

# UNA ENTREVISTA CON OCTAVIO PAZ

Por Roberto VERNEGRO

La esencia del poeta se configura y adquiere consistencia únicamente en la autenticidad de su poesía. De ahí que, en el poeta verdadero, el tema poético sea, por sobre todos los otros, la esencia o razón de ser de la poesía misma. Esto suena a excesivamente teórico. Y sin embargo, lo importante que se quiere señalar reside en que, a la postre, todo verdadero poeta tiene que volverse, como por una necesidad orgánica, a los fundamentos y orígenes de su propia poesía. Si la razón que lo impulsa al poema tiene suficiente ímpetu como para crear una poesía genuina, el logro —una poesía verdadera— servirá para establecer al poeta como un verdadero poeta. Están en juego, como se ve, cosas graves.

Naturalmente el poeta, como todos los hombres, sean cuales fueren sus vocaciones, se encuentra inmerso en su tiempo; en una época histórica específica, cercada por un pasado transmisor de tradiciones y por un futuro solamente abierto para ciertas posibilidades. También el poeta tendrá que buscar el ser propio e inalienable de su poesía en la atmósfera que lo envuelve. Ello implica y exige una toma de posición.

Desde esta perspectiva debe entenderse la entrevista siguiente con Octavio Paz. En los últimos tiempos, este preguntarse por el ser de lo poético se ha convertido en clave de sus preocupaciones. Anuncia un libro sobre la poesía, junto por cierto a otro de poesía. ¿Cómo ubicar su situación, y la de su obra, en el mundo de la poesía contemporánea? Datos para ello se encuentran en el siguiente diálogo, transcurrido en Ginebra, inminente ya el retorno del poeta a su patria, México.

Pregunto: André Breton ha escrito últimamente sobre tí, afirmando que tu poesía ocupará un lugar importante en la historia del movimiento surrealista. Sin embargo, se hace difícil de entender, sobre todo para el que conozca tus obras más recientes, cómo Breton puede tenerte por surrealista. Difícil, en especial, el tenerte por surrealista ortodoxo. ¿Qué piensas de todo esto?

La respuesta: Se ha dicho muchas veces que el surrealismo es uno de los elementos de lo que se llama la sensibilidad moderna. Desde este punto de vista, la mayor parte de los poetas contemporáneos, para restringir el tema a la poesía, son más o menos surrealistas. En lengua española, esto es particularmente aplicable al gran período creador que se inicia hacia 1925 y que termina —coincidencia que es algo más que una coincidencia: verdadera rima histórica— alrededor de 1939; es decir, cuando

concluye la guerra civil en España. Mis afinidades con el surrealismo, sin embargo, no se reducen al mero haber sufrido su influencia liberadora. Pues el surrealismo es algo más que una sensibilidad; es una poética. Y, también, algo más que una poética, que una doctrina estética: creo que constituye una cierta actitud vital que, apresuradamente, puede definirse como la última, más completa y violenta tentativa del espíritu poético por encarnar en la historia. En este sentido, el surrealismo, como es sabido por todos, es el heredero directo del romanticismo. Novalis pensaba que la poesía es la religión natural del hombre y la base de la sociedad. Los poetas, dice Shelley, son los verdaderos legisladores del mundo. Para los grandes románticos, como para los surrealistas, la dualidad entre poesía e historia debe desaparecer, en provecho de la primera. Ahora bien, volver a colocar en el centro de la sociedad a la poesía; hacer del espíritu poético el manantial de la comunidad, entraña una verdadera revolución. Así, la creación poética no tiene sólo por objeto la obra, sea ella poema, cuadro o escultura, sino que se dirige al hombre mismo y a la sociedad toda. Se trata, en suma, de transmutar al hombre y convertirlo en lo que, en el fondo, es él mismo: deseo, imaginación creadora. Esta empresa debe ser de carácter colectivo e impone la noción de un grupo. De ahí que el surrealismo sea obra colectiva y los surrealistas una sociedad dentro de la sociedad. Mas este grupo no pretende separarse del resto de los hombres, sino que, en el interior mismo de la sociedad contemporánea, lucha por diseminar el virus poético y por hacer de la colectividad entera un mundo regido por la imaginación y el deseo. Las tentativas políticas del surrealismo sólo pueden comprenderse cabalmente desde esta perspectiva. Y cualquiera que haya sido el resultado de esas experiencias de acción práctica, nadie puede negar que el surrealismo, hasta cierto punto, ha conseguido parte de sus propósitos. En efecto, si nuestro tiempo posee un "sagrado", este es, una constelación de imágenes, mitos y obsesiones, un territorio

eléctrico en el que los contrarios se funden o se devoran, ese "sagrado" es surrealista y está compuesto de un triángulo incandescente: la libertad, el amor y la poesía. No es necesario añadir que el "sagrado" surrealista, como ha dicho Breton, es extrarreligioso y opuesto por naturaleza a las religiones políticas con que partidos y estados envilecen a los pueblos.

RV: Pero, limitándonos a lo específicamente poético ¿qué piensas de la poética surrealista?

OP: El valor del surrealismo, a mi entender, consistió en reivindicar abiertamente el lugar central de la inspiración en toda creación (poética, científica o filosófica). Ciertamente, la noción de inspiración de Breton parece demasiado marcada por las doctrinas de Freud. No olvidemos, además, que el surrealismo es una reacción muy violenta contra el positivismo y el racionalismo franceses. De ahí que haya incurrido, según tú mismo me decías hace poco, en una suerte de psicologismo. No creo que Breton actualmente haga suyas muchas de las afirmaciones de la primera época, fundadas en una interpretación puramente psicológica del hombre. Para mí, en todo caso, la inspiración no puede ser reducida, ni en la teoría ni en la práctica, al mero dictado del inconsciente, ni la creación poética a una especie de estado pasivo.

La pasividad implica y se funda en la actividad. La inspiración es un acto libre: creación. Por tanto, no es una revelación proveniente de una fuerza extraña —Dios, el inconsciente, el pueblo o la masa—, sino la revelación que nosotros mismos nos hacemos. El acto poético es siempre pre-meditado; quiere decir: libre, anterior y previo. No es pensamiento discursivo ni automatismo psíquico, sino el acto que hace posible todo pensar y todo imaginar. Estas divergencias —y otras— en nada entibian mi admiración y afecto por hombres como Breton, Péret...

RV: Lo grave, me parece, es que hoy más que una poesía surrealista, lo que domina es una retórica surrealista. ¿Cómo la explicas?

OP: Todo movimiento poético engendra fatalmente un es-

tilo. Pero los estilos mueren para que viva la poesía. No se puede reducir Góngora al gongorismo, ni Darío al modernismo. Hay muchos lugares comunes surrealistas, pictóricos y poéticos. Hay una manera surrealista que no es más que un puro procedimiento mecánico. En cambio, hay estilo, sí —e incluso diría voluntad de estilo—, invención y no procedimiento o repetición, en los versos de George Schéhadé, en la prosa de André Pieyre de Mandiargues o en los relatos de Jules Ferry, para mencionar a tres escritores surrealistas recientes.

RV: Sea esto como fuere, ¿cómo explicas el dictamen de Breton? ¿Hasta dónde te sientes y eres surrealista?

OP: Mi lenguaje me parece bastante alejado del de los surrealistas. No olvidemos que la poesía surrealista ha sido sobre todo poesía en lengua francesa. De una manera u otra, los grandes poetas surrealistas continúan a los grandes creadores del siglo pasado y de principios del nuestro. Nerval, Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont, Jarry o Apollinaire reaparecen en las obras de Breton, Eluard, Artaud y los restantes. El poeta de lengua española, en cambio, posee una tradición distinta con respecto a la cual se define. Por ejemplo: a la inversa de lo que ocurre en el resto de Occidente, nuestro romanticismo es pobre. Así, nuestra tradición poética verdadera está en la poesía medieval, en los grandes barrocos y en los modernos americanos y españoles, como Darío, Lugones, Jiménez y Machado. En estas circunstancias, la mera transposición o traducción del lenguaje y de las recetas surrealistas francesas al español consituiría precisamente lo contrario de una creación poética. En suma, la universalidad de la poesía depende, como decía admirablemente Machado, de ser expresión genuina de lo propio. Y para un poeta, lo propio —su único bien y propiedad— es el lenguaje. Un lenguaje que se confunde con su ser mismo. El poeta está en sus palabras; no cabe distinguirlo o separarlo de ellas. Las mías, mis palabras, son españolas.

RV: En resumen, si bien te entiendo, te atrae del surrealismo su programa esencial y radical. En cuanto a su estética o a sus modalidades vigentes...

OP: El surrealismo, sin duda, ha dado grandes poetas. Pero lo que me conmueve e interesa, por sobre todo, es el movimiento en sí: su carácter de aventura espiritual colectiva; su desesperada tentativa por encarnar en los tiempos y hacer de la poesía el alimento propio de la sociedad; su afirmación del deseo y del

# UNA ENTREVISTA CON OCTAVIO PAZ

(Viene de la pág. 24)

amor; el continuo proyectarse de la imaginación. ¿No te parece que, en cuanto tentativa de radicalizar la creación poética, el surrealismo corre paralelo con la metafísica de la libertad de un Heidegger, por ejemplo? Habría que meditar, como punto de partida de semejante confrontación, el sentido de las palabras, "imaginación" y "proyección", entre otras.

RV: Sin embargo... La compatibilidad, aunque perceptible apenas se indague un poco en profundidad, parece difícil. Sobre todo si tenemos presentes los presupuestos filosóficos del surrealismo en su primera época. ¿Cómo te explicas esa síntesis que apuntas?

OP: No se trataría, en puridad, de una síntesis, sino de una coincidencia en ciertos puntos fundamentales — cualquiera que haya sido el lugar de partida y la diversidad de las respuestas finales. En nuestro tiempo, más que nunca, necesitamos a una de la creación poética y de la reflexión filosófica iluminándose recíprocamente. Como a principios del Romanticismo: Hölderlin, amigo de Hegel; Novallis... ¿Y qué mayor prueba de esta necesidad que la meditación

de Heidegger al hilo de la poesía de Hölderlin, de Mörike, de Rilke o de Trakl? O, para ir hasta los orígenes, el pensamiento, poesía y filosofía al mismo tiempo, de los presocráticos.

RV: Y para terminar, una última pregunta: ¿pronto estarás en México? Hace mucho que saliste...

OP: Dentro de poco estaré allí e imaginaré mi emoción. Creo que México es uno de los lugares inmantados del mundo. Y, por favor, no veas en esta afirmación nada que huela a nacionalismo, verdadera gangrena moderna. México, quizás, sea uno de los sitios donde pueda

cobrar realidad el mito poético del Encuentro. En otro plano, diverso del poético, pero correspondiente, me parece que en México existe la posibilidad del libre diálogo. Hay muchas voces puras, solitarias e independientes, que podrían encontrarse en mi país y reanudar un diálogo. Pienso en espíritus como Breton y Camus, por ejemplo; a quienes admiro y quiero. Pienso en poetas como Borges, Cernuda, Guillén, etc. En una tierra libre pueden concertarse y oírse muchas voces libres, cualquiera que sea su origen y lengua.

Ginebra, verano de 1953.

## EL INSTITUTO DE BIOLOGIA Y SU LABOR FUTURA

(Viene de la pág. 21)

Queremos aludir por último a un problema que se le plantea de un modo imperioso a la Universidad y a su Instituto de Biología. Nos referimos a la organización y establecimiento de un Museo de Ciencias Naturales, digno de México y en consonancia con el papel que este país desempeña en América, dentro del campo de la cultura.

El actual Museo, instalado en la calle del Chopo, se halla en condiciones deplorables. No es necesario ser especialista ni técnico; basta efectuar una visita, aunque ésta sea rápida y superficial, para darse cuenta de la certeza de lo que aquí afirmamos. Las colecciones se hallan en riesgo de sufrir graves daños por

deficiencias de instalación. No hay ni que soñar en repararlas ni en incrementarlas; los recursos de que se dispone no lo permiten y con ello nuestro Museo se encuentra cada vez más a la zaga de otros más modernos, con menos tradición, pero con más posibilidades.

El Museo sería uno de los medios de que el Instituto de Biología se valdría para difundir no sólo los conocimientos generales de Ciencias Biológicas, sino los frutos de sus trabajos de investigación. Un museo es siempre una luminaria sugestiva y atrayente para incrementar la cultura del pueblo, acicate del interés de las gentes que lo visitan por los temas a que se refieren las colecciones expuestas. Por medio de

un museo de tipo moderno, con colecciones certeramente expuestas, con arreglo a las más modernas técnicas, los mexicanos podrían conocer las bellezas de la flora del país o las curiosidades del mundo animal de su territorio, tan variado y tan rico. Conocería las riquezas de sus bosques, de sus lagos, de sus mares y la manera más acertada de explotarlos sin destruirlos. En instalaciones adecuadas podría la gente del campo aprender, de un modo empírico e intuitivo, cuáles son las plagas que destruyen sus cultivos y diezman sus ganados, y cuáles los medios más adecuados para exterminarlos.

Para que lo apuntado sea una realidad son indispensables un nuevo edificio, una instalación moderna, un nuevo espíritu y personal técnico capacitado que sepa atender, cuidar, organizar y ampliar una institución tan importante.

Las riquezas que el Museo contiene y las colecciones de interés, se encuentran en el actual sin espacio, mal resguardadas y en riesgo de sufrir daños que pueden llegar a ser irreparables.

México necesita poseer un establecimiento de este tipo moderno y de la categoría, cuando menos, de los que existen en Buenos Aires, La Plata, Montevideo, Santiago de Chile, Lima, Río de Janeiro, São Paulo y otras ciudades hispanoamericanas.

Tales son, a grandes rasgos, algunas de las líneas en las que tendrá que polarizar su actividad futura el Instituto de Biología. Sólo hemos apuntado a unas cuantas de ellas, porque creemos que plumas más autorizadas que la nuestra se ocuparán de tema tan interesante para la cultura científica de México.

## EL CINE

(Viene de la pág. 16)

una pieza que Shakespeare le atribuye. Estamos frente al "lean and hungry look" que César le reprocha, y sabemos que en efecto, Casio piensa mucho, y que tales hombres son peligrosos: peligrosos para los tiranos. Casio, interpretado por Gielgud, surge como el político de la responsabilidad: es él quien sabe, en actitud jeffersoniana, que el árbol de la libertad, para rendir sus frutos, debe ser regado de tiempo en tiempo con la sangre de los tiranos; de haberse seguido sus consejos, la contrarrevolución de Antonio y Octavio, no habría fructificado. Bruto, el héroe moral de la tragedia, encarna al político de conciencia: es el estoico personaje — actitud tan caro a Shakespeare —, el hombre razonable. James Mason, en Bruto, vuelve a interpretar un papel con

el que alcanzó su fama de actor en el Guild Theatre de Dublín; papel difícil: el de un hombre bueno, movido por razones de ética y guiado por el bien común, le creemos cuando, sin ayuda del señor Mankiewicz, declara el motor de su conducta: *not that I loved Caesar less, but that I loved Rome more*. Marlon Brando interpreta a Antonio, y se establece como el mejor actor joven del cine norteamericano; mucho temíamos encontrar a un Stanley Kowalsky con toga: Brando, con su sola presencia, hace vibrar una pantalla por lo común muerta, de cólera, demagogia y arrogancia, en el más célebre pasaje de la obra: *Friends, Romans, Countrymen, lend me your ears*.

Mr. Louis Calhern, que generalmente hace papeles de millonario distraído, interpreta a César. Su fracaso es absoluto. El Julio César sensible y altanero, in-

teligente y adúltero de Shakespeare, ha sido sustituido por un evadido de los días de campo de Jane Austen. Cuando Mr. Calhern dice *Cowards die many times before their deaths; the valiant never taste of death but once*, parece estar repitiendo una frase escuchada en el último cocktail de epigramistas incorporados. El monigote que vemos en la pantalla, no es el conquistador de las Galias, es un Billie Burke masculino. Y como lunares últimos, la presencia de todos los gangsters californianos recitando a través de los popotes de un Dry Martini, y un desfíladero para la batalla de Filipos, por cuyas sendas ya hemos visto cabalgar a Randolph Scott perseguido por la tribu de los Pies Negros.

*Julio César* fué chiflada por los chicos de galería el día de su exhibición en el cine Roble. Lo cual ha permitido al snob de buena fe afirmar que se trata de una magnífica película incomprendida.



UNICAMENTE  
CONSERVAS  
DE CALIDAD

DESDE 1887

CLEMENTE  
JACQUES  
Y CIA., S. A.

MEXICO, D. F.