

Notas para la relectura de Pasado en claro

# El poeta como revisor

Adolfo Castañón

*Pasado en claro es uno de los poemas fundamentales en la obra de Octavio Paz. Se trata de una obra autobiográfica donde resuenan los ecos, alegrías y tragedias de la infancia y la adolescencia convertidos en un prodigioso jardín de símbolos. Adolfo Castañón, editor de las obras completas de Paz, nos acerca y nos descubre a un escritor obsesionado por la precisión del verso y por las consonancias del sentido.*

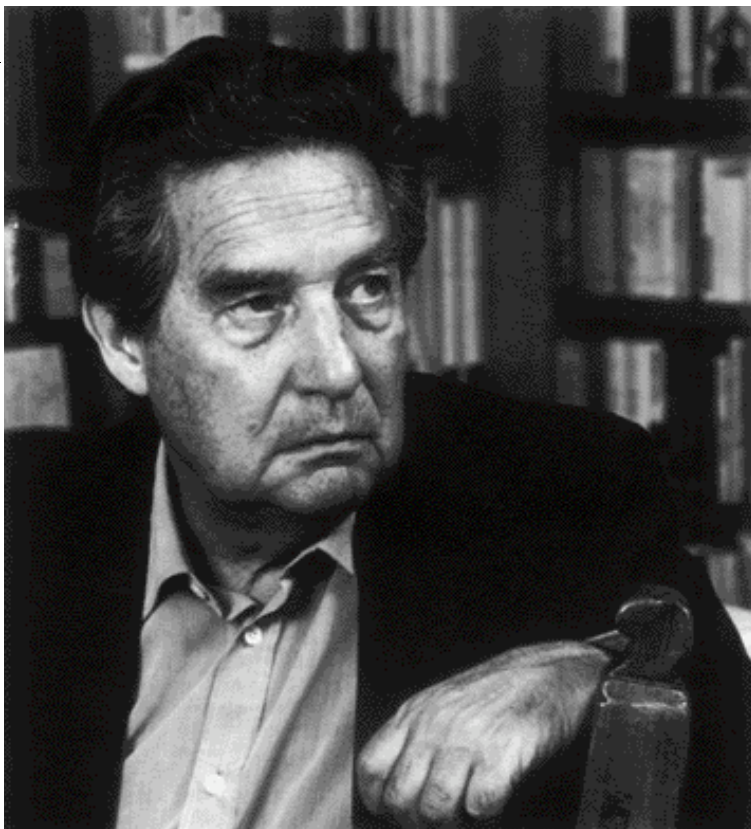
I

Octavio Paz tenía sesenta años de edad cuando escribió el poema extenso que originalmente se titularía —según anuncia a su amigo y editor Pere Gimferrer— *Tiempo adentro*<sup>1</sup> y que terminaría llamándose *Pasado en claro*, acaso haciendo eco al libro autobiográfico de José Moreno Villa: *Vida en claro*.

Paz había empezado a publicar desde muy joven en 1931 y 1932 poemas en diarios y revistas y en 1933 un breve libro: *Luna silvestre*. Ya en 1942 hace una recopilación: *A la orilla del mundo* donde reúne algunos de esos y otros papeles, cuadernos o folletos. Como se sabe, en 1949 publicaba un tomo espigado que se titula *Li-*

<sup>1</sup> Según consta en el archivo entregado por Octavio Paz a la Editorial Fondo de Cultura Económica en 1975. Con fecha 20 de abril de ese año el autor envió una carta manuscrita a Jaime García Terrés, la cual dice: “Querido Jaime: Mi intención era entregarte personalmente el poema pero no fue posible. Salimos ahora mismo, por unos días, a Cuernavaca. Te llamaré por teléfono desde allá. Ya me dirás qué te pareció... Una duda: hay varias citas, más o menos textuales, en el pasaje de los libros y en otros. ¿Crees que deben insertarse unas cuantas notas? Yo no lo juzgo necesario pero... tú dirás. Un abrazo. Octavio”.

*bertad bajo palabra* y que reúne parte de la producción anterior. Paz —señala Enrico Mario Santí, uno de sus más rigurosos lectores— se iba desprendiendo de su prehistoria poética intentando ajustarla a las exigencias y mandatos del Poeta que llevaba dentro de sí, disolviendo, por ejemplo, las tendencias del modernismo tardío para realzar los perfiles de una poética de la soledad y la intemperie. Pero en 1960 se publica otra y la misma *Libertad bajo palabra* que reúne, revisándolos y a veces omitiéndolos, los poemas escritos entre 1935 y 1957. En 1968 aparecerá la tercera *Libertad bajo palabra* donde, como él mismo advierte en el texto “Preliminar” al tomo XI de sus *Obras completas*, siguió corrigiendo y adelgazando: “modifiqué muchos poemas y suprimí más de cuarenta”. Habría previsiblemente una cuarta vez en la que —dice el poeta— “indulté a once de los condenados (...) con la misma dudosa justicia”. Esta mínima recapitulación editorial va para llamar la atención sobre “el poeta como revisor”, una fórmula que los editores modernos de William Wordsworth —el autor del epígrafe de *Pasado en claro*— utilizaron para titular el epílogo a la edición moderna de ese poema autobiográfico; *The*



*Prelude*,<sup>2</sup> poema, por cierto del cual existen por lo menos cuatro versiones. El romántico inglés inauguró con su poema extenso un género que aclimatará en español Octavio Paz, como ha señalado el crítico anglo-mexicano Anthony Stanton: el de una autobiografía del artista más que del hombre, el de una “alegoría subjetiva que daba cuenta del origen y la formación poética del poeta”.<sup>3</sup> Después de *Libertad bajo palabra*, o paralelamente, Paz seguiría publicando —es decir ensanchando su taller de aprendizajes e imitaciones— nuevos libros de versos, poemas y traducciones. Entre las traducciones citemos: *Sendas de Oku* (1970), *Cuatro poetas suecos*, las traducciones de Fernando Pessoa y sus heterónimos, de poetas chinos y japoneses, la poesía sánscrita de la India clásica, así como algunos poemas de la *Antología griega*.

Paz en 1975 recogería parcialmente sus traducciones en *Versiones y diversiones*, pero antes y después seguiría

<sup>2</sup> William Wordsworth, *The Prelude. The Four Texts (1798, 1799, 1805, 1850)*, edited by Jonathan Wordsworth, Penguin Books, London, 1995. Hay traducción al español: *El preludio* en catorce libros, 1850, edición y traducción de Bel Atreides, DVD Ediciones, Barcelona, 2003, 635 pp.

<sup>3</sup> Anthony Stanton, “Vida, memoria y escritura en *Pasado en claro*” en *Tradición y actualidad en la literatura iberoamericana*, Acta del XX Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, dirigido por Pamela Bacarisse, tomo 1, University of Pittsburgh, Pennsylvania, 1994.

publicando libros propios de poesía. Entre los libros de poemas, recuérdense *Salamandra*, *Ladera este*, *Topoemas*, *El mono gramático*, *Pasado en claro*, *Vuelta*. Su último libro de poemas sería *Árbol adentro*. A lo largo de esta obra poética y lírica, para no hablar de esas obras inclasificables como podría ser *Renga* (poema escrito a ocho manos por Charles Tomlinson, Edoardo Sanguinetti, Jacques Roubaud y el propio Octavio Paz), se observa, sea cual sea el juicio del gusto (y el gusto decía el doctor Johnson *no depende de la voluntad*), un entusiasmo infatigable por la aventura de la escritura poética, y una vivacidad sorprendente en la prontitud con que el poeta va asimilando las lecciones poéticas y críticas que se desprenden de su propio oficio, de sus lecturas siempre hechas por así decir al filo del agua quemada y en piel viva.

## II

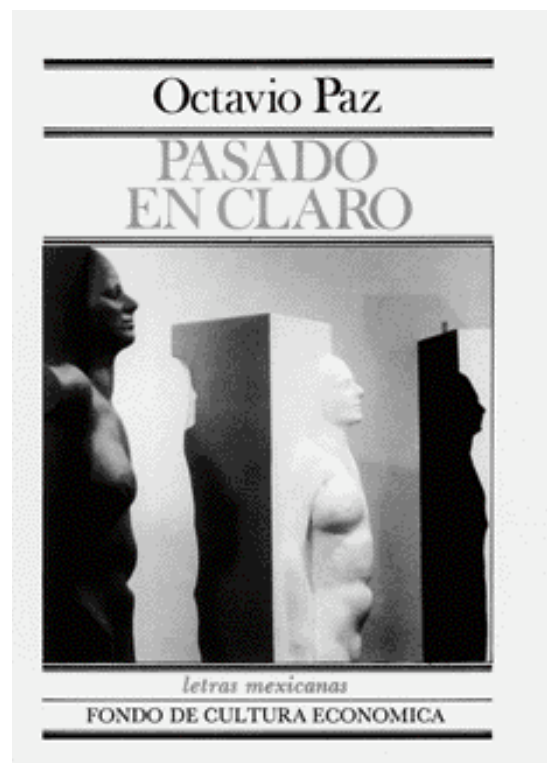
Al escribir a los sesenta años *Pasado en claro*, el poeta está en posibilidad de volver a visitar algunos lugares y personajes poéticos que alimentaron su obra en distintos momentos. Se trata de una visita más serena aunque no menos apasionada; en esa segunda vuelta, emprende una revisión vivida y vital donde los ojos, antes quizás empañados por la emoción, pueden abrirse con transparente serenidad. Escrito después de la experiencia en la India y luego de haber compartido felizmente casi una década con Marie José Paz con quien contraería matrimonio en 1966, *Pasado en claro* se da, se le da —no hay otra expresión— como una experiencia lírica donde el poeta-trovador puede volver sobre el cuerpo roto de su propio pasado e intentar comprenderlo, o, dicho en sus propios términos, abrazarlo. Aunque el poema lo escribió el mismo hombre, como no se escribe impunemente, por ejemplo *El mono gramático*, cabe decir que no se pueden leer desde el mismo ángulo moral y estético los diversos poemas de índole autobiográfica escritos por Paz —como insisten inútilmente algunos críticos— como si, por decirlo abruptamente el poeta estuviese condenado a dar vueltas sobre sí sin posibilidad alguna de evolución o redención. Pienso por esto que *Pasado en claro* representa limpiamente al Octavio Paz más próximo a la melancolía de Saturno que al ímpetu guerrero del que sólo ve las armas del verano o las silvestres y lunares calamidades y milagros, para jugar con sus títulos. *Pasado en claro* sigue siendo un poema habitado por dioses, pero éstos son dioses taciturnos, cuando no melancólicos, dioses que vienen de vuelta.

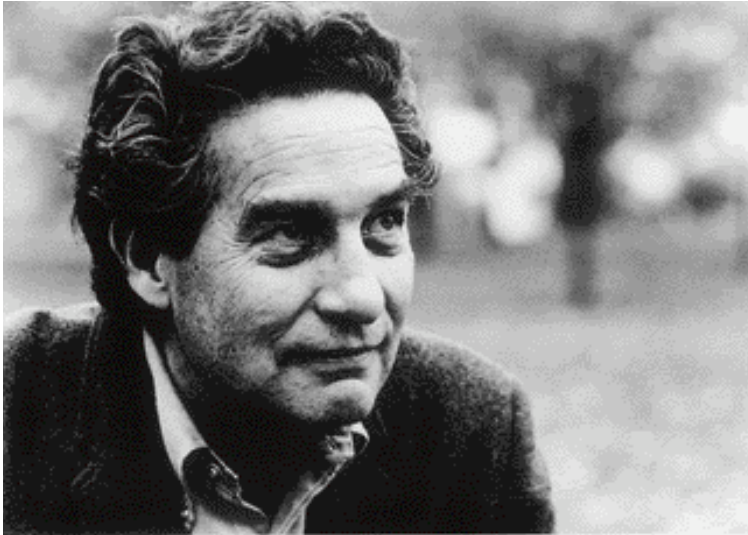
*Pasado en claro* “se terminó de imprimir el día 20 de septiembre de 1975 en los talleres de Imprenta Madero, S.A., Avena 102, México, 13, D.F. La edición estuvo al cuidado de Adolfo Castañón y Ana María Cama”. El libro se hizo según un “diseño de Vicente Rojo”. La

primera estampa correspondió a una “Edición especial de quinientos ejemplares numerados y firmados por su autor” —subrayémoslo— con una escritura clara y abierta, acaso similar a la de Manuel Gutiérrez Nájera, quien le dedicó a una tía de Paz un poema, según recuerda éste. El ejemplar que tengo ante mis ojos es el número 5. La obra está impresa en papel Ingres Fabriano color cremado para las 32 páginas de texto que figura en una sola cara; se presenta en una caja color café tierra y dos portadas o guardas del mismo color tierra en papel Ingres Cover. La primera edición especial se imprimió en hojas de 22.8 cm. por 31.4 cm. Los folios se ubicaban en la parte inferior izquierda de la hoja, y los separaba del texto una pleca de 18 cm. que señalaba el ancho de la caja que tenía 25 cm. de alto. No cabe duda de que, desde el punto de vista tipográfico, existe un parentesco editorial y de diseño entre *Blanco* —compleja obra editorial también concebida por Vicente Rojo— y *Pasado en claro*, y si bien el primero resulta uno de los poemas más ambiciosos en términos técnicos y formales, como han señalado el propio Octavio Paz, Anthony Stanton y Enrico Mario Santí, éste es uno de los más profundos y memorables dentro de la extensa obra del autor y, según ha apuntado José Miguel Oviedo, uno de los más consistentes.

*Pasado en claro* fue escrito entre México y Cambridge, Massachusetts “del 8 de septiembre al 27 de diciembre de 1974”, cuando el poeta tenía sesenta años y seis meses de edad. Hacía seis años que habían sucedido los episodios sangrientos de 1968 que lo habían llevado a renunciar a la embajada en la India. En 1970 se había publicado *El mono gramático*, a ojos de algunos una de sus obras maestras. La primera edición de este libro se publicó en francés, y para algunos otros todavía cabe la pregunta de si no habría algunos tramos del mismo texto escritos por el autor directamente en francés, pues el libro se editó por primera vez en esa lengua en la colección “Sentiers de la Création”, dirigida por Albert Skira. Dos años atrás había concluido (en junio de 1972) *Los hijos del limo* donde había pensado responder algunas de las preguntas (“¿Qué dicen los poemas? ¿Cómo se comunican los poemas?”) que se había planteado quince años antes al escribir el libro-manifiesto titulado *El arco y la lira* (1956). La revista *Plural*—auspiciada por el periódico *Excelsior* de Julio Scherer— se había fundado en el año de 1971 y Octavio Paz iba y venía entre Cambridge, Massachusetts donde ya había impartido varios cursos, (sobre la traducción y sobre sor Juana Inés de la Cruz) y donde había ocupado la Cátedra Charles Eliot Norton. *Pasado en claro* no era el primer poema extenso que daba a la luz: en 1957 había publicado su primer libro que era un poema extenso: *Raíz del hombre*, también había publicado *Piedra de sol*, *Homenaje y profanaciones* en 1960 y luego *Blanco* en 1967 y *El mono gramático* en 1970.

Ese poema —*Pasado en claro*— que consta de 602 versos tampoco era el primero de corte autobiográfico que escribía. En su juventud había publicado “Elegía interrumpida” (1947) donde aparecen los cinco miembros de aquella familia mexicana: 1. El padre Octavio Paz Solórzano (1883-1936). 2. La madre Josefina Lozano de Paz. 3. El abuelo Ireneo Paz (1836-1924). 4. La tía Amalia Paz Solórzano. 5. El propio Octavio Paz Lozano. De hecho, a lo largo de su obra había ido dejando sembrados versos y poemas alusivos a su inicial paisaje familiar como “Cuento de dos jardines” o “Canción mexicana” en “Intermitencias del Oeste (2)” en *Ladera este* (1968). El poema, de hecho, forma parte de una constelación de versos autobiográficos escritos en el relente del retorno a México: “Nocturno de San Ildefonso”, “Ciudad de México”, “A la mitad de esta frase”, “Petrificada petrificante” son los otros cuatro poemas hermanos de *Pasado en claro*. *Pasado en claro* tampoco sería en rigor el último texto de autobiográfica índole: particularmente en *Itinerario* (1943) y en algunos de los otros prólogos a sus obras completas, como por ejemplo en el que acompaña al tomo de *Privilegios de la vista* dedicado a México en la conferencia escrita para recibir el Premio Nobel, se repasarían algunos de los espacios y figuras que aparecen en *Pasado en claro*. También en algunos poemas finales como en *Estrofas para un jardín* volverían a aflorar algunos de aquellos momentos y espacios. Pero, de





hecho, la producción poética de Octavio Paz a partir de *Vuelta* y de *Nocturno de San Ildefonso* se verá atraída por el misterio del pacto autobiográfico que va recorriendo de ida y de vuelta, tejiendo y destejiendo el camino que va del documento al monumento, del testimonio a la obra, del agonista al protagonista, del poeta al poema. En fin, en 1990 en la “Conferencia Nobel” titulada “La búsqueda del presente” volvería a tocar con la pluma ese lugar del canto originario que fue para él el jardín de la casa del abuelo en Mixcoac. Lo evoca así:

[...] Como todos los niños, construí puentes imaginarios y afectivos que me unían al mundo y a los otros. Vivía en un pueblo de las afueras de la Ciudad de México, en una vieja casa ruinoso con un jardín selvático y una gran habitación llena de libros. Primeros juegos, primeros aprendizajes. El jardín se convirtió en el centro del mundo y la biblioteca en caverna encantada. Leía y jugaba con mis primeros compañeros de escuela. Había una higuera, templo vegetal, cuatro pinos, tres fresnos, un huele-de-noche, un granado, herbazales, plantas espinosas que producían rozaduras moradas. Muros de adobe. El tiempo era elástico; el espacio, giratorio. Mejor dicho: todos los tiempos, reales o imaginarios, eran *ahora mismo*; el espacio, a su vez, se transformaba sin cesar: allá era aquí; todo era aquí: un valle, una montaña, un país lejano, el patio de los vecinos. Los libros de estampas, particularmente los de historia, hojeados con avidez, nos proveían de imágenes: desierto y selvas, palacios y cabañas, guerreros y princesas, mendigos y monarcas. Naufragamos con Sindbad y con Robinson, nos batimos con D’Artagnan, tomamos Valencia con el Cid. ¡Cómo me hubiera gustado quedarme para siempre en la isla de Calipso! En verano la higuera mecía todas sus ramas verdes como si fuesen las velas de una carabela o de un barco pirata; desde su alto mástil, batido por el viento, descubrí islas y continentes —tierras que apenas pisadas

se desvanecían. El mundo era ilimitado y, no obstante, siempre al alcance de la mano; el tiempo era una sustancia maleable y un presente sin fisuras.<sup>4</sup>

*Pasado en claro*: el título convoca no pocas asociaciones. En primer lugar, evoca las fórmulas: pasar en limpio y *poner en claro* que significa disipar dudas o salvar del equívoco o la ambigüedad una determinada situación. “Pasar en claro” es “pasar en limpio”: recuérdese que el poema en cuestión fue traducido al francés como *Mis au net*. Al “pasar en limpio” los poemas previos donde daba cuenta de su entorno familiar, los elevaba como una ofrenda cordial hacia la claridad, hacia la luz, por más que, entre la edición príncipe de 1975 y la edición de 1985 que da pie a las diversas reimpresiones (se cuentan hasta seis) puedan aflorar retoques y revisiones. Poner el “pasado en claro” sugiere de inmediato el “examen de conciencia”, un proceso editorial y psicológico, ético, estético y aun político que forma parte constitutiva del itinerario lírico, teórico y crítico del poeta. Recuérdese que uno de sus primeros libros lleva en su título la inquietud —no hay otra palabra— seminal: *Ratz del hombre*. Desde luego, *Pasado en claro* se refiere a una edad remota en el tiempo: la escena primaria y primera de ese niño que asiste de asombro en asombro a su desdoblamiento en adolescente, por virtud de la aparición de esas fuerzas que son las de la sexualidad y la muerte. También y por lo mismo, se trata de un poema narrativo, de una fluida sucesión de viñetas líricas y fábulas meditativas que van desgranando una historia modulada a veces con el acento de la canción de gesta. El asunto sujeto por el poema a lo largo de ese examen de conciencia va más allá de los episodios y encrucijadas íntimas que va recordando el poeta, la voz que madura a lo largo de sus 602 líneas recrea una casa, una “casa grande” y por ende un ambiente, un *hábitat*, un pedazo de tierra. Cabe recordar aquí que aquella primera edición especial de *Pasado en claro* iba resguardada en una caja color tierra y que aun la tinta en que estaban impresas las letras era de color sepia oscuro. *Pasado en claro*: palabras de tierra, versos vestidos del color de la tierra.

#### IV

Además de una “casa grande” en ruinas o de un ambiente espectral familiar, el poema ensaya restituir una raigambre, un enjambre de relaciones, proximidades y distancias que delimitarán aquella “casa de la ausencia” sembrada de invisibles árboles frutales de donde irán cayendo unas tras otras, las semillas para uno u otro himno. Se trata

<sup>4</sup> Octavio Paz, “La búsqueda del presente. (Conferencia Nobel, 1990)” en *La búsqueda del presente*, Editorial Círculo de Lectores, Barcelona, 1991, p. 14.

de un poema narrativo varias veces histórico: histórico porque cuenta la historia del niño-adolescente que fue Paz, histórico porque cuenta al sesgo la historia de esa familia singular desde la cual es posible vislumbrar un siglo de historia de México —desde los años de la Intervención Francesa en 1862 hasta 1974—, fecha en que se escribe el poema, e histórico porque el poema con sus 602 versos ha sido construido como una historia, como una elegía para llorar la muerte de un mundo o un jardín desaparecido a la manera de las *Coplas a la muerte de su padre* —según recordará el primer crítico y lector del poema: Juan García Ponce— o como una canción de gesta que refiere los combates iniciales y los primeros sacrificios de ese cautivo de la cárcel del lenguaje que desde sus primeros momentos se sabe condenado a los “trabajos forzosos”, que son los —como se titula una de las secciones de *¿Águila o sol?*— “trabajos del poeta” al cual sólo podrá darse una “Libertad bajo palabra”, es decir una libertad condicional y condicionada a la observancia de las reglas que impone al poeta el pacto con la inspiración poética. Histórico, en fin, porque su sujeto elocuente es como un arqueólogo investigador que va por los corredores de la memoria a investigar cómo fue realmente ese pasado a cuyo espejo insepulto hace años, a cuyo pozo sellado luego de muchas páginas y aventuras, siente el poeta que puede por fin, a los sesenta años, asomarse plenamente.

Poema narrativo, *Pasado en claro* cuenta una historia interrumpida: el poeta-escritor maduro se encuentra en su estudio. Hojea algún libro para concentrarse mientras la tarde cae y el sol que declina ilumina las imágenes del libro que hojea —una historia de México donde se ilustra el paisaje a través de:

estampas: los volcanes, los cúes y, tendido,  
manto de plumas sobre el agua,  
Tenochtitlán todo empapado en sangre.

Va el poeta como un arqueólogo desenterrando las ruinas que lleva sepultadas dentro de él mismo. La laguna del México antiguo, que está mirando en un libro, lo hace pensar en el “lodoso espejo” que es el “charco” de su propia memoria. El charco a su vez lo remite al pozo de la memoria y ahí, como en una “bola de cristal” adivina, empiezan a aparecer imágenes y episodios vividos de la antigua casa patriarcal. Aparecen los amigos de la infancia (Ernesto y Guillermo) y los familiares —padre, madre, tía y abuelo. Comparece el patio-jardín con su “higuera primordial, capilla vegetal de rituales”, aparecen sus revelaciones y abominaciones, sus lecturas y sus juegos que son las raíces, los cimientos de esa ciudad de palabras que es él mismo: el poeta, el árbol que habla. El tesoro que el poeta-arqueólogo desentierra de sí mismo son las lecturas: la *Iliada*, la *Odisea*, *Don Quijote*, la *Galatea*,

los *Episodios nacionales* de Benito Pérez Galdós, la *Divina comedia* son algunas de las joyas que relumbran en su interior y que, en última instancia, modelaron con su huella indeleble, junto con la familia y los paisajes, su propia identidad. El poeta se pregunta por el sentido y descubre que el sentido puede estar en la forma en que se pregunta por el sentido. El poeta descubre y recuerda que la poesía puede ser una forma de meditación, una manera de mirar el mundo desde “un estar tercero” y, mirándolo así, de salvarlo y de salvarse.

La historia de *Pasado en claro* es ante todo una ego-historia, para evocar la expresión de Georges Duby, retomada por Jean Meyer: una fábula en verso donde el poeta expone su proceso formativo inicial, pero es también una logo-historia, una logo-grafía y una logo-terapia que va enumerando según el pulso de la rememoración los lugares, paisajes, figuras y personajes enredados en aquella primitiva raigambre formativa. *Pasado en claro* no sólo es un texto donde el autor practica un examen de conciencia; es también un ejercicio donde el poeta trata de sacar de lo oscuro para poner en el ámbito de la claridad aquellas voces irreconciliables entre sí a las que precisamente él ensaya conciliar y dar unidad emotiva al nombrar su discordia. La crudeza del poema se destila y se disuelve, se ensalza y matiza en acentos no exentos de ternura y afecto hacia ese cuarteto —o quinteto si se incluye al poeta-niño— que está como fijo en su propia caída, embalsamado en su inmóvil vértigo.

v

Este sacar de lo oscuro para pasar a lo claro sigue un movimiento familiar al poeta desde sus primeros versos. En el recorrido de esta “casa de la presencia” y de la ausencia aflora, para citar a Hugo J. Verani, el poema como caminata y andadura y el camino y el caminar como poema. El uso de esta figura retórica que traza líneas paralelas en trepasos y palabras no era nueva en Octavio Paz —y es de hecho un lugar real de la imaginación literaria, desde el Dante de la *Vita nuova* hasta el J.J. Rousseau de las *Rêveries d'un promeneur solitaire*. Se encuentra prácticamente desde los primeros poemas, tiene momentos inolvidables en *Piedra de sol*, surge en *Salamandra* y en *Ladera este*, se reitera en *Nocturno de San Ildefonso* pero antes, por así decir, estalla en *El mono gramático* donde los caminos y senderos de la creación podrían ser considerados como unos de los protagonistas —el otro, su sombra, el poeta— de ese libro. En *Pasado en claro* el personaje del poeta, en su estudio biblioteca, se va desprendiendo del presente de su biblioteca-estudio para adentrarse en un pasado que le es a la vez familiar y desconocido, a la vez herencia y *terra incognita*, camina hacia adentro de sí mismo y va rememorando aquella casa, su



Octavio Paz en la Universidad de Cambridge

familia, su jardín, su pozo, la higuera que será —“¡súculo!”— su primer amor.

Esta relación sensual, sensitiva y sinuosa con el mundo vegetal no es desde luego nueva en Octavio Paz. Tampoco es nueva la idea de la higuera como templo y capilla, novia y prometida. En *La hija de Rappacini* (1957) el jardín se dibuja como un espacio imantado y, al final, Beatriz, la hija del médico ominoso, prisionera desde su infancia del jardín envenenado se despide, ya suicida y exhalando entre las ramas: “Jardín de mi infancia, paraíso envenenado, árbol, hermano mío, hijo mío, mi único amante, ¡cúbreme, abrázame, quémame, disuelve mis huesos, disuelve mi memoria!”.<sup>5</sup>

La fuerza que sostiene en vilo a *Pasado en claro* viene, entre otras cosas, de la fluidez con que sigue el columpio de la conversación, del habla real y directa que lleva al poeta a traer, junto con las evocaciones, más o menos espectrales, trozos de habla natural y local que irrumpen en la expresión y que, además nos recuerdan que para Paz, la poesía es habla, habla de la otra voz:

La cabeza de muerto, mensajera  
de las ánimas, la fascinante fascinada  
por las camelias y la luz eléctrica,  
sobre nuestras cabezas era un revoloteo  
de conjuros opacos. ¡Mátala!  
Gritaban las mujeres y la quemaban como bruja.  
Después, con un suspiro feroz, se santiguaban.

<sup>5</sup> Octavio Paz, *La hija de Rappacini*, *Obras completas*, tomo xi, p. 259.

Esa fuerza se tensa también por el arco conceptual del poema que ensaya reunir y decir, íntegra, la experiencia cabal del poeta en sus diversos momentos: niño, adolescente, observador intemporal, escritor maduro y melancólico, lector, autor sin nombre, arquitecto de palabras y silencios.

## VI

*Pasado en claro* es un poema aparentemente más sencillo y transparente que algunos poemas anteriores de Paz como *Blanco* o *El mono gramática*. Es quizás el poema con mayor carga confesional, escrito por el poeta y en el que coinciden —como en la combinación de una caja fuerte— los engranes de la experiencia vivida, las aristas del sujeto elocuente que se sabe escribiendo el poema y los relieves del autor en que se entreveran historia literaria e historia personal.

*Pasado en claro* es un poema escrito desde la serenidad del que vuelve a la vida y la dice con la voluntad serena de comprenderla. El encono y la discordia con el padre —que han sido algo exageradas a mi ver por Jacobo Sefamí en su artículo sobre el poema<sup>6</sup> y por Guillermo Sheridan en el primer capítulo “Infancia en Paz” de su libro *Poeta con paisaje*—<sup>7</sup> han quedado atrás, y entre las paredes verbales del poema se oye rebotar con cierta monotonía hipnótica, con pausado compás hechizante, la esfera de la voz que va y viene urdiendo la trama de la vida en su rueda de palabras.

El poema está escrito desde un lugar singular. El lugar del canto es una suerte de limbo que presupone una topología paradójica:

Ni allá ni aquí: por esa linde  
de duda, transitada  
sólo por espejos y vislumbres  
donde el lenguaje se desdice  
voy al encuentro de mí mismo.<sup>8</sup>

A ese lugar imaginario desde donde el poeta, el sujeto elocuente va a tomar conciencia de sí mismo se llega por la puerta estrecha del *entre*, ese espacio de duda y entrega, de atención y abandono cuya topología poética el propio Octavio Paz describe al final del libro-ensayo que dedica a Xavier Villaurrutia, uno de sus guías y maes-

<sup>6</sup> Jacobo Sefamí, “Desde las grietas de la infancia: un fragmento de *Pasado en claro*, de Octavio Paz” en *Literatura Mexicana*, volumen xiv, número 1, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Literarios, 2003, pp. 139-160.

<sup>7</sup> Guillermo Sheridan, *Poeta con paisaje. Ensayos sobre la vida de Octavio Paz*, Editorial Era, México, 2004, 569 pp.

<sup>8</sup> “Pasado en claro” en *Obra poética II*, tomo xii, *Obras completas*, Fondo de Cultura Económica, 2004, p. 76.

tros. Quizá las palabras que Octavio Paz escribe a propósito del autor de *Reflejos* puedan asistirnos para comprender mejor el espacio poético desde el cual se escribe *Pasado en claro*. Cito el ensayo publicado en forma de libro en 1978 pues, como se sabe, éste presenta una versión más cabal que la condensada, recogida en el volumen 4 de las *Obras completas: Generaciones y semblanzas*:

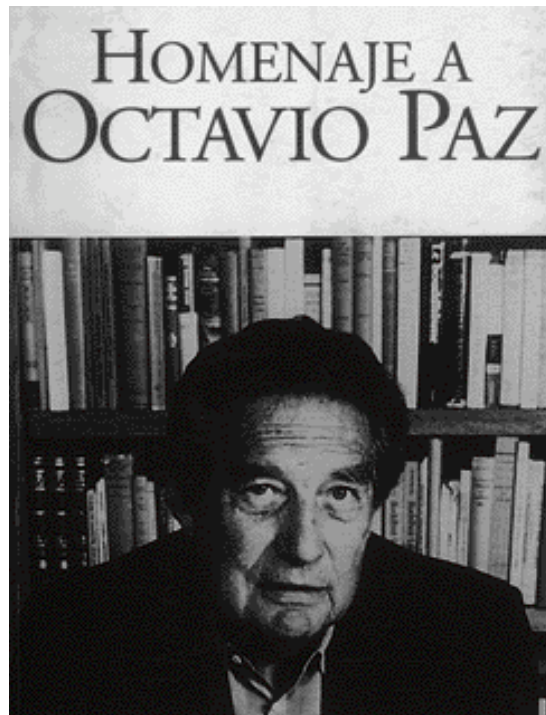
Villaurrutia no se propuso en sus poemas la transmutación de esto en aquello —la llama en hielo, el vacío en plenitud— sino percibir y expresar el momento del tránsito entre los opuestos. En ese desdoblamiento no somos testigos, como quería Nicolás de Cusa, de la coincidencia de los opuestos sino de su coexistencia. La palabra que define a esta tentativa es la preposición *entre*. En esa zona ve ríginosa y provisional que se abre entre dos realidades, ese entre que es el puente colgante sobre el vacío del lenguaje, al borde del precipicio, en la orilla arenosa y estéril, allí se planta la poesía... El entre no es un espacio sino lo que está entre un espacio y otro (...) El *entre* no está ni aquí ni es ahora. El entre no tiene cuerpo ni sustancia. Su reino es el pueblo fantasmal de las antinomias y las paradojas (...) El estado intermedio, que no es ni esto ni aquello, pero que está entre esto y aquello. (...) El *entre*, el hueco. Pausa universal entre lo que son y lo que va a ser... El entre es el pliegue universal.<sup>9</sup>

Es esa poética del entre, del pliegue y el *overlap*, la gran novedad que presenta y representa *Pasado en claro*:

La quietud en sí misma  
se disuelve. Transcurre el tiempo  
sin transcurrir. Pasa y se queda.  
Acaso aunque todos pasamos, ni pasa ni se queda:  
hay un tercer estado.  
Hay un estar tercero  
el ser sin ser, la plenitud vacía  
hora sin horas y otros nombres  
con que se muestra y se dispersa  
en las confluencias del lenguaje  
no la presencia: su presentimiento.

Al socaire de ese pliegue donde palpita el *entre*, donde se traslapan y solapan las preguntas sin respuesta, desde ese estado intermedio, el poeta de *Pasado en claro* recorre y reconstruye con palabras, el libro mudo de su vida elevando la fugacidad no a un segundo grado sino a un tercero donde el poeta transformado en sombra de sí mismo, es capaz de hablar con los fantasmas. Esa poética del “estar tercero” o del “tercer estado” puede remontarse desde luego a la experiencia y a la práctica de *El mono gra-*

<sup>9</sup> “Xavier Villaurrutia en persona y en obra” de “Protagonistas y agonistas: poetas” en *Generaciones y Semblanzas*, tomo IV, *Obras completas*, Fondo de Cultura Económica, 2003, pp. 276-277.



*mático*, por supuesto de *Blanco* y del libro sobre Marcel Duchamp *Apariencia desnuda*: será uno de los rasgos del autor capaz de acceder a una suerte de “rejojo mental” —sólo comparable a lo que algunos folcloristas o autores esotéricos (como el británico Roland Kirk) llaman “segunda vista”— ése que permite al poeta entrar y salir del mundo, y *gobernar* por así decirlo su propio trance poético.

La enunciación de ese “estar tercero” representa una discreta invitación a “reaprender el antiguo y olvidado arte de la contemplación”.<sup>10</sup> Así, “pasar en claro” equivaldría sencillamente a contemplar.

El *tiempo* es uno de los elementos substanciales de *Pasado en claro*, título que de hecho indica que se está pasando de un “régimen” a otro, de un tiempo a otro:

“Ser tiempo es condena, nuestra pena es la historia”  
(versos 492-493).

“...el dios del tiempo, el dios que es tiempo”  
(verso 525).

“el tiempo y sus epifanías” (verso 579).

“Desde mi frente salgo a un mediodía  
del tamaño del tiempo” (verso 30).

Poema autobiográfico, poema confesional, *Pasado en claro* es una obra que, desde su mismo título, apunta

<sup>10</sup> Nota al poema “Mutra” de “La estación violenta (1948-1957)” escrita en México el 10 de julio de 1995, *Obra poética I*, tomo XI, *Obras completas*, Fondo de Cultura Económica, 2001, pp. 204-208.



a la necesidad consciente de la revisión, al deber de la auto-crítica como única forma de modificar el espejo del pasado. El poema se podría leer como una (auto) crítica de los primeros tiempos vividos. La aparición de: “un estar tercero: / el ser sin ser, la plenitud vacía” (versos 542-543) resulta un bálsamo espiritual que alivia las heridas nihilistas que aparecen sobre todo al final del poema:

Fatigué el cubilete y el *ars combinatoria*  
 Una sonaja de semillas secas  
 las letras rotas de los nombres:  
 hemos quebrantado a los nombres,  
 hemos dispersado a los nombres,  
 hemos deshonrado a los nombres (versos 570-575).

Octavio Paz no podía dejar de ser consciente de la importancia para él y para los otros de su propio poema. Acaso por ello se refiere a él en diversas entrevistas. Doy solamente dos ejemplos:

a) “*Pasado en claro* fue una evocación y una convocatoria (¿un exorcismo?) de mi infancia y mi adolescencia. Al recordar, escribía; al escribir, inventaba. No hubo resurrección del pasado; mejor dicho, cada resurrección era un nacimiento, cada nacimiento una transfiguración. La memoria es la facultad poética cardinal por su inmensa capacidad de invención. Recordaba un lugar y, al vuelo con los ojos de la mente —con los ojos de

mis palabras—, me preguntaba: ¿estuve yo aquí?”. (Octavio Paz a Manuel Ulacia, tomo xv, p. 143).

b) “He escrito poemas relativamente largos, como *Pasado en claro* que tiene 600 líneas [en realidad 602]. Surgió de un modo no planeado. Tiene algo de narrativo; quebrado, pero de cualquier modo, narrativo”. (Octavio Paz a Gregory Price, tomo xv, p. 149).

## VII

La historia de la escritura del poema extenso *Pasado en claro* se puede seguir a través de la correspondencia con Pere Gimferrer. El primer anuncio se da al final de una carta fechada en Cambridge el 16 de noviembre de 1974: “He escrito —mejor dicho estoy escribiendo— otro poema relativamente extenso. Pero muy distinto al ‘Nocturno de San Ildefonso’. Escribir es empezar de nuevo otra vez. Fascinante y agobiante”.

Luego, unas semanas más tarde, el 2 de enero de 1975, le anuncia: “...el largo poema del que te hablé ¡al fin terminado, hace siete días!”.

Poco más de cien días después, el 24 de abril de 1975, Octavio Paz recapitula:

Creo que te dije que el año pasado, en Cambridge, Massachusetts escribí un largo poema —500 líneas, más o menos [en realidad 602]. Es un poco distinto a lo que antes he



escrito, algo así como una reflexión/rememoración de los años de adolescencia [Se llama —aclara Paz en nota al pie— *Tiempo adentro*]. Un amigo, el poeta Jaime García Terrés, que es Sub-director del Fondo de Cultura Económica, me pidió publicarlo en esa editorial. Por razones largas de explicar, no pude negarme. Será una *plaquette*, un cuaderno de unas 40 páginas a lo sumo.

Finalmente, cuatro meses más tarde, en una carta del 26 de agosto de 1975, le anuncia al poeta y editor catalán: "...sale en estos días *Pasado en claro*. Éste fue el título final del largo poema escrito en Cambridge el año pasado. Originalmente se llamaba *Tiempo adentro*. Cambié el título porque parece que alguien ya lo había usado".

En cuanto sale el libro, alrededor del 20 de septiembre de 1975 (fecha impresa en el colofón) de los Talleres de la Imprenta Madero de la cual era diseñador y socio el pintor Vicente Rojo, Paz lo envía a Pere Gimferrer quien responde con una carta entusiasta. No conocemos la carta de éste, pero sí la lectura que hará más adelante de *Pasado en claro*. Ahí dice:

(...) poema que desde su mismo título nos indica el designio de hacer ascender hacia la claridad diurna de la formulación escrita, es decir, de la comunicación lingüística, desde el estado de puro borrador de la vivencia espontánea, a ese objeto verbal —el poema— que sólo existe precisamente porque ha sido escrito, que no tiene existencia posible en ningún otro plano, que sólo llega a ser si se formula como lenguaje cristalizado en el instante de la escritura. Es este instante la única *fijeza* efectiva de *Pasado en claro*; y es, ciertamente, una "fijeza momentánea", porque todo el poema está hecho de momentos comprimidos, a punto de estallar en la granazón de un único instante —el de la escritura— que parece no transcurrir, como si aislado en una *instantánea* fotográfica, en un *flash*, fuera objeto de una descomposición infinitesimal que descubriera en él, uno tras otro, un rosario de instantes desdoblándose para dar paso a otros.<sup>11</sup>

Ante esa inteligente lección, prismática y anamórfica, donde se define que el lugar del canto es el espacio de la *fijeza* asediada por la autoconciencia de la escritura, Octavio Paz le responderá a Gimferrer un mes después, ya desde Cambridge, Massachusetts el 21 de octubre de 1975:

Te contaré algo que quizá te interese. Empecé a escribir este poema sin saber exactamente lo que hacía. El tema fue apareciendo lentamente, brotando, por decirlo así,

del texto ya escrito y *de una manera independiente de mi conciencia y de mi voluntad* [subrayado de A.Castañón]. No el "dictado" del inconsciente o de la inspiración; yo —mi mano, mi cabeza, mis sentidos, mi mente y, claro, el diccionario a mi lado— era el que escribía; *pero escribía lo que, sin decirlo, me decía lo ya escrito* [subrayado de A.Castañón]. No sé si me explico: el texto producía el nuevo texto —o para decirlo de una manera menos brusca: lo ya escrito me señalaba el camino que debería de seguir. Algo semejante ocurrió con *Piedra de sol*. [Y añade Octavio Paz en nota al pie: "Algo muy distinto a la 'escritura automática' —que no fue ni es sino una quimera, una *idea* (y yo hablo de una práctica) [subrayado de A.Castañón]. Y algo más que sólo a ti te cuento por ahora, y que te ruego no divulgues sino hasta que aparezca una nueva edición del poema. Lo terminé aquí el año pasado. Después, en México, cuando ya estaba el original en la imprenta, durante una temporada que pasé en Cuernavaca, escribí 44 líneas más —verso 15 de la página 18 a verso 7 de la página 21. Pero, unos pocos días después, al releer el nuevo pasaje, descubrí ciertas falsedades. Llamé a Vicente Rojo —que se encargó de la edición— para preguntarle si podía retirar unos veinte versos, los mismos que había añadido hacía unas semanas. Me dijo que ocasionaría un trastorno considerable, que ya había hecho varios cambios, etcétera. Tenía razón, y me resigné. Pero no del todo. Aquí, otra vez, al releer el poema, hice unas cuantas correcciones y escribí de nuevo parte del pasaje: 18 versos justamente los que desde un principio me parecieron, no necesarios. Te los envío con esta carta para que corrijas tu ejemplar.

Al final de la carta, Paz indicaba: "substituir el texto de la línea 6 de la página 19 a la línea 6 (inclusive) de la página 20 por el siguiente":

rocío: el tiempo se atenúa  
 en cada gota diáfana y no pesa  
 gira sobre sí mismo el día  
 y de la vacuidad en que se precipita  
 nace otra vez palpable el mundo,  
 la luz es una niña que recorre  
 las vetas espirales con los ojos vendados  
 y lenta se despeña ya cascada  
 entre los labios de una grieta:  
 ¡beber luz de minutos  
 al pie de la invisible catarata!  
 —allá dentro los cables del deseo  
 tejen eternidades de un segundo,  
 calcinados discursos  
 que la mental corriente eléctrica  
 enciende, apaga, enciende,  
 resurrecciones llameantes  
 de los azules alfabetos.

<sup>11</sup> Pere Gimferrer, *Lecturas de Octavio Paz*, Editorial Anagrama, Barcelona, 1980, pp. 74-75.

Y más adelante estas otras dos correcciones y añadidos: página 20, línea 11, debe decir:

*esta nieve es idéntica a la yerba*

página 31 entre las líneas 12 y 13 inserte este verso nuevo:

Granada de la hora: *bebí sal, comí tiempo*

Cabe decir que de los añadidos y correcciones planteados por Octavio Paz a Pere Gimferrer sólo sobrevivieron, condensados, algunos pocos. La edición príncipe de 1975 consta de 569, mientras que la edición de 1985 consta de 602. Reproduzco uno después de otro el pasaje en cuestión. El primero corresponde a la edición príncipe de 1975, se subrayan los textos omitidos, añadidos o modificados:

La hendedura del tronco:

sexo, sello, pasaje serpentino  
cerrado al sol y a mis miradas,  
abierto a las hormigas.

*Brota el día, prorrumpes entre las hojas,*

*el tiempo es luz filtrada,*

*revienta el fruto negro*

*en encarnada florescencia,*

*la rota rama escurre savia lechosa y acre.*

La hendedura fue pórtico

del más allá de lo mirado y lo pensado:

allá dentro son verdes las mareas,

la sangre es verde, el fuego verde,

entre las yerbas negras arden estrellas verdes:

es la música verde de los élitros

en la noche *callada* de la hoguera

—allá dentro son ojos las yemas de los dedos,

el tacto mira, palpitan las miradas,

los ojos oyen los olores,

*hay una reina diminuta*

*en un país de musgo desterrada,*

*hay un gusano carcelero y geómetra*

encarcelado en un icosaedro,

hay un insecto tejedor de música

y hay otro insecto que desteje

*los silogismos de la luna,*

*la luz es una niña aguja que perfora*

*las vetas espirales*

*y ya cascada se despeña*

*por unos labios entreabiertos,*

*hay ríos de cuchillos que nunca desembocan,*

*ríos ciegos que van a tientas*

perdidos en los llanos de una duda,

*hay ríos latidos*

*vagando por las selvas del deseo,*

*entre mis dedos codiciosos*

*horas de arena fluyen hacia un sin donde tácito*

—no hay escuela allá dentro,

siempre es el mismo día, siempre la misma noche,  
no han inventado el tiempo todavía,  
no ha envejecido el sol,  
esta nieve es idéntica a la otra,  
siempre y nunca es lo mismo,  
aquí nunca ha llovido y llueve siempre,  
todo está siendo y nunca ha sido,  
pueblo sin nombre de las sensaciones,  
nombres que buscan cuerpo,  
impías transparencias,  
jaulas de claridad donde se anulan  
la identidad entre sus semejanzas,  
la diferencia en sus contradicciones  
—la higuera, sus falacias y su sabiduría:  
(versos 151-205).

El segundo corresponde a la segunda versión corregida de 1985, de la cual se cuentan hasta ahora seis reimpressiones:

La hendedura del tronco:

sexo, sello, pasaje serpentino

cerrado al sol y a mis miradas,

abierto a las hormigas.

La hendedura fue pórtico

del más allá de lo mirado y lo pensado:

allá dentro son verdes las mareas,

la sangre es verde, el fuego verde,

entre las yerbas negras arden estrellas verdes:

es la música verde de los élitros

en la *prístina* noche de la higuera;

—allá dentro son ojos las yemas de los dedos,

el tacto mira, palpitan las miradas,

los ojos oyen los olores;

—*allá dentro es afuera,*

*es todas partes y ninguna parte,*

*las cosas son las mismas y son otras,*

encarcelado en un icosaedro

hay un insecto tejedor de música

y hay otro insecto que desteje

*los silogismos que la araña teje*

colgada de los hilos de la luna;

—allá dentro el espacio

es una mano abierta y una frente

que no piensa ideas sino formas

que respiran, caminan, hablan, cambian

y silenciosamente se evaporan;

—allá dentro, país de entretejidos ecos,

se despeña la luz, lenta cascada,

entre los labios de las grietas:

la luz es agua, el agua tiempo diáfano

donde los ojos lavan sus imágenes

—*allá dentro los cables del deseo*

*fingen eternidades de un segundo*



© Sara Facho

*que la mental corriente eléctrica  
enciende, apaga, enciende,  
resurrecciones llameantes  
del alfabeto calcinador;*  
—no hay escuela allá dentro.  
siempre es el mismo día, la misma noche siempre,  
no han inventado el tiempo todavía,  
no ha envejecido el sol,  
esta nieve es idéntica a la yerba,  
siempre y nunca es lo mismo,  
nunca ha llovido y llueve siempre,  
todo está siendo y nunca ha sido,  
pueblo sin nombre de las sensaciones,  
nombres que buscan cuerpo,  
impías transparencias,  
jaulas de claridad donde se anulan  
la identidad entre sus semejanzas,  
la diferencia en sus contradicciones.  
La higuera, sus falacias y su sabiduría:  
*prodigios de la tierra*  
—*fidedignos, puntuales, redundantes—*  
y la conversación con los espectros (versos 151-203).

## VIII

Aunque Paz no la usa, me gustaría introducir en el curso de esta exposición la palabra *improvisación* (un concepto muy familiar entre los poetas celtas e hindús) que quizá sugiere algo en relación con esa *praxis*, con esa *práctica de la escritura* en donde el poeta se sigue a sí mismo con los ojos entreabiertos en una suerte de “tercer estado”. Desde luego, el proceso de corrección, desde mi punto de vista está asociado a esa idea de una “improvisación calculada”. Quiero referirme aquí —para seguir citando el poema— a:

esta momentánea  
bifurcación del pensamiento  
entre lo presentido y lo sentido

Otra clave suministrada por Octavio Paz sobre *Pasado en claro* se refiere al pasaje:

El universo habla solo  
pero los hombres hablan con los hombres:  
hay historia, Guillermo, Alfonso, Emilio

el corral de los juegos en historia  
y en historia jugar a morir juntos.

Esos versos traen mucho cuento: Dice Octavio Paz,  
entrevistado por Braulio Peralta:

Desde la época de la Intervención Francesa y el Imperio hasta los años de la Revolución, la vida privada de mi familia paterna se confundió con la vida pública de México (...). Mi familia era liberal y las divinidades tutelares de la casa eran los héroes del liberalismo y los grandes revolucionarios franceses... Yo nací entre libros. Uno de mis grandes placeres era hojear con un primo, los gruesos volúmenes de la historia de mi abuelo y detenernos en sus estampas: la toma de Jerusalén por los Cruzados, el suplicio de Cuauhtémoc, el Juramento del Juego de Pelota, la batalla de Trafalgar... Nuestros juegos infantiles eran mójigangas heroicas: los duelos de D'Artagnan, las cabalgatas del Cid, la lámpara de Aladino o las hazañas de Buffalo Bill. El amor a lo maravilloso mueve a los niños. *Y lo maravilloso, para nosotros, era sobre todo la acción* [subrayado de A. Castañón]. La historia es también acción y por eso los juegos infantiles, sin excluir a los juegos eróticos, son el comienzo, el prólogo de la historia. Muchos años después, en *Pasado en claro*, al recordar los juegos de mi niñez, encontré en ellos una profecía de mi pasión por la historia y por la política. Como la historia, el juego infantil es una acción cuyo sentido último se nos escapa. Quizá la historia, como el juego, es aprender a morir, una escenificación o una alegoría de la muerte. Y yo en la muerte descubrí el lenguaje (...) [Visión] Negra y luminosa. La historia es el lugar de prueba de los hombres. No sabemos a ciencia cierta cuál es su significado pero en la historia —es decir en la vida en común— el hombre se realiza en lo más alto: la camaradería, la fraternidad, la acción colectiva, el sacrificio. La vida humana —cualquier vida— es historia, pues la vivimos frente y entre, contra y con los otros. Y la vida hay que vivirla... El juego infantil es una acción ficticia que nos enseña a vivir y a morir. Parece extraño que, al hablar de historia y de política, hable del juego infantil. Extraño y natural: el juego es misterioso: es una acción imaginaria y que, para los jugadores, es profundamente real. Es una representación y es una iniciación... En resumen: la época en que nací y en la que me formé, así como mi tradición familiar, explican en buena parte mi pasión por la historia viva: la política. Pero también los juegos infantiles fueron una verdadera iniciación. Aquí interviene otra pasión, la más poderosa: la poesía. A su vez, la poesía es un juego. Un salto mortal. Poesía e historia no son, tal vez, sino las dos caras de la misma enigmática realidad. Ambas están presentes en nuestra infancia.<sup>12</sup>

<sup>12</sup> Braulio Peralta, *Miscelánea III*, entrevista con Octavio Paz, pp. 383-384.

Hijo único, Octavio Paz es objeto de las atenciones de toda su familia: dos figuras masculinas (Ireneo, el abuelo y su padre), dos figuras femeninas (su madre y su tía). El influjo de las dos figuras masculinas es tan poderoso sobre la arcilla del poeta-niño que debemos admitir con la profesora flamenca Ingeborg Simons que la biografía de Paz sólo se puede entender si tenemos en cuenta que se desarrolló al calor y a la luz de una doble paternidad: un abuelo afectivamente afiliado al Antiguo Régimen y un padre afinado a la Revolución: dos variedades políticas que conviven bajo su piel. A su vez, la figura materna se desdobra en dos cifras: la sensata de la madre y la vidente y un poco extravagante de la tía Amalia que, aunque mujer, es hija de Ireneo y hermana del padre Octavio Paz Solórzano, el abogado, revolucionario, y en consecuencia ella es capaz de juzgarlos a la luz dorada de la sangre.

En otro verso dice Paz:

“No me habló dios entre las nubes”; (verso 380).

Por supuesto, la frase evoca la imaginería ingenua de los calendarios y ex-votos de la tradición católica que todos habrán visto alguna vez. Pero además cabe decir que esta imagen en particular se presta y prestaba a la crítica protestante, tradición con la cual el niño-adolescente Octavio Paz entra en contacto al ingresar al Colegio Williams, seguramente a instancias de su padre librepensador quien así creía salvarlo de la maraña supersticiosa del catolicismo. Esta imagen precisamente es tomada irónicamente por Bunyan quien lo expone así: “Dost thou love picking meat? Or would'st thou see a man in the clouds, and have him speak to thee.”<sup>13</sup>

La imagen de Dios hablando al hombre desde el cielo se encuentra expresada en uno de los poemas de juventud de Víctor Hugo:

Ezequiel todavía lo menciona;  
El cielo se preocupaba por Job;  
Se oía a Dios desde la aurora  
Decir: ¿ya desayunaste, Jacob?<sup>14</sup>

Si se sabe que Octavio Paz leyó de muy joven el *Homo Ludens* de Johan Huizinga y los ensayos de Roger Caillois y de Georges Bataille sobre los ritos y los juegos, no extrañará que *Pasado en claro* recapitule los libros, los juegos y los ritos del poeta-niño. Entre estos últimos destaca ese juego de juegos, ese juego peligroso que es el de la magia y los ritos solares y nocturnos del viaje in-

<sup>13</sup> Esta cita fue uno de los regalos que me dio Amsterdam: viene como epígrafe del libro de Merwin Peake: *Titus groan* (1946).

<sup>14</sup> Víctor Hugo, “*Les chansons des rues et des bois*”, Gallimard, Paris, 1982, p. 86.

terior, de la metamorfosis, la Teurgia: Palabras como “súcubo”, “druida” —ya mencionadas—, o bien expresiones abiertamente reveladoras como cuando evoca a la tía:

Virgen somnílocua, mi tía  
me enseñó a ver con los ojos cerrados,  
ver hacia adentro y a través del muro.

Estas frases sugieren hasta qué punto el niño-poeta y el joven anciano melancólico que va a su encuentro y rescate a través del canto-narrado, son conscientes de esa dimensión mítica y mágica que aflora en el jardín encantado de Mixcoac y que va girando alrededor de esa higuera sensitiva y sensual que viene por lo menos desde *¿Águila o sol?* Esas experiencias vividas y soñadas se organizan nítidamente en el claroscuro de este poema que funciona —recordemos que lo dice el propio autor— como un exorcismo realizado para aplacar a aquellos fantasmas errantes, a esas almas en pena que vagan y divagan *tiempo adentro* por la casa de la ausencia ausente que el poema salvará del rencor y los escombros. Y el claroscuro, recordémoslo, castiga con la luz y acaricia con las sombras.

Al vocabulario de la magia, a la sintaxis ondulante y sedante de la letanía híbrida de himno y elegía, habrá que añadir el idioma de raíz litúrgica y religiosa o aun cabalística:

*Adán de lodo*  
Esto que digo es tierra sobre tu nombre derramada:  
[blanda te sea:  
...la carne se hace verbo  
...el borrón de sangre del lienzo de Verónica

Pero este idioma de connotaciones religiosas está al servicio de una lengua sagrada, tan fresca como arcaica, la lengua del mago y del poeta cuya espiritualidad, más que cristiana, se parece a la de los paganos que, nacidos ya en la edad del Cristo, vivían en el inter-regno (palabra que usa Paz para definir nuestra época) las creencias de la cultura pagana aún en ascuas y todavía viva en la práctica cotidiana de aquel politeísmo donde el sacerdote de Apolo, por virtud del rito, encarnaba a Apolo, y el lector de *El asno de oro* de Apuleyo podía ser “Isis y el Asno Lucio”, como han recordado E.R. Dodds, Roberto Calasso y el propio Paz. Por eso el poeta puede declarar, después de repasar los nombres y lugares de la biblioteca encantada del abuelo:

...yo escribo porque el druida,  
bajo el rumor de sílabas del himno,  
encina bien plantada en una página,  
me dio el gajo de muérdago, el conjuro

que hace brotar palabras de la peña  
(verso 281, p. 25).

Hay que leer y tomar en serio la declaración del propio poeta cuando asienta que en su niñez fue objeto de una revelación inmanente, de una intransitiva epifanía.

Esta declaración terminante y asombrosa pide una mínima reflexión: ¿Quién es “el druida”? ¿Quiénes eran los druidas? ¿De qué conjuro se puede tratar? ¿Cómo descubrió Paz el antiguo pacto que asocia a los bardos y a los árboles? Es poco probable que el joven Octavio Paz haya tenido acceso a los textos celtas como el libro-árbol *Mabinogi* o *Mabinogion*. Tampoco creo que en la biblioteca de Irene Paz hubiesen figurado los *Edda* de las antiguas sagas escandinavas. Es más probable que se haya inspirado en la druidesa Vélleda, magníficamente evocada por Chateaubriand en *Le génie du Christianisme* y que a través de las novelas de Walter Scott y de otros entusiastas “celtomanos” de fines del siglo XVIII y de principios del XIX haya entrado en contacto con esta poderosa mitología en la cual la clase sacerdotal resguardaba los poderes espirituales y temporales. *Los druidas* aparecen también en tres libros clásicos que el joven Octavio Paz pudo haber practicado en la biblioteca de su abuelo: la *Guerra de las Galias* de Julio César (VI, 13), el libro de Cicerón sobre la *Adivinación* (*De Divinatione*, I, 40), Plinio el Viejo (*Historia natural*, XVI, 49) y los escolios que acompañan la *Farsalia* de Lucano. Sea como sea, no deja de llamar la atención la forma terminante en que Paz sostiene que el druida-vate y vidente “me dio el gajo de muérdago, el conjuro que hace brotar palabras de la peña”.<sup>15</sup>

Por lo demás, esa veta mágica no es nueva en la obra de Octavio Paz. Ya desde *El arco y la lira* (“Nadie puede abstraerse a la creencia en el poder mágico de las palabras”, dice ahí), los conjuros y poderes del mago y del taumaturgo acompañan al poeta, quien incluso debe escribir un poema como “Mutra” para oponerse —según le cuenta a Alfonso Reyes— a esa fascinación de la que él mismo es portador. En *Pasado en claro*, esa vocación hacia el mundo incierto de la otra ciencia se decanta en un saber de la poesía y por la poesía. De hecho, así lo expresa el propio Paz en la extensa entrevista para la televisión “Itinerario poético” que recoge Alberto Ruy Sánchez al final de su libro *Una introducción a Octavio Paz*: donde, refiriéndose a *Pasado en claro*, expresa:

Porque creo que el niño es la semilla de creación del hombre. Todo lo que hacemos está ya en el niño, y lo que importa en cada vida humana es ser dignos del niño que fuimos; realizar la profecía de hombre que es cada niño.

<sup>15</sup> “Pasado en claro”, *Obra poética II*, tomo XII, Fondo de Cultura Económica, p. 82.

(...) *Pasado en claro* es un nocturno, es cierto. No lo había pensado así. Pero me gustaría agregar algo al respecto. Ese poema termina con una evocación y convocación del mediodía. Un mediodía más mental, diríamos, que vivido, porque el poema enfrenta la idea de la muerte: somos mortales, estamos hechos de tiempo y de historia. ¿Hay salidas de la historia que no sean la muerte?, me pregunto en un momento dado, y entonces recuerdo lo que podemos llamar mediodía: ese momento único en el cual el tiempo se disuelve, y es una salida de la historia y de la muerte. El tiempo, sin dejar de transcurrir, parece que se detiene. Es la ventana que tiene cada hombre hacia la eternidad. Una experiencia que los místicos han expresado muy bien. Pero no es necesario ser santo ni místico para tenerla. Creo que todos los hombres, todos los niños, algunas veces los enamorados, todos nosotros cuando nos quedamos viendo un crepúsculo, o viendo un cuadro, o viendo un árbol, o viendo nada, viendo una pared simplemente, vivimos esos momentos en los que el tiempo se anula, se disuelve: los grandes momentos del hombre que son su salida. Es lo que llamo nuestra pequeña ración de eternidad. No sé si tengamos otra pero ésta sí la tenemos y es algo que la poesía reclama. Si la gente leyese más poesía en el siglo XX podría quizás acceder más fácilmente a esos instantes. No porque la poesía los cree sino porque la poesía los revela, los expresa, *Pasado en claro* es un nocturno, es cierto, pero en su centro surge de pronto el árbol del mediodía.<sup>16</sup>

Ciertamente hay en estas palabras un resabio melancólico, *Pasado en claro* no deja de estar impregnado de una azul nostalgia, como lo supo ver Juan García Ponce en la reseña que publicó en *Plural* en diciembre de 1995:

¿Existe la palabra triste? En *Pasado en claro*, Octavio Paz ha escrito un poema triste, esto es un poema alto y melancólico con la melancolía del que mira hacia la altura y encuentra el vacío, y desde su tristeza se vuelve hacia abajo y encuentra la verdad del cuerpo en la que se entierra el lenguaje y se eleva para encontrar su propio crecimiento de la verdad sin verdad de la vida, esa ausencia que se alimenta de todas las presencias y a la que las palabras convierten en irrecusable presencia, presencia que recorreremos sonámbulos, con los ojos abiertos hacia adentro para que en el tránsito, en el camino sin fin, el alma escuche la voz de esos

pasos mentales más que sombras,  
sombras del pensamiento más que  
pasos,

<sup>16</sup> Alberto Ruy Sánchez, "El árbol del mediodía" en *Una introducción a Octavio Paz*, Editorial Joaquín Mortiz, colección Cuadernos de Joaquín Mortiz, México, 1990, pp. 117-118.

que configuran el alma dándole cuerpo y presencia para desde más allá del tiempo hallar el tiempo y en la inmovilidad del lenguaje hallar la interminable movilidad de la vida en la que se encuentra la poesía: memoria del olvido.<sup>17</sup>

Como en William Wordsworth, los libros ocupan en la biografía poética de Octavio Paz y en particular en *Pasado en claro* un lugar axial: a su alrededor se desarrollan las diversas cortezas que conforman al árbol locuaz que es el poeta. Una de las piedras claves que sostienen esa arcada es la tradición clásica. Eusebio Rojas, el secretario que acompañó a Octavio Paz durante muchos años, la persona que transcribió las conferencias que luego conformarían el libro de *Sor Juana Inés de la Cruz o las Trampas de la fe*, en un pequeño cubículo contiguo a las oficinas de *Plural* en Reforma en 1975 y 1976 y que antes tomó algunas de las fotografías que han acompañado la edición de *El mono gramático*, publicó en 1983 una *Conversación con Octavio Paz* no recogida en el tomo XV de las *Obras completas*. Ahí el autor de *Ladera este* dice algunas palabras reveladoras para comprender "tiempo adentro" *Pasado en claro*:

(...) En la casa donde viví de niño había muchos libros y la literatura era considerada un valor supremo. Mi abuelo fue un periodista y escritor contemporáneo de Porfirio Díaz. Peleó en la Intervención Francesa y después fue director de un periódico, *La Patria*. Fue autor también de novelas históricas y románticas. Por sus ideas era liberal. Además, un gran lector. Su biblioteca era excelente. Por todo esto, quizá desde chico sentí la fascinación de la escritura. Pero la herencia, con ser importante, no es lo decisivo. Lo determinante es la llamada interior. Esto es muy difícil de describir. No escogemos algo o alguien nos escoge. 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.<sup>18</sup>

Esta respuesta afilada tal vez explica por qué Octavio Paz no se perdió ni en las calles de la ciudad ni en los pasillos de palacio. Por qué supo escribir *Pasado en claro*. **U**

<sup>17</sup> Juan García Ponce, "Memorias del poeta" en revista *Plural*, volumen V, número 3, diciembre de 1976, p. 56.

<sup>18</sup> Eusebio Rojas Guzmán, *Conversación con Octavio Paz*, Publicaciones Culturales, México, 1983, pp. 17-18.