

Octavio Paz Pasión crítica

«Pasión crítica: amor inmoderado, pasional por la crítica y sus precisos mecanismos de desconstrucción, pero también crítica enamorada de su objeto, crítica apasionada por aquello mismo que niega», escribía Octavio Paz en uno de sus títulos mayores, Los hijos del limo, y con tales palabras definía el tributo al espíritu crítico —la gran conquista de la edad moderna— que ha presidido su constante indagación intelectual. Al reunir en el presente volumen algunas de las principales conversaciones con Octavio Paz realizadas en los últimos quince años, se obtiene una muestra varia y abarcadora de su pensamiento: a través del diálogo con escritores más jóvenes, como Julián Ríos o Fernando Savater, con especialistas como Emir Rodríguez Monegal o Rita Guibert, o con un interlocutor de otro ámbito como el japonés Yamaguchi, entre otros, tenemos acceso a una diáfana, precisa y a veces polémica exposición de las líneas mayores del ideario del autor, al tiempo que a no pocas de las claves personales e incluso biográficas de su obra, desde un nivel de rigor y vigor expresivos equiparable al de los más conocidos volúmenes de ensayos de Paz, y, a menudo, atento a quiebras, pliegues y repliegues que, sólo latentes o insinuados antes, se hacen ahora explícitos en el diálogo.



664

Octavio Paz
Pasión crítica

Octavio Paz Pasión crítica



Octavio Paz
Pasión crítica, Barcelona,
Seix - Barral, 1985.

MASAO YAMAGUCHI

ORIENTE, IMAGEN, EROS

Masao Yamaguchi: *Es realmente una lástima que, a pesar de ser su obra más bien vasta, en Japón solamente se conozca El Laberinto de la Soledad y El Mono Gramático. ¿Qué pasa con su poesía? ¿Ha sido traducida?*

Octavio Paz: Algunos de mis poemas han aparecido en revistas, pero no se han publicado en forma de libro.

Sin embargo, el interés por su obra crece poco a poco entre los lectores japoneses. Este número especial de la revista Umi (El Mar) dedicado a usted, es una respuesta a esa situación. Más aún, entre los surrealistas, la mayoría de los cuales ha muerto o se ha retirado, es su vívida voz la que se hace oír cada vez más lejos, como ondas que se producen al lanzar una piedra al agua.

Entré en el movimiento surrealista más bien tarde. Pertenecía a una generación más joven. Estuve en París cuando el movimiento llegaba a su última etapa.

Fue en 1945, ¿verdad?

Así es. En 1940 conocí en México a Benjamín Péret, que luego tradujo *Piedra de Sol*. Una traducción memorable. Para mí, Péret es uno de los mejores poetas del surrealismo. Y para Buñuel es el mejor. En la misma época estaban en México los pintores Paalen, Remedios Varo y Leonora Carrington. Poco después de la guerra, en 1946, volví a encontrar en París a Benjamín Péret. Él me puso en relación con André Breton. Pronto asistí a las reuniones del Café de la Place Planche. Entre otros concurrían Max Ernst,

Mandiargues, Herold, a veces Julien Gracq y, cuando venía a París, Miró. Además, muchos jóvenes. Matta se había distanciado del grupo pero yo lo veía en casa de un amigo común en donde veía también a Michaux y a Cioran.

¿Se encontró usted con Breton antes, cuando vino a México?

No. Él vino en 1938, para hablar con León Trotsky. En esa época yo estaba cerca —aunque no era miembro del partido— de los comunistas. Admiraba a Breton e incluso fui a oír sus conferencias. Un día Jorge Cuesta me dijo: «Breton dice que quiere conocerlo». Me rehusé. Breton era un trotskista notorio y el nombre de Trotsky era anatema para nosotros. Digo esto a pesar de que, en mi fuero interno y sin confesármelo del todo a mí mismo, no sólo admiraba a Trotsky sino que pensaba que tenía razón en muchas cosas... En fin, años más tarde conocí a Breton y, hasta su muerte, fui su amigo.

Parece ser que su obra no muestra mucha influencia de los dadaístas.

Cuando comenzó el dadaísmo yo tenía tres años.

Antes de acercarme al movimiento surrealista yo estaba empapado, impregnado por la poesía moderna. Quizás esto me acercó al surrealismo. Se podría decir que todos fuimos surrealistas *avant la lettre*. Buñuel me contó que hizo *El Perro Andaluz* antes de ser miembro del grupo. En mi caso, cuando Breton leyó mis poemas, escritos antes de ingresar en el grupo, me los pidió inmediatamente para incluirlos en una publicación que preparaba en esos días, el *Almanach Surréaliste du Demi-Siècle*. Así, uno es surrealista cuando no sabe que lo es pero, cuando se llega a saberlo, resulta muy difícil serlo.

Lo que usted dice es irónico pero es verdad, y pienso que una relación de este tipo se encuentra también entre usted y el estructuralismo de Lévi-Strauss. Usted fue estructuralista antes de encontrarse con los escritos de Lévi-Strauss. Recuerdo que cuando leí El Arco y la Lira, que fue publicado en español en fecha tan temprana como 1956, me sorprendió encontrarme con muchos pasajes en los que usted adopta una

posición que hoy reconoceríamos como pertenecientes a esa escuela. En cierto sentido usted fue «un estructuralista que llegó demasiado temprano», modificando un poco el título de la novela de su amigo Oe Kenzaburo: «El joven que llegó tarde». Cuando la moda haya pasado, usted seguirá siendo un estructuralista sobreviviente porque fue anterior a la moda misma.

Mi interés en el estructuralismo nació de un entusiasmo anterior, más viejo, por la antropología. ¿Y por qué la antropología? Por ser mexicano. Eso fue lo primero. Me fascina la historia antigua de México y, estudiándola, llegué a una capa primigenia, primitiva, que está constituida por los mitos. De los mitos mexicanos pasé a los mitos de otras civilizaciones y de allí a la antropología.

Acaba usted de hablar de ese estrato de la historia mexicana que fue «borrado» o «aplastado» por el catolicismo. Y eso me recuerda la relación que existe en Japón entre el budismo importado y las creencias populares que le precedieron.

La relación entre las viejas religiones precolombinas y el catolicismo podría ser similar a la que existe entre el shinto y el budismo, pero también es muy diferente. Una de las grandes diferencias consiste en que, en el caso de Japón, ustedes adoptaron el budismo. Fue el Emperador el que trajo el budismo desde China y Corea. El catolicismo llegó a México con la Conquista. Ustedes escogieron al budismo mientras que el catolicismo fue impuesto a los indios mexicanos.

En segundo lugar, en Japón, los primeros budistas pertenecieron a las clases altas; fueron los cortesanos y los intelectuales. En México, las clases altas indígenas fueron exterminadas —los guerreros y la clase sacerdotal, es decir, los intelectuales. Así tenemos dos tipos de sincretismo: el de México no se realizó, como en Japón, en los estratos más altos de la sociedad, sino en los niveles inferiores de la pirámide social. Encuentro también una gran diferencia en el tipo de vehículo que es el budismo: una forma de pensar que deja de lado a la historia; no hay ninguna filosofía de

la historia inherente al budismo y, en cierto sentido, así es mejor. Al criticar la vida, el budismo asume también una posición crítica frente a la historia. El cristianismo, por su parte, es en sí mismo una filosofía de la historia y en esto encuentro la gran diferencia entre las dos religiones. También existe el hecho de que ustedes tradujeran las escrituras budistas y confucianas al japonés; aquí los textos sagrados fueron impuestos sobre la población mexicana en el idioma de los conquistadores. Finalmente, nosotros somos, la gran mayoría, mestizos y no indios. Muchos de nosotros somos descendientes de españoles. Ésta es una sociedad mucho más compleja que la de ustedes, los japoneses. Una sociedad que todavía no ha obtenido la unidad, la homogeneidad. Esto explica también por qué los mexicanos se hacen preguntas sobre su identidad. México está todavía en cocción. ¿Conoce usted el mito mexicano, precolombino, que dice que Quetzalcóatl juntó los huesos de la gente antigua y los puso a hervir para crear la humanidad? ¡La cocción no ha terminado!

A propósito..., usted mencionó a los mestizos. Esto me recuerda la definición que da de la posición del mestizo en la sociedad mexicana en su prefacio al libro de Jacques Lafaye Quetzalcóatl y Guadalupe: la formación de la conciencia nacional mexicana. Dice usted allí que, socialmente, el mestizo es un ser marginado, rechazado por indios, españoles y criollos, y que su situación es siempre ambivalente: frente al indio es su verdugo y su vengador; en la Nueva España es un bandido y un policía; en el siglo XIX se convierte en guerrillero y en caudillo; en el siglo XX es banquero y líder sindical.

Quise decir que en el orden social de la Nueva España el mestizo no tuvo ningún lugar. La base de la sociedad eran los indios y la cúspide los españoles. Nueva España, usted sabe, era una sociedad no sólo jerárquica sino heterogénea y regida por una pluralidad de jurisdicciones. Había leyes separadas para los indios, leyes para los negros —por que tuvimos negros—, leyes para los españoles y leyes para los criollos. Pero no solamente se aplicaban leyes distintas

desde el punto de vista de las razas sino también de las naciones: se distinguía al español de Castilla del vasco y del catalán, que no tenía el derecho de venir a México. Algo similar sucedía con las profesiones, porque cada una tenía una ley diferente. Ésa era la composición de la sociedad y el mestizo no tenía un lugar definido en ella. Era el intruso. Sin embargo, poco a poco, se fue convirtiendo en el núcleo principal de la población.

¿Fue mestizo don Carlos de Sigüenza y Góngora?

Fue un criollo puro. Era sobrino del gran poeta español Góngora y siempre se sintió orgulloso de su familia. Insistía en el apellido Góngora para señalar que era de la misma familia que el poeta. En su tiempo los intelectuales eran criollos; después, en el siglo XIX, aparecen los intelectuales mestizos.

¿Diría usted que todavía hoy los mestizos son «extranjeros» en la sociedad mexicana?

No sólo son la mayoría sino que ocupan el centro de la sociedad.

Quizá yo esté mezclando categorías que pertenecen a órdenes diferentes, pero no puedo pensar en la posición del intelectual sin tomar en cuenta la idea de «marginación». El intelectual ocupa una posición marginal y debería ser sensible a los problemas de la gente marginada. Ésa es la razón por la que me apasiona el problema de los mestizos, los criollos y los intelectuales, aunque posiblemente lo presente en forma confusa.

Usted presenta el problema en forma clara, pero la respuesta es muy difícil. Podemos dividir la cuestión en diferentes segmentos. Coincido con usted en que, en cierta forma, los intelectuales son intrusos (*outsiders*). Por ejemplo, en el caso de Sor Juana Inés de la Cruz, no sólo por ser mujer y por ser hija natural, ilegítima, sino por la índole misma de sus intereses intelectuales. La Iglesia y la Universidad veían con desconfianza a las mentes libres. Sigüenza y Góngora también tuvo que sufrir el recelo de las burocracias religiosas e intelectuales de esa época. Nueva España era una ortodoxia y todas las ortodoxias tienden a conver-

tirse en sociedades cerradas, con una burocracia de doctores pedantes, expertos en la doctrina, y un cuerpo de verdugos e inquisidores... Bueno, ¿ésta es la cuestión que planteó?

Yo preguntaba acerca del problema de la identidad de los intelectuales en México en relación con los marginados.

El problema de la identidad no fue tan agudo para Sor Juana como lo fue para Sigüenza y Góngora. Él estaba obsesionado con la idea de identidad nacional. Vivía simultáneamente y con intensidad semejante el hecho de ser español y el de ser mexicano. Con menos pasión, Sor Juana compartía esta ambigüedad. Eran seres divididos, personalidades escindidas. Su caso no era único y, desde fines del siglo XVII, poco a poco se extendió entre los miembros de la clase alta la idea de hacer de México no tanto la Nueva España como la Otra España. Así nació vagamente la imagen de un Imperio de la América Septentrional y ése fue el primer proyecto nacional mexicano. Los jesuitas lo inspiraron. Fue una idea que sólo un siglo más tarde tuvo una formulación política más clara.

Usted usó el término barroco para designar a esos dos pensadores, aunque uno de ellos es un erudito científico y la otra una poetisa. ¿Piensa usted que esos modelos fueron seguidos por otros intelectuales?

Depende de lo que usted quiera decir con «barroco». Sor Juana y Sigüenza son figuras típicas del siglo barroco y en ese sentido —es decir, en el de un estilo específico— «barroco» es un término que sólo puede aplicarse a artistas y pensadores de esa época. Pero si usted está pensando en un tipo especial de sensibilidad, en ese sentido, sí.

Desde la aparición de la obra de Dorflès la definición del término «barroco» ha sido modificada.

Bueno, tomándolo así, por supuesto.

El «modern style», por ejemplo, en cierto modo es barroco. Y se me ocurre ahora que de alguna manera el arte moderno podría ser llamado barroco.

El problema del barroco como tipo de sensibilidad nos lleva a pensar en la imagen del intelectual en busca de la «otredad», concepto que usted usa siguiendo a Antonio Ma-

chado. Bajo esa luz el intelectual se convierte así en un auténtico extranjero, como lo son los poetas.

Creo que la sociedad no puede integrar al intelectual fácilmente. Éste es uno de los grandes problemas de la sociedad moderna. Los marxistas pensaron que los obreros eran hombres enajenados. En cierto modo sí lo son pero, por otro lado, en un sentido cultural, los menos integrados a la sociedad son ahora los intelectuales. Sobre todo los escritores y los artistas: pintores, escultores, músicos, etc. Algunas veces también los científicos se sienten «fuera». Es significativo que uno de los dirigentes del movimiento disidente en Rusia sea el físico Sakharov y no un obrero ni un poeta. También en las sociedades occidentales los críticos de la sociedad ya no son solamente los escritores o los filósofos sino los científicos.

En un tiempo muy limitado hemos tocado muchos temas, pero hay un problema inicial para la comprensión no sólo de su pensamiento sino también de su creación poética que parece haber quedado a un lado. Me refiero al problema del erotismo y el amor. Para usted el amor es el medio por el cual trascendemos la realidad de todos los días y tratamos de encontrar la salida hacia otra parte, o, dicho de otra forma, el amor sería un acto subversivo como la poesía, porque nos acerca al «reino de lo sagrado» mediante la violación de la realidad...

No puedo decir mucho más de lo que he escrito. Sin embargo, puedo repetirle que, en este campo, veo tres niveles o dominios. El primero es la sexualidad; pertenece a la naturaleza y se encuentra en plantas y animales; después tenemos el erotismo, que está ligado a la sexualidad, pero que es una socialización de la sexualidad. La sexualidad es natural, el erotismo es social. Es una especialización y ritualización de la sexualidad. Comienza con los animales superiores pero sólo adquiere sus características plenas con el hombre. Pues bien, en este dominio del erotismo aparece el elemento distinto: la imaginación. La imaginación sirve para traducir al erotismo, que se convierte, simultáneamente, en afirmación y negación de la sexualidad. El erotismo es

siempre sexual, sólo que, mientras que en la sexualidad biológica el fin es la reproducción de la especie, el erotismo es gratuito. Es una invención. El erotismo es una metáfora de la sexualidad animal. En la ceremonia erótica —incluso la más simple— la naturaleza se mira en un espejo. Pero el espejo erótico cambia a la naturaleza. El erotismo es una transfiguración de la sexualidad que implica una negación. Los hombres dicen: vamos a hacer el amor como las palomas o los alacranes; en cambio, ni las palomas ni los alacranes hacen el amor como los hombres. El *quid* está en la palabra *como*. La naturaleza es el modelo de los amantes; los amantes no son un modelo para la naturaleza. El segundo nivel, el erótico, es naturaleza transfigurada, cambiada. Aunque el cambio asume millones de formas —recuerde todas las que catalogó Sade o todas las que registran los tratados de erotología— esas metáforas se reducen a una sola: todas ellas afirman el placer, no la procreación. El significado universal de todas las metáforas eróticas, lo que dice el erotismo en todas las lenguas y en todas las posturas es: placer. Y placer es muerte. Ése es el elemento central del erotismo y los japoneses lo han visto muy bien, no solamente en la poesía sino también en el teatro Noh. Por ejemplo, en piezas como Komachi...

Sotoba-Komachi...

También en las novelas de Junichiro Tanizaki. Para Tanizaki el erotismo es fascinación por la muerte... Por último, hay el tercer nivel: el amor. El erotismo ritualiza a la sexualidad animal; el amor, a su vez, contradice el erotismo y lo transfigura... Por desgracia, todavía no se ha escrito una verdadera historia del amor. Me gustaría escribirla.

Respecto a la sexualidad creo que estamos en el proceso de tener una historia en L'archéologie de la sexualité de Foucault. En cuanto al amor, aunque en forma parcial, tenemos L'Amour et l'Occident de Denis de Rougemont. Rougemont asoció la idea amor-muerte con una influencia de Oriente en la Europa medieval. Sin embargo, el tratamiento es parcial porque explica solamente el origen del amor cortesano y de los trovadores.

Si tuviese genio escribiría la historia del amor. Es mucho más interesante, creo, que la historia de la sexualidad o la historia del erotismo. La del erotismo es la historia de cómo la sexualidad ha sido cambiada por la sociedad y por la imaginación, es decir, por la conciencia y la fascinación de la muerte. El amor es muy diferente, porque en él una persona se convierte en única para la otra. Yo no sé, por ejemplo, cuál es la historia del amor en Japón. En el Oriente ustedes tienen una idea diferente de lo que es el alma. En el budismo no existe realmente una idea del alma; el concepto sería solamente el de un conglomerado de impulsos, sensaciones y formas mentales, una suma o totalidad sin substancia real... ¿Cómo llamaría usted a este compuesto de la personalidad? ¿*Skhanda*? Lo que llamamos alma no es, para el budismo, sino una cosa compuesta, una congregación transitoria. El budismo niega nuestra idea del alma; es un compuesto insubstancial, una congregación de elementos transitorios. Es «*anatman*». En cambio, para nosotros es fundamental la idea del alma. Incluso para los materialistas. Ellos no hablan de alma pero hablan de «personalidad». La idea del alma es el origen del amor en Occidente. Uno no ama solamente el cuerpo; ama también el alma. Como esa alma está ligada a un cuerpo, se ama a una persona, solamente a esa persona. El origen del amor está en Platón. Después, los poetas de Roma y Alejandría descubrieron una cosa interesante: la libertad de escoger. Recuerde los poemas de amor de Catulo. En ellos aparece el sentimiento de los celos y también algo muy importante: la persona amada, la mujer, a la inversa del platonismo, no es un objeto sino un sujeto. Es una persona que tiene la libertad de decir sí o no. Puede sernos fiel o abandonarnos. Los poetas completaron a los filósofos al descubrir, instintivamente, el otro elemento del amor: la libertad. Ni el concepto de alma ni el de persona y menos aún el de libertad aparecen en el erotismo... Pero ahora la idea de alma ha desaparecido de la sociedad occidental y ésa es la razón por la que el amor está en crisis.

De acuerdo con su criterio, el amor está siempre en contradicción con el sistema del matrimonio.

En el matrimonio puede haber amor y puede haber erotismo. Sin embargo, como institución, el matrimonio trata de captar las pasiones eróticas y amorosas en beneficio de la sociedad. El matrimonio preserva a la familia y tiene por objeto la procreación. Por eso, casi siempre, el amor se presenta como transgresión de la institución matrimonial. Uno de los grandes momentos del amor occidental se dio en Provenza, con el amor cortesano. La institución amorosa consistía entonces en que las damas se enamoraran de los poetas, los trovadores. Ahora bien, todas las damas estaban casadas.

Quizás esas damas fueron el equivalente de mujeres de la corte imperial japonesa como Sei Shonagon, Murasaki Shikibu, e Izumi Shikibu, las que tuvieron «un cuarto propio», como diría Virginia Woolf.

También las damas de las Reinas y Virreinas en los siglos XVII y XVIII eran solteras de buena familia, vivían en la Corte y tenían relaciones más o menos íntimas con los cortesanos, que eran casados. Ése fue el medio en que vivió Sor Juana durante su juventud. En fin, el amor es sexualidad y erotismo, pero es algo que va más allá de ambos. Es una afirmación, una negación y una transfiguración del erotismo y de la sexualidad.

El amor comienza en algún momento con la sexualidad y el erotismo porque pertenecen, los tres, al reino de la comunicación. Mediante la sexualidad se establece la comunicación en el nivel físico, y la base se encuentra en el territorio de la naturaleza. Mediante el erotismo se establece comunicación con el caos utilizando la imaginación, que pertenece a la cultura. De acuerdo con Bataille, es una transgresión de la cultura por medio de la naturaleza. Sin embargo, el amor es una especie de misterium, la última forma de comunicación: la comunión. No sabemos hacia dónde nos dirigimos; estamos transformando nuestro ser en otro diferente, que hasta ahora nos había sido desconocido. Es el porqué de la religiosidad del amor y del amour fou. En nuestra sociedad no se puede seguir un camino propio hacia la perfección en nombre del amor.

La elección amorosa es difícil en todas las sociedades y

con frecuencia asume la forma de la transgresión. Pero yo modificaría a Bataille: el amor, a diferencia del erotismo, es una transgresión de la cultura y de la naturaleza por el espíritu, es decir, por la libertad.

Esto explica también por qué se considera al amor una transgresión tan violenta como la poesía.

Sí. En Japón ustedes tienen una hermosa pieza teatral de Chikamatsu, el amor como suicidio, ¿se acuerda?...

Sí, Shinju Tenno Amishima.

¡Gran poesía!

En el Kabuki la idea de amor-muerte siempre finaliza en una escena de «proceso» (michiyuki), que es un viaje físico y espiritual basado en la poetización de los nombres de lugares y la transformación del tiempo en espacio, o la anulación de los elementos temporales y espaciales. Me pregunto si no será la forma japonesa de buscar los orígenes.

Sí, sin duda lo es.

Ahora bien, usted mencionó el trabajo de la imaginación al discutir el erotismo y discutió el problema de la imagen en su libro El Arco y la Lira. Yo estoy interesado en el paralelismo que existe entre Imagen y Eros. Ambas cosas relacionan, ponen en contacto elementos que de otra manera son imposibles de relacionar.

La imagen poética es una tentativa por resolver esa lucha de los opuestos en unión. Todos los poemas son en algún sentido conjunciones y también ecos alternantes. Por esto tienen que ver con el erotismo.

Sí, ése es el punto. La poesía está íntimamente unida al erotismo, que es otra forma de remodelarnos, de llevarnos a un cosmos «merveilleux», cerrado para el mundo de asociaciones rutinarias. A propósito, el otro día usted dijo que el tipo de análisis que hace Jakobson es perfecto para comprender a los poemas —objetos hechos de conjunciones y disyunciones— pero que se queda corto porque no puede tocar el centro, el núcleo de la poesía. ¿Es verdad?

Jakobson fue para mí una gran ayuda porque sin él es difícil comprender cómo están hechos los poemas. Pero yo veo al poema como una unidad de experiencia, como una

unidad de visión. Los poemas no son solamente estructuras sino formas de hablar y de ver y de decir algo acerca de este mundo o del otro mundo. El análisis estructural no dice nada acerca de eso.

Debo admitir que el estructuralismo tiene la ventaja de indicar la estructura existente y las conjunciones y disyunciones existentes, pero que está limitado porque no puede indicar el tipo de trabajo mediador de la poesía. Esto está aún por crearse.

Sí, eso es.

Sabe usted, me sorprendieron mucho sus referencias a la obra de Stephen Lupasco en El Arco y la Lira, indicando la relación existente entre cosas opuestas que funcionan como espejos unas de otras.

André Breton me presentó a Lupasco. Además, yo tenía otro amigo que era íntimo de Lupasco: me refiero a Henri Michaux. Lupasco era también un gran amigo de Mircea Eliade.

¿Ah sí? ¡Una relación muy interesante! Entonces deben haberse influido uno al otro, porque ambos hablan en sus obras con mucho entusiasmo de la coincidencia oppositorum.

Había tres rumanos que eran amigos cercanos: Lupasco, Mircea Eliade y Cioran.

¿Piensa que Eliade y Cioran se influenciaron mutuamente? A propósito, usted ha escrito varios ensayos sobre Michaux, pero me complació particularmente el que acaba de escribir, «El príncipe y el bufón», como presentación del catálogo de la Exposición retrospectiva de Michaux que actualmente se celebra en el Plateau Beaubourg. En la última parte de ese ensayo usted afirma que Michaux pertenece a la tradición del artista obsesionado por la musa poética que aparece bajo la forma de melancolía, tradición relacionada con la del artista como bufón (artista y saltimbanqui).

Sí.

Usted se refirió a un libro muy interesante que es un estudio de la tradición de la melancolía...

Sí, el libro de Giorgio Agamben: *La Parola e il fantasma nella Cultura Occidentale*. No conozco al autor. Él me envió

su libro pensando sin duda que encontraría en mí a un lector interesado en temas semejantes. La primera parte contiene nuevos y agudos puntos de vista sobre la melancolía y desde una perspectiva distinta a la de Panofsky y Starobinski. Sin embargo, Agamben no toca una relación que a mí me interesa: la del Príncipe y el Bufón. Esta relación aparece en el Renacimiento y en la Edad Barroca como dualidad (por ejemplo, en Shakespeare: Lear y su Bufón). En la época moderna las dos figuras se funden: Nerval es el Príncipe de Aquitania y el vagabundo Gérard. En Michaux, lo mismo en su pintura que en su poesía, hay un continuo deslizamiento de personalidades: el Príncipe es un Bufón y el Bufón tiene algo de la dignidad melancólica del Príncipe. El arquetipo de todas estas figuras es, claro, Hamlet.

Hay un drama muy interesante sobre el rey y el bufón escrito por un belga, Ghe...

Ghelderode. Michel Ghelderode...

Sí, eso es. La relación entre el rey y el bufón está muy bien representada en esa obra...

Y hay un autor español que trata del mismo tema en una forma diferente: Valle Inclán. El parentesco entre Valle Inclán y Ghelderode es una prueba más de la supervivencia de Borgoña en España y en Bélgica.

Todos los temas que hemos estado discutiendo tienen algo que ver con la figura del bufón, que fue en tiempos premodernos el camino hacia la revuelta, la manera de salir de la formalidad fijada por las circunstancias históricas y el tiempo lineal. El bufón abrió la puerta a cierto tipo de percepción y no fue la figura divertida que se pensó en mucho tiempo.

El bufón es humor. Su humor es crítico y sus cascabeles son el loco discurso de la negación y la revuelta. El humor niega al tiempo, a la historia, a la formalidad y, como usted dice, a las jerarquías. El humor produce la risa, aunque la gran carcajada es la de Eros...

Y negación.

Sí, el bufón es negación y risa. Por eso el bufón siempre es negro. Enlutado y con cascabeles: esto es la Melancolía.

En el mito tenemos una rica figura tradicional cuyo nombre es, para emplear la denominación de los antropólogos americanos y que Lévi-Strauss adopta, «trickster» (burlador). Los mitos norteamericanos y africanos están poblados de diversos tipos de «tricksters». Ellos niegan la realidad para poder recrearla y ése es el trabajo del mito mismo, ¿verdad?

Sí, Lévi-Strauss se extiende sobre la función mediadora del «trickster» en los mitos de los indios norteamericanos. En mi librito sobre Lévi-Strauss yo recogí algunas de sus observaciones.

Yo tuve la oportunidad de discutir este problema con Lévi-Strauss. Le pregunté por qué no había desarrollado el aspecto de su análisis de la función mediadora del «burlador» entre cosas opuestas, en lugar de seguir con su hermoso pero estático análisis de la estructura formal del mito. Porque, para mí, el burlador y el bufón son mediadores y, para mediar, deben destruir la estructura existente. Si Lévi-Strauss hubiese discutido el movimiento dialéctico que se da entre la figura bufonesca —el transgresor— y la estructura existente, podría haber evitado la acusación de ser formal y estático en su modelo de análisis. Él me contestó que esa discusión me la dejaba a mí.

Lévi-Strauss tiene razón. A usted le toca hacer el análisis y usted acaba de enunciar el problema con gran claridad. Y me parece muy sugestivo que usted asocie el «trickster» y al bufón. No se me había ocurrido...

Sin embargo, la melancolía es el punto de partida de todo lo que usted ha discutido en sus obras: fiesta, bufonería, risa, transgresión.

Sí, debemos seguir esa línea más bien sinuosa del melancólico —príncipe, bufón, poeta, paria... La acidia, el pecado espiritual por excelencia, es otro nombre de la melancolía.

Para Henri Michaux la melancolía se rompe no sólo con la mezcalina sino con el viaje. No en balde llaman «viaje» a la experiencia de las drogas alucinógenas. Michaux es un gran viajero y esto hace recordar el estilo de creación poé-

tica de Basho. En el nombre del Viaje pasó casi todos los días de su vida yendo de un lado a otro.

La suya fue una gran experiencia que no podemos repetir nosotros: viajamos en avión.

Es cierto. Ya no tenemos literatura de viajes como los Cuentos de Canterbury o El Progreso del Peregrino.

Tengo un amigo francés que se llama Jacques Roubaud. Es un joven poeta que tradujo muy bien una antología de poesía japonesa. También es matemático y es un erudito en literatura provenzal y en la poesía medieval inglesa. Bueno, Jacques Roubaud hizo el año pasado algo muy raro: se fue a Estados Unidos, al Mississippi, y se puso a caminar. La caminata era un homenaje a Basho; un largo viaje a pie escribiendo haikú. Duró tres meses y caminó no sé cuántas millas. Roubaud, una vez más, trataba de resucitar al poeta itinerante, al peregrino...

Me pregunto por qué no lo hizo en Japón en vez del Mississippi. Cuando el poeta japonés viajaba no lo hacía arbitrariamente: viajaba a lugares sagrados, relacionados con las historias y los hechos de los grandes poetas de la antigüedad. Viajaba para ser inspirado por el genio (geni loci) de los lugares visitados. Quizás Roubaud trataba de ser inspirado por el genio loci de los indios americanos. Eso sería muy exaltante. ¿Cómo fue que llegó usted a estar tan profundamente interesado en el arte japonés?

Usted sabe que primero estuve en la India. Después fui al Japón y viví allí un cierto tiempo. Fue en la década de los cincuenta...

Su relación con Asia es muy significativa. Aunque entre los surrealistas hubo interés por el mundo no occidental, en términos generales fue un interés abstracto. Sólo con usted se constituye un puente entre la imaginación occidental y la sensibilidad artística ante la realidad. Un mexicano como mediador...

Usted sabe que los románticos alemanes recibieron una gran influencia del Oriente. Federico Schlegel fue el primer traductor del sánscrito; aprendió sánscrito en Francia con un inglés, Alexander Hamilton, uno de los fundadores de

la indología. También Goethe estuvo muy influenciado por el hinduismo. La gran tradición budista en Alemania es ilustre: Schopenhauer, Wagner, Nietzsche. Yo por mi parte estuve interesado en Japón desde el principio. La estética japonesa no sólo no llegó a Europa sino que, vía Francia, despertó mucho interés en México. Hubo un poeta mexicano que estuvo en Japón y escribió haikú: José Juan Tablada. No estuvo mucho tiempo, sólo unos meses, pero después, todo el resto de su vida, continuó obsesionado con la cultura japonesa. Escribió el primer libro en castellano sobre Hiroshigé y también un hermoso poema sobre Hokúsai. A Tablada le debo mi primer interés por la poesía japonesa... Sí, en la tradición japonesa encontré, primero, la idea de la concentración; segundo, la idea de lo no terminado, de la imperfección. Dejar algo afuera, no terminarlo todo... Ésas son cosas que me interesan muchísimo en la civilización japonesa.

En la música del teatro Nob el intervalo entre dos notas, que se fusiona con la obscuridad del espacio exterior, es muchas veces más importante que la misma melodía, compuesta de notas.

¡Fascinante!

Cuando usted habla de concentración, ¿habla usted de incubar la inspiración?

¡No, no! Concentración es, antes que nada, algo muy material. Un poema japonés dice con muy pocos elementos algo que tiene gran intensidad. Esto me interesó mucho porque va precisamente en contra de la tradición latina, especialmente la española, que se complace en la *ampliación*. La poesía japonesa es una lección de economía. En India son muy exagerados: escriben dos mil líneas ahí donde un japonés se limita a una exclamación... Además, la poesía japonesa concentra, en un verso, una gran pluralidad de significados; está muy *cargada* de significaciones.

Finalmente: lo no acabado. Lo descubrí primero en Basho y después en otros poetas y pintores. Donald Keene dice que la estética japonesa juega con la idea de lo inacabado y levemente imperfecto. Es como un certificado que

da el tiempo a las obras humanas —el certificado de autenticidad... Usted mismo se refirió al intervalo en la música... nada está totalmente terminado, siempre debemos dejar algo sin agregar, sin finalizar. Así es la vida... Esto significó mucho para mí.

En la estética medieval lo que no se decía era a menudo más importante que lo dicho.

Exactamente. El poeta no dice todo y deja al lector la posibilidad de completar su poema.

Bueno, entonces, siguiendo la tradición japonesa, quizá sea mejor dejar nuestra conversación inacabada...

Traducción: Oscar Montes

(Entrevista publicada originariamente en japonés, «Shi, eros, uchu», *Umi*, vol. 10, n.º 3, marzo 1978, pp. 278-292. En español, «Octavio Paz bajo las miradas de Oriente», «Sábado», supl. de *Uno Más Uno*, núm. 26, 13 mayo 1978, pp. 2-6).