

dir la piel con la razón; por ejemplo, "En un burdel de Atenas" (p. 80), aparece la reflexión ajedrecística, de negras estrategias instintivas, y la blanca corporeidad erótica, jugándose la virtud de convertir el amor en la única conmensurabilidad vital.

Carlos Oliva

DE LETRAS

UNA HIPOTESIS DE LECTURA

Asistiendo, como un testigo privilegiado, al proceso de traducción de *Blanco* que emprendió Haroldo de Campos en Austin he creído verificar algunas operaciones de este texto memorable. Por cierto que asistir a este proceso fascinante me permitió, por añadidura, comprobar que la traducción no es sólo creativa y crítica sino que es una actividad combinatoria que desencadena funciones no previstas o tal vez latentes en la lengua. Eso, naturalmente, en las

manos de un poeta como Haroldo de Campos. Me pareció observar que en primer lugar el poema no era convocado por la otra lengua sino por la suya propia. Como si el todo de la lengua se actualizara en su parte de poema. Las funciones asociativa (paradigmática) y combinatoria (sintagmática) hacían que, por un momento especular, el poema y el lenguaje coincidieran.

En efecto, el poema de Octavio Paz se iba abriendo no sólo a sus equivalencias sino a sus virtualidades. Por ejemplo, al comprobar un par de líneas revisadas por Paz entre una y otra edición, Haroldo tentó la posibilidad de un canje de esas líneas de una columna a otra del poema. Después la desechó, pero la movilidad canjeable del texto se evidenciaba como la alegoría de su lectura desde la hipótesis de su traducción. A pesar de la densidad articuladora de su nivel semántico, la traducción hacía ver las articulaciones significantes que dan su sentido a la lectura.

En un momento, me pareció que el poema se multiplicaba. No eran dos textos, en español y portugués, sino el texto de las permutaciones del lenguaje; esto es, un objeto lingüístico rehaciéndose al contacto con esta lectura traductora. Un objeto, además, que se traducía a sí mismo en la virtualidad abierta por su código combinatorio.

Evidentemente, este aparato verbal es puesto en función por la lectura múltiple que postula (6 lecturas según la nota introductoria del propio Paz), pero al mismo tiempo estructura otra: una lectura del lenguaje en el mundo; o, quizá, de cómo el mundo es una propiedad del lenguaje.

Esta otra lectura es la que me interesa ahora discutir. Veamos las primeras líneas del poema:

el comienzo
 el cimientto
la simiente
 latente
la palabra en la punta de la lengua

En primer término, la paranomasia es un juego donde el sentido proviene de un eco: comienzo/ cimientto/ simiente es una serie que propone el inicio del acto de hablar, previo a la palabra misma; pero, a la vez, el inicio del poema en esa anterioridad física y originaria. De este modo, el poema al hacerse como tal se observa a sí mismo como nacimiento: se interroga por su enunciación al producirse como enunciado. Lo que equivale a decir que el poema indaga por su origen al aguardar por la aparición inminente de la palabra: así son un solo gesto el poema y el lenguaje. Pero, además, las palabras (por la paranomasia) parecen salir de sí mismas multiplicarse desde su articulación fónica. Así, el sentido es una propiedad del sonido; pero, fundamentalmente, esta autoreferencialidad del poema sitúa su identidad en el inicio de los mitos. Porque la serie "el comienzo / el cimientto / la simiente" anuncia también el gesto funcional del origen como tiempo (comienzo), espacio (cimientto) y germinación (simiente). No en vano, el modelo algorítmico natural predomina en la obra de Octavio Paz orientando las operaciones del texto con su lógica de desarrollo alternos y completos: lo cual, ciertamente, promueve en su ciclo generativo la formulación final del texto mítico. Al comienzo de *Blanco* se ha establecido, por lo tanto, una fundación tripolar. Duración, espacialidad y germinación corresponderán, en tanto, ejes del modelo, a identidad, antítesis y analogía. A identidad, que es combinar lo que aparenta ser diferente, porque en la duración el poema construye el diálogo de la pareja, y el erotismo es una de sus expansiones. A la antítesis, que es



Octavio Paz

la oposición en lo que aparenta ser similar, porque en el espacio el poema confronta los nombres para, en fin, restablecer con la analogía la reintegración germinativa del mundo en las palabras.

Ya en estas primeras cuatro líneas del poema observamos también el papel de los artículos individualizadores, que parecen tener más de una función en la serie nominativa. En primer lugar, la regularidad de los artículos no es una señal meramente estilística, sino que forma parte de la gramaticalidad del poema, cuyas rupturas y variaciones se sostienen, sin embargo, en la necesidad de los equilibrios y equivalencias sintácticas. Las "frase-nudo" generan, en efecto, transformaciones y transposiciones sintácticas, creando un espacio gramatical de tensiones y expansiones, a través de ejes horizontales (la recurrencia de los referentes eros, palabra y mundo) y ejes verticales (la distribución expansiva, inductiva y secuencial). Pero, en segundo lugar, el predominio del artículo, de esta marca del discurso, es revelador del nominalismo del poema, que postula la condición generativa del nombre. De esta marca, por lo demás, derivan los nombres su dimensión genérica, como un relieve sustantivista.

Al comienzo, pues, del poema la palabra está por nacer, y su nacimiento vocal, oral, es previo al sonido (virtual, ella aún no ocurre pero ya es "inaudible"). "Latente" y "grávida", en "la punta de la lengua", la palabra es también una propiedad y una extrañeza del cuerpo. Su acto oral es un trazo físico. Su nacimiento y gestación, una marca femenina; ella es a la vez "inocente / promiscua". Por otra parte, la palabra es "inaudita", "impar", "nula", "sin edad", "sin nombre" y "sin habla". De este modo, varios códigos producen y connotan a esta serie paralelística que reitera las propiedades en un desarrollo que se torna ahora nominal. Saturado semánticamente, el objeto palabra se despliega sintácticamente. El comienzo del poema es ya un tejido de códigos: el mítico, el del origen material, el de su fertilidad, el de su perpetuidad renova-da.

Por otra parte, también al inicio del poema comprobamos que los verbos de la fundación están ausentes, pero esa ausencia es otra marca. En efecto, otra de las estructuraciones sintácticas

tiene en los mecanismos de la definición un principio sistemático de construcción. Tácitos al comienzo, esos verbos son aquí: "está" (la palabra) y (la palabra) "es". La definición, otra operación sustantivadora, actúa en el texto complejamente. En un primer nivel, abre entre el objeto y su atributo un espacio sintáctico de transformaciones. Y esto ocurrirá especialmente en la secuencia final del poema ("Si el mundo es real/ la palabra es irreal"), cuando las definiciones establecen el sentido de los nombres en el nudo abierto por la "palabra". Por lo tanto, la definición puede ser una mecánica de permutaciones, de ruptura sintáctica en la repetición serializada. El verbo (por ejemplo "es" o "son") se convierte en un núcleo aperturador; y entre el objeto y el atributo final el discurso se ha fragmentado para a través de una serie de cruces y desviaciones diseminar las propiedades generativas del objeto (o sea, la palabra es esto, aquello, esto otro, y cada variación es una apertura del eje vertical). Las conexiones inician, así, series paralelísticas de orden prosódico y la segmentación es, por ello, un juego permutable del definir. Pero, en otro nivel, esta mecánica de redefiniciones posibilita también el control de la mis-

ma forma rotante del poema. Porque entre el objeto y su definición última está la tensión que sigue al sujeto verbal: el sentido se detiene cuando se nos anuncia que "la palabra es..."; porque, enseguida, van a precipitarse las variaciones previas, que son una demostración del sentido a través de figuras de equivalencia. Pero aun si esas variaciones prosiguieran, el sentido sólo se cumple cuando el arco sintáctico de la definición se cierra.

Como vemos, este control del poema (que subraya su gramaticalidad, su sistematicidad) es también autorreferencial: el poema lee en sí mismo su variación, y retorna al final a su punto de partida. Discurso de definiciones, su espacio se recorta tanto desde las imágenes y metáforas que materializan y ejemplifican lo que anuncia, como desde el fragmentarismo que se desplaza con la energía y la tensión de su propia dinámica.

Se suman también aquí varios estratos discursivos: el figurativo, que es un diálogo erótico; el especular, que se segmenta desde la enunciación que define; y el análogo, que traza las coordenadas de la equivalencia que indaga, descubre y sustantiva. El metafórico reinstala el eros en la dimensión proliferante de la palabra; el especular, cuestiona las escisiones del dualismo en el lenguaje; el análogo deduce la naturaleza común de los objetos en el habla. Estos discursos sobre el lenguaje se producen, ciertamente, desde su reformulación espacial: es en el ámbito desdoblado de la página donde los enunciados sostienen su enunciación.

Pero si volvemos a la obertura del poema veremos todavía otro nivel del discurso, no previsto y más intrigante. Leemos allí:

la palabra
sin nombre sin habla

Esta práctica de definición por negaciones recorta en el campo semántico de la palabra (nombre, habla) su mismo orden natural. ¿A dónde nos remite, entonces, el poema? A sí mismo, ciertamente. Porque en este recorte semántico el poema señala que nos ha llevado hasta la saturación del objeto, hasta su negación y sustracción del discurso. La densidad semántica se expulsa a sí misma. Las palabras de la contradic-

PAZ PREMIADO

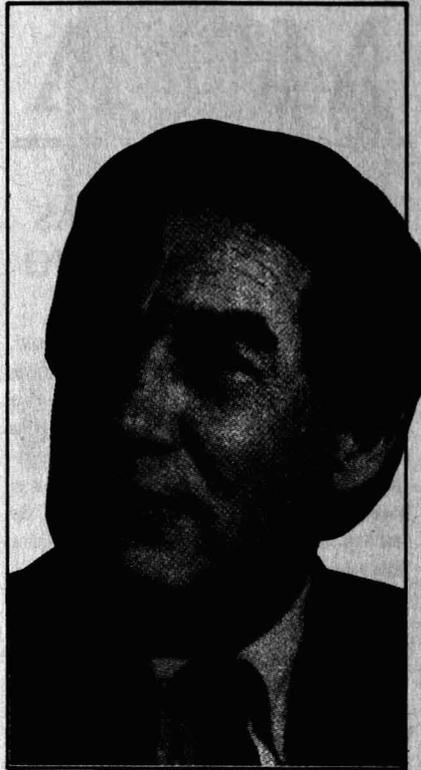
A finales de noviembre pasado, Octavio Paz recibió el premio Cervantes correspondiente a este año. Nos alegra esa distinción que, en este caso, es doblemente significativa porque, por un lado, confirma la importancia y la proyección internacional de Paz, y, por otro, ayuda a estrechar el vínculo que une a todos los ámbitos en que se habla el idioma español.

ción des-dicen esa densidad. Si no tiene nombre y si no habla, esa palabra es sólo virtualidad: las palabras dicen en su nombre los nombres que la desdicen. En este nivel paradójico, el poema se abre al fondo de sí mismo, y recommienza desde su vaciado, desde su puesta en blanco.

"Oscurece mi frente / Un presentimiento de lenguaje", dice luego el poema, que anuncia así su propia ocurrencia desde el sujeto que mira en el lenguaje del mundo una escritura pasional de la pareja. Pronto, la conciencia del poema es su trabajo, su artesanía del habla (Hablar... Es pulir... Aguzar); pulir "huesos", aguzar "silencios", anuncia el poema, y ello supone que estos nombres son metáforas del mismo objeto, el lenguaje, que discurre al final transparente, cuando el poema ilustra consigo mismo (Hasta el agua:) su vía celebratoria.

Celebración (los ríos de tu cuerpo/ el río de los cuerpos) del eros, y liberación del mundo en las simetrías del canje nominal que propicia el eros. Y, enseguida, constitución del mismo sujeto en el lenguaje generativo (me miro en lo que miro/ es mi creación esto que veo). Y, en fin, canjes del mundo y del sujeto en la liberación del lenguaje restaurador (me mira lo que miro/ soy la creación de lo que veo). La mirada mutua es una identidad ganada en las palabras. Y, como es claro, las definiciones aquí enumeran la serie de transformaciones que producen la identidad de los nombres en la permutación de los nombres (agua de verdad/ verdad de agua). Quiero decir que el lenguaje se repite a sí mismo: al revés y al derecho es el mismo. Pero lo que dice, desde estas equivalencias, es que el eros, el mundo y el sujeto se disuelven en la fluidez y en la transparencia de un lenguaje de la totalidad; esto es, en el mito del poema como lugar inagotable, como mandala y como aleph. Que el poema pueda decirlo todo: este es el mito de la poesía que Paz ha cultivado devotamente. En *Piedra de Sol* el poema dice el mundo con sus nombres plenos; en *Blanco*, lo dice con una variante decisiva: los nombres, diciendo el mundo, dicen el lenguaje que lo crea incesantemente.

"Paramera abrasada" inicia otra secuencia: el poema con los nombres del mundo recusa al mundo. Este mundo, esta tierra separada del sujeto, abismo



moderno y otredad muda, es enfrentada en una suerte de ritual y de combate. El sujeto es el que habla y, ahora, el poeta que desafía al mundo: "Tierra te golpeo", "Te abro te golpeo". El desafío es desde el lenguaje y dentro del lenguaje. Y es el lenguaje el espacio que permite la conversión del objeto (de la palabra) en emblema de la fecundación, y del sujeto en portador de la semilla verbal. El desafío, así, se resuelve en la página como en el cosmos final del lenguaje. Finalmente (en una sesgada alusión a Huidobro), "Verdea la palabra".

La secuencia doble que se precipita ("se desata se esparce *árida ondulación*") suma en el discurso metafórico un objeto tácito (la palabra, siempre) y otro explícito (el cuerpo de la mujer). Las analogías producen, por el mismo fervor de sus alianzas, una nueva definición totalizadora: la mujer está "hecha a la imagen del mundo". Esto es, nuevamente se equivalen el objeto, el mundo y el eros. Por ello: "El mundo haz de tus imágenes". Esta es una remisión a la identidad por el todo, cuando unos pocos nombres bastan para nombrar a todos los demás.

Vuelve la palabra. Y esta vez a nombrar lo que carece de nombre:

No pienso, veo
— No lo que pienso,
La cara en blanco del olvido,
El resplandor de lo vacío.

Y en la ausencia del nombre, las palabras dicen la exploración pura del poema:

En un espacio que se desvanece
En pensamiento que no pienso

Luego de este abismamiento, el poema retorna a la metáfora, a su materialización ilustrada: cuerpo, sombra, nombre, tierra, lenguaje, las palabras generativas, dan la vuelta para ocupar la pluralidad ("tu cuerpo son los cuerpos del instante"), para encarnar en el lenguaje ("es cuerpo el tiempo de este mundo") que vuelve a definir desde la analogía. Se desprende de estas fusiones una ganancia más de la semiosis del nombre:

La irrealidad de lo mirado
Da realidad a la mirada

Las contradicciones no requieren abolirse sino que nutren en su simetría de negaciones una afirmación comprensiva, totalizada, del sentido paradójico y abierto.

Por lo tanto, la última secuencia del poema concentra sus mecanismos para arribar a las restituciones finales, a la promesa de la obertura sobre la boca y la palabra. Frente a "El árbol de los nombres" (emblema del propio poema), se nos dice que

No
Es una palabra
Sí
Es una palabra
Aire son nada

Aquí se formula el trabajo final del poema: negar la lógica analítica del lenguaje para restablecer la analogía, la lógica del propio poema. Este es el nivel del discurso de las negaciones, que recortaban del orden natural del lenguaje el orden especular del poema. Las palabras son nada pero también son "Tus pasos en el cuarto vecino", y son "Esta noche (Esta música)". Por tanto, son lo que el poema sustrae del discurso, cuando la nada del poema desdice el todo de sus conversiones. Es en esa

tensión donde el poema requiere ahora recomenzar para concluir: expulsando su densidad para recobrar su marca, su inscripción, como último sentido de su presencia excesiva. El poema pregunta otra vez por el mundo en el lenguaje, pero es ya sólo su inscripción:

Si el mundo es real
La palabra es irreal
Si es real la palabra
El mundo
Es la grieta el resplandor el remolino

Esto es, la realidad del mundo es el otro lenguaje: allí donde los nombres ya no son el mundo real o irreal sino el trazo del poema a la vez real e irreal. No y sí ("Dos sílabas enamoradas") son la remisión final del discurso definitorio. Porque en la lógica analítica cualquier definición debe responder (si o no) como su demostración. Pero en la analógica, en el discurso de las tensiones polares presentadas a la vez, las definiciones reconstruyen el mundo como espacio de los nombres del deseo. Esta realidad ampliada por el lenguaje retorna, por ello, al comienzo: el poema se repite, se relee en el mundo que renombra, para que sus últimas definiciones sean una afirmación ya demostrada, una verificación de la certidumbre producida. El sujeto se configura, así, en las aperturas del objeto; el lenguaje, en el poema que lo equivale; el mundo, en el eros religador de los nombres. Aventura, por tanto, del sujeto como lenguaje de un mundo que se libera en la figuración del eros con el rigor exploratorio del poema, que a su vez lee la aventura del sujeto, etc.

Blanco declara sus mecanismos como espléndido aparato de lectura que se define a sí mismo. Por ello, al seguir permutándose y releyéndose, su energía se reinstala en otra lectura, con esplendor renovado. Esa lectura es, al final, el movimiento del cambio. Objeto sustantivador, todo cambia en torno a su eje blanco: espacio lleno de un espectro verbal, este poema culmina nuestra modernidad señalándonos, al mismo tiempo, otro espacio, allí donde nos convoca para recomenzar desde su libertad.

Julio Ortega

DE MÚSICA

MUSICA (Y OTRAS COSAS) POR RADIO

Con una periodicidad bastante puntual, suelen organizarse foros, conferencias, debates, encuentros y seminarios sobre los medios de comunicación. En medio de mucha palabrería, casi siempre ininteligible, sale a relucir con frecuencia el intento de definir la función social de los medios de comunicación: que si deben divertir, que si deben informar, que si deben ser un instrumento crítico. Lo que suele brillar por su ausencia en tales ocasiones es el proceso inverso: analizar el trabajo real de los medios de comunicación, y a partir de ello tratar de definir la función que realmente cumplen, no la que hipotéticamente deberían cumplir.

Para ilustrar un poco el asunto he elegido la transmisión de música a través de la radio, y para reducir el campo de acción posible me he concentrado en tres radiodifusoras cuya programación está formada principalmente por música de concierto. Un análisis verdaderamente profundo y extenso requeriría muchas horas de vigilia junto a un receptor, pero no siendo éste el espacio adecuado para ello he elegido, al azar, escuchar una hora continua en cada una de las tres radiodifusoras en cuestión, tratando de descubrir cuál es la intención de cada una de ellas en cuanto a la transmisión de música. El orden elegido se basa en el estricto orden de aparición de las estaciones en la banda de frecuencia modulada.

Un sábado cualquiera, entre las 12:27 y las 13:27 horas, sintonizo la primera estación de música de concierto. Lo primero que sale de las bocinas es un par de voces que, en un francés muy cinematográfico, anuncian un cognac. En seguida, la noticia sobre la aparición de los nuevos modelos de una marca de automóviles, que pueden ser vistos incluso los domingos en determinado lugar. Después, comerciales de la lotería nacional y de un nuevo aroma para el hombre deportista. Finalmente,

música. Poca. Un movimiento de un *Térzetto* de Paganini —pero sólo un movimiento. De inmediato, el cognac que se anuncia en francés, otra línea de autos para el hombre triunfador y decidido, un vodka de procedencia lejana y un paradisíaco fraccionamiento que, además, es una gran inversión. En seguida, un movimiento de la *Séptima sinfonía* de Beethoven. Sigue el cognac en francés. Una enciclopedia familiar que se compra en el supermercado y un brandy que se anuncia con un animal. Después, la información: un noticiario que dura exactamente 27 segundos, donde se nos informa que hay violencia en Belfast, que hay un desfile en Moscú, y que los Estados Unidos tomarán cartas en el asunto de los refugiados haitianos. Viene luego un *Capricho* de Paganini, y más anuncios: propaganda sobre la vacunación, de un centro de especialización politécnica, de un café con variedades, de una cadena de tiendas con buenos precios y algo más. Lo que sigue es fantástico: un anuncio oficial (a base de un sketch horrendo) en que se sugiere aliviar la contaminación utilizando con menos frecuencia el automóvil, y en seguida un comercial de un automóvil. Luego, el fragmento que faltaba del mismo *Capricho* de Paganini, que antes nos habían ofrecido incompleto. Luego viene otra vez la lotería, otros automóviles nuevos, un canal de televisión, las quinielas del fútbol, más automóviles y por fin un pequeño vals de Chopin. Se anuncia luego una compañía de danza, otra marca de autos y dos selecciones seguidas de música: un movimiento de una sinfonía de Haydn y una *Danza española* de Granados. Viene a continuación un supermercado que difunde la cultura por medio de promociones, y en el mismo anuncio se promueve una tarjeta de crédito (para pagar las promociones, claro) y luego más automóviles. Hay entonces un arreglo de un preludio de Rachmaninoff, seguido por un testimonio a favor de una copiadora, una enciclopedia familiar, un café con variedades, una exposición para dentistas y un supermercado cercano y barato. Luego un movimiento de un concierto para corno de Mozart. Sigue un festival de lectura, la gran acción ciudadana, un fragmento de *La bella durmiente* de Tchaikovsky, el cognac francés y una loción concentrada muy sensual. Entonces, por fortuna, se termina la hora.