



El don poético de la memoria:
análisis de *Pasado en claro* poema extenso de
Octavio Paz

Laura Martínez Hernández

Universidad de Murcia
laura.martinez2@educarm.es

Resumen: En *Pasado en claro* se entrecruzan varios caminos: es en parte una elegía por el tiempo perdido, en parte autobiografía y en parte una defensa de la poesía. Se trata de un vaivén entre el acto presente de escritura y el nebuloso pasado personal.

La memoria, los pensamientos, ecos, hacen oscilar al poeta entre su intangible pasado y su presente donde las palabras son pausas en el tiempo. Desde un estado de suspensión, en *Pasado en claro*, el poeta renombra, como palabras sobre el papel, su infancia; el pasado que no está en ninguna parte sino que es una imagen en el vacío de su mente. A causa de la transformación mágica del lenguaje, el jardín de la infancia del poeta volverá a estar vivo, de manera alegórica, cada vez que el lector lo vuelva a buscar. Paz corporeiza su lenguaje y aquellos recuerdos que le hacen encontrarse consigo mismo. El poeta afirma buscar el presente; no obstante, cae en la trampa de volver al pasado evitando la fugacidad del momento actual.

Palabras clave: Octavio Paz, poesía mexicana, memoria

Pasado en claro es, en principio, una meditación sobre el tiempo. La memoria es la clave que posee el poeta para acceder a su pasado, para desvelarlo. Pero pronto descubrimos que es el lenguaje el que da el salto en el tiempo, el que forja los puentes que enlazan la memoria presente con la memoria de un pasado que empezaba a disiparse.

El poema de Paz recupera la inocencia de la infancia como un momento en el que el poeta simplemente ignora la corrupción del tiempo y de la historia. La memoria abre una ventana en el tiempo para ofrecer una imagen de realidad que se articula a través de la primera persona, a través del poeta que inicia una meditación al declinar el día, al atardecer, y continúa en un ambiente nocturno de estudio. El poema comienza como un monólogo pero gira fuera de la memoria privada para afirmarse como un poema. En *Pasado en claro*, Paz parece decir 'no soy un escritor anónimo', asume su yo, no es la simple voz del poeta, sino que toma conciencia del momento en que escribe, no sólo de su escritura.

La aparición de la primera persona en el poema extenso a partir de la poesía cristiana es fundamental para entender el punto de vista que encontramos en *Pasado en claro*. El poema alegórico es, según Paz [1], la segunda novedad del poema cristiano. En *Pasado en claro*, el fresno y la higuera son claves simbólicas en las experiencias únicas de Paz que llegan a convertir por entero este poema para que pertenezca igualmente a los lectores; de realidades terminan como palabras. La identidad del poeta se solidifica en el proceso de hacer el poema.

La estructura de esta composición parece circular, no obstante, y a pesar de que termina donde comienza pues el sujeto lírico vuelve al momento temporal y emocional del que ha partido, la meta es el camino. Es decir, la meta no es el principio, pues el hecho de volver a recorrer ese camino de la memoria -que lo ha guiado a sus orígenes- de alguna manera ha modificado los sucesos que allí existían y que han sido revisitados por el poeta. Los recuerdos no son precisos y pueden ser alterados; de los mismos unas veces pueden ser extraídas lecciones útiles; otras, inservibles.

La búsqueda del pasado en la que se embarca Paz está estrechamente relacionada con el ansia de encontrar -o, de alguna manera, revivir- los paraísos perdidos, que ahora están desiertos en cuanto que las personas que los poblaron -incluso los lugares

más concretos (la casa de Mixcoac)- han sido abolidos por el tiempo. Sin embargo, al poeta le queda una esperanza, y es la esperanza de que la higuera, ese árbol para él tan sagrado como las encinas de los celtas, el olivo del Corán o el árbol del Edén, de la vida y de la ciencia, haya como él permanecido en el tiempo. Paz desea que ese árbol, arraigado en la tierra y cuyas ramas se elevan hasta el cielo, del mismo modo siga arraigado en el pasado y a la vez permanezca en el presente. A lo largo del poema el sujeto lírico va a confundir escritura y cosas, palabra y hechos; sin embargo, va a evocar con toda claridad el patio blanco y la higuera.

Pasado en claro es una búsqueda del pasado con la finalidad de encontrarse a sí mismo en el presente, con el objeto de ver más clara la situación del sujeto poético tanto en el mundo real que habita como en los mundos posibles que inventa a través de la palabra y el silencio.

En la última fase del poema, que se abre con el verso *Estoy en donde estuve*, encontramos un ser entre dos tiempos. Su búsqueda ha unido esa línea que parece delimitar tan nítidamente la oposición pasado-presente. La doble vertiente de búsqueda del poema ha llegado a su fin, es decir, concluyen por un lado el fenómeno del proceso creador y, a su vez, la búsqueda del ser a través del lenguaje. El pasado se extiende dentro del presente y es inútil, por imposible, cualquier intento por desligarlos; de la misma manera que no se pueden desligar, en *Pasado en claro*, el canto poético de la reflexión analítica.

Épica, religión y filosofía son los tres pilares básicos en la construcción de toda la obra poética de Paz. Esto es debido a las influencias ejercidas en su obra por fuentes de muy diversa índole y, por lo tanto, aún más enriquecedoras en su conjunto: la cultura precolombina y española, la influencia americana, el mundo occidental (en especial Francia) y la influencia oriental.

En lo que respecta a la estructuración de los 605 versos que componen *Pasado en claro*, existe un acertado esquema apuntado por Vicente Cervera Salinas en su breve ensayo *La palabra en claro de Octavio Paz* [2] que consta de “dieciséis fases en su itinerario discursivo, las cuales trazarían el verdadero armazón constructivo cuyo encadenamiento vendría a remitir al ritmo como unidad concatenante”. Consta este estudio, por tanto, de dieciséis secciones cuyos títulos desvelarán el contenido esencial de cada una de ellas, sin llegar por esto a ser un resumen de las mismas; pues la temática de cada fase es siempre idéntica pero, a la vez, siempre distinta, variada y compleja.

Téngase en cuenta que el hilo conductor del extenso poema es la memoria de su creador. La memoria -función general gracias a la cual el hombre almacena, conserva y posteriormente reactualiza o utiliza informaciones que se le han presentado durante su existencia- está compuesta por una parte que carece de soporte material y vuelve a la conciencia según la acción en la que el sujeto está involucrado; o, al menos, así reza la teoría expuesta por Henri Bergson en su obra *Materia y memoria*. De esta manera, en cada una de las fases del recorrido semántico se irán desvelando retazos de realidades vividas o presentidas por el sujeto poético que será necesario *aclarar* remitiéndonos a su *pasado*.

Octavio Paz ejercita, en *Pasado en claro*, el don de evocar sus recuerdos con los ojos abiertos. El don de la memoria.

1. Recorrido Semántico

1.1. Comienzo del Viaje Lírico-Espiritual

(vv.	1-20)	“Oídos	con	el	alma,
pasos	mentales	más	que		sombras,
[...]					
el	sol	abre	mi		frente,
balcón		al			voladero
dentro de mí.”					

Se abre el poema con una pieza clave para su desentrañamiento, pues vertebrará su unidad: la *memoria* y los *ecos* que de ella llegan al sujeto lírico. Desde estos primeros versos somos conocedores del proceso de indagación íntima que comienza a desarrollarse y tiene como objetivo recorrer la verdadera esencia de su creador, un camino sobre una senda lírica llevado a cabo a través de *pasos mentales*. La palabra es la facultad de expresar el pensamiento que caracteriza al ser humano. En el origen de todo está la palabra, capaz de crear universos. Nombrar es crear, tender un puente con el pasado para recrearlo en el presente.

Sobre otra obra de Paz, ha escrito Pere Gimferrer: [3] “*El mono gramático* parte de una metáfora: la metáfora del camino.” “El cuerpo es un texto y es un camino que nos lleva al encuentro de sí mismo.” Hallamos tras estas palabras la concepción del cuerpo como metáfora del texto, del lenguaje como metáfora de la realidad y ésta, a su vez, como metáfora de la experiencia sensible.

En cuanto a la temporalidad del poema, la encontramos en un doble plano: por un lado el poema concebido como puente que une pasado y presente a través de sus versos; por otro, el desarrollo de un día completo de creación poética que se inicia *amaneciendo en esta página*. Este verso nos sumerge plenamente en el tema metapoético que vertebrará todo el poema. Sin embargo, y volviendo a Gimferrer y *El mono gramático*, nos sorprende la ausencia de temporalidad también en *Pasado en claro*, pues, en realidad: “No hay progresión, sino círculos concéntricos. El tiempo es ilusorio: transcurre en un presente petrificado.” Lo importante, hecho que desvelaremos al final de este recorrido lírico-espiritual que es el poema, es la “unidad. Todo converge porque es uno.” “Todo está por decir o todo dicho ya. Y el texto es un espejo.”

Afirmaba Donald Sutherland [4] que la preocupación por el yo y sus vicisitudes ontológicas han estado presentes en el hombre desde Séneca. En *Pasado en claro*, Paz sale al encuentro de sí mismo a través de la memoria, definida por Diego Martínez Torrón [5] como “la única guía deslavazada en el itinerario que puede relatar el poeta: sus imágenes personales grabadas en el recuerdo se asocian con los pensamientos, las evidencias lúcidas que la realidad misma hace emerger al contacto con la escritura.”

En su polémico ensayo sobre el sentir mexicano, *El laberinto de la soledad*, Paz inserta una cita de Van der Leeruw [6]: “Todos los rituales tienen la propiedad de acaecer en el ahora, en este instante. Cada poema que leemos es una recreación, quiero decir: una ceremonia ritual, una Fiesta”. Sobre esto explica Paz: “Todos esperan que la sociedad vuelva a su libertad original y los hombres a su primitiva pureza. Entonces la Historia cesará. El tiempo dejará de triturarnos. Volverá el reino del presente fijo, de la comunión perpetua: la realidad arrojará sus máscaras y podremos al fin conocerla y conocer a nuestros semejantes.” (Paz, 1993: pp. 359-360)

De manera muy acertada titula Jorge Rodríguez Padrón su artículo sobre *Pasado en claro: El tiempo hecho cuerpo repartido* [7]. En él, afirma que *Pasado en claro* es una vuelta al origen no entendido como “*tiempo perdido* que se intenta recuperar, sino como *fundación* constante, como revelación ininterrumpida de un tiempo no histórico.” Asistimos así al “nacimiento no del hombre, no de la historia, sino de la palabra *que dice* al hombre”.

Y estas palabras se articulan a través de una indagación de la totalidad del poeta en la memoria, en el pasado. “Es así cómo la memoria -recuerdos y reflexiones entrelazados-”, en palabras de Martínez Torrón, “es personaje principal que confiere hilo de continuidad a la serie típicamente dislocada de versos que se derraman a través de un largo poema.”[8]

La memoria ha llegado a convertirse en el único asidero del yo: “Yo no nací en Mixcoac pero allá viví durante toda mi niñez y buena parte de mi juventud. Apenas tenía unos meses de edad cuando los azares de la Revolución nos obligaron a dejar la ciudad de México; mi padre se unió en el sur al movimiento de Zapata mientras mi madre se refugió, conmigo, en Mixcoac, en la vieja casa de mi abuelo paterno, Ireneo Paz, patriarca de la familia. Mixcoac es ahora un suburbio más bien feo de la ciudad de México, pero cuando yo era niño era un verdadero pueblo. El barrio en el que yo vivía se llamaba san Juan y la iglesia, una de las más viejas de la zona, era del siglo XVI. Había muchas casas del XVIII y del XIX, algunas con grandes jardines, porque a finales del diecinueve Mixcoac era un lugar de recreo de la burguesía capitalina. Las vicisitudes de aquellos años habían obligado a mi abuelo a dejar la ciudad y trasladarse a la casa de campo. Los fuegos artificiales fueron parte de mi infancia. Había un barrio donde vivían y trabajaban los maestros artesanos de ese gran arte. Eran famosos en todo México. Cada año armaban los "castillos" para celebrar la fiesta de la Virgen de Guadalupe y las otras fechas religiosas y patrióticas del pueblo. Cubrían la fachada de la iglesia con una cascada incandescente. Era maravilloso. Mixcoac estaba vivo, con una vida que ya no existe en las grandes ciudades.” (Sheridan y Jiménez Aguirre, 1994, pp. 12D y 13D)

“La memoria es la línea conductora para el hombre”, afirma Rachel Phillips [9]. La biografía de Paz se inserta en la línea de la memoria del niño recuperada. A la que se añadirá una alternativa, paralela a la anterior en cuanto perteneciente a la mezcla cultural que conforma la visión del mundo del poeta, esto es, la mitología azteca, hindú y grecolatina que se reparte en el desarrollo del poema.

Punto de partida fundamental del poema es el reconocimiento de las isotopías que lo sustentan, clasificadas en: *luz* “el sol camina sobre los escombros de lo que digo”, “el sol abre mi frente”; *eco* “sombras del pensamiento más que pasos, / por el camino de ecos / que la memoria inventa y borra” y *espejo*. Sin olvidar, claro está, la presencia de los cuatro elementos de la naturaleza: “Como llovizna sobre brasas / dentro de mí los pasos pasan / hacia lugares que se vuelven aire.”

1.2. Alejamiento de Sí Mismo

(vv.	21-41)	“Me	alejo	de	mí	mismo,
sigo	los	títubeos		de	esta	frase,
[...]						
voy	al	encuentro		de	mí	mismo.
La hora es bola de cristal.”						

El poeta, dejándose atrás a sí mismo, se hace guiar exclusivamente por el lenguaje. Aquí comienza el principio del fin, la estrecha vinculación del poeta con la *sombra* - que crea la ilusión de algo que no es real- y las *palabras*, en cuanto que el verso 24, *Relumbran las palabras en la sombra*, se corresponde con el verso final del poema: *Soy la sombra que arrojan mis palabras*. Continúan las metáforas sobre el acto de la escritura. La frente del poeta, abierta por el sol, ha alcanzado ya el *mediodía*. Y es ahora cuando nos conduce al mundo de la India, a través de una *bifurcación del pensamiento*.

Encontramos, una vez más, la oposición entre contrarios que acaban por fundirse: *entre lo presentido y lo sentido*. Por estos dos caminos del pensamiento inicia Paz su viaje hacia el pasado, su búsqueda del origen, pues considera la poesía no como un presente sino como un recuerdo, un eco de la memoria que, en realidad, carece de ubicación y de temporalidad: *Ni aquí ni allí*. Si al principio de esta fase introdujo en el poema la noción de la *sombra*, ésta se ve ahora reforzada por los *espejeos y vislumbres, donde el lenguaje se desdice*. Misterio abstracto fortalecido por las connotaciones de un objeto concreto y de semántica nada ambigua: *la bola de cristal*.

En opinión de Manuel Durán: “la poesía de Paz será un gran puente tendido entre el Occidente y Oriente.” En palabras de Giuseppe Bellini: “Para Paz el hecho positivo es que la verdadera vida se identifica con la muerte: hecho que Paz halla en el mundo hindú... La esencia de la muerte se le presenta a Paz concretamente a través del tormento de la memoria y sus vértigos, concentrado en el verso: *Lo que viviste hoy te desvive*. El poeta, sin embargo, no rechaza este tormento; al contrario, lo acepta plenamente como medio concreto para revivir el tiempo”.

El presente es perpetuo. En *El arco y la lira* Paz nos convence de que “Todo es hoy. Todo está presente. Todo está, todo es aquí. Pero también todo está en otra parte y en otro tiempo.” Es por eso que desaparecen las fronteras entre pasado y presente. El tiempo humano y el cósmico coinciden. La Historia es devenir. Todo se hace eterno e infinito. Nos dijo Carlos Fuentes que, en la poesía de Paz, “su tiempo y su espacio, lejos de pretender a la falsa perfección de lo cerrado, representan una apertura permanente.” Son signo de libertad:

“Mi padre era mexicano -el apellido Paz aparece en el país desde el siglo dieciséis, al otro día de la conquista- y mi madre española. Siendo mexicano, también me fascinó la otra vertiente de mi origen. Por mis abuelos maternos vengo del Puerto de Santa María y de Medinasidonia. Cuando, ya mayor, conocí Jerez y Cádiz, me pareció regresar a mi niñez. Tuve dos tías, una gaditana y otra jerezana, que se llamaban Angustias y Salud; sus efluvios contradictorios mantenían el equilibrio psíquico de la familia. Mi familia paterna era liberal y, además, indigenista: antiespañola por partida doble. Mi madre detestaba las discusiones y respondía a las diatribas con una sonrisa. Yo encontraba sublime su silencio, más contundente que un tedioso alegato. Mi madre -hormiga providente... pero hormiga que cantaba como una cigarra-- me decía: procura ser modesto, ya que no humilde. La humildad es de santos, la modestia, de gente bien nacida.” (Sheridan y Jiménez Aguirre, 1994, pp. 12D y 13D)

La obra de Paz es revolucionaria por lo que respecta a su carácter de inmediatez, de fugacidad irrepetible, de eternidad. En su producción lírica, el tiempo deja de sernos ajeno para empezar a ser objeto de nuestras nostalgias, de nuestras esperanzas. Así lo describió Carlos Fuentes: “La obra literaria de Paz es una constante encarnación del tiempo, pero no del tiempo que marcan los relojes antes de que disparen contra ellos, sino de ese triple tiempo humano que, al “*arrêter le jour*”, se instala en el presente sólo para recordar el origen del ser e imaginarlo en la meta. “Todo poema es tiempo y arde”. Ese tiempo reclama un espacio, que también es el de la poesía: “desplegar un lugar, un aquí, que reciba y sostenga una escritura”. “La poesía en Paz es la perfecta conjunción de un tiempo y un espacio escritos; y esa escritura es la constante renovación de las fundaciones del hombre.”

1.3. Caída en el Pozo de la Memoria

(vv. 42-99) “Entro en un patio abandonado:
aparición de un fresno.
[...]

Doblo la hoja. Cuchicheos:
me espían entre los follajes
de las letras.”

Escribe Octavio Paz en su ensayo sobre André Breton: “Por la palabra podemos acceder al reino perdido y recobrar los antiguos poderes. Esos poderes no son nuestros. El inspirado, el hombre que de verdad habla, no dice nada que no sea suyo; por su boca habla el lenguaje.”

El poeta como un niño ha llegado a ser una imagen en su propio ojo. Entonces pide recrear este perdido *fresno* con palabras, y así lo hace a través de una *sinuosa llama líquida* (“agua de fuego”), símbolo místico de los nahuas.

Vuelven sus recuerdos:

“Frente a los llanos, allí donde terminaban las casas, vivían Ifigenia y Elodio. Venían de las profundidades del Ajusco, la gran montaña que domina el sur del valle de México. Los dos volcanes son blancos y azules; el Ajusco es oscuro y rojizo: los dos tenían el color de su montaña. Indios viejos, hablaban todavía nahua y su español salpicado de aztequismos y diminutivos era dulce y cantante. Hacía muchos años, él había sido jardinero de mis abuelos y ella había dejado en nuestra casa una leyenda de cuentos y prodigios. Yo los vela como familia y ellos, que no habían tenido hijos, me trataban como a un nieto adoptivo. Elodio tenía una pierna de palo, como los piratas de los cuentos. Era reservado y cortés --salvo durante sus estrepitosas borracheras-- y me enseñó a lanzar piedras con una honda. Con ella combatí en algunas furiosas batallas infantiles. Ifigenia era lo contrario de su marido. Arrugada, sentenciosa, vivaz, niña vieja con un saber de siglos, fuente manando siempre maravillas, más que una abuela era una leyenda andante, un personaje de uno de sus cuentos. Era bruja y curandera, me contaba historias, me regalaba amuletos y escapularios, me hacía salmodiar conjuros contra los diablos, los fantasmas, las enfermedades, las malas ideas. Me inició en los misterios del *temascal*, el tradicional baño azteca, rito de comunión con el agua, el fuego, y las criaturas incorpóreas que engendran los vapores. Decía que el *temascal* no era un baño sino un renacimiento. Y era verdad: al salir del baño yo sentía que regresaba de un largo viaje al comienzo del tiempo. Viaje inmóvil con los ojos cerrados pero despiertos los sentidos y el espíritu.” (Sheridan y Jiménez Aguirre, 1994, pp. 12D y 13D)

La poesía es para el poeta, tal y como la define Roland Forgues, “experiencia de lo sagrado, es regreso al origen de los orígenes.” “[...] más allá de la finitud del tiempo y del espacio, es redención del hombre.” Paz desea redimir su existencia de un pasado doloroso por perdido.

Octavio Paz busca redescubrirse a sí mismo, que es redescubrir de nuevo todo aquello que ha formado parte de sí. Para ello, para dar un sentido más puro a sus palabras, no renuncia a buscar el sentido extremo de las cosas a través de las civilizaciones crepusculares y sus mitologías.

Aparece por primera vez el *patio*, donde se ubica el *fresno*. Y nos sumergimos en un mundo que es escritura, un mundo compuesto por signos (el mundo sobre el que escribió Borges) que están ahí para ser descifrados, para ser leídos: *Verdes exclamaciones / del viento entre las ramas; Apenas dibujada, / suerte de coma horizontal / entre el cielo y la tierra, / una piragua solitaria. / Las olas hablan nahua. / Cruza un signo volante las alturas. Vivimos entre signos en rotación*, y cualquier

noción semántica nos remite a los conceptos indivisibles ya en *Pasado en claro*; los conceptos de “tiempo”, “memoria” y “lenguaje”.

La palabra que introduce, en el verso 42, esta tercera fase, es la forma verbal en primera persona del singular y en presente: *Entro*. A través de este signo el poeta avanza en el tiempo y el espacio, invade -mediante un tiempo presente- un pasado lejano que se ocupa rebasando, con el lenguaje, la puerta que abre la memoria, que abre la mente de quien lo enuncia. Sin embargo, el *patio* está *abandonado*. *Del otro lado está el vacío*. Esta expresión de la Nada pone a Paz en correspondencia con Mallarmé, su maestro francés. Estamos ante el concepto de Nada que surge con Sartre, en *El ser y la nada*. Estamos ante una Nada mexicana que se corresponde con la española en tanto en cuanto las dos nos remiten a la muerte, al vacío de lo desconocido, al fin de la escritura. Una vez más los opuestos se funden, pues este vacío racional tiene un contrapunto que han recogido todas las religiones conocidas: la eternidad.

Donald Sutherland escribió, refiriéndose a la obra de Paz, que: “La Nada y sus formas, como la muerte, el vacío y el silencio encuentran su contrapunto en el Ser y sus formas”. Estas formas del ser se representan en el poema como *imágenes de un ojo*, que es un *pozo*: *el pozo de la cuenta de mi cuento / por donde sube el agua y baja / mi sombra*. La belleza de esta antítesis reside en la contraposición de un elemento tangible, el más indispensable para el hombre de los ofrecidos por la naturaleza, el *agua*, frente a la *sombra*, otra vez la Nada. Y de nuevo, unos versos más adelante, el *espejo*. De la misma manera, a ese espejo metafórico que se considera la memoria -espejo del pasado en la mente de quien lo recuerda- se contraponen el espejo material que constituye el agua de la *laguna* donde *se desdobra el paisaje*.

La luz poniente se demora. Vuelve a mostrarse, en este verso 85, una referencia temporal en un doble plano: el declinar del día que no llega y el final del acto de creación a través de la palabra poética, al que aún restan muchos versos. Y una puerta: *este volumen lacre que hojeo* donde se le muestra, una vez más, el origen de su civilización: *Tenochtitlán todo empapado en sangre*. Al querer sacar su mirada de esta memoria colectiva ensangrentada, sus ojos recaen en los *libros*, esta vez los del *estante*, que *son ya brasas / que el sol atiza con sus manos rojas*.

Concluye esta fase con el comienzo de la suspensión del recuerdo que se acerca: *Se rebela mi lápiz a seguir el dictado*. El universo y la escritura lo son todo, y son uno: *me espían entre los follajes / de las letras*.

De Eliot hereda Paz lo filosófico de su poesía.

1.4. Suspensión del Recuerdo

(vv. 100-126)	“Un charco es mi memoria.
Lodoso	espejo: ¿dónde estuve?
[...]	
Queda un polvo desleal	
y unos cuantos vestigios intestados.	
¿Dónde estuve?”	

Toda la riqueza del pasado ha sido reducida por el poeta, a través de la memoria, a palabras. Este verso número cien con que se inicia esta sección *-Un charco es mi memoria-* es, en opinión de Jason Wilson, una referencia al charco con el que termina Rimbaud su *Le Bateau ivre (El barco ebrio)*:

“Si alguna agua deseo de Europa es la charca negra y fría donde, hacia el crepúsculo embalsamado, un niño, en cuclillas, lleno de tristezas, suelta un barco frágil como una mariposa de mayo. Ya no puedo, ¡ay olas!, bañado como estoy por vuestra languidez, seguir la estela de los cargueros de algodón ni atravesar el orgullo de las banderas y los gallardetes ni remar bajo los ojos horribles de los pontones.”
(Traducido por Juan Abeleira para Ediciones Hiperión, S.L., 1995)

Mis ojos tienen sed. El charco es senequista: / el agua, aunque potable, no se bebe: se lee:

“La calle de Goya se llamaba la Calle de las Flores. Árboles corpulentos y casas severas, un poco tristes. Su vecina, la Calle de la Campana, se unía al final con el río de Mixcoac. Un puentecillo de piedra, niños harapientos y perros flacos. El río era un hilo de agua negruzca y fétida, un arroyo seco la mitad del año. Lo redimían los eucaliptos de sus orillas. La calle y el río desembocaban en la estación de los tranvías. En la estación había un puesto de periódicos, algunos comercios y una cantina. Nos prohibían la entrada a los menores y yo escuchaba, desde la puerta, las risotadas y el ruido de las fichas de dominó al rodar por las mesas. Cerca de la estación de los tranvías estaba la escuela primaria oficial para varones. Una construcción digna, un poco triste, de muros espesos y grandes ventanales. Desarbolada pero con buenas canchas de basketball. Yo era aficionado a ese juego y por eso trabé amistad con muchachos de esa escuela. En aquella época, las instituciones educativas del gobierno gozaban de gran prestigio y aquel colegio rivalizaba con los dos privados, el francés de los hermanos de Lasalle (El Zacatito) y el Williams, inglés. En El Zacatito estudié los primeros cuatro años de la primaria, aprendí (y muy bien) los rudimentos de la gramática, la aritmética, la geografía, la historia de México (menos bien) y la historia sagrada. En la capilla me aburría durante las misas interminables. Para escapar al suplicio de ese ocio obligado y de la dureza de las bancas, me di a urdir fantasías y quimeras licenciosas. Así descubrí el pecado y temblé ante la idea de la muerte.

En el Williams terminé la primaria. Se cultivaba el cuerpo, pero como energía y combate. Se exaltaban las virtudes viriles: la tenacidad, el valor, la lealtad y la agresividad. El colegio tenía campos de fútbol y béisbol, duchas de agua helada y una sala de debates para los alumnos mayores. Estoicismo y democracia: el chorro de agua fría y la discusión en el ágora.

Una tarde, al salir corriendo del colegio, me detuve de pronto; me sentí en el centro del mundo. Alcé los ojos y vi, entre dos nubes, un cielo azul abierto, indescifrable, infinito. No supe qué decir: conocí el entusiasmo y, tal vez, la poesía.

Adelante del Colegio Williams y siguiendo siempre la vía del tren, se llegaba a una extraña construcción morisca ¡la Alhambra en Mixcoac! Parecía transportada por uno de los genios de los cuentos árabes. Aquella fantasía sarracena tenía un jardín frondoso y accidentado por el que corría, entre túneles, montañas, lagos y precipicios, un ferrocarril eléctrico que nos maravillaba.

A lado de la mansión mudéjar, la cueva de los prodigios: cada jueves, día de asueto, abría sus puertas el cine y durante tres horas, con mis primas y primos, me reía con Delgadillo, y saltaba con él desde un rascacielos, cabalgaba con Douglas Fairbanks, raptaba a la voluptuosa hija del sultán de Bagdad y lloraba con la huérfana de la aldea.

Una mañana de asueto, durante un paseo con mis primos por las afueras del pueblo, tropezamos con un montículo que nos pareció ser una diminuta pirámide. Regresamos alborozados y contamos nuestro hallazgo a los mayores. Sonrientes movieron la cabeza: creyeron que se trataba de otra invención de María Luisa, una de mis primas que había creado toda una mitología de seres misteriosos. Sin embargo, a los pocos días nos visitó el arqueólogo Manuel Gamio, amigo antiguo de nuestra familia. Oyó sin inmutarse nuestro relato y esa misma tarde lo guiamos hacia el sitio de nuestro descubrimiento. Al ver el montículo nos explicó que probablemente era un santuario consagrado a Mixcoatl, divinidad que dio nombre a nuestro pueblo antes de la conquista.”

La memoria se ha convertido en un *lodoso espejo*. Si en la fase anterior el poeta caía en el pozo, como le ocurría a Alicia en *el país de las maravillas* de Lewis Carroll, ahora se pregunta *¿Dónde estuve?*, como Alicia en *A través del espejo*. El ojo, órgano dominante de la percepción sensible, refleja a la vez que devuelve su mirada, reconociendo así su existencia y dando a conocer la suya. Es el concepto de la otredad, a la que no es posible acceder, según Paz, sino a través del amor o de la poesía.

La digresión sobre el lenguaje que delimita esta sección, motivo por el cual se suspende el recuerdo, convierte esta obra del mexicano -quizá lo sea su obra completa- en una alegoría acerca del lenguaje de la poesía. Se puede afirmar que *Pasado en claro*, poema extenso cuyos precedentes en Paz son *Piedra de sol* y *Blanco*, agota casi la totalidad del contenido poético aportado por Paz a la literatura.

El verso *Ver al mundo es deletrearlo* nos transporta a una frase del gran Jorge Luis Borges inserta en uno de sus relatos, “La Biblioteca de Babel”, que pertenece a su colección *Ficciones* (1944): *Hablar es incurrir en tautologías*.

Octavio Paz busca la trascendencia a través de la plena aceptación del universo físico.

Lo que da vida al poeta es la conciencia del yo interior, lo único que realmente le pertenece. Por este motivo, se pregunta por tres veces: *¿Dónde estuve?* Para Paz todo reside en la función de la poesía como enlace entre la realidad interior de sus intuiciones y el mundo exterior del que forma parte.

Lo que no tiene nombre todavía / no existe. Para ilustrar esta afirmación es necesario recurrir a otra obra de Paz: *El mono gramático*, -importante indagación sobre el lenguaje y su relación con la realidad-, libro que participa del ensayo, la narración y el poema en prosa. En el capítulo dieciocho leemos:

“El poeta no es el que nombra las cosas, sino el que disuelve sus nombres, el que descubre que las cosas no tienen nombre y que los nombres con que las llamamos o son suyos. La crítica del paraíso se llama lenguaje: abolición de los nombres propios; la crítica del lenguaje se llama poesía: los nombres se adelgazan hasta la transparencia, la evaporación. En el primer caso, el mundo se vuelve lenguaje; en el segundo, el lenguaje se convierte en mundo. Gracias al poeta el mundo se queda sin nombres. Entonces, por un instante, podemos verlo tal cual es. Y esa visión nos abate,

nos enloquece; si las cosas son pero no tienen nombre: *sobre la tierra no hay medida alguna.*”

1.5. Clarificación del Pasado

(vv. 127-238) “Yo estoy en donde estuve:
entre los muros indecisos
del mismo patio de palabras.
[...]
Derrumbe silencioso de horizontes:
la luz se precipita de las cumbres,
la sombra se derrama por el llano.”

El poeta comienza a clarificar su pasado al introducir esta sección con la respuesta a la pregunta que, en la fase anterior, se había hecho por tres veces: *Yo estoy en donde estuve*. De nuevo hay un tránsito de fuera hacia adentro: la higuera es el lugar de confluencia, de la fijeza privilegiada del instante. En el capítulo dos de *El mono gramático* se refiere a los árboles, concretamente a los fresnos, cuando escribe: “Prefieren quedarse donde están: no tienen sangre ni nervios sino savia y, en lugar de la cólera o el miedo, los habita una obstinación silenciosa.”

Paz califica a la paciencia de “heroísmo vegetal”. Más adelante, al nombrar la luz, todo se detiene: “Al verla, yo también me quedo quieto. Mejor dicho: mi pensamiento se repliega y se queda quieto por un largo instante. ¿Esa quietud es la fuerza que impide huir a los árboles y disgregarse al cielo? ¿Es la *gravedad* de este momento? Sí, ya sé que la naturaleza -[...] - no es nuestro cómplice ni nuestro confidente. No es lícito proyectar nuestros sentimientos en las cosas ni atribuirles nuestras sensaciones y pasiones.”

“La fijeza es siempre momentánea.” “Sí, nadie está solo y un cambio aquí provoca otro cambio allá. Nadie está solo y nada es sólido: el cambio se resuelve en fijezas que son acuerdos momentáneos.” “La sabiduría no está ni en la fijeza ni en el cambio, sino en la dialéctica entre ellos. Constante ir y venir: la sabiduría está en lo instantáneo. Es el tránsito.”

Este tránsito vuelve a fijar momentáneamente su mirada en el pasado y se centra en el árbol *primordial* de su infancia, esto es, la *higuera*:

“En Mixcoac, pueblo de labios quemados, sólo la higuera señalaba los caminos del año. La higuera, seis meses vestida de un sonoro vestido verde y los otros seis carbonizada ruina del sol de verano.

Encerrado en cuatro muros (al norte, el cristal del no saber, paisaje por inventar; al sur, la memoria cuarteada; al este, el espejo; al oeste, la cal y el canto del silencio) escribía mensajes sin respuesta, destruidos apenas firmados. Adolescencia feroz: el hombre que quiere ser, y que ya no cabe en ese cuerpo demasiado estrecho, estrangula al niño que somos. (Todavía, al cabo de los años, el que voy a ser, y que no será nunca, entra a saco en el que fui, arrasa mi estar, lo deshavía, malbarata riquezas, comercia con la Muerte.) Pero en ese tiempo 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 la primavera. Pero si soplaba 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.

¡Leer mi destino en las líneas de la palma de una hoja de higuera! Te prometo luchas y un gran combate solitario contra un ser sin cuerpo. Te prometo una tarde de toros y una cornada y una ovación. Te prometo el coro de los amigos, la caída del tirano y el derrumbe del horizonte. Te prometo el destierro y el desierto, la sed y el rayo que parte en dos la roca: te prometo el chorro de agua. Te prometo la llaga y los labios, un cuerpo y una visión. Te prometo una flotilla navegando por un río turquesa, banderas y un pueblo libre a la orilla. Te prometo unos ojos inmensos, bajo cuya luz has de tenderte, árbol fatigado. Te prometo el hacha y el arado, la espiga y el canto, te prometo grandes nubes, canteras para el ojo, y un mundo por hacer.

Hoy la higuera golpea en mi puerta y me convida. ¿Debo coger el hacha o salir a bailar con esa loca?” (*¿Águila o sol?* 1949-1950, en *Libertad bajo palabra*)

El poeta renombra sus juegos de niño, los solitarios rituales alrededor de la higuera. Esta higuera presagia otra vida, una alternativa sensibilidad; la sabiduría de la higuera enseña al joven poeta en lo que concierne a las estaciones y cómo hablar consigo mismo. Comienzan así las *revelaciones* y *abominaciones* sobre su propio *cuerpo* y *sus lenguajes*. Es el *deseo* concebido como una entidad abstracta, metafísica, a pesar de que se le atribuyen las características de los elementos naturales: *enredadera de aire*, *manto de llamas*. Sin embargo, esta visión simbólica del deseo se concretiza en la higuera introduciendo así una alusión al lenguaje del sexo. *La hendedura del tronco, que fue pórtico / del más allá de lo mirado y lo pensado*.

En el verso 157 se continúa esta alusión sexual al iniciarse con las palabras *allá dentro*. Éstas van a marcar el ritmo de los siguientes versos (hasta el verso 202; pues, el 203, después del punto ortográfico del anterior, vuelve a iniciar un período oracional con las palabras: *La higuera*) ya que se van a repetir seis veces más; concretamente al inicio de los versos 162, 165, 173, 178, 183 y 189. “Allá dentro”, en palabras de Cervera Salinas, “introduce, pues, como el principio de los opuestos, la otra orilla del ser y la paradoja de las naturalezas humanas contrapuestas (“una frente / que no piensa ideas, sino formas”).” Todos estos versos comparten además de un ritmo, un estilo propio, distinto al resto del texto; dejan a un lado ese lenguaje que proporciona un estilo natural al poema para adentrarlo en un lenguaje más conceptual y simbolista, cercano al de la época más experimental de Paz.

Encontramos de nuevo el juego con los elementos de la naturaleza: *allá dentro son verdes las mareas*, (agua) / *la sangre es verde, el fuego es verde*, (fuego) / *entre las yerbas negras arden estrellas verdes*: (tierra) / *es la música verde de los élitros* (aire) / *en la prístina noche de la higuera*. Agua, fuego, tierra y aire verdes, por metonimia con la higuera.

La figura retórica que domina los tres siguientes versos es la sinestesia, en este caso conceptual, pues: *allá dentro son ojos las yemas de los dedos*, / *el tacto mira, palpan las miradas*, / *los ojos oyen los olores*. Sinestesia continuada en el verso 181, *la luz es agua, el agua tiempo diáfano / donde los ojos lavan sus imágenes*.

También la derivación juega con las palabras de los versos que siguen al tercer *allá dentro*: *tejedor, desteje, teje*; derivación que continúa en el verso 178: *allá dentro, país de entretejidos ecos*.

Más adelante, *los cables del deseo* vienen identificados con el fuego en las *resurrecciones llameantes* del verso 187. Y esta imagen se asocia a la “fijeza

momentánea”, pues estos mismos *cables del deseo / fingen eternidades de un segundo / que la mental corriente eléctrica / enciende, apaga, enciende*. La memoria metafóricamente identificada con una *corriente eléctrica* que es posible apagar o encender a gusto del poeta, de los caprichos de su mente.

Continúan las referencias temporales del poema en este último *allá dentro: siempre es el mismo día, la misma noche siempre, / no han inventado el tiempo todavía, / no ha envejecido el sol, (fuego) / esta nieve es idéntica a la yerba, (tierra) / siempre y nunca es lo mismo, / nunca ha llovido y llueve siempre, (agua) / todo está siendo y nunca ha sido* (aire). Luz y oscuridad se identifican. “Hoy es siempre todavía”, que escribió Machado.

A partir del verso 210, después que ha aprendido a conversar con *los espectros* de su deseo a través de la higuera, a *hablar con vivos y muertos* y consigo mismo, cambia el enfoque de un plano personal a uno más general: el ciclo solar.

En este sentido encontramos, por un lado, el ciclo de una jornada de luz, desde *la madrugada* hasta que *brotó el día*. El tiempo se expresa a través de *luz filtrada*. Más adelante se llega al final del día, cuando *se eleva descarnada virgen negra* y la noche cubre *los espacios diáfanos*. En el momento de tramontar el día, *la tarde* de miel quemada, vuelve a insistir en el juego con los elementos naturales: fuego, agua y aire en un único verso: *Llamas entre las nieves de la nubes*. El fuego ardiente de su deseo, de su pasión masculina, calmado por la serenidad del agua, identificada tantas veces por Paz como la mujer. Y todo enmarcado por lo metafísico, las nubes, el aire surcado por los pájaros sagrados del hinduismo. La tierra aparece después, siempre acompañada por la luz, que lo ilumina todo, adentro y afuera: *Derrumbe silencioso de horizontes: / la luz se precipita de las cumbres, / la sombra se derrama por el llano*.

Este verbo pronominal elegido por el poeta, “derramarse”, posee dos acepciones: una contiene el significado de esparcirse, desmandarse por varias partes con desorden y confusión; la otra significa desaguar, desembocar una corriente de agua. En oposición a este desorden, el sustantivo “llano” denota una superficie igual y lisa, sin desniveles.

Por otro lado, la *metamorfosis de la higuera*, que sigue *la procesión del año*. *Si el otoño la quema, su luz la transfigura*. Es el pasar, ya no del día, sino de las estaciones que vuelven: *cambios que son repeticiones*.

Detengámonos en el recurrente sustantivo *sombra*, que surge en los versos 2 y 3 del poema y se repetirá a lo largo de él hasta cerrarlo, en el verso 605. Si hacemos un recuento de las veces que esta palabra ha aparecido en esta composición lírica, hasta el verso 238 con que termina esta quinta sección del poema, lo encontramos además en los versos 24, 67, 119. Pero la *sombra* no sólo visita el texto mediante esa única forma gramatical, sino que la encontramos en los *reflejos, transparencias, espejos, nubes, imágenes...*, en fin, en todas aquellas lexías que hacen referencia a lo menos tangible, pero no por eso menos real.

Varios significados contiene esta *sombra*, que pueden ser: oscuridad debida a la intercepción de los rayos de luz por un cuerpo opaco; zona donde se produce dicha oscuridad; la parte no iluminada de un espacio o superficie que reproduce la silueta del cuerpo interpuesto entre el foco de luz y dicho espacio o superficie; la falta de luz, oscuridad en sentido genérico; e incluso, en un sentido figurado, un recuerdo vago, espectro o aparición de la imagen de una persona ausente o difunta. Todos estos contenidos están presentes en las *sombras* que pueblan el pasado del poeta.

1.6. El Bosque de la Literatura

(vv. 239-293) “A la luz de la lámpara -la noche
ya dueña de la casa y el fantasma
de mi abuelo ya dueño de la noche-
yo penetraba en el silencio,
[...]
Nubes y nubes, fantasmal galope
de las nubes sobre las crestas
de mi memoria. Adolescencia,
país de nubes.”

“En la biblioteca la literatura y la historia de España ocupaban un lugar central. Desde la orilla española vislumbré el mundo árabe y me deslumbró. No sé todavía cuál era mi héroe favorito, si el Cid o Almanzor. De modo que por los dos extremos de mi ser, el indio y el español, muy pronto tuve conciencia de otros mundos y otras almas. Mi niñez y las lecturas de mi juventud me prepararon sin que yo lo supiese para mis encuentros con Oriente. Leí muchos libros de Salgari y Jules Verne. Mis amigos y yo pasábamos de *Los tres mosqueteros* a los *cowboys* y los pieles rojas sin el menor escrúpulo y sin darnos cuenta de que saltábamos épocas y continentes. Era un lector voraz y llegué a leer libros "prohibidos" porque nadie prestaba atención a mis lecturas...”

Además de los hallados en la biblioteca, otros libros interesaban al poeta:

“Uno de los libros que más me atraía no estaba en la biblioteca: el álbum de Amalia Paz. Mi madre y otros familiares se referían a él con una sonrisilla, no sé si de burla o de envidia. Amalia era mi tía, una solterona muy alta y muy flaca, siempre leyendo novelas francesas del siglo pasado o perdida en soliloquios inaudibles, a ratos susurrantes y otros exaltados como río crecido. ¿Con quién hablaba, a quién increpaba, con quién reía y a quién, un minuto después, rogaba?”

La *luz* que introduce, en el verso 239, esta sexta sección del poema ha dejado de ser natural para dar paso a la *lámpara*: ha llegado la *noche* y comienza lo misterioso, lo prohibido, cuando *yo penetraba en el silencio, / cuerpo sin cuerpo, tiempo / sin horas. Cada noche*. Abandonando la parte más física de sí mismo, su cuerpo, y olvidándose del tiempo, al desaparecer la luz se perdía en el bosque de los libros de su abuelo.

Muchas y variadas fueron las lecturas que el sujeto poético realizó en sus primeros encuentros con la literatura, lecturas alzadas por *un soplo del espíritu* y deshechas por *un parpadeo*:

- Del verso 250 al 252 hallamos, en primer lugar, el recuerdo de la lectura de la *Ilíada*, del griego Homero; se trata del Libro XXIV, donde se describen los funerales del troyano Héctor. Sobre esta lectura, dejó escrito Paz:

“Un día -tendría siete u ocho años- me descubrí escribiendo un poema. Un poema ingenuo y torpe. Poco después, a los nueve o diez años, leí que le habían preguntado a Alejandro Magno, cuando era niño: "Tú ¿qué quieres ser, el héroe Aquiles o su cantor Homero?" Alejandro respondió: "Prefiero ser el héroe a la trompeta del héroe." Esa respuesta me conturbó, porque para mí Homero no era menos, sino más importante que Aquiles. Sin Homero no habría Aquiles.”

- Entre los versos 253 y 256 se identifica la *Égloga I* de Garcilaso; primera lectura española enumerada, pero que, sin embargo, nos mantiene en el plano mitológico grecolatino que nos ofreció la anterior y que continúa en la siguiente.

- A través del verso 257 hasta el 261 volvemos a Homero, en este caso a su *Odisea*. La cita textual -del Libro XI- está tomada de un parlamento de Aquiles, que ahora se encuentra en la región de los muertos.

En un relato de Borges, *Del culto de los libros*, incluido en su colección *Otras inquisiciones* (1952), hallamos escrito: “En el octavo libro de la *Odisea* se lee que los dioses tejen desdichas para que a las futuras generaciones no les falte algo que cantar; la declaración de Mallarmé: “El mundo existe para llegar a un libro”, parece repetir, unos treinta siglos después, el mismo concepto de una justificación estética de los males.”

En estos versos que nos ocupan, Octavio Paz ha encontrado *algo que cantar* a partir de lo cantado en los libros por él leídos y admirados. El círculo se cierra al volver a un poema lo que surgió de otro; esto es, la metapoésía que Paz ha insertado en su obra viene reforzada por la intertextualidad literaria.

Continúa Borges: “Aún más extravagantes que los musulmanes fueron los judíos. En el primer capítulo de su Biblia se halla la sentencia famosa: “Y Dios dijo: sea la luz; y fue la luz”; los cabalistas razonaron que la virtud de esa orden del Señor procedió de las letras de las palabras.”

“Más lejos fueron los cristianos. El pensamiento de que la divinidad había escrito un libro los movió a imaginar que había escrito dos y que el otro era el universo.” “El mundo, según Mallarmé, existe para un libro; según Bloy, somos versículos o palabras o letras de un libro mágico, y ese libro incesante es la única cosa que hay en el mundo: es, mejor dicho, el mundo.”

En *Pasado en claro* leemos el mundo que crea Paz al deletrearlo.

- Un verso, el 262, dedica al egipcio *Libro de los muertos*.

- En el verso 263 volvemos al mundo clásico en tanto que en su *Divina Comedia*, Dante es guiado por Virgilio, poeta latino. Además, en los versos que cita Paz -que pertenecen al Canto XIX del Purgatorio- el mítico Ulises es el protagonista. Una traducción de los versos 265 y 266 sería la siguiente: “desgarrando las vestiduras, y me mostraba el vientre, / con la pestilencia que de él salía me despertó”.

- De una anónima *Antología Palatina* -Libro VII- son los dos siguientes versos, epitafio que el poeta niño se aplica a sí mismo en su imaginación.

- Los versos 270, 271 y 272 están dedicados a recordar la poesía de otro poeta mexicano: Xavier Villaurrutia (México 1903-México 1950), que dirigió la revista *Ulises* y fue figura clave del grupo *Contemporáneos*.

- Y en el verso 273 volvemos a la literatura española con Benito Pérez Galdós y sus *Episodios Nacionales*.

- Después, en un mismo verso, el 277, hallamos a *Isis y el asno Lucio*, de *Las Metamorfosis* -Libro XI- de Apuleyo y *el pulpo y Nemo*, de *Veinte mil leguas de viaje submarino* de Julio Verne.

- Concluye con lecturas eróticas: *libros marcados por las armas de Príapo*.

El poeta vuelve a ver su pasado, que alimentó leyendo historias de aventuras, poemas, novelas eróticas, etc., como si él hubiera experimentado un bautismo *druida*

y, gracias a ese *conjuro*, ahora fuera capaz de crear, de *hacer brotar palabras de la peña*. Sin embargo, su *adolescencia* se le presenta vana -falta de realidad-, tan efímera como *nubes*.

1.7. Vuelta a las Primeras Revelaciones

(vv. 294-368) “ Casa grande,
encallada en un tiempo
azolvado. La plaza, los árboles enormes
[...]
Mientras la casa se desmoronaba
yo crecía. Fui (soy) yerba, maleza
entre escombros anónimos.”

El poeta ahora conjura su gran casa familiar, en Mixcoac, la *plaza*, los *árboles*, la *iglesia*, las *cañas* de azúcar, sus frutas -*diminutos planetas desprendidos / del árbol meridiano*- como *tejocotes* -ciruela, del nahua texocotl: fruta como piedra-; pero ya la casa yace vacía, fuera de la vida familiar.

Entonces, esa vida familiar era percibida por un solitario *niño entre adultos*, con su fresno, su madre, tía, abuelo y un padre distante con el cual él pudo sólo hablar en sueños. Así lo recuerda Paz:

“La casa de Mixcoac se derrumbaba poco a poco y la vegetación del jardín invadía los cuartos. Una enredadera penetró por la ventana y escaló las paredes de mi habitación.

Mi tía: Era inteligente y delirante, solícita y perversa. Obediente a su signo, el melancólico Saturno, saltaba del entusiasmo al abatimiento. En la vejez la soledad es un peso insoportable y quizá por esto ella buscaba mi compañía: yo era el más chico de la casa y el único que escuchaba embelesado sus historias. Me fascinaba y me aterraba. A ella le debo mi afición a los cuentos fantásticos. También mi primera noticia de la poesía mexicana. Tal vez había sido atractiva, a juzgar por un retrato suyo colgado en una salita y por los poemas y dedicatorias de su álbum. Lo guardaba en su recámara, en un secreter. Una de mis primas descubrió el escondite y una tarde nos deslizamos a hurtadillas en su habitación, sacamos el álbum y lo hojeamos, asombrados y burlones. Contenía algunos dibujos y acuarelas, un retrato suyo a lápiz y muchos poemas y composiciones en prosa. Al principio, mi prima y yo nos reímos; de pronto nos quedamos serios: los autores de aquellos madrigales y sonetos estaban muertos. Nos estremecemos, devolvimos el álbum en su sitio y nos alejamos. La sombra de la muerte nos había rozado.”

“Mis abuelos paternos eran tapatíos de vieja cepa; en mi casa se hablaba con frecuencia de Guadalajara y entre los lugares que se mencionaban con mayor entusiasmo había uno que, literalmente, me encantaba: el *Parque de Agua Azul*. Lo soñé como un manantial de agua pura en el centro de una espesura verde de plantas y árboles paradisíacos. *Agua Azul*: al oír estas dos palabras yo pensaba en un agua celeste o en un cielo acuático.

Aunque originario de una familia burguesa, mi padre fue amigo y compañero del gran revolucionario Antonio Díaz Soto y Gama. Formaba parte de un grupo de jóvenes más o menos influidos por su anarquismo. Sucedió que esos jóvenes no pudieron unirse a las fuerzas nortefías y se

fueron al sur, donde conocieron a Zapata y fueron conquistados por el zapatismo. Mi padre pensó desde entonces que el zapatismo era la verdad de México. Cuando yo era niño visitaban mi casa muchos viejos líderes zapatistas y también muchos campesinos a los que mi padre, como abogado, defendía en sus pleitos y demandas de tierras. Participó en las actividades de la Convención Revolucionaria. Posteriormente fue representante de Zapata y de la Revolución del Sur en los Estados Unidos. Mi madre y yo lo alcanzamos en Los Angeles. Allí nos quedamos casi dos años.

Recuerdo vagamente el primer día de clases: la escuela con la bandera de los Estados Unidos, el salón desnudo, los pupitres, las bancas duras. Ese primer día tuve un pleito con mis compañeros norteamericanos. Se rieron porque no pude decir *spoon* a la hora del *lunch*. Carcajadas y algarabía: "¡Cuchara, cuchara!". Comenzaron las deformaciones verbales y el coro de las risotadas. A la salida, en el patio, me rodeó el griterío. Algunos se me acercaban y me echaban a la cara, como un escupitajo la palabra infame: "¡*cuchara!*". Todo terminó en puñetazos.

No volví a la escuela durante quince días; después, poco a poco, todo se normalizó: ellos olvidaron la palabra *cuchara* y yo aprendí a decir *spoon*.

Cuando regresé a México, tuve otro pleito el primer día de clase. Esta vez con mis compañeros mexicanos y por la misma razón: era un extranjero.

Mi padre fue miembro destacado del Partido Nacional Agrarista, que le llevó a formar parte de la XXIX Legislatura de 1920 a 1922. Es autor de un texto sobre Zapata y el zapatismo que don José T. Meléndez incluyó en *Historia de la Revolución mexicana*, editado en 1936. Es igualmente autor de un texto de *Historia del periodismo en México* que redactó en 1932. "

Todo aquello que le dan los suyos es: *pan y tiempo: remansos para estar solo conmigo*. Se define así el poeta como un *niño sobreviviente / de los espejos sin memoria / y su pueblo de viento: / el tiempo y sus encarnaciones / resuelto en simulacros de reflejos*.

Paz ha entrado en contacto con la muerte, lo que le aterra, pero hasta ahora se trata de muertes ajenas, aún no es consciente de su propia mortalidad. La muerte, para el poeta, la constituyen *fantasmas y retratos*. De cada uno de sus familiares, Paz hereda algo: el cariño, de su madre; la percepción de aquello que no es posible distinguir con los sentidos, de su tía; de su abuelo, el temple; y, en su padre, aprende la lucha perdida que es vivir contra la realidad. Plena aceptación del yo, del ser invariable en el tiempo, que todo lo cambia: *Mientras la casa se desmoronaba / yo crecía. Fui (soy) yerba, maleza / entre escombros anónimos*.

1.8. Hallazgo de una Religión Material

(vv. 369-403)
como una frente libre, un libro abierto.
[...]
Vértigo abstracto: hablé conmigo,
fui doble, el tiempo se rompió."

Mientras el poeta crece, aprende a llegar a ser un doble de sí mismo: *hablé conmigo*. Él nunca quiere ser un jefe, conseguir una profesión lucrativa o llegar a ser un santo. Temprano descubre que su realidad era cuerpo, cuando su poema da cuerpo a su pálida memoria: *No me habló dios entre las nubes; / entre las hojas de la higuera / me habló el cuerpo, los cuerpos de mi cuerpo*. Ésta va convertirse en su propia religión, “una religión”, en palabras de Cervera Salinas, “no edificada sobre los pilares exclusivos de la espiritualidad ni la santificación, sino profundamente arraigada en la materia”. El tiempo coincide en su representación del pasado y el presente y, a su vez, éstos coinciden con el sujeto poético: *donde siempre es ahora y a todas horas siempre, / como si yo y mi doble fuesen uno / y yo no fuese ya*.

En *Viento entero* escribe Octavio Paz: “el presente es perpetuo”, y el hombre es en cada instante, aún cuando ignore serlo. El espíritu humano sería el lugar de esta conciliación del cuerpo con el tiempo: lo sagrado siempre es instantáneo y así se expresa en el poema.

Si antes bebió, leyó, del charco de la memoria; ahora *bebe sol y come tiempo*. *Dedos de luz abrían los follajes*, y, al eliminar la espesura, la luz ilumina con más fuerza y todo se ve más claro: somos solos. El poeta se percata de esto y comprende que sólo se tiene a sí mismo para hablar, para conocer, para entender... *Vértigo abstracto*: él es también el otro.

1.9. Palabra, Anfibia Criatura

(vv. 404-429) “Atónita en lo alto del minuto
la carne se hace verbo -y el verbo se despeña.
[...]
Están del otro lado. No las oigo, ¿qué dicen?
No dicen: hablan, hablan.”

El poeta lleva a cabo por fin la crucial mirada en sí y se coloca cara a cara con su propia mortalidad. La triple alianza de los elementos que vertebraban el poema, tiempo - memoria - lenguaje, incorpora un cuarto elemento: tiempo - memoria - muerte - lenguaje.

Se invierte la conversión en carne de la divinidad, que en un principio fue verbo, para ser la *carne* la que llegue a *hacerse verbo*. Pero este verbo no triunfa, sino que *se despeña*. Es entonces cuando le sobreviene al poeta el trágico conocimiento de *saberse mortal*, saber que poseían sus antepasados, *el azteca y el griego*.

Con la finalidad de conocer, *por un instante*, el sabor de la muerte, Paz recurre a crearla con palabras, así: *escribo muerte y vivo en ella*. Y descubre que la muerte es un *sonido*: *es un cubo neumático de vidrio, / vibra sobre esta página / desaparece entre sus ecos*. Todos los *paisajes* recreados en *Pasado en claro*, incluso la muerte, está constituido por *palabras*. Y es que las palabras *son criaturas anfibias*: habitan cualquier elemento, pues en cualquiera de ellos sobreviven: *brotan en palustres poblaciones; se bañan en el fuego, reposan en el aire*.

Había dicho Paz: “la herencia, con ser importante, no es lo decisivo. Lo determinante es la llamada interior. Esto es muy difícil de describir. No escogemos: alguien o algo nos escoge.” Y las palabras han escogido al poeta, no para dictarle, sino para hablarle sin que él las oiga, porque las palabras *están del otro lado*, es decir que, a pesar de tener una articulación material, poseen ecos divinos.

1.10. Poesía, Puente Verbal

(vv. 430-459) “Salto de un cuento a otro
 por un puente colgante de once sílabas.
 [...]
 Después, con un suspiro feroz, se santiguaban.
 Luz esparcida, Psiquis...”

A través del *punte* que constituyen los versos del poema, cuyas orillas se anclan en el pasado y el presente, transita el poeta.

Desde el verso 432 hasta el 443, una digresión sobre el *aire* ocupa el poema. Muy relacionados con el surrealismo, estos versos vuelven a unir los cuatro elementos básicos de la naturaleza: el *aire es un tornillo que perfora montes / nadador en la mar brava del fuego. Es palabra en pena en busca de sentido*. Por eso, este aire, esta palabra errante, lo devuelve a sus recuerdos de la infancia a los que accede no en sueños, sino con el pensamiento consciente: *Duerme con los ojos abiertos*.

Vuelven los *fantasmas* y se sumerge de lleno en lo más espiritual: las *mariposas* del anochecer son las mensajeras de las ánimas; son el símbolo analógico del alma. El aire trae de la mano a la muerte, a la superstición de las mujeres que *se santiguaban* después de quemar la mariposa. El mediodía ha pasado bruscamente al anochecer, pues la memoria del poeta se ha esparcido rápidamente sobre el pasado movido por el aire que le embarga el recuerdo. De pronto, todo se ha vuelto a hacer luz: *Luz esparcida, Psiquis...*

Psique, según la mitología -tan recurrida por Paz-, fue una divinidad griega, personificación del alma y amante de Eros. Según Apuleyo, Psique recibía cada noche la visita de Eros, cuyo rostro no debía conocer. Una noche, encendió una lámpara. Una gota de aceite cayó sobre Eros dormido, que se despertó y huyó. Esta lámpara es la *luz esparcida*, el exceso de curiosidad, de ansia de conocer, que pierde a Psique. Del mismo modo, el poeta esparce luz por el pasado dormido, aún a riesgo de que una gota desprendida del recuerdo suponga el desmoronamiento psíquico del entrometido.

1.11. El Sentido del Mundo Visible

(vv. 460-473) “¿Hay mensajeros? Sí,
 cuerpo tatuado de señales
 es el espacio, el aire es invisible
 [...]
 Se lo dice a sí mismo. *Oh madness of discourse,
 that causes sets up with and against itself!*”

Todos aquellos restos de su personal vida son palabras e imágenes en su mente, escritas sobre esta página. Pero hay *mensajes*. Si el hombre *escucha* puede oír el universo hablando a través de él: *Animales y cosas se hacen lenguas*. El acto de escuchar es central en el poema ya desde sus primeros versos (*Oídos con el alma...*). Todo está *tejido de llamadas y respuestas*, todo está *tatuado de señales*.

En el poema del peruano César Vallejo titulado *Los heraldos negros*, que pertenece a su poemario homónimo publicado en 1918, se puede leer:

“Y el hombre... Pobre... pobre! Vuelve los ojos, como cuando por sobre el hombro nos llama una palmada; vuelve los ojos locos, y todo lo vivido se empoza, como charco de culpa, en la mirada.”

Es esta amargura la que invade al sujeto poético de *Pasado en claro* cuando, al preguntarse por el sentido del mundo visible, obtiene una respuesta tautológica: *¿qué dice? Dice que nos dice. / Se lo dice a sí mismo.*

El universo habla en analogías e imágenes, pero no posee un significado. La incompletez del hombre, hecho relativo por el tiempo y la historia, es su verdad.

1.12. Hijos de la Historia

(vv. 474-508) “Desde lo alto del minuto
despeñado en la tarde de plantas fanerógamas
me descubrió la muerte.
[...]
En el centro del tiempo ya no hay tiempo,
es movimiento hecho fijeza, círculo
anulado en sus giros.”

Ya en el interior del ámbito familiar el poeta había hallado una nueva realidad: la muerte. Pero este conocimiento no se reduce a un plano íntimo, sino que, al salir al exterior, se percata de que la muerte lo busca para descubrirlo; y es que somos hijos de la historia.

La sentencia que aparece en el verso 477 renombra el aforismo de Yves Bonnefoy, escritor francés (Tour 1923): “L'imperfection est la cime”. Para Paz, el descubrimiento de la muerte lo inicia dentro del tiempo y la historia. Se hace así consciente de que todo estaba destinado, condenado; incluso sus juegos de la infancia. *Ser tiempo es la condena, nuestra pena es la historia.* Confrontado con esa mirada individual e interior, pero sabedor de que ante la historia -la muerte- los pronombres personales carecen de valor (al igual que en *El mono gramático*), analiza un valor del hombre: *El universo habla solo / pero los hombres hablan con los hombres: / hay historia.* Es el hablar de los hombres lo que crea la historia. Los hombres son escuchados y sus palabras se transcriben para conservar el pasado en el futuro.

Sin embargo, Paz se pregunta por el sentido de la Historia, escrita con la sangre derramada en las batallas de los hombres: *algarabía, no discurso.*

“Y del concepto de la Historia,” escribe Cervera Salinas, “por asociación cultural, la conciencia del sujeto pasa a otro concepto universal ya decretado por los griegos: la “injusticia” consustancial al “devenir” del mundo.” Y continúa comentando la cita que introduce Paz en los versos 490-491:

Así, según la hora cae desen-
lazada, su injusticia pagan,

cuya autoría incluye el poeta entre paréntesis (*Anaximandro*), “el filósofo presocrático de Mileto que concibió el comienzo de la existencia partiendo del vocablo “áperion”, como aquello que “carece de límites”, en virtud de cuya iluminación el conjunto de las cosas existentes surgiría como lucha de contrarios destinados a perecer y a perpetuar conjuntamente su naturaleza: de ahí la “injusticia” en tanto sometimiento al tiempo y a la no-armonía de la “historia””.

No obstante, la oposición de Paz a la historia no es radicalmente cierta. Tras una referencia bíblica que nos remite a su concepto de la otredad, del otro como *víctima*, anota su quizás: *Túneles, galería de la historia / ¿sólo la muerte es puerta de salida?*

La muerte parece ser la única salida por lo tanto, descartada la fe en otra vida, *El escape, quizás, es hacia dentro.*

El escape del poeta de la historia es para purgar el lenguaje; disuelve los pronombres para encontrar su *más ser sin yo*, y recubre seres anónimos.

Los hombres y las cosas, pese a todo, se reafirman en su querer ser: “*La injusticia de ser: las cosas sufren / unas contra otras y consigo mismas / por ser un querer más, siempre ser más que más.*” En el capítulo tres de *El mono gramático*, escribe Paz: “Tal vez la palabra no es *quietud* sino *persistencia*: las cosas persisten bajo la humillación de la luz. Y la luz persiste. Las cosas son más cosas, todo está empeñado en ser, nada más en ser.”

El *círculo*, *anulado en sus giros*, se cierra sobre sí mismo; pues, llegados a este punto, el poeta considera que todo ha devenido *movimiento* hecho *fijeza*, ya que *En el centro del tiempo ya no hay tiempo.*

1.13. El Estadio Poético

(vv. 509-544) “Mediodía:
llamas verdes los árboles del patio.
[...]
aunque todos pasamos, ni pasa ni se queda:
hay un tercer estado.”

Comienza esta sección con una “reminiscencia azteca” que es el *mediodía*, según Martínez Torrón. Estamos en el *otoño* del poema. Es un espacio abstracto y puro.

A través de *la enramada de estas letras* entran los *reflejos*. Continuamos en un mundo constituido por signos. *El sol en mi escritura bebe sombra*: de nuevo la luz natural, la escritura y la sombra; pilares básicos de la estructura semántica de esta composición a punto de alcanzar el clímax que la abocará al final. Los árboles que emergen de la tierra y que, como el hombre, son transitorios, refugian *entre los troncos* la luz y el viento: es la divinidad escondida escrita por el poeta; es *el dios que es tiempo*.

El tiempo, asociado versos antes a la Historia, se vuelve una vez más interior, reflexivo, y expresa ahora lo divino, lo trascendente, lo que habita el alma: *el alma es ya, vacante, espacio puro. / En quietud se resuelve el movimiento*. Este eco de Heráclito desemboca en la concepción de Paz del tiempo y el espacio como una dualidad a la que falta un “tercer estado”. Quizá nada transcurre, quizá no hay quietud, quizá ambas son falaces y la verdad sólo puede encontrarse en un estado distinto: en el de la creación poética.

En el capítulo cuarto de *El mono gramático*, Paz explica: “Quizá las cosas no son cosas sino palabras: metáforas, palabras de otras cosas.”

En una entrevista con Enrique Montoya Ramírez, en 1988, Paz había dicho: “En mí, la prosa y la poesía han surgido como respuesta a estímulos internos, pero de un modo espontáneo. Una necesidad. Creo que la filosofía tiene el mismo origen que la poesía y hay ciertos momentos, los momentos más altos, quizá, de la filosofía y de la poesía, en que coinciden.”

1.14. La Plenitud Vacía

(vv. 545-567) “Hay un estar tercero:
 el ser sin ser, la plenitud vacía,
 [...] Aparecía en cada forma
 de desvanecimiento.”

El poeta comparte la *nada* de Mallarmé, *el ser sin ser, la plenitud vacía*, como el único exorcismo del ruido de la historia y su corrupto idioma. Esta nada lo ha acompañado desde sus tempranos diálogos con la higuera, pero él nunca ha podido nombrarla. Identificada con la divinidad, sus raíces están en la tierra, *su casa, edificada sobre el aire / con ladrillos de fuego y muros de agua*.

En el poema, la *plenitud vacía* viene representada mediante los *blancos del discurso*. La disposición visual que utiliza Paz es la heredada del poeta francés Mallarmé; aquella ensalzada por éste en *Un coup de dés*.

Esta *plenitud vacía* se le representa al sujeto poético a través de imágenes recuperadas de su pasado que chocan contra sus párpados en las noches insomnes. ¿Son imágenes reales o irreales? ¿Son completamente fidedignas o, por el contrario, navegan en aguas pantanosas por lo inseguras y turbias? Los recuerdos nunca son totalmente objetivos, siempre los rodea la ambigüedad, pues proceden del *dudoso jardín de la memoria* donde se ha producido *el eclipse de las claridades*.

El poeta divaga sobre posibles existencias que llenan el vacío de la memoria, pero que, a su vez, hacen compatibles las contradicciones.

Es la fusión de las contradicciones lo que configura la obra de Paz, ya que ésta tiene como modelo la naturaleza en su máxima expresión; así, el día está constituido por luz y oscuridad, el ciclo de las estaciones se resuelve en el paso del frío al calor, el ser humano, compuesto por lo femenino y lo masculino, es una fusión de alma y cuerpo... Y todo relacionado en un eterno círculo, en un eterno retorno de uno a otro, en la realización simultánea de lo opuesto, en las repeticiones: “Eres (soy) es una repetición entre las repeticiones. Es eres soy: soy es eres: eres es soy.” (Capítulo seis de *El mono gramático*)

1.15. Metapoesía

(vv. 568-598) “Dios sin cuerpo,
 con lenguajes de cuerpo lo nombraban
 [...] en rotación magnética se enlazan y dispersan
 sobre el papel.”

Contra el poder y la historia Paz crea su poema: *Espiral de los ecos, el poema / es aire que se esculpe y se disipa, / fugaz alegoría de los nombres / verdaderos. A veces la página respira: / los enjambres de signos, las repúblicas / errantes de sonidos y sentidos, / en rotación magnética se enlazan y dispersan / sobre el papel*. El poema es aire -viento, respiración- que resiste a la historia porque está armado -es fiel al tiempo- y porque es un acto mental. Pero el poema insinúa la verdad que las palabras no podrán nunca atrapar, es una reconciliación con el universo y la vida. De repente, sobre una página, los signos de sonidos y sentido estallan dentro de la *magnética* vida.

Al comenzar a leer *El mono gramático*, nos encontramos con el inicio de una indagación sobre el lenguaje y su relación con la realidad: “siempre caminamos al encuentro de..., aunque sepamos que nada ni nadie nos aguarda.” Sin embargo, este

camino no es seguro, hemos de reinventarlo una y otra vez: “El camino también desaparece mientras lo pienso, mientras lo digo.”

El origen de *Pasado en claro* es un impulso hacia la expresión metapoética, el nombrar otorga poder a quien lo lleva a cabo, pues nombrar es crear: “Hanumân sonríe con placer ante la analogía que se le acaba de ocurrir: caligrafía y vegetación, arboleda y escritura, lectura y camino.

Caminar: leer un trozo de terreno, descifrar un pedazo de mundo. La lectura considerada como un camino hacia... El camino como una lectura: ¿una interpretación del mundo natural?” “Compara su retórica a una página de indecifrabla caligrafía y piensa: la diferencia entre la escritura humana y la divina consiste en que el número de signos de la primera es limitado mientras que el de la segunda es infinito; por eso el universo es un texto insensato y que ni siquiera para los dioses es legible. La crítica del universo (y la de los dioses) se llama gramática...”

Esto puede leerse en el capítulo séptimo de *El mono gramático*. En el decimosexto: “El paraíso está regido por una gramática ontológica: las cosas y los seres son sus nombres y cada nombre es propio.” “Por la escritura abolimos las cosas, las convertimos en sentido; por la lectura, abolimos los signos, apuramos el sentido y, casi inmediatamente, lo disipamos: el sentido vuelve al amasijo primordial.”

Paz considera que el movimiento, el ir de un lado a otro -en el espacio o en el tiempo- sólo se puede llevar a cabo a través del habla y la escritura: “Escribir y hablar es trazar un camino: inventar, recordar, imaginar una trayectoria, ir hacia... La pintura nos ofrece una visión, la literatura nos invita a buscarla y así traza un camino imaginario hacia ella. La pintura construye presencias, la literatura emite sentidos y después corre tras de ellos. El sentido es aquello que emiten las palabras y que está más allá de ellas, aquello que se fuga entre las mallas de las palabras y que ellas quisieran retener o atrapar. El sentido no está en el texto sino afuera. Estas palabras que escribo andan en busca de su sentido y en esto consiste todo su sentido.” (Capítulo veintidós).

“Pues bien, el camino de la escritura poética se resuelve en la abolición de la escritura: al final nos enfrenta a una realidad indecible.” “La poesía nos alimenta y nos aniquila, nos da la palabra y nos condena al silencio.” “El lenguaje es la consecuencia (o la causa) de nuestro destierro del universo, significa la distancia entre las cosas y nosotros. También es nuestro recurso contra esa distancia.” “Al escribir, camino hacia el sentido; al leer lo que escribo, lo borro, disuelvo el camino. Cada tentativa termina en lo mismo: disolución del texto en la lectura, expulsión del sentido por la escritura.” (Capítulo veinticuatro).

1.16. La Meta es el Camino

(vv. 599-605) “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.”

Pere Gimferrer concluye su *Lectura de “Pasado en claro”* con estas palabras: *Estoy en donde estuve*.

Es decir, está de nuevo el poeta oyendo los pasos -presentimientos de lenguaje- del principio. Pero ahora ha visto lo absoluto inefable más allá del verbo, y sabe que incluso su autoconciencia se mueve en el círculo vicioso del lenguaje: *Soy la sombra que arrojan mis palabras.*

Alcanzando así el grado de conocimiento más alto a que puede llegar el lenguaje, *Pasado en claro* descubre que, para nosotros, existe empero otro ámbito, que escapa a la palabra misma, que es inasible por ella, y que este otro ámbito es nuestro verdadero *lugar de la fijeza*. De este modo, como toda palabra poética esencial, la de Paz nos muestra una forma de conocimiento que está más allá de la palabra, aunque precisamente por ella hayamos podido llegar a divisarla.”

En opinión de Ramón Xirau: “Los signos son pasos del camino que luego se definen y se identifican con el ser, *yo soy mis pasos.*”

La identidad del poeta es creada por este poema, es una definición del ser por medio del lenguaje, por los *murmillos* -sonidos de palabras- que el poeta oye mientras piensa. Estas palabras tienen más vida que sus memorias, que su vida pasada. El verso final del poema convierte al poeta en una sombra comparado con la vida de estas palabras.

El poema ha sido el camino, el espacio lírico-espiritual que partía de un espacio recordado: Mixcoac. El tiempo es la ambigüedad entre un presente intemporal poético y el invento de un pasado recordado. Esta experiencia creativa lleva al poeta al encuentro consigo mismo, al encuentro también con la angustiada presencia de la muerte, a la confrontación con su pasado, presencia innegable de su ahora.

En el verso final se resuelve el desdoblamiento de la voz poética en su otredad y se afirma la palabra en el silencio.

Si repasamos un último recuerdo de la infancia enunciado por Octavio Paz, descubrimos la importancia de estos *pasos dentro de mí, oídos con los ojos*, es decir, de todas las voces poéticas que pueblan la memoria de Paz a las que ha accedido leyendo en antiguos libros, quizá los encontrados en la biblioteca de su abuelo, como ya vimos:

“Don Ireneo, mi abuelo, es la figura masculina de mayor impacto en mi primera edad. Dirigió un diario, *La Patria*, y escribió novelas populares. De hecho, durante una época, vivimos de las ventas de uno de sus libros, un *best-seller*. Amaba a los libros y había logrado reunir una biblioteca de cierta importancia. Desde niño leí libros de autores mexicanos. En mi familia nuestros escritores no sólo eran vistos con respeto y con simpatía sino que se exaltaba, a veces de modo inmoderado, a los del siglo XIX, especialmente a los del bando liberal. La razón de esta anomalía es muy simple: mi abuelo se había alistado desde su juventud en las filas del liberalismo.

Entre los objetos que me causaban admiración en aquella biblioteca se encontraban unos atriles giratorios que sostenían una infinidad de tarjetas con los retratos de los escritores admirados por él. Predominaban los franceses aunque había de otras naciones y lenguas: Hugo, Balzac, Zola, Byron, Tolstoi y no recuerdo cuántos más. Había un nicho especial para los españoles, de Pérez Galdós y Emilia Pardo Bazán a don Emilio Castelar, patriarca de los liberales mexicanos. Otro nicho estaba dedicado a los héroes republicanos, como Lincoln, Gambetta y Garibaldi, y a los prohombres revolucionarios: Mirabeau, Desmoulins, Danton y otros. No

podían faltar, claro, ni Oliverio Cromwell ni Bonaparte. Entre todas estas notabilidades de fuera aparecían con naturalidad muchos mexicanos y algunos hispanoamericanos como Sarmiento, Bello, Zorrilla de San Martín y Jorge Isaacs. La colección de tarjetas recordaba a los retratos de familia. En cierto modo era verdad: en mi casa los veíamos como parientes lejanos y figuras tutelares. Eran nuestros penates.”

Estas divinidades protectoras del hogar, pues de tal cosa califica Paz a todas estas autoridades históricas y literarias, son las causantes de las voces que el sujeto poético piensa, *las voces que me piensan al pensarlas*. Y, entre esas voces, se encuentra la suya, la de su otro yo, la de aquel “a quien le ocurren las cosas” -cf. *Borges y yo*, en *El hacedor*-, pues igual que le ocurría a Borges, tampoco Paz, al terminar esta página, sabe cuál de “los dos” la escribe.

En palabras de Martínez Torrón: “*Pasado en claro* constituye un auténtico poema-iluminación.” Es el poema del sujeto que se separa de sí mismo para, a través de la distancia -en este caso la distancia temporal, el pasado-, llegar a conocerse. Se funden así sujeto y objeto, el pensar y lo pensado, la otredad, el presente perpetuo y la divinidad identificada con la escritura poética.

Continúa así Martínez Torrón:

“*Pasado en claro* es un poema-espejo, que busca una definición final, una recapitulación poética acerca de la poesía hecha por el poema. Paz ha realizado otro poema crítico. Y, al hacerlo, ha puesto en claro su pasado: tanto su pasado en cuanto hombre -con alusiones a su biografía, a su infancia-, como su pasado poético. Paz aúna el hombre minúsculo e individual, al calor de los recuerdos concretos de su memoria, con el poder oscuro de esta memoria que remite siempre a un limo común, a un fondo, humus que unifica a todos los hombres en un punto anterior al origen.”

La expresión poética de *Pasado en claro* es definida por Pere Gimferrer de “divagatoria, de soliloquio libre y disperso.” Este soliloquio concluye con un verso que cierra el círculo que ha recreado. Se afirma en su ser, que ha llegado a reducirse a la *sombra que arrojan las palabras* por él enunciadas.

2. Conclusión

El ocho de diciembre de 1990, Octavio Paz recogía en Estocolmo el Premio Nobel de Literatura que le había sido concedido. En ese acto, la conferencia que Paz ofreció a su público se tituló: *La búsqueda del presente*.

En esta conferencia Paz vuelve atrás en el tiempo a través de la indagación en su memoria para recoger todos aquellos momentos de su infancia y adolescencia que, de un modo u otro, fraguaron su persona. No deja de ser paradójico que, para hallar “el presente”, haya de buscarlo en el pasado. Es esto precisamente lo que describe Paz en su *Pasado en claro*.

Esta reflexión sobre el ahora que lleva a cabo el poeta no implica una renuncia al futuro ni un olvido del pasado, ya que “el presente es el sitio de encuentro de los tres tiempos.” Es por eso que en *Pasado en claro* el poeta se remonta a su pasado, dentro del cual vislumbra su futuro, que ahora se ha convertido en su presente, paraíso

ansiado durante toda su vida, pues los hombres no sabemos nada del presente; sin embargo, “los poetas saben algo: el presente es el manantial de las presencias.”

Paz ha creado una “realidad” a través de *Pasado en claro*, una “realidad” constituida por sensaciones, percepciones, imaginaciones, etc. que han sido transformadas en signos -no menos reales que el pensamiento o el sentimiento- para convertirse en algo definitivo, para perdurar en el presente.

La poesía, para realizarse en el poema, se apoya siempre en algo ajeno a ella. Ningún poema es puro, en cuanto que sus palabras no abandonan en ellos sus significados para significar solamente el acto de poetizar. De hecho, un poema puro sería inexpresable porque no podría estar formado por los signos que constituyen las palabras que conocemos. Sin embargo, en este poema, Paz ha unido esa necesaria dependencia que tiene la poesía de la palabra junto a su intento de trascenderla.

Pasado en claro va más allá de las palabras.

Las palabras que ha utilizado Octavio Paz en la composición de *Pasado en claro* le pertenecen en la medida en que él las ha elegido, pero su procedencia se remonta a todas aquellas civilizaciones que han conformado el bagaje lingüístico y literario del poeta.

Por lo tanto, el lenguaje que alimenta el poema forma parte de la historia. Además, esta historia está presente en un doble sentido: por un lado en cuanto que el poema nos transporta a sensaciones vividas, nos relata horas pasadas; por otro, en lo que concierne a su situación en el tiempo -poema escrito en 1974 y publicado en 1975-. Sin olvidar que el poema es histórico como producto social y porque, a pesar de que trasciende la historia, la necesita para tener lugar entre los hombres, para repetirse y recrearse.

La poesía se ha convertido en conciliadora de la experiencia original de Paz, aquella vivida durante su infancia y adolescencia, y todas aquellas experiencias que han completado su vida posterior hasta el momento de escritura del poema.

En el charco de la memoria que es *Pasado en claro* hemos bebido el agua de un presente perpetuo que es, a su vez, el más remoto pasado y el futuro más inmediato. Este presente permanecerá inmóvil a través de los tiempos, porque la principal misión de la palabra escrita es fijar la memoria de los hombres. El poema, así, se convierte en único, pero repetible infinitamente por cada una de las voces que vuelvan a enunciarlo. Y es que *Pasado en claro* ha devenido patrimonio de los hombres, de la historia; pues, a pesar de que parte de una experiencia íntima de Octavio Paz, no obstante, una vez que cualquier lector puede acceder a su interior, se transforma en colectivo.

Hay dos formas de leer un poema. Se puede leer con la finalidad, simplemente, de “decir” el poema. Sin embargo, también se puede leer un poema y llegar a “sentir” aquello que expresa, es decir, se puede experimentar un sentimiento catártico propio de la fusión de contrarios que lo conforman.

En este sentido, *Pasado en claro* es una obra inacabada, siempre dispuesta a ser completada y vivida por un lector nuevo. Cada verso del poema supone una revelación de nuestra condición y una conciliación con nosotros mismos. Esta revelación personal que pueda generar *Pasado en claro* en cada uno de nosotros es la que aproxima la poesía a la filosofía, porque el poema dialoga con su lector, debido a que “el verdadero poeta habla con los otros al hablar consigo mismo”.

“Este poema que voy a leer a ustedes es un fragmento de un poema muy largo, pero en él trato de mostrar que en cada hombre, en cada uno de nosotros, hay una ventana hacia otro tiempo; no la eternidad de las filosofías y de las religiones sino la eternidad instantánea, la pequeña ración de eternidad de cada hombre y de cada mujer. Este tiempo sin tiempo de los niños, de los enamorados; esa niña que escribía en aquel poema en el cuaderno, de pronto se queda viendo la pared. Y que además es una experiencia que todos tenemos, y además, no solamente todos, sino en todas las edades; no es un privilegio de éstos o de aquellos, de los tontos o de los inteligentes, de los cultos o de los incultos, de los hombres o de las mujeres, de los niños o de los viejos, de los chinos o de los negros, o de los españoles o de los argentinos.”

De esta manera explica el poeta el significado de este gran poema, *Pasado en claro*: *ventana hacia otro tiempo, el tiempo sin tiempo.*

A partir de aquí, todo lo que estos signos que configuran *Pasado en claro* nos puedan sugerir brotará del poema como si éste fuera “un surtidor de significaciones”, pues así lo concibe Paz en *Los signos en rotación*. En esta misma obra, considera la imagen poética como la otredad:

“Ningún método exterior o interior puede por sí solo suscitar la aparición de la *otredad*. Es un don imprevisto, un signo que la vida hace a la vida sin que el recibirlo entrañe mérito o diferencia alguna, ya sea de orden moral o espiritual.”

“Experiencia hecha del tejido de nuestros actos diarios, la *otredad* es ante todo percepción simultánea de que somos otros sin dejar de ser lo que somos y que, sin cesar de estar en donde estamos, nuestro verdadero ser está en otra parte. Somos otra parte.” “Ser *uno mismo* es condenarse a la mutilación, pues el hombre es apetito perpetuo de ser otro.” “El hombre es lo inacabado, aunque sea cabal en su misma inconclusión; y por eso hace poemas, imágenes en las que se realiza y se acaba sin acabarse del todo nunca. Él mismo es un poema: es el ser siempre en perpetua posibilidad de ser completamente y cumpliéndose así en su no-acabamiento.”

La única puerta de salida que posee el hombre para ser otro es la creación poética; es por eso que Paz elige esta vía para llegar a esa *otra parte*, su pasado, el que intenta clarificar:

“Toda creación poética es histórica; todo poema es apetito por negar la sucesión y fundar un reino perdurable. Si el hombre es trascendencia, ir más allá de sí, el poema es el signo más puro de ese continuo trascenderse, de ese permanente imaginarse. El hombre es imagen porque se trasciende. Quizá conciencia histórica y necesidad de trascender la historia no sean sino los nombres que ahora damos a este antiguo y perpetuo desgarramiento del ser, siempre separado de sí, siempre en busca de sí, el hombre quiere ser uno con sus creaciones. Reunirse consigo mismo y con sus semejantes: se el mundo sin cesar de ser él mismo. Nuestra poesía es conciencia de la separación y tentativa por reunir lo que fue separado.

En el poema, el ser y el deseo de ser pactan por un instante, como el fruto y los labios, poesía momentánea reconciliación: ayer, hoy, mañana; aquí y allá; tú, yo, él, nosotros. Todo está presente: será presencia.”

En el poema todo es presencia, pues la poesía trasciende al tiempo y hace perdurar al hombre en la Historia. La paradoja es que conforme se leen los versos de un poema, éstos de alguna manera desaparecen, ya que no volverán a ser hasta que otra voz los esparza por el espacio y el tiempo; pues los nombres están huecos hasta que alguien los dice.

Notas

- [1] En un breve ensayo titulado *Contar y cantar* (México, 1976) y subtítulo *Sobre el poema extenso* -incluido en *Entre uno y muchos* (véase bibliografía)-
- [2] En Octavio Paz, *El águila y el viento*, Paraninfo, Universidad de Murcia, 1989. p. 54.
- [3] *Convergencias*, en Octavio Paz. *El escritor y la crítica*, Taurus, Madrid, 1982. pp. 39-41.
- [4] *Excursiones, incursiones y retornos de un cráneo de azúcar*, en Octavio Paz. *El escritor y la crítica*, Taurus, Madrid, 1982.
- [5] *Escritura, cuerpo del silencio*, en Octavio Paz. *El escritor y la crítica*, Taurus, Madrid, 1982. p. 276.
- [6] Extraída de *L'Homme primitif et la Religion*, París, 1940; en *El laberinto de la soledad*, Cátedra, Madrid, 1993.
- [7] En *Cuadernos Hispanoamericanos* nº 343, 344 y 345, Madrid, enero-febrero-marzo, 1979. p. 592.
- [8] *Variables poéticas de Octavio Paz*, Madrid, 1979. p. 241.
- [9] *Las estaciones poéticas de Octavio Paz*, Traducción de Tomás Segovia, Fondo de Cultura Económica, México, 1976. p. 54.

Bibliografía

BELLINI, Giuseppe, *La poesía del siglo XX: México*. In: *Nueva historia de la literatura hispanoamericana*, Editorial Castalia, Madrid, 1997.

CERVERA SALINAS, Vicente, *La palabra en claro de Octavio Paz*. In: *Octavio Paz, El águila y el viento*, Paraninfo, Universidad de Murcia, 1989.

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS nº. 343-344-345, Madrid, enero-febrero-marzo 1979:

ALAZRAKI, Jaime: *Para una poética del silencio*.

GARCÍA SÁNCHEZ, Javier: *Octavio Paz-Wittgenstein: la palabra silenciada*.

RODRÍGUEZ PADRÓN, Jorge: *El tiempo hecho cuerpo repartido*.

SALAS, Horacio: *Historia de una desmesura*.

DOMÍNGUEZ MICHAEL, Christopher, en la selección y montaje de textos de *Octavio Paz por él mismo*, de 1964 a 1994, Primera edición: periódico *Reforma*, 6 de abril de 1994, pp. 12D y 13D

FORGUES, Roland, *Octavio Paz: el espejo roto*, Secretariado de Publicaciones, Universidad de Murcia, 1992.

FUENTES, CARLOS,

El tiempo. In: FLORES, Ángel, *Aproximaciones a Octavio Paz*, Ed. Joaquín Mortiz, México, 1974.

El tiempo de Octavio Paz. In: PAZ, Octavio, *Los signos en rotación y otros ensayos*, Alianza Editorial, S.A., Madrid, 1971.

GIMFERRER, Pere,

— *Lecturas de Octavio Paz*, Editorial Anagrama, S.A., 1980.

— (edición de) *Octavio Paz. El escritor y la crítica*, Taurus, Madrid, 1982:

— CORTÁZAR, Julio: *Homenaje a una estrella de mar*.

— DURÁN, Manuel: *La huella del Oriente en la poesía de Octavio Paz*.

— GIMFERRER, Pere: *Convergencias*

— MARTÍNEZ TORRÓN, Diego: *Escritura, cuerpo del silencio*.

— SUCRE, Guillermo: *La fijeza y el vértigo*.

— SUTHERLAND, Donald: *Excursiones, incursiones y retornos de un cráneo de azúca*.

— XIRAU, Ramón: *El hombre: ¿cuerpo y no-cuerpo?*

— YUKIEVICH, Saúl: *Octavio Paz, indagador de la palabra*.

MARTÍNEZ TORRÓN, Diego, *Variables poéticas de Octavio Paz*, Madrid, 1979.

PAZ, Octavio,

— *El laberinto de la soledad*, Cátedra, Madrid, 1993.

— *El mono gramático*, Editorial Planeta, S.A., Barcelona, 1997.

— *Entre uno y muchos*. In: Obras Completas I, Galaxia Gutenberg, Circulo de Lectores, Barcelona, 1999.

- *Fundación y Disidencia, Dominio Hispánico*, en Obras Completas II, Galaxia Gutenberg, Circulo de Lectores, Barcelona, 2000.

— *Los signos en rotación y otros ensayos*, Alianza Editorial, S.A., Madrid, 1971.

— *Pasado en claro*, Fondo de Cultura Económica, México, Primera edición, 1975, Segunda edición, nueva versión, 1978.

PHILLIPS, Rachel, *Las estaciones poéticas de Octavio Paz*, Traducción de Tomás Segovia, Fondo de Cultura Económica, México, 1976.

POESÍA EN LA RESIDENCIA, *La voz de Octavio Paz*, Asociación de amigos de la Residencia de Estudiantes, Madrid, 1999.

RODRÍGUEZ LAFUENTE, Fernando, *Entrevista con Octavio Paz*. In: *Octavio Paz*. Ed. Enrique Montoya Ramírez. Ediciones de Cultura Hispánica, Madrid, 1988.

SHERIDAN, Guillermo y JIMÉNEZ AGUIRRE, Gustavo, en la selección y montaje de textos de *Octavio Paz por él mismo*, de 1914 a 1944, Primera edición: periódico *Reforma*, 6 de abril de 1994, pp. 12D y 13D

STANTON, Anthony, en la selección y montaje de textos de *Octavio Paz por él mismo*, de 1944 a 1964, Primera edición: periódico *Reforma*, 6 de abril de 1994, pp. 12D y 13D.

ULACIA, MANUEL, *El árbol milenario, Un recorrido por la obra de Octavio Paz*, Galaxia Gutenberg, Circulo de Lectores, Barcelona, 1999.

WILSON, JASON, *Octavio Paz*, Twayne Publishers, Massachusetts, 1986.

© Laura Martínez Hernández 2009

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

