

UTOPIAS

Número
8

Febrero-
marzo
de 1991

Revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM

- Elia Nathan
- Dolores Bravo
- Althusser
- Miguel Escobar
- Guerrero
- Josefina Mac Gregor
- Enrique Semo

Ensayo, cuento, poesía, plástica:

- David Huerta
- Tim Heald
- Angelina Muñiz-Huberman
- Alberto Blanco
- Antonio Deltoro
- Alaíde Foppa
- Evodio Escalante

Dossier:

Homenaje a Vincent van Gogh

- Teresa del Conde
- María Noel Lapoujade
- Marina Fe
- Elsa Cross

Homenajes:

Octavio Paz: Rubén Bonifaz

Nuño Manuel Ulacia

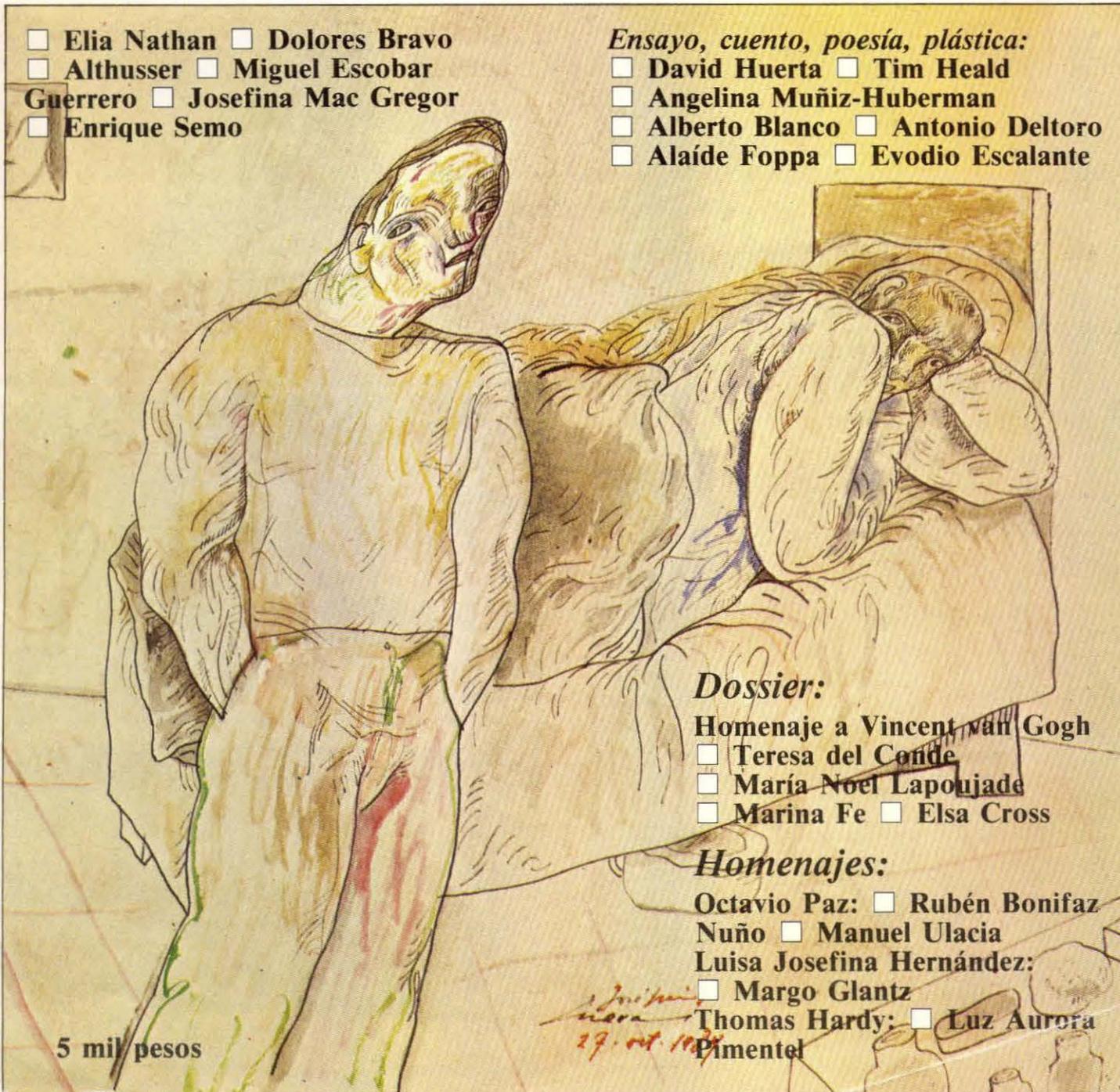
Luisa Josefina Hernández:

Margo Glantz

Thomas Hardy: Luz Aurora
Pimentel

5 mil pesos

*Impresión
nera
29. oct. 1991*



UTOPIAS

Número 8
 Febrero-marzo de 1991

Directora: Juliana González

Coordinadora: Luz Aurora Pimentel

Edición y administración
general: Juan Meléndez

Consejo editorial: Hermann Bellinghausen,
Esther Cohen, Alfredo Fernández, Sergio
Fernández, Mercedes de la Garza,
Anamari Gomis, Enrique Hulsz, Juan
Meléndez, Carlos Pereda, Sergio Pitol,
Gloria Villegas, Luis Villoro, Gabriel
Weisz

Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM
Ciudad Universitaria; Coyoacán; 04510 México, D.F.
Teléfono 548 02 73

Utopías no responde por textos no solicitados

Producción editorial: *Equipo Editor, S.C.*; Ámsterdam,
33-B; primer piso; colonia Hipódromo; 06100 México,
D.F.; teléfono 211 86 86 Cuidado de la edición:
María del Carmen Merodio y Miguel Ángel Guzmán /
Diseño y diagramación: *Fernando Rodríguez*

Ilustración de la portada:
José Luis Cuevas

Ilustración de la contraportada:
Vincent van Gogh

Dibujos e ilustraciones:
José Luis Cuevas y José Luis Calzada



Cuestiones de teoría y crítica

Herejía y cultura religiosa popular en la Alta Edad Media, <i>Elia Nathan</i>	2
La permanencia del corazón, <i>Dolores Bravo</i>	8
Algunas reflexiones del último Althusser, <i>Fernanda Navarro</i>	12
Utopía y contraideología en los procesos educativos, <i>Miguel Escobar Guerrero</i>	14
Un pueblo apto para la democracia, <i>Josefina Mac Gregor</i>	23

El acontecimiento

1989: umbral de una época, <i>Enrique Semo</i>	27
------------------------------------------------	----

Ensayo, cuento, poesía, plástica

El tigre y la sombra: López Velarde y sus renacimientos, <i>David Huerta</i>	37
Expertos de cargo, <i>Tim Heald</i> (traducción de Claudia Lucotti)	40
Ciudad de Oro Amurallada, <i>Angelina Muñiz-Huberman</i>	47
Naturaleza quieta, <i>Alberto Blanco</i>	50
Polvo y agua, <i>Antonio Deltoro</i>	52
Amor y muerte en la obra de José Luis Cuevas, <i>Alaide Foppa</i>	53
José Luis Calzada: la voluta del sueño en la punta del cincel, <i>Evodio Escalante</i>	57

Dossier

Van Gogh a cien años, <i>Teresa del Conde</i>	58
Van Gogh: lo maravilloso cotidiano, <i>María Noel Lapoujade</i>	63
Artaud y van Gogh: los otros, <i>Marina Fe</i>	68
Van Gogh: la ascesis del arte, <i>Elsa Cross</i>	71

Homenajes y reconocimientos

Octavio Paz, <i>Rubén Bonifaz Nuño</i>	75
Octavio Paz o <i>El árbol milenario</i> , <i>Manuel Ulacia</i>	76
Reconocimiento a Luisa Josefina Hernández, <i>Margo Glantz</i>	80
Thomas Hardy (1840-1928)	81
<i>Tess</i> : historia de un acoso, <i>Luz Aurora Pimentel</i>	82
Tonos grisáceos, Así, el Tiempo, Veo en el espejo, Después de la visita, <i>Thomas Hardy</i> (traducciones de Colin White, <i>Marina Fe, Argentina Rodríguez y Eva Cruz</i>)	87

Marginalia

Sobre la democracia, <i>Adolfo Sánchez Vázquez</i>	90
La lengua florida, <i>Esther Cohen</i>	92
El discurso travestista, <i>Agustín Cadena</i>	94
¿Quién se robó el centenario de Agatha Christie?, <i>Argentina Rodríguez</i>	95

Octavio Paz o El árbol milenario

Manuel Ulacia

Manuel Ulacia. Poeta mexicano. Maestro de literatura hispánica y comparada en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Ha publicado *El árbol milenario*.

¹ El ensayo al que me refiero fue leído en un congreso organizado en la Universidad Complutense sobre Paz, celebrado en El Escorial en julio de 1990. Ese ensayo fue publicado simultáneamente en la revista *Siempre!*, núm. 1949 (31 de octubre de 1990) y núm. 1950 (7 de noviembre de 1990), y en el suplemento de cultura del periódico brasileño *Estado de São Paulo*, en noviembre de 1990.

² Repito algunas de las cosas que digo en el ensayo citado en la nota para dar pie al tema.

³ Esta etapa creativa está condicionada por tres momentos: la temporada que pasa Paz en los Estados Unidos, la que pasa en Francia y su primer regreso a México, ya en la década de los años cincuenta.

⁴ Octavio Paz, "Estrofas para un jardín imaginado", en *Vuelta*, México, agosto de 1989, p. 9.

⁵ Octavio Paz había leído antes de trasladarse a los Estados Unidos algunos poemas de Tablada en la *Antología* de Jorge Cuesta.

⁶ "Estela de José Juan Tablada", en *Las peras del olmo*, Seix-Barral, Barcelona, 1974, pp. 59-66.

Dije, en un ensayo reciente, que la poética de la conciliación de los contrarios opera en la obra de Octavio Paz en todos los planos de su creación, incluyendo la forma en la que integra el poeta a su discurso las voces o las tradiciones con las que dialoga.¹ Si nos remitimos a sus inicios literarios, observaremos que la atracción simultánea por una poesía "pura" y una "comprometida" lo lleva a la formulación de una poética "impura". De la misma manera, Paz absorbe paralelamente la tradición moderna de lengua inglesa y el surrealismo. Mientras la primera le da un ejemplo de concisión y economía en la creación del poema, la segunda incide en el sentido contrario: le ayuda a liberar la imaginación. Siguiendo este raciocinio, la experiencia de su primer viaje a la India y Japón también funciona binariamente. En tanto que los poetas del Extremo Oriente le enseñan un tipo de poesía breve, concisa, en la mitología y arte indios Paz encuentra el absoluto expresado a través de la proliferación caótica de las formas. Ese mismo fenómeno se presenta en el binomio mexicano: la abundancia de imágenes del barroco en lengua española hace catálisis con la visión ideogramática del mundo precolombino. Esta forma de establecer diálogos dicotómicos continúa como una constante a lo largo de su obra poética. Por ejemplo, en su libro *Homenaje y profanaciones*, Paz fusiona el clasicismo de un Quevedo y un Ricardo Reis con la lección dada por la vanguardia, especialmente Picasso y Duchamp. Y en su libro *Blanco*, entre otras cosas, amalgama una vez más la lectura que haría de Mallarmé con la tradición tántrica de la India.²

En este breve ensayo me limitaré a analizar la forma en la que el binomio poesía de Extremo Oriente-arte de la India se

concilia y se subordina con el creado por la dicotomía arte precolombino-poesía barroca durante la segunda etapa creativa de Octavio Paz, es decir, aquella que abarca su producción entre 1943 y 1959.³

El orientalismo en la obra del poeta mexicano está relacionado, tanto con su biografía, como con las lecturas que haría. En distintos textos, Octavio Paz recuerda aquel gusto orientalista que caracterizaba el mundo de su infancia. Como es sabido, durante el porfiriato, la burguesía y la aristocracia mexicanas —como sucedía en otras partes del mundo— decoraban sus casas con objetos orientales. Incluso en algunas de ellas existían los salones chinos o los turcos. En uno de esos textos, Paz recuerda el jardín japonés de la casa de su abuelo, y en otro la "Alhambra de Mixcoac", construcción estilo árabe cercana a su casa en el barrio de Mixcoac, hoy en ruinas.⁴

Ese mismo gusto por lo oriental lo encontraría en la lectura que hizo en su adolescencia y primera juventud de los modernistas, y más tarde, en las tradiciones inglesa y francesa.

En 1943, cuando Octavio Paz se traslada a los Estados Unidos, lee a José Juan Tablada.⁵ Sin duda alguna, esta lectura, como se puede ver en el ensayo que entonces redacta, además de deslumbrarlo, dejaría importantes reminiscencias en su escritura.⁶ Entre ellas, el orientalismo. A diferencia de los poetas modernistas, que habían utilizado la imagería oriental como mero decorado de sus poemas, Tablada, quizá con un espíritu crítico, toma de la poesía japonesa su esencia y su forma. Además de la incidencia de los *hai-kus* y de los poemas ideogramáticos, otros elementos importantes de Tablada que inciden en la obra de Paz son las culturas precolombinas, el arte popular y algunas técnicas vanguardistas. Por ejemplo, algunos de los poemas breves recogidos en *Condición de nube* recuerdan las composiciones del poeta posmodernista. Véase, por ejemplo, este *hai-ku* de Tablada titulado "12 pm":

Parece roer el reloj
la medianoche y ser su eco
el minuterero del ratón.⁷

Y ahora compárese con este otro de Paz:

Roe el reloj
mi corazón,
buitre no, sino ratón.⁸

También en los Estados Unidos lee por primera vez las traducciones de poetas orientales que incluiría Ezra Pound en *Persoane*, así como también las que harían algunos orientalistas como Arthur Walley y Donald Keene.

Durante su estancia en Francia encuentra en la obra de Benjamín Péret una manera de resolver la vieja oposición entre el yo y el mundo, lo interior y lo exterior, que tanto había preocupado a los surrealistas, quienes, a diferencia de Péret, lo habían tratado de resolver a través de la escritura automática.⁹ En su ensayo sobre el surrealismo, Octavio Paz nos dice que fue en *Je sublime* de Péret donde descubre que el yo es una ilusión, una congregación de sensaciones, pensamientos y deseos.¹⁰ Según Paz, la única forma de afirmar el ser es negando el yo. Para él, el poeta es todos los hombres. La naturaleza, nos dice, "arroja sus máscaras y se revela tal cual es... la empresa poética no consiste, tanto en suprimir la personalidad, como en abrirla y convertirla en punto de intersección de lo subjetivo y lo objetivo".¹¹

Paralelamente, la poesía barroca y el arte precolombino serían parte de su experiencia personal e intelectual. Al recordar su pueblo natal, Paz diría que a unos cuantos pasos de su casa había dos iglesias barrocas y una pirámide.¹² La incidencia de lo barroco en su poesía se da desde los años treinta. En algunos sonetos de aquellos años se puede percibir la lectura de Góngora, Quevedo y Sor Juana, tanto en la forma en la que utiliza la sintaxis, como en el empleo de la metáfora. Sin embargo, la incidencia del arte precolombino también está marcada por las experiencias que tiene el poeta con el arte moderno y el arte oriental. Al conocer las obras de los pintores vanguardistas y las colecciones de arte oriental en los museos de los Estados Unidos en la década de los cuarenta, Octavio Paz entiende mucho mejor el arte de las culturas del nuevo mundo.

En enero de 1952, el poeta mexicano vive cinco meses en Nueva York y otros siete en Tokio. Esa primera experiencia en el Oriente será importantísima para su creación poética. Este viaje se verá reflejado, tanto en la colección de poemas breves recogidos bajo el título de *Piedras sueltas* (1955), pertenecientes a la colección *Semillas para un himno*, como en algunas composiciones de *La estación*

violenta (1948-1957), tales como "Mutra" y "No hay salida". Si en los primeros el diálogo que mantiene es con la poesía del Extremo Oriente, en los otros dos poemas citados es principalmente con el mundo de la India.

Un ensayo que ayuda a entender la influencia de la poesía japonesa en la obra de Paz es el que el poeta escribe acerca de ese tema en 1954, titulado "Tres momentos de la poesía japonesa".¹³ En los poemas de *Piedras sueltas*, Paz asimila la lección que le darían algunos poetas chinos y japoneses, sobre todo Basho, poeta que traduce por aquellos años.¹⁴ En los poemas de la breve colección, Paz se inspira en algunas formas orientales; con esto no quiero decir que siga al pie de la letra las reglas del *hai-ku* o de los *tankas*; más bien trata de encontrar un equivalente en nuestra lengua. Todos los poemas de la serie están constituidos por estrofas cortas y concisas que generalmente presentan en la primera línea una realidad pasiva; en la segunda, un elemento de sorpresa que altera esa realidad; y por último, en la tercera, una síntesis de esas dos realidades, que sugiere al lector una experiencia revelatoria. Esto se puede ver, por ejemplo, en el poema "Máscara de Tláloc grabada en cuarzo transparente":

Aguas petrificadas.
El viejo Tláloc duerme, dentro
soñando temporales. (P.153.)

⁷ José Juan Tablada, en *Poesía en movimiento* (México 1915-1966), selecciones y notas de Octavio Paz, Ali Chumacero, José Emilio Pacheco y Homero Aridjis, Siglo XXI Editores, México, 1966, p. 448.

⁸ Octavio Paz, *Poemas (1935-1975)*, Seix-Barral, Barcelona, 1979, p. 55.

⁹ Sobre este tema medité en el ensayo al que me refiero en la nota inicial.

¹⁰ Octavio Paz, "El surrealismo", en *Las peras del olmo*, op. cit., p. 142.

¹¹ *Ibid.*

¹² En "Estrofas para un jardín imaginado", op. cit.

¹³ "Tres momentos de la poesía japonesa", en *Las peras del olmo*, op. cit., pp. 107-136.

¹⁴ La traducción de *Sendas de Oku*, en colaboración con Eikichi Hayashiya, fue primero publicada en el número especial de la revista *Sur* (noviembre-diciembre de 1957) y más tarde en la *Imprenta Universitaria (UNAM)* en 1957.



Primero se presenta una imagen de quietud, después una acción y, en la última línea, una experiencia de revelación, la cual hace que el estado de quietud reaparezca con un nuevo significado. En todos los poemas de *Piedras sueltas* esa revelación se da a través de la afirmación del instante. Como los budistas, al afirmar el instante, Paz niega el tiempo, y al negarlo, nos enfrenta a la experiencia de lo inefable. Como consecuencia, en esta colección se perfila una poética de la revelación y el silencio, la cual será otra de las constantes de su obra.

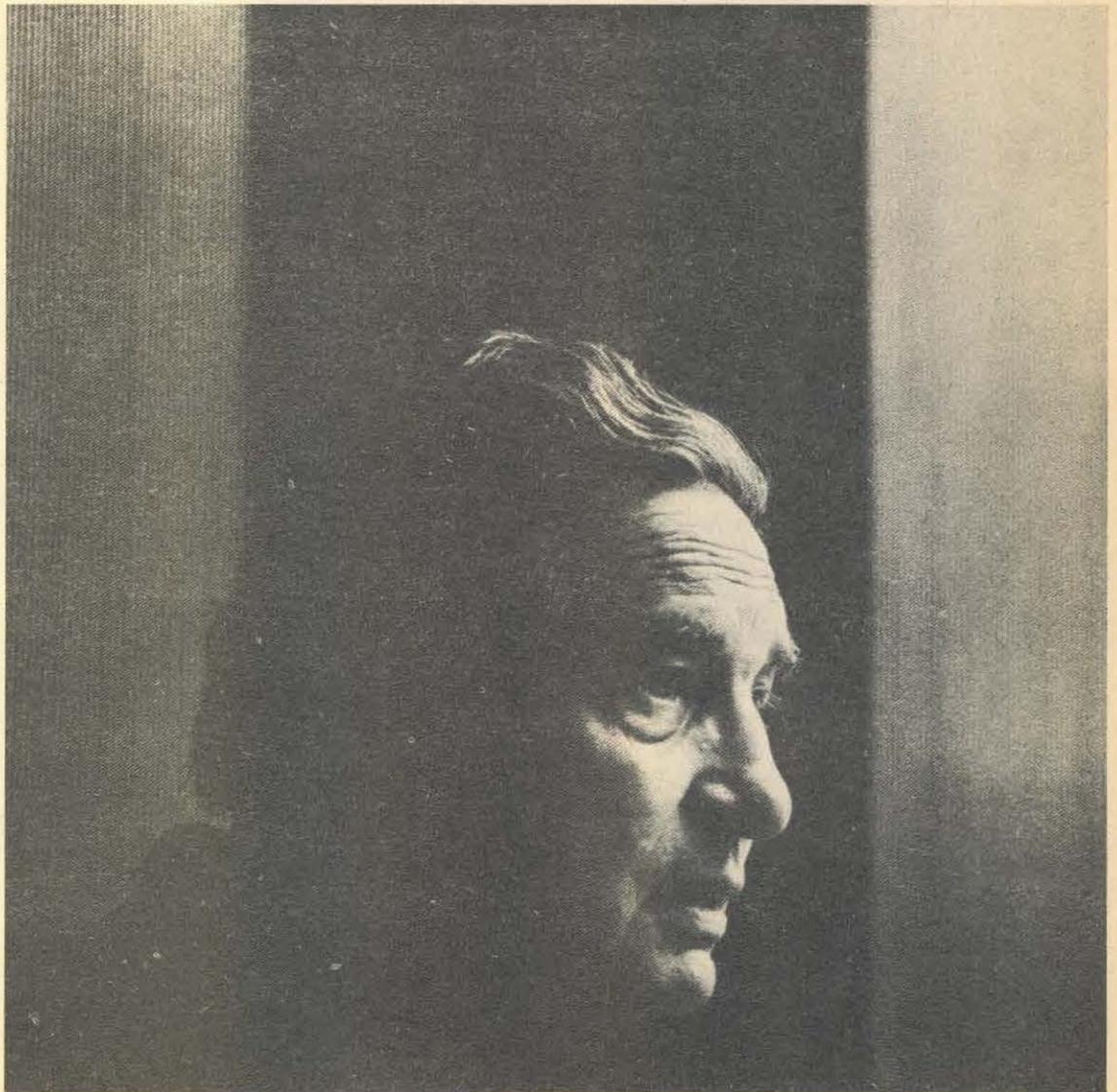
Otro elemento que toma de la poesía del Extremo Oriente es la anulación del *yo* para afirmar el ser. En estos poemas, el *yo* poético desaparece: queda la experiencia poética, ya sea anónima o proyectada a un ser universal. Por ejemplo, en el primer poema de la serie "Lección de las cosas", titulado "Animación", una "pequeña calavera de azúcar", que "nos mira ir y venir", nos hace meditar sobre la finitud de la vida y la permanencia del arte. ¿A

quiénes? ¿Al lector y al poeta? ¿A los seres que habitan el espacio poético?:

Sobre el estante,
entre un músico Tang y un jarro de Oaxaca,
incandescente y vivaz,
con chispeantes ojos de papel de plata,
nos mira ir y venir
la pequeña calavera de azúcar. (P. 153.)

El descubrimiento del arte oriental y su interés por el arte moderno hacen que Paz se interese por el arte precolombino. En el poema citado, la experiencia de la revelación se da a partir de la contemplación de una pieza de la dinastía Tang y de un jarro de Oaxaca. Ambos objetos se presentan aquí como equivalentes. Esto se puede ver en otros poemas, tales como "Dios que surge de una orquídea de barro", "Diosa azteca", "Xochipili", así como todos los que componen la serie "En Uxmal". En esos poemas, el arte precolombino encuentra expresión a través de la poesía del Extremo Oriente.

Si en los poemas de *Piedras sueltas* Octavio



Paz elabora una poesía concisa, breve, cercana a la japonesa, en otros textos, y sobre todo en "Mutra", un torrente de imágenes surrealistas y barrocas encarna la proliferante mitología de la India. El poema expresa la seducción y el horror que le produce al poeta la experiencia del absoluto. Si en *Piedras sueltas* Paz ahonda en una poética del silencio y del vacío para alcanzar la *otredad*, en "Mutra", siguiendo la lección dada por los barrocos, experimenta con una poética de la cornucopia, es decir, de la proliferación lingüística. Hay que recordar que los barrocos querían alcanzar la experiencia del absoluto a través de lo lleno. Además, por esas fechas, como lo indica el epígrafe del primer poema de *La estación violenta*, "Himno entre ruinas" (*donde espumoso el mar siciliano*), Paz releería a Góngora. Surrealismo, barroco y mitología de la India se amalgaman para producir ese efecto:



p. 244
123
N.Y. 26 Sept. 82.

Como una madre demasiado amorosa, una madre terrible que ahoga,
como una leona taciturna y solar,
como una sola ola del tamaño del mar,
ha llegado sin hacer ruido y en cada uno de nosotros se asienta como un rey
y los días de vidrio se derriten y en cada pecho erige un trono de espinas y de brasas
y su imperio es un hipo solemne, una aplastada respiración de dioses y animales de ojos dilatados
y bocas llenas de insectos calientes pronunciando una misma sílaba día y noche, día y noche.
¡Verano, boca inmensa, vocal hecha de vaho y jadeo! (P. 244.)

Los binomios poesía del Extremo Oriente-arte de la India y arte precolombino-poesía barroca aparecen conciliados en el poema que culmina esta etapa creativa de Octavio Paz: *Piedra de sol*.

Sin duda alguna, el origen de este poema dentro de su obra puede vislumbrarse en la serie de poemas cortos antes mencionados, incluidos en la serie de *Piedras sueltas*. El título *Piedra de sol* es una alusión a la piedra más importante del arte azteca; es la piedra en donde se inscribe el calendario solar y mítico de una civilización. Si en *Piedras sueltas* Octavio Paz, a través de la experiencia de la revelación, afirma el instante y al afirmarlo niega el tiempo, tal como lo hicieron los poetas del Extremo Oriente, en *Piedra de sol* celebra el tiempo en movimiento como una sucesión de instantes vitales que se abren para dar paso a la "otra orilla", es decir, al tiempo cíclico, al tiempo original:

oh vida por vivir y ya vivida,
tiempo que vuelve en una marejada
y se retira sin volver el rostro,
lo que pasó no fue pero está siendo
y silenciosamente desemboca
en otro instante que se desvanece: (P. 265.)

En *Piedra de sol*, dada la circularidad del poema, la vivencia temporal se hace inmortal. La experiencia de los instantes sucesivos se convierte en la experiencia de ese gran instante que es el ciclo circular.

Piedra de sol, por ser la imagen del

calendario azteca, también puede ser visto como un *mandala*. Según Karl Jung, la palabra *mandala* en hindú significa "círculo mágico", y es utilizada para designar una estructura de orden cósmico. Los *mandalas*, además, son una representación simbólica del núcleo original de la psiquis, cuya esencia es desconocida.¹⁵ Seguramente, aquel primer viaje a la India, en donde pudo contemplar los *mandalas* de esa civilización, influiría en la concepción de su poema. *Piedra de sol* puede ser entendido como el *mandala* de la biografía personal del poeta, que adquiere, al encarnar el mito, una dimensión universal.

Paralelamente, como es sabido, el poema está construido con un lenguaje barroco. Tanto las metáforas como la sintaxis reflejan la incidencia de la lectura de los poetas de los Siglos de Oro.

un sauce de cristal, un chopo de agua,
un alto surtidor que el tiempo arquea,
un árbol bien plantado mas danzante,
un caminar de río que se curva... (P. 259.)

Como se ha podido ver, en *Piedra de sol* la visión ideogramática del mundo precolombino se presenta conciliada con la experiencia de la revelación característica de la poesía del Extremo Oriente y la proliferación de imágenes barrocas se amalgama a su vez con ciertos rasgos del pensamiento de la India. Ambos pares binarios se catalizan en la inconfundible voz de Octavio Paz. ●

¹⁵ Karl Jung.