo neutro:  
 en la disipación de las imágenes  
 el alma es ya, vacante, espacio puro.<sup>277</sup>

El tiempo es la divinidad adorada por el poeta. Este fragmento es ya muy interesante. Sin embargo, otros versos dentro del párrafo pueden ser, me parece, más útiles. Estos versos sugieren que una vez que las palabras se han usado poéticamente, tal como las usamos al nombrar a nuestros dioses, más nubes desaparecen, más poesía desaparece, más imágenes desaparecen y nuestra alma se vacía.

La cercana relación entre la poesía y el tiempo se expone en los versos 589 a 595:

El tiempo y sus combinaciones:  
 los años y los muertos y las sílabas,  
 cuentos distintos de la misma cuenta.  
 Espiral de los ecos, el poema  
 es aire que se esculpe y se disipa,  
 fugaz alegoría de los nombres  
 verdaderos.<sup>278</sup>

Un poema nos puede llevar al pasado. Pero como cualquier máquina del tiempo, debe ser capaz de volverse casi inmaterial.

<sup>277</sup> *Ibidem*, p. 658.

<sup>278</sup> *Ibidem*, p. 660.

Por eso, el texto es un “castillo de sílabas”, algo hecho de palabras que es, por lo mismo, fuerte pero inmaterial. La estrofa final del poema es bastante clara:

Estoy en donde estuve:  
voy detrás del murmullo,  
pasos dentro de mí, oídos con los ojos,  
el murmullo es mental, yo soy mis pasos,  
oigo las voces que yo pienso,  
las voces que me piensan al pensarlas.  
Soy la sombra que arrojan mis palabras.<sup>279</sup>

La poesía es un castillo hecho de sílabas que adquieren vida propia. Las palabras en *Pasado en claro* son independientes del poeta, como regidas por una voluntad autónoma. Lo interesante es que esas palabras nos hablan a nosotros, extranjeros, con la voz de alguien más (“oigo... / las voces que me piensan al pensarlas”). La poesía es otredad porque incluso el poeta, de acuerdo con lo antes visto, es un extraño. La voz que habla en el poema no pertenece al poeta. Paz lo escribe de otra forma:

Eliot dice que la poesía es impersonal. Sin duda, quiere decir que el arte verdadero demanda el sacrificio de la persona de carne y hueso en favor de la máscara viva. Reviso mis poemas porque quiero ser fiel al poeta que los escribió, no a la persona que era.

La fidelidad al autor de unos cuantos poemas de los cuales yo, la persona de carne y hueso, no fui más que el primer lector.<sup>280</sup>

La interpretación analógica que respalda la relación entre el “El mismo tiempo” y las diferentes versiones de *Pasado en claro*, se describe de la siguiente manera:

<sup>279</sup> *Idem*.

<sup>280</sup> Paz, Octavio, *One Word to the Other*, Mansfield, Texas, Latitudes, 1992, p. 19.

Juicio *a* = Los recuerdos personales implican viajar en el tiempo para encontrar a una persona diferente, a una persona que ya no existe.

Juicio *b* = La poesía, que se esconde entre nubes, se puede usar como una máquina del tiempo.

Juicio *c* = La voz del poema no es la voz del poeta.

Propiedad relevante *x* compartida por *a*, *b* y *c* = Otredad.

Propiedad relevante *y* que puede ser compartida por *a*, *b* y *c* = Los recuerdos y la escritura, nos envían a lugares que nunca habitamos, a lugares que ya no habitamos o que habitamos siendo otros.

Explicación general de los propósitos poéticos que guían los segmentos analizados = Escribir poesía, así como recordar nuestra propia vida, nos coloca en la otredad.

La voz que nos habla a través del poema no pertenece al poeta. Esta declaración será fundamental para desarrollar la siguiente sección de este capítulo. En resumen, hemos usado el razonamiento analógico y hemos encontrado que la otredad es una propiedad que vincula los poemas de Octavio Paz. Estos poemas lidian con los mismos temas. De hecho, usando el razonamiento analógico, también encontramos que la revisión de *Pasado en claro* se ajusta a los principios interpretativos de Ronald Dworkin. Tanto la integridad como la coherencia, construyeron los poderes interpretativos y revisores de Octavio Paz. Este límite protege los poemas del propio autor quien, como veremos en lo que sigue, es el primer intérprete de ellos.

### 3. Pasado en claro: *el taller del poeta*

Hasta ahora, este capítulo ha tratado de explicar cómo es que Octavio Paz cambió *Pasado en claro*. He tratado de argumentar

que los cambios obedecieron a su conocimiento de la respuesta crítica generada a partir de la primera versión del poema. Puesto que los cambios estuvieron dirigidos a atenuar el contenido explícitamente erótico de la primera versión, considero que los mismos sí alteraron el significado general del poema. Asimismo, he tratado de dar algunas razones acerca de cómo Octavio Paz resaltó la poesía como un vehículo para la otredad.

Un análisis de la forma en la cual el poeta mexicano acostumbraba cambiar sus poemas, se encuentra en el trabajo de Rubén Medina, quien escribió un libro dedicado a estudiar a Paz como reescritor de sus propios textos. De acuerdo con la crítica de Medina, la actitud de Paz es revisionista:

Paz también recurre a otro argumento para justificar su revisionismo, semejante al lema de *laissez-faire, laissez-passer* de los fisiócratas, con el que preconizaba la libertad de comercio. Dice: “Las revisiones no fueron mutilaciones pues existen las versiones anteriores. El crítico y el lector pueden leer y preferir las versiones antiguas”. Sin embargo, las versiones anteriores no aparecen en las nuevas ediciones de sus poemas y el lector carece de elección.<sup>281</sup>

Me parece que este es un argumento de doble fondo. Un libro de poesía que incluye una versión previa y una versión modificada de esa versión, no es algo común. Los libros como esos están di-

<sup>281</sup> Medina usa la misma crítica para hablar de *El preludio* de Wordsworth: “Aunque diga lo contrario, (Paz) de hecho lleva a cabo la misma autocensura política en que incurrió Wordsworth al revisar *The Prelude*. El poeta inglés, movido por la reflexión poética, filosófica y política de varios años [...] modifica alguna de sus visiones anteriores, en particular, su entusiasmo por la Revolución francesa [...]. Es decir, para Wordsworth, escribir un poema ya no constituye la respuesta crítica y espontánea del poeta frente a los acontecimientos históricos en el momento en que suceden [...]. Wordsworth señala que el poeta no debe ser imprudente y cometer el error de tomar directamente partido en los conflictos históricos [...]. El poeta debe evitar todo compromiso político. Este proceso [...] caracteriza la revisión de Paz”. Medina, Rubén, *Autor, autoridad y autorización. Escritura y poética de Octavio Paz*, México, El Colegio de México, 1999, pp. 226 y 227.

rigidos a expertos y a críticos literarios, no al resto de lectores de poesía. Sin embargo, Medina desarrolla más su argumento:

Paz, como sabemos, a menudo trata en sus poemas sobre el pasado histórico y la pluralidad del tiempo. En dos conocidos poemas “Piedra de sol” y “Pasado en claro” (1975), evoca y confronta el pasado personal e histórico y articula su noción del tiempo. Las ideas que aparecen allí sobre la historia (el pasado), el tiempo y su relación con la escritura, configuran un paradigma de su poética sobre la necesidad de volver constantemente al pasado y revisarlo [...].

En “Pasado en claro” continúa este concepto, aunque ha profundizado su reflexión sobre la escritura y las palabras, en cuanto estas inscriben el pasado y el momento del encuentro del sujeto poético con las imágenes y voces de la memoria [...].

El poeta sugiere que hay una total autonomía entre el sujeto y la historia. Lo que siempre ha existido es la constante recreación del pasado por medio de la imaginación y la memoria del sujeto.<sup>282</sup>

He dicho que sólo he encontrado a un traductor que se refirió al cambio del poema. Por esto considero que el resultado de esta investigación es original. En todo caso, trataré de clarificar este hallazgo demostrando cómo Paz, primero como un crítico de su propio poema y luego como autor del mismo, usó herramientas analógicas similares a las que autoriza la Constitución mexicana para interpretar la ley.

<sup>282</sup> Después de leer esto, resulta extraño que Medina no haya notado el cambio de *Pasado en claro*. No toma en cuenta la segunda versión del poema. En todo caso, este hecho no le impide llegar a la siguiente conclusión: “La revisión de poemas, según estos postulados, es la actividad de un individuo libre de toda atadura con la historia y su determinismo. Los poemas dejan de ser actos verbales en el tiempo, para convertirse en actos atemporales. Cada texto se explica por sí mismo y explica enteramente la poética del autor. Sin embargo, el pasado no es un mero acto mnemónico y discursivo del sujeto en el presente. En el caso de Paz, ese pasado tiene una existencia material, autónoma del autor, en textos escritos y publicados en momentos específicos de su biografía”, *ibidem*, pp. 228 y 229.

Desde la perspectiva de Paz, cambiar un poema es una actividad que se inscribe en el núcleo de la actividad poética. De hecho, no es descabellado creer que Paz veía en Wordsworth un modelo al respecto.<sup>283</sup> Debemos recordar que *Pasado en claro* arranca con una cita de *El preludio*, lo que es interesante pues existen diversas versiones de ese poema, por lo que J. C. Maxwell nos recuerda:

...si pensamos no en términos de revisión, sino de formas radicalmente opuestas de todo el poema, debemos entonces distinguir tres versiones: una compuesta por dos libros y terminada hacia 1800; una propuesta de cinco libros que Wordsworth casi terminó al inicio de 1804, cuando decidió alargarla y el texto definitivo que encontramos tanto en 1805 como en 1850.<sup>284</sup>

La intención detrás de los cambios en *Pasado en claro* parece ser más interesante y clara vista desde una perspectiva más amplia. De hecho, es como si el poema de Paz pudiera verse como un ejemplo de la tradición “pro-cambio” que incluye la obra de Wordsworth. En otras palabras, los cambios que Paz introdujo en *Pasado en claro*, parecen ser menos arbitrarios al adquirir este *pedigree* histórico.

En los capítulos anteriores, al pensar en la relación entre derecho y literatura, he usado algunos métodos de interpretación para leer poemas escritos por Eliseo Diego y Roberto Juarroz. Leer los poemas de Octavio Paz, usando estos métodos de interpretación está, por lo tanto, en línea con el objetivo general de este

<sup>283</sup> Octavio Paz escribe: “sabiendo que no soy yo quien escribe mis poemas, me he tomado la libertad de revisarlos. ¿He cometido algún abuso o usurpado la voz de alguien que ha desaparecido? La verdad es que sólo sigo el ejemplo de ciertos poetas que admiro: Wordsworth, Mallarmé, Yeats. En español Juan Ramón Jiménez y Jorge Luis Borges también han revisado sus textos de vez en cuando. Esta práctica se justifica por una razón: lo que cuenta no es el poeta, sino el poema”, Paz, *One word to the other, cit.*, p. 17.

<sup>284</sup> Maxwell, J. C. (ed), *William Wordsworth; The Prelude. A Parallel Text*, New Haven, Yale University Press, 1981, p. 17.

trabajo. Lo interesante es que mi análisis no es el único que se ha llevado a cabo: Paz, como intérprete, analizó el poema antes de cambiarlo.

Antes que nada, debemos saber que cuando Octavio Paz decidió cambiar su poema, realizó una intervención quirúrgica al texto. Puesto que muchas de sus partes no cambiaron, el poema parece ser el mismo. Sus patrones rítmicos también parecen ser los mismos. Sin embargo, como hemos visto en las páginas anteriores, el segundo poema es bastante diferente al primero.

A partir de esta consideración, encuentro que existe un parecido entre los esfuerzos hechos por Paz y dirigidos a cambiar el poema, con los que llevan a cabo algunos profesionales del derecho al revisar sus textos. La primera evidencia de esta similitud se encuentra en el nivel sónico del poema.

Las características métricas de *Pasado en claro* son las mismas en ambas versiones. Por lo tanto, se puede asumir que las correcciones del poeta encontraron muchas restricciones métricas establecidas por el propio poema. Paz no rompió el ritmo del poema ni cambió su sonido. Los patrones métricos de la primera edición descritos por Oviedo, permanecen intocados en la segunda.<sup>285</sup> El poeta respetó la musicalidad del poema y en ese marco cambió el texto.<sup>286</sup> El uso del razonamiento analógico, entendido como una estrategia estilística en los términos de Javier González, es efectivo: la escritura analógica, hace posible la simetría. De hecho, el razonamiento analógico, le ayuda a Paz a mantener la proporción métrica, lo que le permite enfatizar el contraste entre las ideas que distinguen a cada versión. Esto permite afirmar que existe un nuevo poema, lo cual sería imposible si la existencia de los fundamentos sónicos establecidos por la primera versión. De hecho, es posible pensar en una nueva versión, no en una completamente diferente. Esta distinción es relevante para

<sup>285</sup> Véase nota 229.

<sup>286</sup> Ya he mencionado mi acuerdo con la noción de musicalidad de Leonardo, misma que usaré.

cualquier intento por vincular la poesía al derecho con base en las nociones de “integridad” y “coherencia”.

Leer y escribir son dos actividades diferentes. Una línea delgada separa una actividad de la otra. Aceptar esta distinción es el primer paso para defender la idea de que Paz cambió el poema en una forma radical, sin someter al texto a una cirugía mayor.

Es importante tomar en cuenta que un análisis de *Pasado en claro* explica por qué el razonamiento analógico es una actividad que se lleva a cabo en dos niveles. Por una parte, el razonamiento analógico fue usado para escribir el poema. Por la otra, también se reconoce su empleo desde el punto de vista del re-escritor. En otras palabras, el razonamiento analógico, se puede usar para escribir, leer y re-escribir un poema.

La característica interesante que ha sido expuesta por *Pasado en claro* se basa en el hecho de que Octavio Paz hizo las dos cosas: fue lector y re-escritor del poema. Usó el razonamiento analógico como poeta, luego como crítico y después de nuevo como poeta para cambiar el texto. Llevó a cabo la revisión de la primera edición del trabajo para hacerlo.

Si mi lectura de *Pasado en claro* es correcta, entonces la revisión de Paz tiene una explicación interpretativa desde un punto de vista analógico. Mi argumento aquí es que debido a las diferencias existentes entre la primera y la segunda edición del poema, *Pasado en claro* también se puede estudiar como un ejemplo del trabajo en taller del poeta. Por lo mismo, es plausible creer que Paz usó el razonamiento analógico para hacer su revisión. Octavio Paz usó este tipo de razonamiento para cambiar el poema. Si este fuera el caso, entonces se podría decir que la analogía se usó en dos niveles. Considero que este es otro hallazgo importante de esta investigación.

En el primer capítulo de este trabajo hemos citado las ideas de Paz en relación con la analogía. Esas ideas son útiles también ahora, al leer un poema escrito por él. Tal como lo señalé al leer algunos de los poemas de Roberto Juarroz, la construcción de tropos se basa en el uso del razonamiento analógico. Me parece

que ciertos tropos basados en comparaciones se fundan en la detección de similitudes y patrones.

También se puede señalar que algunos tropos metafóricos como las alegorías, se construyen a partir del razonamiento analógico. Como hemos visto, alcanzar el nivel sónico de las metáforas es imposible sin tener un tenor compuesto. Por otra parte, el papel de la analogía es evidente al pensar que una metáfora puede cambiar una palabra al hacerla equivalente a otra cosa. El razonamiento analógico nos permite encontrar puntos en común, nos permite encontrar el vehículo de las metáforas.

En todo caso, lo que me interesa resaltar es la conexión que existe entre el razonamiento analógico y los límites que constriñen el proceso de reescritura de un texto. He dicho que, de acuerdo con Dworkin, los intérpretes legales están limitados por la “coherencia” y por la “integridad”. El sistema de revisión judicial descansa en este presupuesto. La característica fundamental se expresa de la siguiente manera: el razonamiento analógico ayuda a los intérpretes legales a mantener las interpretaciones futuras dentro de los límites impuestos tanto por la coherencia como por la integridad. Al hacerlo, la identificación de propiedades relevantes es fundamental. Esto es más evidente cuando pensamos cómo funciona el razonamiento analógico para encontrar el vehículo de una metáfora.

Por eso la analogía cumple un rol fundamental para los escritores y reescritores tanto de textos legales como de textos poéticos. A partir de esto, es posible encontrar propiedades en común vinculando un precedente cuya solución se escoge y el caso similar que se intenta resolver usando ese precedente. La escritura legal está obligada a seguir los razonamientos establecidos por el precedente. Usando el razonamiento por analogía, también es posible vincular los principales tropos de la primera versión de un poema (como la memoria, el nacimiento de la voz poética, o la reflexión sobre la otredad, por ejemplo), con los tropos que se encuentran en la segunda versión de ese mismo poema (como son las memoria, el nacimiento de la voz poética o la reflexión sobre

la otredad, por ejemplo). El razonamiento por analogía ayuda al reescritor a seleccionar las palabras que serán sacrificadas de la primera versión a la segunda; también ayuda al escritor a seleccionar las palabras que habrán de reemplazar a las que fueron eliminadas en la nueva versión. Como vimos en la primera sección de este capítulo, esta selección también puede afectar la versión previa.

En todo caso, las metáforas no son un privilegio del autor, pues bien pueden ser disfrutadas por los lectores. Por supuesto que el privilegio es inmenso si el lector y el autor del texto son la misma persona, dado que el poder para cambiar el texto está completamente en sus manos. En suma, cuando un poeta cambia un poema, el uso del razonamiento por analogía como una herramienta interpretativa —que es el mismo tipo de razonamiento que el usado por cualquier otro lector del poema— es fundamental para resaltar las implicaciones ocultas del poema, los propósitos que lo guían. El razonamiento analógico, ayuda al re-escritor a ajustarse a la “integridad” y a la “coherencia”.

Con el fin de terminar este capítulo debo decir que no pienso usar los argumentos que ya usé, ni tampoco pienso volver a las líneas eróticas del poema que ya revisamos. Prefiero usar la analogía para hacer una revisión ágil de la segunda versión de *Pasado en claro*, en particular de aquellos versos que sostienen los principales temas del poema y que producen esa sensación de coherencia e integridad que vinculan a las dos versiones del texto; es decir pondré mi atención en aquellas líneas en las que la escritura analógica aparece.

Antes de hacerlo, es necesario formular un comentario adicional. Desde un punto de vista interpretativo, el razonamiento analógico, puede guiar la lectura de un poema y puede guiar la lectura de dos o más poemas en conjunto. Además, el razonamiento por analogía, también se puede usar para revisar las características métricas y prosódicas de un poema o para perseguir las implicaciones ocultas que vinculan a dos o más poemas. Mi

argumento es que la flexibilidad del razonamiento analógico es tal, que el mismo se usa al escribir.

Antes que nada, el poema cambió en razón de omisiones sintácticas. Es lo que algunos retóricos entienden como *brachiolología*, lo que, de acuerdo con Lewis Turco, es una técnica constructiva consistente en “separar palabras con pausas, usualmente por medio de signos de puntuación (comas en particular), pero en ocasiones también topográficamente por medio de espacios”.<sup>287</sup>

El esquema constructivo segmenta la segunda versión del poema. Sabemos que los “esquemas constructivos tienen que ver con las formas en las cuales las palabras, frases, cláusulas y otras unidades más largas entran en equilibrio gramatical”.<sup>288</sup> Paz lo logra introduciendo espacios en blanco entre las diferentes secciones del poema. Estos espacios no sólo establecen los límites entre una sección y otra. Debido a su ausencia en la primera edición, su presencia en la segunda debe verse con cuidado. En la métrica española, los espacios en blanco que dividen a las secciones del poema son “blancos”.<sup>289</sup>

El uso de este recurso, que está presente en la segunda versión del poema, es efectivo pues enfatiza la sensación de que el poema es un viaje en la memoria del poeta. De hecho, la presencia de “blancos” le da al poema movilidad y mantiene la proporción del texto. De hecho, cada sección se distingue de la anterior como cada escena es diferente a la anterior en un filme editado y cortado. El poema deviene una sucesión de imágenes y, por lo mismo, su narrativa es más efectiva y más cercana a la de nuestra memoria. El uso de “blancos” se repite una y otra vez. Lo anterior resalta un tema del poema: la memoria entendida como una máquina del tiempo. Los poderes revisores del poeta están constreñidos

<sup>287</sup> Turco, *op. cit.*, p. 63.

<sup>288</sup> *Idem*.

<sup>289</sup> “Figura retórica que consiste en dejar sobre la línea, ‘cómo si faltaran palabras’, un espacio vacío que simboliza un silencio que, al no estar marcado por ningún signo de puntuación (que sería lo usual) adquiere un ‘valor psicológico’”. Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, *cit.*, p. 74.

analógicamente por los propósitos fundamentales del poema. Lo interesante es que todo puede pasar dentro del silencio. Un “blanco” no es sólo una pausa respiratoria, sino también el lugar en el cual los sonidos e incluso los tropos del poema reverberan. Los “blancos” del poema son como ventanas dentro de un laberinto, desde ellas se puede ver hacia dentro y hacia afuera. Todos son similares pero son diferentes. Son análogos en su posibilidad: la vista desde estas ventanas puede ser similar pero nunca idéntica.

Los versos 147 a 150 en la primera edición, se modificaron en la segunda. Este es el primer cambio claro que se aplicó al texto. Los nuevos versos, que son parte del segmento en el que la higuera aparece por primera vez, convierten a ese episodio en un acontecimiento común. Por eso la voz cambia de la primera persona del singular a la primera persona del plural (“somos enredaderas de aire”), como si Paz hiciera de su viaje hacia atrás en la memoria, un asunto que es familiar a todos. La sustitución de la palabra juega un rol fundamental en la transmisión de esta característica.

El verso 155 de la primera versión cambió de lugar. En la segunda edición del poema se convierte en el verso 219. Los versos 156 a 159 en la primera versión, también cambiaron de lugar. Ahora son los versos 223 a 226. Esto no es accidental. La idea contenida en esos cinco versos se expresa mejor gracias a la disposición en la que se colocan en la segunda versión. En la segunda versión del poema estas líneas se incluyen en una sección completamente nueva que comienza en el verso 210.

En esta sección, encontramos diez versos nuevos, que son fundamentales para que el poeta logre resaltar un significado por encima de otros. Del verso 212 al verso 222, con exclusión del verso 219, encontramos un nuevo verso en el poema. En mi opinión, la nueva sección fortalece los recuerdos deserotizados del poeta en relación con la higuera de la casa familiar. Paz recuerda la higuera que vio en incontables noches insomnes. Recuerda la presencia de la higuera a través de la ventana de su cuarto, en esas horas que habitan el territorio entre la media noche (“la

madrugada: más que luz un vaho”) y el amanecer (“Brotá el día, prorrumpé entre las hojas”).

Paz repite su recuerdo de la higuera, lo expande para ubicar el lugar que ocupa en su memoria: el lugar en el cual nació la poesía, el lugar de donde viene la luz, el lugar donde las primeras señales del día se pueden encontrar. Estamos frente a lo que Helena Beristáin entendería como una amplificación.<sup>290</sup>

“Amplificar” significa la reiterada expresión de algún concepto, desde diferentes puntos de vista y siguiendo diferentes procedimientos. El pensamiento analógico se puede usar para “amplificar”, para enfatizar un concepto. Algo interesante se deriva del uso de esta “amplificación”, mismo que se relaciona con los principales objetivos de esta investigación. La “amplificación” es útil para construir una metáfora “por mayoría de razón”.

“Amplificar” no es sinónimo de “repetir”, aunque existe por supuesto una cierta similitud entre ambos conceptos. Puesto que “amplificar” se puede entender como una técnica creativa, es posible argumentar que este recurso no se limita a la escritura de poemas, sino que también se puede usar para leerlos. “Amplificar” se puede usar tanto por el lector como por el poeta, que actúa primero como lector y luego de nuevo como autor.

Considero que la interpretación anterior es una conjectura válida. Cualquier lectura de los versos 223 a 226 en la segunda versión, podría respaldar esta interpretación. Por eso, creo que la idea de que el verso 226 (“la rota rama escurre savia lechosa y acre”) contiene una dimensión erótica pierde peso. Se puede argüir que esta sección no se ocupa de un acontecimiento erótico, sino de la forma en la cual Paz recuerda a la poesía emergiendo frente a él en el amanecer. La sección tiene que ver con la forma en la cual el poeta recuerda su noción de la poesía como algo que se encuentra al final de las noches largas. Si la poesía se puede encontrar al final de las noches largas, entonces “con mayor

<sup>290</sup> “[C]onsiste en realzar un tema desarrollándolo mediante la presentación reiterada de los conceptos bajo diferentes aspectos, desde distintos puntos de vista y recurriendo a diversos procedimientos [...]”, *ibidem*, p. 33.

razón”, la poesía se puede encontrar al final de noches largas e insomnes.

En las secciones anteriores, he tratado de presentar una interpretación razonable de los versos 379 en adelante. Sin embargo, una mirada más cercana a los cambios que sufrió el poema antes y después del verso 379 puede resultar enriquecedora.

El verso 369, mismo que abre la sección, fue modificado en la segunda versión. Paz cambió “un día” por “días”. Así, para la segunda versión, Paz seleccionó un “nombre de referente múltiple”.<sup>291</sup> “Días” descubre el punto de partida de su ruta de aprendizaje poética. Esos días sin fecha, fueron un libro abierto, un lugar habitado por el poeta, propicio para la diversión intelectual y la formación poética. El verso 370 en la segunda versión se mueve: antes era el verso 369. Al compararse las dos versiones, parece que en la segunda ese verso tiene una relevancia que no tenía en la primera. La razón es bastante evidente, pues el tiempo que pasó Paz en esa higuera que lo atrajo a la poesía, fue extendido. El no estuvo sólo un día trepado en la higuera. Fue a lo largo de varios días cuando descubrió su nuevo lenguaje en la casa familiar de Mixcoac. Si un joven descubrió la poesía después de un largo día metido entre las ramas de una higuera, entonces “con mayor razón” es posible sostener que ese muchacho fue fascinado por la poesía después de pasar muchos días en ese lugar. Hemos encontrado una analogía, un tropo. Además, parece que la palabra “días”, explica el impacto que esos días de formación tuvieron en la sensibilidad del joven poeta, sin referencia erótica alguna. Los cambios registrados en esta sección, juegan un papel muy importante para sostener la existencia del otro tema central en el poema: la poesía como el lugar de la otredad.

<sup>291</sup> “Cuando el referente que representa el nombre es múltiple, los nombres pueden ser aplicados con verdad y en mismo sentido a una cualquiera de un número indefinido de cosas. Cada aparición de la realidad evocada por el nombre y del nombre mismo significa una individuación particular que se identifica como igual a la conocida”, Alcina Franch y Blecua, *op. cit.*, p. 500.

Por último, es importante hacer referencia a otro cambio. Los versos 353 y 354 en la primera edición, se movieron. Aparecen como los versos 402 y 403 en la segunda versión. Por si fuera poco, la sintaxis de algunas de las cláusulas cambió de “el tiempo se rompió: fui doble. / Vértigo abstracto: hablé conmigo” a “Vértigo abstracto: hablé conmigo, / fui doble, el tiempo se rompió”. Encuentro dos explicaciones al respecto. Primero, al cambiar un signo de dos puntos por una coma, en la segunda cláusula del segundo verso, el concepto de tiempo se separa del concepto de otredad. En la primera versión (“el tiempo se rompió: fui doble”) estos conceptos se identifican. La eliminación de los dos puntos, hace que esa identidad desaparezca. Por el contrario, en la segunda versión, encontramos un evento casual: la otredad produce que el tiempo se rompa.

Por otro lado, al colocar una coma en lugar de los dos puntos, esto es, al establecer una nueva composición, el poeta construye una “gradación”. Una de las funciones que cumple este recurso retórico dentro de un poema, es la de enfatizar un significado en particular. La palabra clave aquí es “abstracto”. Por supuesto que el clímax sexual se puede caracterizar como una especie de “vértigo”. Sin embargo, mientras que el clímax sexual no puede caracterizarse como abstracto, escribir poesía sí puede caracterizarse de esa manera.<sup>292</sup> El objetivo detrás del cambio de estos dos versos es el de resaltar el efecto del verso 395: “Granada de la hora: bebí sol, comí tiempo”.<sup>293</sup>

He dicho que nada impide hacer una interpretación de esta sección a partir de una lectura erótica. Sin embargo, a partir del contenido del verso 395, esta interpretación parece diluirse. Paz se ve a sí mismo como una fruta. El verso no menciona una fruta en abstracto, sino a una “granada”. Esa es un tipo de fruta que

<sup>292</sup> Esto sin mencionar, por supuesto, la palabra “vértigo”. Vértigo implica estar situado en la altura, en un lugar en el cual se puede ver hacia abajo. Si este fuera el caso, entonces regresar a la imagen del joven en la higuera adquiere aún más sentido.

<sup>293</sup> Paz, *Obra poética (1935-1988)*, cit., p. 654.

se puede dispersar en semillas. Con esto en mente, la sección se puede leer de la siguiente manera.

Octavio Paz se vio a sí mismo como una especie de fruta, como un producto de la higuera. Al escribir “granada” el poeta nos revela su visión de sí mismo: una fruta que se puede dispersar, segmentar en semillas, mismas que pueden ser tanto sus poemas como sus recuerdos.<sup>294</sup> Paz se dispersa en semillas, pero al hacerlo, también está clarificando su poética. Como lo ha señalado Diego Martínez Torró, en *Pasado en Claro* Paz hace explícito lo que se encuentra detrás de su poesía.<sup>295</sup> Si ese fuera el caso, entonces el uso de herramientas analógicas para construir tropos y figuras retóricas le darían al poema de Paz una dimensión distinta. A partir de esto, tanto de las ideas de Robert Brandom como de las de Ronald Dworkin, la interpretación del poema descubre parte de los elementos constituyentes del universo poético de Paz, así como algunos de los propósitos que impulsaron su trabajo. Como re-escritor, Paz tuvo conciencia de esto. De hecho, tanto los elementos constituyentes como los propósitos mencionados limitaron e hicieron posible (al mismo tiempo) los cambios hechos al poema. Paz fue guiado por un sentido de integridad y de coherencia. Esta conclusión describe una lección de primer orden para cualquier escrito, incluidos, por supuesto, los escritores del derecho.

Tal vez la dispersión de Paz vista como una especie de fruta poética, es lo que también se encuentra detrás de esos versos que

<sup>294</sup> Acerca de la palabra “semillas”, Maya Schärer-Naussberger escribió: “[P]ero si la palabra es una ‘semilla’, ¿qué es un poema sino un puñado de semillas, sino una ‘sonaja de simientes’? Una metáfora que reaparece en *Pasado en claro*, en donde —frente a la ruptura y la dispersión de los nombres— el poeta confiesa que sólo le queda ‘una sonaja de semillas secas’. Sólo le quedan el poema y sus palabras/semillas ineficaces”, Schärer-Naussberger, *op. cit.*, p. 166.

<sup>295</sup> “Pero, en todo caso, *Pasado en claro* es un *poema-espejo*, que busca una definición final, una recapitulación poética acerca de la poesía hecha por el poema [...]. Y aún más, Paz ha puesto en claro todo su pasado poético: *ha explicitado*, una vez más —ahora con meridiana claridad— el sentido de su poesía”, Martínez Torró, *op. cit.*, p. 250.

están dentro del grupo de mis favoritos, que el poeta escribió en el bello poema “La vida sencilla”:

pelear por la vida de los vivos,  
dar la vida a los vivos, a la vida,  
y enterrar a los muertos y olvidarlos,  
como la tierra los olvida: en frutos.<sup>296</sup>

<sup>296</sup> Paz, *Obra poética (1935-1988)*, cit., pp. 90 y 91.