

Octavio Paz y T.S. Eliot: El poema como regeneración

Fernando Castro Flórez

La musicalidad propia de *Blanco* tiene una correspondencia manifiesta con un poeta que no se pone, sorprendentemente, nunca en relación con Paz: T.S. Eliot. Y, sin embargo, Paz ha declarado constantemente lo que supuso para él el encuentro con la poesía en lengua inglesa y, muy especialmente, con Eliot. Le leyó en 1931 cuando apareció la primera traducción de *The Waste Land* al castellano, en México.

Paz confiesa que la primera vez que leyó este libro se quedó aterrado: no comprendía una sola palabra, en cierto sentido, pensaba que la poesía moderna le estaba vedada. Sin embargo, sucesivas lecturas y conversaciones con poetas de otra generación como Villaurrutia, Pellicer o Gorostiza (que admiraban a Eliot) le adentraron en ese universo mágico.

Eliot le enseñó algo que será central en toda su poesía: la *densidad temporal* de la escritura. Esta idea arranca del cubismo que contamina a la poesía, incitando a introducir en el poema realidades y tiempos distintos: todos en un mismo bloque verbal. El poema es siempre temporal porque está hecho de palabras, es algo que transcurre en el tiempo y que pasa por nuestra mente, no es algo que vemos simultáneamente, como ocurre en un cuadro. Este fue el

gran descubrimiento de Apollinaire, aunque la poesía francesa sólo lo utilizó para la lírica.

En cambio, Eliot guiado por Ezra Pound, aplicó este método del «collage» simultaneísta al poema extenso; en él, confiesa Paz encontró por primera vez poemas extensos verdaderamente modernos¹, construcciones que utilizan una pluralidad de realidades en la totalidad del poema.

Los poetas norteamericanos rompen con la obsesión de la idea de la poesía pura, esa alquimia verbal en la que no sucede nada excepto la palabra o el silencio. Eliot y Pound, frente a Mallarmé, introducen la vida moderna, la historia. Apollinaire había introducido la vida sentimental, la vida en la calle del pobre Guillaume. En la poesía de Eliot aparece la ciudad anónima, no el hombre de Eliot ya que, aunque el poema *The Waste Land* es una confesión, aparece sobre todo la *multitud*. «Esto me hizo ver —declara Paz— que entre la historia presente, entre el mundo presente y la poesía había una comunicación mucho más profunda y que, quizá, la manera de apropiarme de esta verdad era viendo la enseñanza de Eliot y la de Pound»². La idea que asume Paz en su poesía es la de que ésta debe decir algo, debe ser una *visión del mundo moderno*. Esto es, según Paz, lo que le distingue de los surrealistas y no meramente su desconfianza ante la escritura automática.

Blanco no es propiamente una visión de la escritura moderna y, sin embargo, en él se traza una *arqueología* de nuestro tiempo, se reconducen los elementos cosmológicos al estado en el que la palabra comienza de nuevo, se trae la escritura a un momento postmallarmeano. El núcleo de *Blanco* es moderno porque parte de esa situación que Eliot deletrea: la *decadencia*.

The Waste Land, *Four Quartets* y *Blanco* son poemas en los que la idea de esterilidad y fertilidad, muerte y regeneración son centrales, son poemas *estacionales*, plagados de simbolismo reli-

1. Cfr. Octavio Paz: «Contar y cantar (sobre el poema extenso)» en *La otra voz*, Ed. Seix-Barral, Barcelona, 1990, pp. 11-30.

2. *Octavio Paz*, Edición de Enrique Montoya Ramírez, Ediciones de Cultura Hispánica, Madrid, 1989, p. 91.

gioso y metafísico. Gran parte de *Blanco* no es sino una versión radicalizada de la idea de *replantación* de *The Waste Land*, es decir, un poema que narra el *eco* de un mundo desaparecido, el desgarramiento de la vida moderna.

Si Paz parece retornar a Empédocles, Eliot no teme recorrer las ruinas del presente, el ajetreo de los negocios, las rutinas, la fealdad de los suburbios, la prostitución, el esnobismo. Y, sin embargo, los dos saben que en este territorio devastado sigue habitando el alma de una potencia de lo diferente. Curtius señala cómo en Eliot es central esa *nostalgia de Psique*³ que parecería calmarse sólo por medio de extraños *cultos de la vegetación*, esos mismos que aparecen en *Blanco*; recordemos que la imaginería mítica de *Blanco* tiene muchos elementos ctónicos. En *Blanco* el hombre y el poeta pasan ambos por las etapas míticas y la naturaleza se convierte en el correlato objetivo de uno y otro.

El poema entero es un entrelazamiento de las tres manifestaciones del mito. Los versos iniciales hablan de la fuerza latente de la semilla que, como la palabra, tiene que luchar para surgir desde un estado en el que es «impar/ grávida/ nula». El verde es el color asociado con la energía vegetativa del nivel ctónico, y el girasol con su evocación de vida pugna con un «follaje de claridad». El oro herrumbroso de la flor nos habla del sol, fuente de luz y calor cósmico, y la transición hacia el fuego de la pasión tiene lugar; el fuego que purifica y renueva:

Pan Grial Ascuá
Muchacha⁴

El río seco de la siguiente sección individual se convierte en el símbolo de las luchas del poeta a través del lenguaje para conseguir la expresión:

3. «El alma no puede renunciar a sus deseos, a sus esperanzas, a sus angustias. Está sedienta del agua de vida, se estremece ante las tinieblas y la muerte» (E.R. Curtius: *Ensayos críticos acerca de la literatura europea*, Ed. Visor, Madrid, 1989, p. 281).

4. Octavio Paz: *Obra poética*, Seix-Barral, Barcelona, 1990, p. 487.

El lenguaje

Es una expiación,
Propiciación
Al que no habla⁵

Pero la sección termina con la imagen del agua que devuelve la fertilidad a la tierra árida y, simbólicamente, el poema que devuelve la fertilidad al poeta angustiado. La *fertilidad del amor* viene también envuelta en la imaginería acuática en la doble sección que sigue: «el río de los astros/ astros infusorios reptiles»⁶, y el río se convierte asimismo, en «el río *seminal* de los mundos»⁷.

La imaginería liga al poeta con un paisaje en una agonía compartida al iniciarse la siguiente sección individual en un *desierto* ardiente:

Paramera abrasada
Del amarillo al encarnado
La tierra es un lenguaje calcinado⁸

El sol es despiadado e injusto, la naturaleza hostil —«En un muro rosado/ Tres buitres ahítos»⁹— y el alrededor más surrealista y más amenazante mientras la tierra y el poeta sufren dolores casi de parto para romper la pesadilla:

Dispersión de cuervos
Inminencia de violencias violetas.
Se levantan los arenales,
La cerrazón de reses de ceniza¹⁰

Cuando se alcanza la salvación, se la expresa en imágenes tónicas de *regeneración*, y de manera especialmente significativa en el símbolo multivalente del último verso:

5. Octavio Paz: *Obra poética*, p. 488.

6. Octavio Paz: *Obra poética*, p. 488.

7. Octavio Paz: *Obra poética*, p. 489.

8. Octavio Paz: *Obra poética*, p. 489.

9. Octavio Paz: *Obra poética*, p. 489.

10. Octavio Paz: *Obra poética*, p. 490.

Tu cuerpo chorrea cielo

Tremor

Tu panza tiembla

Tus semillas estallan

Verdea la palabra¹¹

The Waste Land es el gran ciclo mítico de la poesía moderna. La regeneración de *Blanco* se hace más explícita en Eliot por medio de los dioses de la vegetación: el Adonais sirio, el Attis frigio, el Osiris egipcio. La muerte y resurrección de estos dioses simboliza el ciclo natural de desarrollo y marchitamiento. La fertilidad de la naturaleza se pone en una relación de dependencia con la curva vital de un dios o de un ser divino, a veces con la de un rey o de un sacerdote¹²: en él reside el principio vital del cosmos.

De estas creencias proceden los cultos a los árboles (que, como he señalado, atraviesa la poesía de Paz, hasta *Arbol adentro*), los ensalmos para llamar la lluvia, árboles de mayo, prácticas del tiempo de la cosecha. El mito primordial de *The Waste Land* es la leyenda de Graal que Eliot lee, siguiendo a Jessie L. Weston, *From Ritual to Romance*, como un antiquísimo culto de la naturaleza¹³.

La versión originaria de la leyenda del Graal habla de un joven héroe que llega a un país yermo, en el que se han agotado todas las fuentes y se ha marchitado la vegetación. El señor de este país, el doliente rey pescador, reside en un misterioso castillo, cuyos caballeros reciben alimento corporal y espiritual cada vez que se muestra el vaso milagroso del Graal. Con el Graal están siempre relacionados la lanza y el cáliz.

11. Octavio Paz: *Obra poética*, p. 490.

12. Es necesario tener en cuenta que gran parte de estas ideas de Eliot provienen de *La rama dorada* de Frazer.

13. Probablemente se trata de un culto arcaico que en la época del sincretismo grecocristiano fue incorporado al simbolismo del culto eucarístico y luego llevó, durante siglos, una vida esotérica, hasta que se fundió con el ciclo céltico de leyendas del rey Arturo y su Tabla Redonda y pasó junto con éste a ser materia para la novela caballerescas, hasta perder totalmente su sentido primitivo en las últimas elaboraciones, en las que se advierten de una parte las incomprensiones de juglares no iniciados, y de otra las correcciones sistemáticamente emprendidas para ajustar el asunto a la ortodoxia eclesiástica.

La misión del héroe –sea o no sea cumplida– es curar al rey pescador y, de ese modo, salvar al desfalleciente país, pues la aridez que éste sufre es causada por la dolencia del rey. Esa dolencia es en el fondo, por debajo de todos los eufemismos, la *pérdida del vigor viril*, o sea, lo mismo que significa la mutación del Attis frigio, y la mortal herida inferida por el jabalí al Adonais sirio y cipio.

Toda la simbología de la lanza y el cáliz refuerza el problema erótico que está en la raíz, son símbolos sexuales, vitales. En *Blanco* también aparece el «Cáliz» de vocales y consonantes incendiadas. El fuego abre una etapa purgativa al mismo tiempo que aparece la mujer como doble del cáliz en el que ella es «Pan Grial Ascuá», elementos de un sacrificio eucarístico. Si aparecen en la columna de la izquierda el fuego y la vía purgativa, en la derecha aparece la sensación. La aparición de la mujer y la sensación en las dos columnas separadas va seguida de una vuelta a la columna del centro y al movimiento vertical. El lenguaje (palabra, semilla, semen) es un río que crece poco a poco:

Patience, Patience
(Livingston en la sequía)
El mío es rojo y se agosta
Entre sablenas llameantes
Castillos de arena, naipes rotos
Y el jeroglífico (agua y brasa)
En el pecho de México caído¹⁴

El sentido purgativo y místico de estos versos se expresa en las alusiones a la paciencia, a Livingston y el agua quemada, el jeroglífico. La paciencia que se menciona aquí, como la «pasión de la brasa compasiva», tienen etimológicamente en común el padecer, un sufrimiento.

En su capítulo «Modern Mystics», Evelyn Underhill incluye a David Livingston como ejemplo del místico moderno que ha logrado la trascendencia por fuerza del espíritu y plegaria¹⁵. En una nota

14. Octavio Paz: *Obra poética*, p. 487.

acclaratoria al final de *Ladera este*, Paz dice que el verso «Y el jeroglífico (agua y brasa)» se refiere al agua quemada de los antiguos mexicanos, un símbolo analizado por Laurette Séjourne¹⁶. Esta agua quemada o *atlthacinolli*, según Séjourne, siempre se relaciona en su empleo simbólico con el dios Quetzalcóatl¹⁷. Su significado es que la trascendencia sólo se logra tras la combustión de la materia, combustión en el fuego que, combinado con el agua, es la «fórmula mística» de los antiguos mexicanos.

En *Blanco*, cuando aparece el motivo del agua, la palabra y el poeta están solos desde el «Oleaje de sílabas húmedas» hasta la «ondulación,/ el cabrilleo,/ Hasta el agua». El fuego y el agua se combinan en el símbolo místico de los nahuas, mientras el poeta lucha a través del lenguaje por establecer para sí mismo una identidad como mexicano y como hombre. Siente «un presentimiento de lenguaje» que late en su interior y aguarda a que las palabras se formen, como Livingston esperaba a que el río se alzase. La imagen del río toma el relevo como símbolo de la vida o del camino del poeta «rojo... entre sableras llameantes», pasando entre los signos áridos y la fortuita destrucción, «naipes rotos»¹⁸. El mito del agua de fuego, ya anotado como típico de la visión de Paz de la armonía

15. Se podría observar, como ha hecho Gilbert Durand en su libro *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, París, Bordas, 1969, p. 178, que cualquier sistema de trascendencia presupone una ascética. Sin embargo, por las constantes referencias al sufrimiento, la purgativa es la vía mística que más sobresale en *Blanco*. Joseph A. Feustle ha señalado la importancia de la mística española en ese ascetismo, cfr. *Cuadernos Hispanoamericanos*, nos. 343-345, p. 465 y ssg.

16. Cfr. Laurette Séjourne: *Pensamiento y religión en el México antiguo*, cit. en Octavio Paz: *Obra poética*, p. 813.

17. «Este jeroglífico siempre acompaña al señor del descenso, la estrella de la mañana, Quetzalcóatl» (Laurette Séjourne: *Pensamiento y religión en el México antiguo*, Ed. F.C.E., México, 1957, p. 159).

18. Recordemos la importancia de los naipes en *The Waste Land*, la cartomancia y las cartas de tarot: la perversa baraja que maneja Madame Sosostriis. Las cartas son también emisarias de muerte:

«y esta carta,
que está en *blanco*, es algo que lleva él a la espalda,
que me está prohibido ver. No encuentro
al Hombre Ahorcado. Tema de la *muerte por agua*»

(T.S. Eliot: «La tierra baldía» en *Poesías reunidas*, Ed. Alianza, Madrid, 1978, p. 78). El tarot se encuentra en el origen de *Piedra de sol* de Octavio Paz.

enigmáticamente al final de *The Waste Land*²². Este ritmo, como el presentimiento de la palabra, es significativo para Paz: «sentimos que el ritmo es un ir hacia algo, aunque no sepamos qué pueda ser ese algo. Todo ritmo es sentido de algo»²³. Aquí el ritmo indica un *ir hacia* el agua y el crecimiento de la palabra hacia la imaginación.

El ritmo que mueve a *Blanco* y a *The Waste Land* es sustancialmente el mismo, ese que anima las dos grandes obsesiones del alma: el amor sexual y la muerte. «Eros y Thanatos son las dos divinidades ante cuyas máscaras el alma moderna ora, se lamenta, pregunta, sacrifica. Eliot es moderno porque ve y dice todo lo que va unido con el amor y la muerte: lo que tienen de brutalmente físico, mancillante, angustioso, cruel y grotesco»²⁴.

En Eliot el elemento dominante es el depresivo, el carácter *melancólico*, para él todo se reduce a putrefacción, el dolor parece inenarrable o cuando menos sujeto a un olvido más doloroso aún²⁵. El poeta se esconde en el fuego que purifica después de esa invocación: «acordaos a tiempo de mi dolor». En cierto sentido, Eliot asume la conciencia cristiana de la culpa, se hace responsable de la pérdida del paraíso, cartografa su *desesperanza* describiendo la tierra yerma, árida, agostada, pedregosa, hórrida.

El poema de Eliot es un lamento sobre toda la miseria y angustia de este tiempo, un mundo que parece terminar en un sollozo. Como la Sibila en Petronio, era necesario que un poeta dijera: «Morir quiero»²⁶. Todo comienza mezclando memoria y deseo en la tierra muerta, removiendo *turbias raíces*, esas que extrañamente se aferran en la pétreo basura, surgen en la máxima degradación.

El poeta sólo puede acumular fragmentos, conoce tan sólo «un montón de imágenes rotas, en que da el sol, / y el árbol muerto no

22. «En un destello de relámpago. Luego una húmeda ráfaga/ trayendo lluvia» (T.S. Eliot: «La tierra baldía», p. 92).

23. Octavio Paz: *El arco y la lira*, Ed. F.C.E., México, 1973, p. 57.

24. E.R. Curtius: *Ensayos críticos acerca de la literatura europea*, p. 284.

25. Cfr. T.S. Eliot: «La tierra baldía», pp. 93 y 100.

26. Cfr. T.S. Eliot: «La tierra baldía», p. 75.

da cobijo»²⁷. El árbol que en *Blanco* es símbolo de lo que nos protege, en *The Waste Land* señala la inevitable decadencia. Y, sin embargo, comparece la dura imagen de un cadáver plantado en el jardín, tal vez presto a florecer, como si de la muerte surgiera algo diferente²⁸. El cadáver es la forma extrema de la semilla. La «mezquina vida en el reseco terrón» presiente, confusamente quizá, los gérmenes que se abrirán en un día. Aquel cuyo sentimiento late al unísono con el ritmo del crecimiento, aquel que reconoce su pasión en la de los antiguos dioses de la vegetación, habrá cruzado las puertas de la muerte para entrar en la tierra del más allá. Para él muerte y vida ya no son contrarios:

no estaba ni
vivo ni muerto, ni sabía nada,
mirando en el corazón de la luz, el silencio²⁹

Vida y muerte se interpenetran, como en ese territorio ambiguo por el que se mueven los ángeles de Rilke; en el fondo, una cosa y otra sólo son soportables con *paciencia*, ese elemento místico que aparece convocado en *Blanco*³⁰. En *Blanco* aparece la muerte como surgiendo del agua³¹:

Boca de manantial
Amordazado
Por la conjunción anónima de los *huesos*³²

La aspereza de la imagen del manantial amordazado del lenguaje avanza a empellones, rudamente a través de ideas de expia-

27. T.S. Eliot: «La tierra baldía», p. 77.

28. Cfr. T.S. Eliot: «La tierra baldía», p. 79.

29. T.S. Eliot: «La tierra baldía», p. 78.

30. En *The Waste Land* la *paciencia* aparece asociada a la vida y la muerte confundidas, cfr. *Poesías reunidas*, p. 90. En Octavio Paz la *paciencia*, en *Blanco*, se asocia al peculiar misticismo de Livingston «en la sequía» (cfr. *Obra poética*, p. 487). Esa esperanza de *regeneración* es el tema de los dos poemas.

31. Tema central de *The Waste Land*, cfr. *Poesías reunidas*, pp. 78 y 79.

32. Octavio Paz: *Obra poética*, p. 488.

ción, encarcelamiento y asesinato hasta llegar a «El muerto innumerable» que no puede en absoluto encontrar una liberación en las palabras.

El sentido se expresa en sonido, no comprometedor y difícil para la lengua («propiciación», «emparedado»). Hablar mientras otros trabajan «Es pulir huesos»³³, imagen poderosa y de dos filos, con sus connotaciones de muerte, deshumanización y del encallecimiento de un artesano que trabaja sobre lo que queda de un ser vivo; y, sin embargo, al mismo tiempo un objeto de belleza perdurable puede surgir de lo que era meramente un proceso de decadencia. Los huesos aparecen también obstinadamente en *The Waste Land*; me parece central un momento de «Una partida de ajedrez» en el que un preguntar absurdo trata de saber qué piensa el otro, por qué nunca dice nada: «Nunca sé lo que estás pensando. Piensa»³⁴. El poeta trata de recordar algo y tan sólo puede pensar que «estamos en el callejón de las ratas/ donde los muertos perdieron los huesos»³⁵. No hay formulación más radical del nihilismo: pensar como despedazamientos de los restos mortales, *putrefacción*.

Tanto para Eliot como para Paz, las palabras del poeta por contraste podrían «aguzar silencios»³⁶ para nosotros, darnos una ventana («la transparencia») para ensanchar nuestra visión. En *Blanco* el verso se hace más suave con las sibilantes de «Aguzar / Silencios», que retoman la doble evocación de «huesos» y prosiguen a lo largo de los versos el murmullo de una corriente hasta la segunda doble sección que se convierte en una rapsodia de amor, en una imáginería acuática.

La palabra final de *The Waste Land*, *Shantih*, «la paz que escapa a toda comprensión», guarda afinidad, en su representar cierta transrealidad, con esa *transparencia* de *Blanco* que funde realidad e irrealidad. El arte, que es aquí «pulir huesos», mete al

33. Octavio Paz: *Obra poética*, p. 488.

34. T.S. Eliot: «La tierra baldía», p. 87.

35. T.S. Eliot: «La tierra baldía», p. 87.

36. Cfr. Octavio Paz: *Obra poética*, p. 486 y T.S. Eliot: «La tierra baldía», p. 78.

hombre en una lucha que le es preciso emprender, con todo el sufrimiento y la frustración consiguientes, para ganar los pocos pero indefinidamente preciosos momentos de la visión («transparencia», «presencia», «instante») de la totalidad del ser creado. Se trata de una jornada mística, seguida de muchas de diferentes maneras, a la que el propio Paz se entregó a fuer de hombre que ha conocido la angustia existencial de la soledad y que la ha trascendido entre la poesía y el amor.

Paz ha sintetizado las propuestas de Mallarmé, Pound y Eliot, en ellos ha encontrado la presentación de las imágenes como racimos de signos sobre la página. Las palabras parecen, por ejemplo, en Pound, ideogramas, no fijos sino en movimiento, «a la manera de un paisaje visto desde un barco o, más exactamente, tal como las constelaciones forman distintas figuras a medida que se separan sobre la hoja del cielo»³⁷.

La palabra constelación evoca inmediatamente la idea de *música* y la de música, con sus múltiples asociaciones, del acorde erótico de los cuerpos al acuerdo político entre los hombres, suscita el nombre de Mallarmé, la estrella polar que guía la travesía. Un texto capital de Eliot, *La música de la poesía*, señala que la música de la poesía debe ser una música latente en el habla común de tiempo, como en Mallarmé, el poeta debe trabajar cerca de las analogías musicales.

La recurrencia es la forma de la poesía, ese ritmo que puede compararse con los movimientos de una sinfonía o de un cuarteto. La tarea de la poesía es, para Eliot, recorrer dos direcciones: aumentar su elaboración musical y, al mismo tiempo, reconducirse al habla coloquial. Esta tensa síntesis convierte a la poesía en una «aventura sin final»³⁸.

El problema de lo que no tiene fin es también común a Paz y Eliot. Sobre todo al autor de los musicales *Cuatro cuartetos*, esos

37. Octavio Paz: *Los hijos del limo*, Ed. Seix-Barral, Barcelona, 1987, p. 197.

38. T.S. Eliot: *Essays on poetry*, Ed. Faber, Londres, 1957, p. 38.

poemas en los que el tiempo es lo que destruye y lo que preserva. El tiempo es, para Eliot, *condensación*, espaciamiento en el que todo fluye al modo heracliteano y, sin embargo, todo está *detenido* (como la fijeza momentánea de *el mono gramático*):

El tiempo presente y el tiempo pasado
están quizá presentes los dos en el tiempo futuro
y el tiempo futuro contenido en el tiempo pasado.
Si todo tiempo es eternamente presente
todo tiempo es irredimible³⁹.

La contemporaneidad de todos los tiempos viene a ser equivalente a la irrealidad del tiempo. A partir de esta concepción basta sólo dar un paso para llegar a una consideración metafísica y religiosa de la temporalidad. Ese paso es el que dan los *Cuatro cuartetos* en los que el tiempo llega a confundirse con el Tiresias emblemático de *The Waste Land*, el que es capaz de condensar su palabra, pre-decir lo que todavía no puede verse.

La ceguera mitológica de Tiresias aún a erotismo y tragedia, palabra y mortalidad. Como ese carácter repentino del tiempo en *Burst Norton*: un clarear desde la temporalidad en un fogonazo intemporal para volver a desaparecer inmediatamente. El mundo es una eterna circulación que está cifrada, como en Mallarmé, en la deriva de las estrellas o en el punto fijo del mundo giratorio que es, en último término, la *carne*⁴⁰.

En el fluir temporal sólo se puede dar constancia de que se ha estado *ahí*, «pero no podemos decir donde», como en *Un coup de dés*, sólo ha ocurrido el *lugar*, ese espacio, probablemente banal, como el cuarto contiguo en el que la mujer parece una *promesa* en *Blanco*. El tiempo, piensa Eliot, sólo permite un poco de conciencia, es decir, una efímera salida del tiempo, un situarse en un lugar de desafección. Ese lugar es, estrictamente, el mismo de la *semilla* que

39. T.S. Eliot: «Cuatro cuartetos» en *Poesías reunidas*, p. 191.

40. Cfr. T.S. Eliot: «Cuatro cuartetos», p. 193.

Paz ha pensado en *Corriente alterna*: «*tiempo de antes y tiempo de después*»⁴¹, dice Eliot, en el que la sombra, como en María Zambrano, es un signo de lo transitorio de la belleza. «Ni plenitud ni vacío. Sólo un chisporroteo»⁴².

Significativamente, el elemento que Eliot elige para presentar lo que permanece fijo en un mundo que da vueltas es el *girasol*, el mismo que aparece al comienzo de *Blanco* como símbolo del cambio, el ciclo estacional, los grados de la luz. Las palabras se mueven, aclaran y oscurecen, como la música, son, para Eliot, formas que están vivas y que únicamente por ello pueden morir, ingresar en ese silencio, después del habla, que atraviesa toda la poesía de Paz. El silencio y la música son el fin que precede al comienzo, como esa latencia de la semilla que se remonta a un antes:

y el fin y el comienzo siempre estuvieron ahí
antes del comienzo y antes del fin
Y todo es siempre ahora⁴³.

El ahora que es reclamado por Paz para edificar sobre él una poética y una política, es en Eliot el dominio en el que se sitúa la palabra y, sin embargo, no hay en él nada paradisíaco, al contrario, *la palabra está en el desierto*, en el nihilismo.

Parece como si el sol, lo luminoso del propio instante impidiera la visión como en algunos poemas de Laforgue en los que la tristeza tiene carácter *estacional*: el invierno llega como un bloqueo sentimental y también, paradójicamente, como imperio de la sequía:

Oh! Soles emisarios del quehacer en los rubios Pactolos,
espectáculo agrícola,
¿dónde estáis sepultados?⁴⁴.

41. T.S. Eliot: «Cuatro cuartetos», p. 194.

42. T.S. Eliot: «Cuatro cuartetos», p. 194.

43. T.S. Eliot: «Cuatro cuartetos», p. 195.

44. Jules Laforgue: «Llega el invierno» en *Antología poética*, Editora Nacional, Madrid, 1975, pp. 187-189.

Sólo el amor es lo que pone en movimiento eso que une comienzo y fin o, en crudos versos de Eliot, el estiércol y la muerte, la semilla que es ya putrefacción⁴⁵. Ante esta radicalidad que une vida y muerte, Eliot reconoce que la *poesía no importa*⁴⁶, no ofrece el consuelo que se había esperado, enseña tan sólo la *humildad*, el camino del *desposeimiento*⁴⁷.

La poesía conduce a un desesperanzador funeral en el que no hay nadie a quien enterrar, un drama en el que el objeto es un hueco, una ausencia. Como en Mallarmé, sólo queda recomenzar *tratando de aprender a usar las palabras*⁴⁸, la única tarea reside en intentar comenzar la propia tarea. Es entonces cuando comparece el amor en su pureza, «cuando dejan de importar el aquí y el ahora»⁴⁹ porque el tiempo entonces se *detiene* y no acaba nunca⁵⁰, un tiempo anterior a los cronómetros como el de la semilla o la obra del primitivo, en Paz. Y, sin embargo, *el tiempo no es nada*, el amor es también la fuente de la angustia, lo que consume, el *tormento*:

es el Nombre desacostumbrado
tras las manos que tejieron
la intolerable camisa de llamas
que el poder humano no puede quitarse⁵¹.

A pesar del dolor, la poesía tiene que exprimir ese instante, tiene que explorar ininterrumpidamente el fin de los actos, eso que tiene necesariamente que reconducir al *comienzo*⁵², el momento que está dentro y fuera del tiempo en el que la música es «oída tan profundamente/ que no se oye en absoluto, pero vosotros sois la música/ mientras dura la música»⁵³.

45. T.S. Eliot: «Cuatro cuartetos», p. 198.

46. Cfr. T.S. Eliot: «Cuatro cuartetos», p. 199.

47. Cfr. T.S. Eliot: «Cuatro cuartetos», p. 201.

48. Cfr. T.S. Eliot: «Cuatro cuartetos», p. 200.

49. T.S. Eliot: «Cuatro cuartetos», p. 203.

50. Cfr. T.S. Eliot: «Cuatro cuartetos», p. 205.

51. T.S. Eliot: «Cuatro cuartetos», p. 218.

52. Cfr. T.S. Eliot: «Cuatro cuartetos», p. 219.

53. T.S. Eliot: «Cuatro cuartetos», p. 211.

Ese don que se insinúa, como la ironía mallarmeana enroscada en el silencio, tiene un nombre que une a Paz y Eliot: *encarnación*⁵⁴, es decir, el movimiento de reversión temporal que nutre la vida de un suelo con significación, vuelve fértil, eróticamente, a la tierra baldía. Esta reversibilidad de los signos y las significaciones es señalada por Paz como lo que une a Eliot y a Mallarmé y, en el fondo, a éstos con él mismo; en ellos la *analogía* deja de ser una visión y se convierte en un sistema de permutaciones, porque está continuamente desgarrada por la crítica, por la conciencia irónica: «en Eliot –dice Paz– la imagen del cielo y sus constelaciones en rotación se transforma en la de un haz de naipes tendidos sobre una mesa por una cartomanciana»⁵⁵. La imagen de los naipes lleva a Paz a la de los dados y ésta de nuevo a la de las constelaciones.

El cielo sin lluvia de Eliot se asemeja al espejo del cuarto vacío que describe el «soneto en ix» de Mallarmé que sirve de pórtico a *Blanco*; ese espejo en el que Mallarmé ve dibujarse las siete luces de la Osa Mayor como siete notas que «juntan al cielo con este cuarto abandonado del mundo». En el *exilio* más completo vuelve a surgir una promesa, enigmática, de algo otro, la conciencia de que la tierra no está vedada.

El poeta en *Blanco* parece aislado en medio de una tierra hostil y desierta de «púas invisibles», «buitres ahítos», un sol implacable y colores que se obstinan. El cielo está negro de cuervos, con «violencias violetas», con tormentas de arena, con «la cerrazón de reses de ceniza». El orden de la naturaleza está perturbado («Mujer de árboles encadenados») y llenan la atmósfera de tambores, flautas, truenos y relámpagos, mientras el poeta trata de abrirse paso:

Te golpeo cielo
Tierra te golpeo
cielo abierto tierra cerrada⁵⁶

54. Cfr. T.S. Eliot: «Cuatro cuartetos», p. 211.

55. Octavio Paz: *Los hijos del limo*, pp. 197-198.

56. Octavio Paz: *Obra poética*, p. 490.

Se establece la analogía con el juego de rayuela, con una visión del hombre atrapado entre «tierra» y «cielo», amenazado por ambos, sin saber qué camino tomar. Pero estamos atados a la tierra por nuestra naturaleza; en la tierra nos es dado encontrar, incluso, nuestro cielo, del mismo modo que Tlaloc, dios de la lluvia, gobernaba sobre el Paraíso Terrenal de los nahuas⁵⁷.

La tierra bulle, así, con la *promesa de un nuevo nacimiento* cuando regresa Perséfone, sobreviven la fertilidad y el amor y la palabra-tierra reverdece. El poeta encuentra su voz, que es su propia instauración de inmortalidad:

Te abres tierra
Tienes la boca llena de agua
Tu cuerpo chorrea cielo⁵⁸.

Cuando el cielo se ha ennegrecido «*como la página*», estalla la tormenta, como si de un ritual se tratara; la apertura del elemento tierra al elemento agua, a la vez que *calcare terram* de una danza atávica, es emblema de la posesión y fecundación amorosa y, finalmente, de la irrigación del páramo que da semillas y frutos verdes.

57. Cfr. Laurette Séjourné: *Pensamiento y religión en el México antiguo*, pp. 115-117.

58. Octavio Paz: *Obra poética*, p. 490.