

OCTAVIO Paz se encuentra en Niza: ha venido a recibir el Aguila de Oro del Festival del Libro, que se celebra anualmente en esta ciudad, un premio de resonancia internacional que señala una obra literaria tanto por sus valores formales como por lo que ésta implica en tanto que sistema de pensamiento, lógica propia, crítica y constitución de una totalidad. La obra de Octavio Paz, poética y ensayística, representa la definición mejor de esas premisas, y al mismo tiempo las despliega, si se considera que la crítica de Paz —sus trabajos, fundamentales, sobre Duchamp, su lectura personal y minuciosa del budismo, su descl-

OCTAVIO PAZ: EL BLANCO, FINAL DE LA ESCRITURA

Una entrevista con SEVERO SARDUY

framiento de la mejicanidad— opera siempre desde el interior de una vivencia y un rigor que pertenecen a la poesía, a las leyes de una poética, y si se considera también, en el reverso de esa claridad conceptual, en la otra vertiente de su pensamiento, que su poesía es una de las pocas de nuestro tiempo que incluye y conlleva, como su otra faz, su propia crítica, su ironía, y en ocasiones hasta su parodia,

su risa, su apoteosis o su irrisión. Los poemas de Octavio Paz, la dispersión programada de sus signos en el blanco de la página, la expansión de las palabras luminosas y girantes como galaxias, llegarían, en el final de su nitidez o de su barroco, a formular una interrogación, un enigma al que el propio poema responde, o si se quiere, a darnos la respuesta a una pregunta informada, ilegible. El lector está invitado a un constante diálogo, a una vigilia, o a un viaje en el que entrega su cuerpo: su pensamiento, su energía, su atención. A cambio de una fiesta de palabras, colores, sonidos y sentidos: sueño, placer.

SEVERO SARDUY.—Octavio Paz, para comenzar, una pregunta de actualidad periodística. ¿Cuál es la significación de este premio para usted, y, más allá, qué significan los premios como manifestación objetiva del azar?

OCTAVIO PAZ.—Los premios tienen muchas significaciones o no tienen ninguna. Sobre los premios no se puede decir nada, puesto que son un poco expresiones de la fortuna, de la buena fortuna o de la mala fortuna; son accidentes felices. Lo que se puede decir en cambio de los premios, de este premio en particular, es que a mí me ha conmovido mucho, exactamente, por esta vieja relación mía con la literatura francesa, y especialmente con la poesía francesa. Es una relación que comienza, no sólo con el surrealismo, sino comienza con mi infancia. De niño leí muchos libros franceses, me alimenté de cultura francesa, de literatura francesa. Mi abuelo tenía una biblioteca más o menos importante, en la cual habían muchos libros franceses, y entre mis pa-

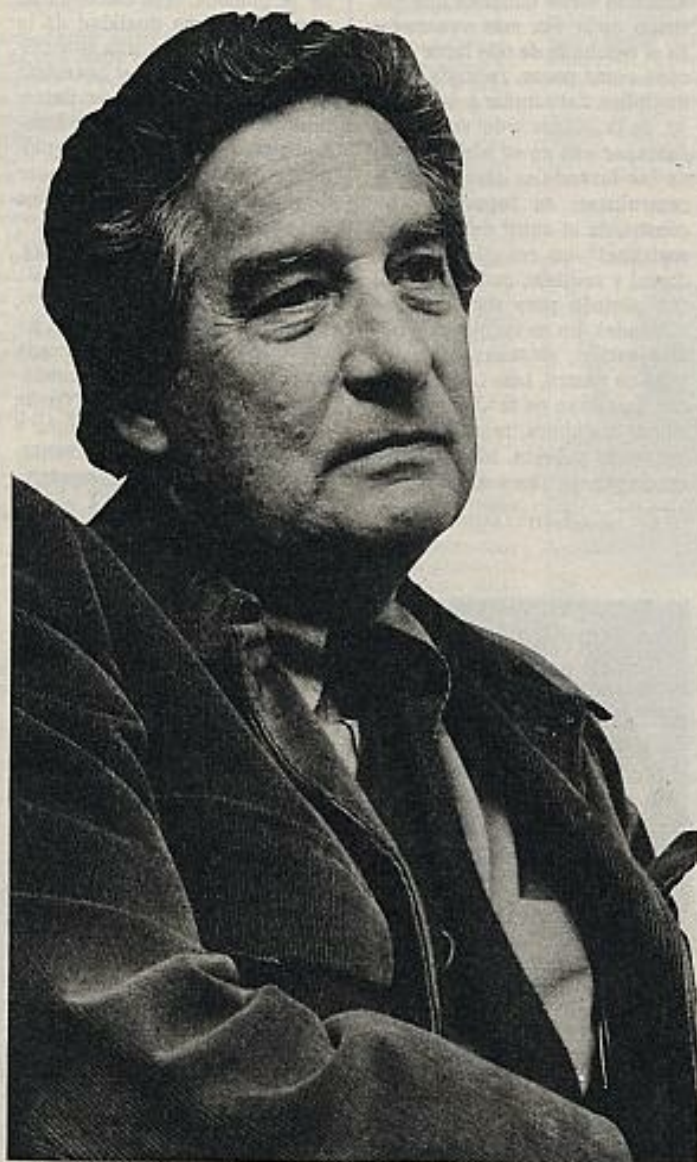
rientes cercanos estaba una tía que me enseñó de niño el francés y que me hizo leer a los poetas franceses.

S. S.—Octavio Paz, ¿considera usted que en este siglo que vivimos, el surrealismo ha marcado realmente un corte que es también filosófico y radical?

O. P.—Sí, creo que ha marcado un corte, no sé si filosófico, pero vital. Creo que el surrealismo es uno de los momentos críticos de la civilización de Occidente. Si pensamos en el surrealismo como una escuela poética, como una escuela literaria, evidentemente el surrealismo tiene un momento que es una explosión contradictoria, diríamos, del simbolismo; pero el surrealismo es algo más que eso; podríamos decir que el surrealismo es una enfermedad del espíritu, en el buen sentido de la palabra enfermedad. Los antiguos pensaban que la epilepsia era una enfermedad sagrada. Yo digo que la poesía es una enfermedad sagrada. Muestra la otra cara del mundo. La otra cara de la razón, en el sentido que el surrealismo en un momento dado encarnó esta voluntad poética, esta enfermedad sagrada.

S. S.—Ahora, una pregunta difícil. Yo no le pregunto cómo hace usted poesía, es decir, cuál es la técnica, cuál es el método. Esto lo puede analizar, quizá, un buen profesor, fonéticamente, sintácticamente, etcétera. Yo le pregunto, ¿por qué?

O. P.—Bueno, esta es una de las preguntas más difíciles y, claro, la respuesta está en los poemas mismos, ¿no? Uno escribe la poesía porque no tiene más remedio que escribirla. Hay un llamado para escribir la poesía. Es un destino. Se puede ser



un buen poeta o un mal poeta, pero ser poeta es un destino. Quizá, digamos que todos los hombres en un momento dado son poetas. Porque todos los hombres, en un momento dado de su vida, quieren expresarse y decir aquello que es difícil de decir, aquello que es casi imposible de decir. Pero los poetas son aquellos que deciden dedicarse a esta tarea imposible, a esta tarea absurda de decir lo difícil de decir, lo imposible de decir.

S. S.—André Malraux decía que el siglo veinte es un siglo privilegiado porque totaliza la cultura de todos los precedentes. El decía que Occidente también es una región privilegiada porque es la única, del saber, en que todo el pasado está sintetizado. Ahora bien, en Occidente, yo creo que usted es un hombre que sintetiza realmente el pasado, porque en su obra y en su vida está no sólo el saber precartesiano, sino también toda la India, es decir, el budismo. En su poesía, ¿cuál es la incidencia de este saber?

O. P.—Bueno, yo no creo que el siglo veinte sea el resumen de todos los siglos; creo que eso es una ilusión. Cada siglo piensa que es la suma, el resumen de todos los siglos; y cada hombre piensa que él es el heredero de todos los siglos. Pero podemos decir lo contrario. Podemos decir no solamente que cada hombre es el último hombre, pero también el primer hombre, el Adán, y que delante está lo desconocido. Usted me pregunta cuál es el lugar del Oriente en mi poesía. Bueno, yo creo que es el lugar del encuentro. Es decir, que es el lugar donde se encontraron para mí tendencias y tradiciones contradictorias: el mundo precolombino y el mundo español, el mundo moderno y el mundo antiguo. Después de todo, cada hispanoamericano, por lo menos cada mejicano, como probablemente cada español, es un hombre por una parte moderno y por otra parte



Octavio Paz, a la derecha, junto a su entrevistador, el escritor cubano afincado en París, Severo Sarduy.

del siglo diecisiete. Eso, para mí, está muy claro. Bueno, para mí, el Oriente disolvió esas contradicciones. El budismo, en cierto modo, es la disolución de estas contradicciones históricas.

S. S.—Octavio Paz, hay otro hombre en Occidente, y en este siglo que resume esta paradoja de la que usted acaba de hablar, y este hombre no es Picasso, como puede pensarse, sino Duchamp. Duchamp es el reflejo de esa paradoja, es decir, de la tradición extrema y de la modernidad, que, por ir hasta el final de su lógica, es agresiva. Sabemos perfectamente que usted es quizá el mejor ensayista sobre la obra de Duchamp, y también fue su amigo. ¿Cuál es la posteridad de Duchamp, cuál la conclusión de su sistema, de su silogismo?

O. P.—Bueno, eso es una pregunta difícilísima. No sé cuál será la posteridad de Duchamp. Hay, desde luego, un grupo de artistas norteamericanos que han llevado a sus últimas consecuencias la lección de Duchamp, pero probablemente la lección de Duchamp no esté solamente en el arte, sino en la vida. Después de todo, como todo gran artista, lo importante no es solamente la obra que nos deja, sino lo que esa obra le dice a cada uno, a todos los que la contemplan, o bien a aquellos que pueden contemplarla: ese es un mensaje que cada uno debe descifrar. En todo caso, como usted ha dicho muy bien, en Duchamp hay esta disolución de los contrarios, esta transparencia, que implica, por una parte, la fusión de lo contradictorio,

pero que por otra parte nos muestra que eso es también una ilusión.

S. S.—Ahora una pregunta específicamente literaria. Duchamp consideraba que toda la pintura, desde el Renacimiento hasta el siglo veinte, era únicamente retiniana, es decir, estaba basada en valores ópticos. El quiso desplazar la pintura hacia valores conceptuales, practicar un arte en que los valores retinianos no tienen más que una importancia secundaria. En su poesía, para trasponer esa subversión literariamente, ¿qué es lo más importante, los valores fonéticos, que sería la equivalencia de lo visual, o los valores conceptuales? ¿dónde está la poesía?

O. P.—Bueno, yo creo que en el caso de Duchamp, los problemas de la perspectiva, los problemas de la óptica, son problemas ligados al conocimiento. La perspectiva es un punto de vista, pero el punto de vista es también un punto de vista del espíritu, es decir, es una manera de conocer. En el caso de mi poesía, yo he tratado, como todos los poetas —no creo que haya hecho más ni menos— de asociar los valores fonéticos, los valores formales, el sonido, al sentido. La poesía es la combinación de sentido y sonido. Y no es posible un poema que no sea sonido y que al mismo tiempo no tenga sentido. El sonido puro no es poesía, el sentido puro es inconcebible. Porque todo sentido está acompañado de un sonido.

S. S.—Sin embargo, usted tiene una relativa filiación con la

poesía concreta brasilera, notablemente con el grupo de Haroldo de Campos. ¿No le parece que la poesía concreta brasilera bascula del lado único del fonema, del lado único del sonido y de la invención formal...?

O. P.—Bascula, sí, pero siempre es servidora del sentido, porque, después de todo, en la poesía concreta justamente, lo que me asombra, lo que me interesa en ella, es esta mezcla no solamente del fonema y del sentido, sino también de la línea. Desde ahí interviene otro elemento muy importante que aparece muy pocas veces en la poesía de Occidente, que es el elemento visual, el elemento gráfico. Una de las grandes conquistas de la poesía concreta ha sido esto. Es algo que conocemos en la poesía china, en la poesía japonesa, en la poesía árabe, que es la importancia de la tipografía, algo que Mallarmé también quiso reintroducir en la poesía y que yo de alguna manera, en algunos poemas, he tratado también de reintroducir, por ejemplo, en *Blanco*.

S. S.—Sí, justamente quería hablar de *Blanco* en este momento. El blanco es importante en usted; el blanco de la página y el blanco conceptual, señalando una cosa que existe únicamente en español, y es que blanco quiere decir también el lugar hacia donde se tira la flecha. Pues bien, justamente en el budismo, y notablemente en el sunyata, este blanco, en el doble sentido que la palabra tiene en español, es germinador, es el vacío inicial. Su poesía, ¿es una metáfora de este vacío?

O. P.—Bueno, hay eso, por ejemplo, en Mallarmé: blanco significa el silencio, antes de la escritura. Y él tiene la obsesión de cómo puede llenar ese blanco con la escritura. El silencio antes de la palabra. Pero en mi caso, más bien siguiendo la tradición budista y la tradición tántrica, el blanco es, como usted dijo muy bien, la meta, el final de la experiencia. ■