

LA PIEDRA Y LA FLOR EN WILLIAM CARLOS WILLIAMS Y OCTAVIO PAZ

José María Rodríguez García

Universidad de Santiago de Compostela

Tres motivos muy importantes en la poesía de William Carlos Williams y Octavio Paz son los de "árbol", "flor" y "piedra". En "Young Sycamore" de Williams y en "Piedra nativa" y "El cántaro roto" de Paz, América es un árbol de inciertas raíces y ramaje exuberante que tiene como correlato textual el poema-objeto, el cual crece en todas direcciones aglutinando y multiplicando voces e identidades¹. La piedra, por contra, representa el agotamiento de la tradición, el lugar aparentemente yermo del que sin embargo puede brotar una flor que rompa la inercia de la roca y aún un árbol de sentido y posibilidades nuevos. En el poema "The Sound of Waves" (1948), Williams describe la voz de la poesía como un ciclón que se alza por encima de las olas del mar antes de sucumbir a la inevitable petrificación: "...words blowing in/ taking the shape of stone". En una composición similar de Paz, "La palabra dicha" (incluida en la sección "Días hábiles" de *Salamandra* [1962]), el verbo poético se levanta también para después caer y en ese tránsito con-

1.-Perkins desarrolla esta idea en su comentario de "Young Sycamore" (265-66). Véase también el breve ensayo de Paz sobre Williams, "La flor saxifraga", en donde el poeta mexicano trata las Américas como una realidad verbal e imaginada más que ya *hecha*, es decir, como proyecto. Según Paz, la flor saxifraga que abre piedras es el símbolo elegido por Williams para referirse a la capacidad de América para reinventarse a sí misma una y otra vez en toda su multiplicidad.

2.-Todas las citas de versos de Williams provienen de los dos volúmenes de *Collected Poems*, que utilizan un doble índice de títulos y primeros versos, por lo cual mis citas no van acompañadas del número de verso o página, sino únicamente del título del poema y su fecha de publicación para facilitar así su ubicación en esta edición o en cualquier otra. He empleado el mismo criterio con las citas de versos de Paz y con las provenientes de los poemarios en prosa de ambos autores (*Kora in Hell*, *¿Águila o sol?* y *El mono gramático*), en los que cada prosa va precedida de un número que en todo caso hace redundante el de la página. También cito de dos composiciones pacianas posteriores a la publicación en 1979 de *Poemas (1935-1975)* e incluidas en *Árbol adentro* (1987)

vertirse en "labrada estalactita", mientras que su eco "se congela/ en la página pétrea". No es fácil decidir si en ambos poetas la compenetración de flores y piedras representa un diálogo entre innovación y tradición, o por el contrario es un lamento pesimista por la fugacidad del primer impulso vanguardista (en el arte) y contestatario (en la política), el cual se extingue en cuanto el aliento de protesta se torna autocomplacencia. Esta ambivalencia se percibe menos en el autor estadounidense de ascendencia portorriqueña que en el mexicano, acaso porque este último desciende de dos culturas autóctonas —la maya y la azteca— muy apegadas al suelo rocoso y cuyo vestigio material más notable son sus monumentales ruinas, entre las cuales destacan sobremañera ciertas piedras sagradas, como el altar del sacrificio y el calendario solar. Paz valora las piedras más que Williams, quien es especialmente proclive a utilizar la petrificación como polo negativo de una poderosa dialéctica de contrarios³. Debido a esta importante diferencia en el uso que los dos poetas hacen de la imaginería pétrea, tras haber estudiado los paralelismos entre Williams y Paz, analizaré a modo de conclusión las implicaciones políticas que el proceso de petrificación e institucionalización del aliento rupturista conlleva de manera especial en Paz.

Williams es el traductor al inglés de un solo poema de Paz, el fundamental "Himno entre ruinas" (1948), publicado originalmente en la primera edición de *Libertad bajo palabra* (1949) y reagrupado, en las ediciones ampliadas del mismo libro, en otro sub-libro aparecido separadamente en 1958, *La estación violenta*, que a posteriori sería integrado también en *Libertad bajo palabra* (Santí 38). Por su parte, Paz tradujo al castellano, entre otras composiciones de Williams, "Young Sycamore" y "A Sort of Song", poema este último que canta el efímero triunfo de la flor sobre la piedra. Paz además acompañó su traducción de veinte poemas de Williams de un prólogo en el que relata sus dos visitas al poeta de New Jersey y la conversación que ambos mantuvieron en torno a las "rafeces" arbóreas de América⁴. Debiera bastar este breve apunte inicial para subrayar el hecho evidente de que entre el poeta estadounidense y el mexicano tienen lugar importantes transvases literarios y culturales. Para expresarlo en términos muy queridos a los dos, diríamos que entre Williams y Paz se tienden "puentes" intertextuales que no sólo "reconcilian" mundos culturales divergentes —el Viejo Continente, Estados Unidos y México— sino que además cuestionan nuestra visión eurocéntrica de la historia como progresión lineal.

La curiosidad del Paz poeta por las experiencias interculturales se manifiesta de manera ejemplar en "Himno entre ruinas", poema que combina los escenarios arqueológicos de la urbe grecorromana de Pompeya (vista bajo la sombra del Nápoles de la postguerra) y la ciudad prehispánica de Teotihuacán (vista bajo la sombra de las nuevas formas de marginación y el desorden urbanístico aparecidos con la modernidad mexicana). El "Himno", que concluye con el surgimiento de un vigoroso "árbol de imágenes" entre las piedras de Pompeya, guarda notables semejanzas con dos largos poemas de Williams, el Libro Segundo de *Paterson* (1948) y "The Desert Music" (1951; pub. 1954), los cuales también se estructuran por la yuxtaposición de escenarios divergentes (económica, social y hasta étnicamente) sobre cuya confluencia medita la voz poética. El "Himno" de hecho *suen*a tanto a Williams que la traducción inglesa realizada por éste ha sido incorporada por los editores de los *Collected Poems* de Williams como composición característica del período de madurez del autor estadounidense. El texto inglés actualiza además el subtexto romántico de las ruinas que Paz utiliza en su poema (la deuda con la volcánica "Ode to Naples" de Percy Shelley es innegable) a la vez que funciona como contexto importante para la canonización de Paz en la historia común de la poesía de las Américas. Como ha explicado Paz,

3.-Sobre la importancia de la piedra en Williams como elemento negativo de una dialéctica, véase Ahearn 158-59. Sobre las múltiples asociaciones que la piedra despierta en Paz (altar del sacrificio, calendario solar, ruinas y fundación institucional), véase González Acosta 522-23. Según González Acosta, todas estas valencias son positivas en la medida en que posibilitan un diálogo abierto del presente con el pasado.

4.-El ensayo sobre Williams se publicó simultáneamente en 1973 como prólogo a *Veinte poemas* y como capítulo independiente en el volumen recopilatorio de estudios sobre traducción titulado *El signo y el garabato*.

la noticia que él tuvo en 1955 de que Williams había publicado la versión inglesa del "Himno" fue el detonante de su renovado interés por el poeta estadounidense, al que tradujo en el transcurso de los años siguientes. Paz contribuyó también a la difusión de Williams entre el público académico latinoamericano y europeo al incorporar referencias a la obra de Williams en sus escritos críticos mayores, por ejemplo en la edición revisada de *El arco y la lira* (1967) y en *Los hijos del limo* (1974)⁵. Dejaré para una futura ocasión el estudio pormenorizado de los distintos textos y contextos evocados en "Himno entre ruinas", para ofrecer, en el presente ensayo, una sistematización crítica de las apariciones, en la poesía de Paz y Williams, de otras piedras tan proteicas como éstas de las ruinas. Me refiero a las piedras en flor y a las flores petrificadas que recorren la lírica surrealista y vorticista de ambos escritores.

No tenemos indicio alguno en los escritos de Paz y Williams de que se hubiesen leído el uno al otro antes de la publicación de *Libertad bajo palabra* en 1949. Ello no es óbice para que no podamos encontrar pasmosas afinidades de dicción y temática, y hasta el uso reiterado de motivos y símbolos comunes, en sus poemarios respectivos de anteriores a esa fecha. Hay, claro está, un desfase cronológico y cultural inevitable en la pertenencia de Williams (1883-1963) y Paz (1914-1998) a dos generaciones distantes en el tiempo y que reaccionaron de manera diferente tanto a la tecnificación y secularización de la vida moderna como a los conflictos bélicos relacionados con el auge del fascismo y el comunismo en la Europa de la primera mitad del siglo XX. Williams es, entre los autores mayores del (*North*) *American modernism*, uno de los pocos que no consideraron los motivos literarios ni los financieros como acicate para residir fuera de su país. Sus tres experiencias europeas se limitaron al curso escolar realizado en un liceo internacional en las afueras de Ginebra (1898), a donde llegó acompañado de su hermano menor y su madre portorriqueña; el año de estudios postgraduados de pediatría en Leipzig (1909-1910), que aprovechó para realizar breves excursiones a diversas ciudades italianas, a Londres y a París; y el semestre *sabático* (enero-junio de 1924) que pasó viajando por Europa con su esposa, Flossie. En el transcurso de este tercer periplo europeo tuvo lugar en la capital francesa el importante encuentro de Williams con el novelista y estudioso de temas americanos Valery Larbaud. De hecho, Williams construyó el episodio central de *In the American Grain* (1925) a partir de sus conversaciones con Larbaud acerca de las huellas precolombina, española e inglesa en el continente americano. Por lo que respecta a Paz, baste recordar de momento que vivió casi tanto tiempo dentro como fuera de México (en Europa, Estados Unidos y la India), absorbiendo y criticando en cada uno de estos escenarios los caracteres e idiosincrasias culturales correspondientes.

Influidos por sus respectivos bagajes nacionales e internacionales, ambos poetas interiorizaron y revisaron las vanguardias poéticas europeas (dadafismo, cubismo y surrealismo) como sólo lo había hecho antes que ellos su común precursor, Ezra Pound. En efecto, Williams fue el primer poeta estadounidense que, inspirado por el magisterio precoz de Ezra Pound (ambos asistieron a la University of Pennsylvania, donde se conocieron y coincidieron con la poetisa H[ilda] D[oolittle]), volvió con interés su mirada hacia las vanguardias en su búsqueda de un lenguaje que fuese más allá del simbolismo decadentista tan caro a Eliot (con su psicologismo enfermizo, su visión sacramental de la tradición cosmopolita, su alternancia entre el elogio y el vituperio de la ciudad como santuario de la soledad, y su uso obsesivo del monólogo narcisista), para fijarse, en cambio, en el mundo de los objetos cotidianos. Los objetos escogidos por Williams son carac-

5.-La edición original de *El arco y la lira*, publicada en 1956, no incluía el capítulo "Verso y prosa", añadido en 1967, en el que Paz califica a Williams nada menos que de Walt Whitman del siglo XX: "se trata de un Whitman visto con los ojos de la vanguardia europea" (82). Como explica Wilson en su perceptiva nota sobre las fuentes inglesas de Paz, entre los modernos poetas anglo-norteamericanos, el autor mexicano tiene la tendencia a analizar en sus escritos críticos, sobre todo, a quienes pudo leer en buena traducción castellana (preferiblemente mexicana) en sus años mozos (Blake, Shelley, Whitman y Eliot) y a quienes pudo conocer personalmente (Frost, Cummings, Pound, Bishop, Cage y el mismo Williams).

terizados a partir de su aspecto externo y puestos en contextos poco convencionales y a veces incluso *insuficientes* (como los famosos "The Red Wheelbarrow", "The Locust Tree in Flower" o "The Cod Head"), con lo cual se logra su *desfamiliarización*. El poema se asemeja de esta forma al *objet trouvé* y al *ready-made* vanguardistas, experimentos basados en la pretensión de que el objeto poético-artístico se crea casi al azar y debe ser percibido e interpretado por el lector-espectador en un esfuerzo creativo de idénticas proporciones al de su composición. Como han explicado Perkins, Kenner y Miller (entre otros), Williams es un poeta que deliberadamente centra su atención en la superficie de unos pocos objetos presentados de manera ascética y aparentemente neutra, a menudo separando minuciosamente en la página sus palabras, a las que trata como encarnaciones de los objetos que representan. En este proceder radican el minimalismo y la postmodernidad *avant la lettre* del autor de New Jersey⁶.

Williams gusta de utilizar en sus poemas imágenes de objetos en movimiento o en continua metamorfosis, una preocupación característica del imaginismo (*Imagism*) y el vorticismismo (*Vorticism*) promulgados por Pound. El imaginismo, como el surrealismo de sello francés que Paz practica *intermitentemente*, es un arte de la *compresión: difumina la distinción entre contexto, sujeto y objeto*"los tres acaban siendo la misma cosa; sustituye el argumento diacrónico por la visión sincrónica (o sea, el discurso por la imagen); y elimina nexos y defécicos, con lo cual atomiza la sintaxis, en favor de la yuxtaposición y la parataxis, con lo cual refuerza la tipografía y la métrica. Por medio de estos recursos el poema imaginista busca crear el efecto de una experiencia emocional o intelectual caracterizada por la espontaneidad, la inmediatez y la sorpresa (Kenner 173-91). La etiqueta "imaginista" hace redundante la de "surrealista" en el ámbito de la poesía estadounidense de entreguerras. El epíteto "surrealista", como explica Perkins, no es aplicable a poetas estadounidenses anteriores a la generación *Beat* porque ellos mismos eludieron cualquier afiliación con este movimiento declaradamente subversivo y populista en sus ambiciones (556-63). Desde André Breton y Georges Bataille hasta Octavio Paz, el surrealismo veneró el libertinismo dieciochesco (Cagliostro, Casanova, Sade) y el romanticismo irracional y autodestructivo (Hölderlin, Brontë, Byron); se autoproclamó movimiento de protesta social frente al orden burgués represor de los instintos transgresores (sobre todo el sexual) del individuo; valoró el primitivismo frente a la tradición clasicista; hizo del psicoanálisis su principal herramienta de crítica artística y social; y con frecuencia exigió el compromiso militante de sus adherentes. Con todo, nadie que conozca poemas como "A Sort of Song" y "The (lang) WEDGE", o la escritura automática del libro de prosas *Kora in Hell: Improvisations* (1920), puede dudar de que Williams es cuando menos un surrealista ocasional. Una viñeta representativa de *Kora in Hell* es la que celebra la felicidad y alucinación colectiva de cuatro amigos embriagados al contemplar una estampa de su ciudad perfilada con sémiles premonitorios del templado surrealismo de Federico García Lorca: "Seeing the distant city bathed in moonlight and staring seriously at them they liken the moon to a cow and its light to milk" (XI)⁷. Los elementos principales de esta vía láctea (la atmósfera nocturna, los cuernos de la res, las estrellas y el cuarto de la luna) hacen también su aparición en el poema de Paz titulado "Virgen", compuesto en 1945 e incluido ya en la primera edición de *Libertad bajo palabra* (1949): "Y vuelan las palomas, vuela el toro, / y ella también, desnuda vía láctea... / sobre el cuerno de la luna asciendo".

6.-Véase Perkins 262-65; Lowney 17-18. La más clara exposición que Williams hizo de su poética acaso sea la breve introducción a su colección de poemas, *The Wedge* (1944).

7.-En un poema del libro más lunar de Lorca, *Poeta en Nueva York*, aparece una curiosa analogía de la luna con la cornamenta del macho y la hembra de la res vacuna. Se trata de la segunda parte de "Danza de la muerte" (fecha-do en 1929), que comienza con la visión simultánea de la luna y el toro en la terraza-ruedo del poeta ("Yo estaba en la terraza luchando con la luna") y de la luna y la vaca en el firmamento-pasto ("En mis ojos bebían las dulces vacas de los cielos").

Al revés que Williams, Paz es un surrealista recalcitrante, si bien de segunda generación. Entre los críticos de relieve internacional acaso sea el mayor exégeta que André Breton y Guillaume Apollinaire, a quienes tradujo y dedicó importantes páginas críticas, han tenido nunca en el mundo hispanohablante. Es asimismo el último gran teórico y practicante de una vanguardia políticamente problemática y en rápido proceso de institucionalización académica. La característica primordial que une a Williams y Paz, separándolos a la vez del maestro Ezra Pound, es su valoración del hecho diferencial americano contemporáneo frente a una herencia europea de incierto valor moral, toda vez que en los años veinte y treinta se puso de manifiesto la relación entre arte nuevo —sobre todo vorticism y futurismo— e ideologías totalitarias en Italia, España, el Reino Unido y la Unión Soviética. Cabe por tanto considerar a Williams y Paz como depositarios de una misma inquietud intelectual cuya principal manifestación estética (al menos entre las décadas de los treinta y los cincuenta) consiste en la adaptación de la geografía física y humana de las Américas (con su inventario de seres y objetos ajenos a la tradición clásica) al lenguaje del surrealismo y el vorticism. Así, en su libro sobre el desarrollo paralelo en Francia del arte de vanguardia y la etnografía, *The Predicament of Culture* (1988), James Clifford utiliza a Williams, en su capítulo introductorio, como paradigma del poeta que, sin conocer la obra contemporánea de Marcel Mauss y Bronislaw Malinowski, reflexiona paralelamente sobre la presencia/ausencia de culturas no occidentales en el occidente industrializado (1-7). El poema en que se fija Clifford es "To Elsie", incluido en la primera obra maestra de Williams, el volumen *Spring and All* (1923). En este poema, el todavía semidesconocido escritor de New Jersey se representa a sí mismo como la persona que es: un médico de provincias que tiene como empleada doméstica a una mestiza desarraigada y deficiente mental venida de un orfanato. No es aventurado afirmar que esta mujer inocente, de nombre Elsie, encarna en el poema al chivo expiatorio del progreso económico y tecnológico. Por su parte, el paisaje humano y geográfico de la llamada *Middle America* aparece en este importante texto como víctima colectiva de una modernización indiscriminada que Williams representa, a la manera del surrealismo etnográfico o incluso del realismo mágico, como una plaga *escatológica* (a un tiempo excremental y transcendente), que a su vez lleva a una pesadilla coprófaga:

as if the earth under our feet
were
an excrement of some sky

and we degraded prisoners
destined
to hunger until we eat filth

while the imagination strains
after deer
going by fields of goldenrod....

En estos versos se juntan tres referentes concretos que operan de manera simultánea merced a la metáfora surrealista: la deshumanización de los soldados participantes en la Gran Guerra, hacinados primero en las trincheras embarradas del Viejo Continente y después en campos de prisioneros; el motivo amerindio del desafío de la prohibición divina de comer el "talking laxative bulb", de resultados del cual el transgresor comienza a defecar hasta que la tierra entera queda cubierta de excremento⁸; y

8.-Como señala Radin, el castigo celeste de hacer que tierra y pueblo queden cubiertos de excremento es parte de la educación biológica y medioambiental del indio de Norteamérica, quien no debe desafiar con su arrogancia los ritmos de la naturaleza (25-27, 140). Aunque ningún comentarista de Williams haya señalado hasta la fecha la presencia del subtexto amerindio en este poema, su *pasaje* surrealista es consistente con el interés de Williams por la mitología y el folclore precolombinos: en el Libro Segundo de *Paterson*, por ejemplo, el hablante confiesa haber leído *The Golden Bough* de James G. Frazer (ed. definitiva en 12 vols. publicada en 1911-1919), deuda que T.S. Eliot hace también propia en una de sus notas al texto de *The Waste Land* (1922).

la imagen de Norteamérica como paraíso natural que se degrada y regenera a la vez a través de una lluvia de abono-excremento. Es digno de resaltar a este respecto que la publicación de "To Elsie" precede sólo en dos años al libro de Williams sobre la colonización trilingüe de Norteamérica, el ya citado *In the American Grain* (1925). Poema y ensayo responden al sentimiento de extrañamiento y *desfamiliarización* del entorno socio-cultural experimentado por el estadounidense económicamente más vulnerable a causa del desarraigo de las minorías étnicas, la desaparición de las culturas regionales, la tecnificación rampante y la pérdida de la inocencia ideológica tras la Gran Guerra.

Si en la introducción a *The Predicament of Culture* Williams recibe un tratamiento pormenorizado como poeta-etnólogo de la vanguardia estadounidense, Paz hace una fugaz aparición en el muy citado capítulo 4, "On Ethnographic Surrealism", pieza clave de los estudios culturales en la última década. Clifford incluye a Paz en la nómina del surrealismo etnográfico, como integrante de la facción "Third World modernist" en que también se encuadran Aimé Césaire y Alejo Carpentier (127 n4). El "surrealismo etnográfico" es aquí definido como el proyecto de fundir en una dialéctica abierta el propósito etnográfico de presentar lo exótico-lejano en términos reconocibles y el propósito surrealista de presentar lo familiar-inmediato en términos de extrañamiento (Clifford 121). Por ejemplo, la presentación simultaneísta que hace Georges Bataille de la suntuosidad "veneciana" de la ciudad de México-Tenochtitlán y de las ofrendas de sus artífices antropófagos pretende resaltar la mutua implicación entre desarrollo técnico e impulsos irracionales, entre creación artística y transgresión de tabúes sociales (Clifford 126-27). En el ámbito de la ficción latinoamericana del "boom" Julio Cortázar ha escrito el que acaso sea uno de los textos más elocuentes del surrealismo transgresor en la línea abierta por Bataille. Concretamente, en "La noche boca arriba" Cortázar intenta actualizar y desmitificar el aspecto más violento del pasado precolombino a través del extrañamiento de la experiencia inmediata de lo moderno, de forma que el lector más conservador supere sus prejuicios morales frente a lo que seguramente considere como ejemplo de barbarie anacrónica. En este relato, la víctima de un ancestral sacrificio "moteca" (pueblo que ya *conoce* la motocicleta) tiene una visión onírico-surrealista, "absurd[a] como todos los sueños", en la cual se ve recorriendo una "ciudad asombrosa" (acaso se trate de Buenos Aires) montado en "un enorme insecto de metal que zumbaba bajo sus piernas" (97). Paralelamente, el herido de un accidente de moto se imagina, mientras lo llevan a un hospital metropolitano para ser atendido, como la víctima de una persecución y un sacrificio rituales en la era precolombina. La alternancia de mundos y el uso de atrevidas metáforas (la mesa de quirófano como altar del sacrificio y la operación quirúrgica como ofrenda sagrada) sugieren que en ambas culturas los impulsos irracionales y destructores conviven con los terapéuticos y salvadores.

En suma, en la ficción etnográfico-surrealista (Cortázar) y en el ensayo etnográfico-surrealista (Bataille) se borra la distinción entre sujeto racional y *otro* irracional en sus distintas manifestaciones: entre observador externo y participante, entre experiencia consciente y realidad soñada, y entre prohibición y transgresión. Este simultaneísmo vertiginoso del arte y el sacrificio (Bataille) y de la tecnología y el primitivismo (Cortázar) presenta ciertas concomitancias con el totalitarismo literario de Wyndham Lewis y Ezra Pound (el vorticismismo anglo-norteamericano) y de F.T. Marinetti (el futurismo italiano). En el vorticismismo, que se declara arte de la piedra (para Lewis y Pound la escultura es el arte supremo), las realidades opuestas se manifiestan de manera estridente y violenta, y la historia deviene por ciclos dialécticos de nacimiento y muerte, creación y destrucción, dos de las polaridades que dan forma a las poéticas de Williams y Paz. Aunque él mismo apenas haya escrito poesía vorticista, a Pound le gusta jugar en sus ensayos y manifiestos, como a Bataille, con los equívocos provocadores de que todo acto de destrucción es un ejemplo de creación artística, y de que la guerra y el sacrificio son rituales de purificación (Pound 69).

Los poemas que me ocupan en este ensayo caen todos dentro de las categorías vorticista y

surrealista, aun cuando también se los pueda considerar como ejemplos de poesía nativista por cuanto recrean objetos y realidades emblemática y originariamente americanos: e.g., los pueblos precolombinos, el sicamor, el/la agave, la serpiente de cascabel, el águila americana, los inmensos desiertos y llanuras de Mesoamérica, el corporativismo capitalista, los aparatos eléctricos y el automóvil. La vertiente surrealista, que en Williams y Paz coexiste con otras formas y convenciones de expresión a lo largo de casi toda su carrera, es la que nos autoriza a ir más allá de la mera consideración de una relación intertextual más o menos azarosa entre ambos autores con anterioridad a la traducción que publicó Williams de "Himno entre ruinas" en 1955. La estudiosa comparatista Mary Ann Caws, en su libro *A Metapoetics of the Passage: Architectures in Surrealism and After* (1981), ha desarrollado un útil modelo de análisis intertextual que pretende acomodar y organizar todas las manifestaciones poéticas surrealistas desde el barroco de Luis de Góngora hasta el simultaneísmo *etnológico* (adjetivo menos cientifista que "etnográfico", aunque no menos preciso) de Octavio Paz. Tanto la palabra inglesa "passage" como el cognado francés del que proviene ("passage") denotan bien un tránsito o corredor en el espacio, bien un umbral de experiencia. Caws utiliza este vocablo para designar cuatro características discursivas de la experiencia surrealista del viaje en la conciencia, el cual pone en contacto el mundo del sueño con el de la vigilia, el inconsciente con el superego: 1) el devenir del poema como estructura dinámica que remeda el efecto de espontaneidad característico de la escritura automática; 2) la metamorfosis de un objeto o experiencia en otro con el que aparece yuxtapuesto en el poema; 3) la iniciación del poeta en la experiencia lectora surrealista (la lectura como *rite de passage*; y 4) los transvases entre poetas de distintas épocas y lenguas que sin embargo participan por igual en este concepto del poema como visión onírica o experiencia liminal. En su libro Caws estudia un solo poema de Paz, el que comienza "Como la marejada verde de marzo en el campo/...", del libro surrealista *Semillas para un himno* (1954), un poemario que consiste en la sola yuxtaposición de largas series de analogías (muchas de ellas sin título) encabezadas todas por la locución "Como el [la]..." seguida de imágenes sorprendentes en que se funden realidad empírica y realidad soñada.

La imagería de piedras y flores en Williams y Paz se presta ejemplarmente a un análisis intertextual como el esbozado por Caws en su libro. Incluso en un somero cotejo de sus imágenes y técnicas respectivas, se percibe ya cómo los poemas-de-pasaje autorreflexivos de ambos autores tematizan su propio proceso de composición, cómo poeta y lector entran en contacto con la realidad del inconsciente, y cómo dos escritores pertenecientes a diferentes generaciones y tradiciones nacionales pueden reelaborar un mismo subtexto americano y vanguardista. En el pasaje surrealista de Williams y Paz, las piedras se transforman en flores de manera metamórfica y los paisajes físicos se yuxtaponen con los mentales en un ambiente onírico marcado por las apariciones súbitas y violentas. En *El arco y la lira* Paz ha explicado el fundamento filosófico que subyace al proyecto surrealista en estos términos:

El surrealismo se presenta como una radical tentativa de suprimir el duelo entre sujeto y objeto, forma que asume para nosotros lo que llamamos realidad ... Los románticos niegan la realidad (cáscara fantasmal de un mundo ayer henchido de vida) en beneficio del sujeto. El surrealismo acomete también contra el [sujeto] ... No hay yo, no hay creador, sino una suerte de fuerza poética que sopla donde quiere y produce imágenes gratuitas e inexplicables ... El "objeto surrealista" se volatiliza: es una cama que es un océano que es una cueva que es una ratonera que es un espejo que es la boca de Kalí. El sujeto desaparece también: lugar de encuentro entre dos palabras y dos realidades. (171)

9.-En un largo poema de amor posterior al libro de Caws ("Carta de creencia. Cantata", una suerte de testamento lírico incluido en *Árbol adentro* (1987) (Paz utiliza la metáfora del "pasaje" junto a otras definitorias también del tránsito entre dos mundos, e.g., "otra orilla", "puente", "reconciliación", "espejo de mutaciones", "hablar/escribir": "Amar:/ abrir la puerta prohibida,/ pasaje/ que nos lleva al otro lado del tiempo").

Este *rendezvous* surrealista donde dos realidades se juntan de manera "gratuita e inexplicable" es la conciencia del poeta una vez que éste ha permitido a la "fuerza poética" del inconsciente abatir las defensas que como "sujeto" de conocimiento había interiorizado culturalmente. De esta forma, la conciencia desprotegida y el texto del poeta penetran en el mundo de los umbrales, pasajes y transformaciones objetivables como sueño. En el caso de Williams, dicho mundo tiene un referente inmediato adicional en su profesión de ginecólogo y médico de familia, desempeñada paralelamente al ejercicio de la poesía. En *Kora in Hell* el poeta de New Jersey incluye una prosa en la que medita precisamente sobre la metamorfosis surrealista a través de una doble analogía cuyo tercer término es el médico con su bata y su mascarilla corriendo por el césped para atrapar, como si se tratase de un *catcher* en un partido de béisbol, la pelota-bebé que en realidad es el texto que se escribe: "There is no thing that with a twist of the imagination cannot be something else. Porpoises risen in a green sea, the wind at nightfall bending the rose-red grasses and you—in your apron running to catch— say it seems to you to be your son. How ridiculous!" (XXVII).

Hay dos umbrales médicos y rituales que en muchas culturas, la nuestra incluida, tienden a complementarse: el umbral entre la vida y la muerte (situación en la que el médico presencia y certifica defunciones) y el umbral entre la gestación y la vida lactante (situación en la que el médico induce y certifica nacimientos). La primera incursión de Williams en el surrealismo ginecológico tiene lugar en el paratexto de su experimento con la escritura automática nocturna, *Kora in Hell*, cuya portada original, como explica el propio Williams en *I Wanted to Write a Poem* (1958; ed. aumentada 1978), consistía en el dibujo de un óvulo rodeado de una horda de espermatozoides, uno solo de los cuales conseguirá fecundar ese óvulo (28-29)¹⁰. También en la poesía erepuscular de Williams aparece la metáfora del umbral entre dos mundos articulada en el lenguaje de la reproducción biológica. Por ejemplo, en el poema autobiográfico "The Desert Music" (1951; pub. 1954) Williams describe una visita relámpago al nocturno e inquietante ambiente prostibulario de Ciudad Juárez. El puente mal iluminado y neblinoso que une esta ciudad con su hermana tejana, El Paso, se le antoja al poeta una presencia fantasmagórica que lo conecta con experiencias oníricas. De ahí que el puente sea comparado con el feto envuelto en el tejido mucoso de la placenta y con la conciencia misma del poeta envuelta y mecida a su vez por la música de la poesía.

Si Williams encontró en la obstetricia un sistema de analogías que le permitiese articular en clave surrealista su teoría de la creación poética, Paz hizo un hallazgo similar en las religiones orientales, sobre las que se volcó muy especialmente en sus años de embajador mexicano en la India (1962-1968). A estas religiones consagró un largo ensayo académico, *Conjunciones y disyunciones* (1969), y un ambicioso poema en prosa, *El mono gramático* (1974; ed. francesa de 1972)¹¹. En ambas obras Paz explora la paradójica identificación que budismo e hinduismo hacen entre espiritualidad y sexualidad, muerte y reencarnación, sujeto y objeto, ecuaciones incómodas para la tradición occidental más ortodoxa (excepción hecha de la mística), pero que hacen suyas Emily Brontë, los Transcendentalistas, Walt Whitman y muchos de los surrealistas, sobre todo los seguidores de la vertiente psicologista propugnada por André Breton. Pues bien, tanto Paz como Williams extienden sus respectivas exploraciones de este importante argumento sobre la reconciliación de opuestos a ámbitos más tradicionales del lenguaje poético. El campo semántico que los dos poetas privilegian más insistentemente es el de la flor, el árbol y la piedra. La flor que muere tan pronto como nace de la piedra para a continuación petrificarse de nuevo es la imagen, recurrente en ambos poetas, en que se encarna el impulso metamórfico surrealista que me ocupará en lo que resta de este ensayo.

10.- Véase también Williams, *Autobiography* 158.

11.- Una somera exposición de los contenidos de ambos libros, acompañada de una crítica política de índole feminista, aparece en Rodríguez García 166-72.

La *pre*-historia de los pasajes o transvases literarios entre Williams y Paz alrededor de la piedra y la flor comienza en 1944, cuando el poeta estadounidense publica *The Wedge*. Este poemario se abre con "A Sort of Song", composición cuyas primeras versiones datan de 1923 y en la que se unen el movimiento ondulante de la serpiente (en su desplazamiento) y la planta (en su crecimiento) para sugerir el devenir orgánico de la poesía y la escritura en general. La imagen de ondulación incide tanto en las ideas de repetición y orden como en las de dinamismo y movimiento. Se trata, en suma, de un poema imaginista-vorticista en la medida en que responde al ideal de desplazamiento rotatorio tal y como lo propugna Ezra Pound en su ensayo ya citado, el titulado "Vortex": una esfera estirada a lo largo en forma de cilindro primero y cono después¹². En el mismo 1944 Paz publica también (en el libro *Condición de nube*) uno de sus escasos poemas vorticistas, "Espiral", que termina con un atrevido símil surrealista: "el caracol es un cohete:/ petrificado movimiento./ Y la espiral en cada cosa/ su vibración difunde en giros:/ el movimiento no reposa"¹³. La espiral cónica típica del vorticismismo es, como dice Paz en el mismo poema, además de un "cohete", un "torbellino"¹⁴. En esta época de los primeros cuarenta Williams no había tenido aún noticia de la obra de Paz. Sin embargo, si buceamos en la obra juvenil del autor mexicano encontramos un poema aún más temprano, "Entre la piedra y la flor" (incluido en el libro del mismo título aparecido en 1937) que aglutina por vez primera los dos motivos oximorónicos de la flor petrificada y el nacimiento que es muerte.

"Entre la piedra y la flor" es un poema social comenzado en el Yucatán en 1937 y revisado sucesivamente por Paz en versiones íntegras en 1941, 1956 y 1976¹⁵. El inusitado alcance etnográfico de esta composición, una de las más extensas del autor, radica, en primer lugar, en la observación minuciosa de ritos ancestrales de los indios del Yucatán, y en segunda instancia, en la crítica de la situación presente de los descendientes de estos indios ahora sometidos a la crueldad de la economía capitalista. La parte del poema más interesante para mi comentario comprende el final de la sección segunda y el comienzo de la tercera. Estos son los momentos más simbólicos de "Entre la piedra y la flor" y los de ritmo más moroso. Tras dedicar el grueso de la sección segunda a la presentación de una planta, el henequén, cuyas raíces se hunden en las lla-

12.- Las palabras literales de Pound son "a sphere ... pulled ... lengthways and made [into] a cylinder" que después adquiere la forma de un "pointed cone" ("Vortex" 67).

13.- El círculo y la espiral de piedra reaparecen en el poema "Petrificante petrificada" (del libro *Vuelta* [1975]), en un diseño a medio camino entre el caligrama y el vórtice:

caídas
en el pozo cegado del origen
torbellinos de reflejos
en el teatro de piedra de la memoria
imágenes
gigantes en el circo del ojo vaciado.

14.- La rama futurista-vorticista autóctona de México es el "estridentismo", el cual adopta, como forma ideal y correlato estético de su "modernidad y dinamismo", el "vértice" o punta del cono en lugar del vórtice o remolino-espiral. Sobre la paradójica combinación que este movimiento propuso de nacionalismo revolucionario y cosmopolitismo, y de pasión por los espacios abiertos y por los rascacielos con ascensor, véanse los cuatro manifiestos (publicados entre 1921 y 1926) recogidos por Schwartz (159-77). En varios de los ensayos sobre poesía mexicana moderna incluidos en *Las peras del olmo* (1957), Paz explica que la "rebeldía" frente al agotamiento de la tradición fue la mayor aportación del estridentismo, un gesto que alentó a poetas de la talla del "cosmopolita" José Juan Tablada y el "provinciano" Ramón López Velarde a romper sus ataduras con el modernismo para aproximarse a la práctica surrealista de la reconciliación de opuestos (e.g., historia/mito, creación/destrucción, solipsismo/comunión). Huelga decir que Paz utiliza a estos maestros mexicanos para hablar en realidad de su propia trayectoria poética.

15.- Paz escribió una larga nota editorial para la edición de *Poemas (1935-1975)* que aclara la historia textual de esta composición en sus sucesivas versiones (665-66). Véase también la utilísima contextualización que del poema y el libro hace Santí (25-30).

LA PIEDRA Y LA FLOR EN WILLIAM CARLOS WILLIAMS Y OCTAVIO PAZ

nuras pedregosas del Yucatán para encontrar vida (agua) más allá de la muerte (secano), Paz vuelve su atención sobre una versátil y resistente planta de esta región, el agave, que también recibe los nombres de "maguey" y "pita"¹⁶:

El agave es verdaderamente admirable:
su violencia es quietud, simetría su quietud.

Su sed fabrica el licor que lo sacia:
es un alambique que se destila a sí mismo.

Al cabo de veinticinco años
alza una flor, roja y única.
Una vara sexual se levanta,
llama petrificada.
Entonces muere.

III

Entre la piedra y la flor, el hombre:
el nacimiento que nos lleva a la muerte,
la muerte que nos lleva al nacimiento.

El hombre,
sobre la piedra lluvia persistente
y río entre llamas
y flor que vence al huracán
y pájaro semejante al breve relámpago:
el hombre entre sus frutos y sus obras.

El agave y su roja flor (que también puede ser amarilla) adquieren aquí tintes simbólicos adicionales. El agave es violento por una serie de desplazamientos metonímicos: primero, sus hojas carnosas terminan en un aguijón grande y duro que protege a la planta de quienes la cultivan como medio de vida —Paz las llama "alfanjes vegetales" y la Real Academia Española "pirámides triangulares"; segundo, de esas hojas se extraen fibras textiles y diversos alcoholes, entre ellos el utilizado en la elaboración del pulque y el mezcal (el alcohol en Paz aparece a menudo como detonante de violencia); y tercero, el agave vive sosegadamente una larga existencia hasta que sufre su momento de metamorfosis, ese fogonazo crepuscular que supone su tardía floración, cuando se levanta desde el nivel del suelo hasta alcanzar una altura de seis o siete metros, como un "alfanje" o cuchillo en el ritual del sacrificio o aún como una pequeña pirámide.

Se puede aducir una cuarta explicación, ésta de sesgo antropológico, para la consideración del agave como planta violenta. El Yucatán es el enclave del antiguo reino de los mayas, el pueblo que adoraba al jaguar y al lagarto, el segundo de los cuales —personificado en un hijo del sol llamado Itzamna— fue tenido por deidad del tiempo y la escritura, es decir, de la memoria (Roys 144). En su famoso poema "Salamandra" Paz caracteriza la variante mítica de esta especie anfibia como una piedra de sacrificio votivo: dice de ella que es "piedra de encarnación" y esmeralda que se pone en la boca de los muertos. Además de hacerla invulnerable al fuego y portadora ella misma del fuego, Paz convierte a la salamandra en objeto inefable de una búsqueda espiritual:

16- Paz trata el nombre "agave" como masculino, acaso por la asociación que él hace de su hoja punzante con el órgano del pene. María Moliner, sin embargo, le adjudica género femenino ("la agave") mientras que la Real Academia Española lo declara "ambiguo".

JOSÉ MARÍA RODRÍGUEZ

La salamandra es un lagarto
su lengua termina en un dardo
su cola termina en un dardo
Es inasible Es indecible
reposa sobre brasas
reina sobre tizones
Sí en la llama se esculpe
su monumento incendia
El fuego es su pasión es su *paciencia*

Paz deja entrever que la salamandra es un emblema del discurso poético mediante el uso anagramático de su apellido: el arte o la ciencia de Paz es la "pa(-z)ciencia", que es asimismo pasión y fuego verbal. La salamandra encarna la naturaleza esquiva y proteica del significado poético así como su volatilidad. Como la roja flor del agave, la salamandra es inasible por tener un aguijón en la cola y otro en la cabeza. Además, si el agave es "llama petrificada", la salamandra es "monumento esculpido en llamas". La salamandra y el agave del Yucatán dan expresión, en el peculiar universo del autor mexicano, a sendos procesos metamórficos análogos a la síntesis alquímica y a la metáfora surrealista. Escribe a este respecto Paz en *El arco y la lira*: "La poesía es metamorfosis, cambio, operación alquímica, y por eso colinda con la magia, la religión y otras tentativas para hacer de 'éste' y de 'aquél' ese 'otro' que es él mismo" (113).

El papel que "Entre la piedra y la flor" y "Salamandra" cumplen en la producción poética de Paz como composiciones autorreflexivas en las que se articula una teoría del símbolo poético, lo cumplen en Williams "Young Sycamore" y "A Sort of Song". "Young Sycamore" fue publicada en la revista *The Dial* en 1927, en plena efervescencia de las vanguardias europeas, y es hoy universalmente considerado como una *touchstone* o piedra de toque (si se me permite el juego de palabras) del modernismo estadounidense. "Young Sycamore" es a la vez un poema objetivista, un poema conversacional y una meditación sobre la poesía. Los dos primeros versos presentan a la voz poética y al objeto de ésta, el joven y pujante árbol que hunde sus raíces en la tierra y eleva sus ramas al cielo: "I must tell you/ this young tree" Estos dos versos iniciales se separan por la pausa final del primero de ellos y la elipsis de la preposición "about", que debiera unir a los dos. El siguiente verso, que hace el número tres, comienza una larguísima cláusula de relativo, la cual, cuando el poema toca a su fin veintitún versos después, continúa inconclusa. Este carácter fragmentario, unido al marco conversacional proporcionado por los dos primeros versos y a la reducción del impulso poético a una sola cláusula, hacen que el tema del poema resulte ser, más que el árbol mismo, el lenguaje. En efecto, las palabras del poema, al imitar de manera analógica las bifurcaciones sucesivas del árbol (las aéreas de las ramas y las subterráneas de las raíces), llaman la atención sobre las posibilidades del discurso poético para crecer y diseminarse. El joven sicamor es el árbol de la poesía". Las raíces del sicamor parten de la tierra, aunque ésta se halle aprisionada por la dureza pétreo del camino asfaltado — el árbol crece "between the pavement and the gutter". El sicamor del poema epónimo es un árbol urbano, situación que pudiera plantear el tema eliotiano de la alienación de la naturaleza en una composición menos vitalista, menos volcada en reproducir con dinamismo y entusiasmo el movimiento de crecimiento poético y biológico que atraviesa "Young Sycamore". Hay por supuesto otras razones

17.- Mi breve presentación del poema es deudora de las lecturas ya clásicas de Kenner (402-03) y Miller (*Poets of Reality* 313-14). Steinman ha intentado rebatir, en mi opinión con escasa fortuna, la idea de Kenner y Miller de que el poema involucra al lector de tal forma que éste vibra y se sacude en un movimiento ondulante análogo al del poema. Para Steinman, el poema busca por el contrario los efectos de "impersonalidad" y "mecanicismo" (160-64). Más recientemente Miller ha reexaminado su opinión de "Young Sycamore", para acabar considerándolo (de manera acaso trivial y *noncommittal*) como un texto "a la vez subjetivo y objetivo", ya que árbol, poeta, asfalto y cuneta experimentan un proceso de "interpenetración" mutua (*The Linguistic Moment* 362).

LA PIEDRA Y LA FLOR EN WILLIAM CARLOS WILLIAMS Y OCTAVIO PAZ

para que la flor irrumpa en medio de la piedra, o el árbol en medio del asfalto, razones que en último término pueden ser explicadas recurriendo a la poética de Paz.

En su poema "Entre la piedra y la flor" Paz dice que el hombre se reconcilia con la piedra por la flor, lo mismo que argumenta Williams en "A Sort of Song". En Paz, la flor efímera que nadie espera ya ver surgir de la hoja carmosa y punzante del agave tras veinticinco años de relativa esterilidad, florece vertiginosa y muere súbitamente para convertirse en piedra. El nacimiento de la flor trae consigo su propia muerte y la del agave. Trae consigo además el nacimiento (o, más propiamente, la *resurrección*) de la piedra. Flor y piedra son realidades complementarias, objetos que se abren paso el uno al otro en una dialéctica sin fin de orígenes y destinos. En su gran poema imaginista-vorticista o surrealista-vorticista, "A Sort of Song", Williams es más explícito acerca de la mutua implicación de piedra y flor, de su complementariedad. Reproduzco a continuación el texto completo de este poema:

Let the snake wait under
his weed
and the writing
be of words, slow and quick, sharp
to strike, quiet to wake,
sleepless.

—through metaphor to reconcile
the people and the stones.
Compose. (No ideas
but in things) Invent!
Saxifrage is my flower that splits
the rocks.

La primera estrofa se vertebra a través de la metáfora de la escritura digresiva y ondulate(morosa y repentina a la vez —como el desconcertante movimiento de la serpiente que acecha a su presa. La serpiente de Williams y la salamandra de Paz se distinguen por su *paciencia*. Esta escritura, que Williams califica también de insomne ("sleepless") en evidente alusión surrealista, es eminentemente metafórica. La sintaxis del poema, con sus repetidas interrupciones y digresiones, pretende imitar el movimiento irregular e imprevisible de la serpiente. Como en "Entre la piedra y la flor", donde el agave recibía el calificativo de "violento", aquí la escritura muere ("strike[s]") la conciencia del poeta y del lector, mientras que la flor rompe en dos ("splits") las rocas. En realidad, la saxífraga es una hierba autóctona europea a la cual, ya en la antigüedad clásica, atribuyó Plinio la propiedad de deshacer los cálculos renales. Es, por tanto, un motivo vegetal muy apropiado para la poesía escrita por un médico.

"[S]u violencia es quietud", dice el oxímoron con que Paz describe el agave; la escritura serpentina, añade Williams, es a un tiempo lenta y veloz ("slow and quick") para poder herir la conciencia del lector cuando así se lo indique el encantador de serpientes que es el poeta: "Let the snake"¹⁸ Las connotaciones sexuales también son diáfanas, sobre todo si tenemos en cuenta que el libro *The Wedge*, que se abre con "A Sort of Song", iba en realidad a estar encabezado por un poema titulado "The (lang) WEDGE", finalmente censurado. Se trata de una versión más desinhibida y gráfica de "A Sort of Song":

18.- Esta última oración parafrasea un comentario que hace Wallace Stevens en su breve prólogo a la primera edición de la poesía reunida de Williams (71).

JOSÉ MARÍA RODRÍGUEZ

With the tip of my tongue
I wedge you open
My tongue
The wedge of my tongue
between those lips parted
to inflame you.

Según el crítico deconstructivista Joseph Riddel, en Williams la lengua como órgano del habla y como conjunto de signos lingüísticos funciona a menudo también, en el intertexto freudiano que subyace a muchas composiciones del autor, como símbolo fálico del placer y de la (pro)creación (80-81). Dada la intensidad del erotismo aquí representado, se diría que Williams se permite una fantasía narcisista de mutua satisfacción sexual en la que los labios bucales llevan casi inevitablemente a pensar en los labios vulvosos. Labios y piedras son abiertos en dos por la lengua (o el pene) y la flor. Como explica Paz en una nota a su poema "Vrindaban", en el hinduismo "ciertas piedras son signos de la gran diosa, sobre todo si su forma alude a la hendidura sexual" (*Poemas* 687).

No resulta difícil encontrar ejemplos de fantasías análogas en Paz, cuyos hablantes transitan de continuo entre la página en blanco y el cuerpo femenino, en los que dejan su impronta ayudados de la pluma y el pene¹⁹. Aunque las ocurrencias más tópicas de esta equiparación se den en *El mono gramático*, alrededor de varias escenas de escritura y copulación allí representadas, también encontramos ejemplos bien elocuentes en composiciones un poco más tempranas. Baste citar como muestra "El río" (del libro *La estación violenta* [1958]), que es uno de los numerosos textos pacianos concebidos como recreaciones del duermevela surrealista. En este poema el hablante se imagina a sí mismo convertido simultáneamente en "la cascada de sílabas azules/ que cae de los labios de piedra" y en un río que mana como "llama que se esculpe y se hiela en la roca/ de entrañas transparentes". Cascada y río no sólo abren los labios de la piedra y la roca, sino que mueren en esa misma piedra y nacen de ella. En Paz la flor opera a la vez como polo de una dialéctica de contrarios y como vehículo de su propia transformación alquímica en piedra. En otro poema de *La estación violenta*, "Máscaras del alba", que desarrolla tres típicos motivos de despersonalización —el espejo líquido, el centro móvil y la fragmentación del nombre en letras— Paz escenifica una pugna entre la espada y el muro:

El prisionero de sus pensamientos
teje y desteje su tejido a ciegas....
Va de sí mismo hacia sí mismo, vuelve,
en el centro de sí se para y grita
¿quién va? y el surtidor de su pregunta
abre su flor absorta, centellea,
silba en el tallo, dobla la cabeza,
y al fin, vertiginoso, se desploma
roto como la espada contra el muro.

De nuevo, la efímera flor del agave se abre y, en un vertiginoso movimiento vorticista, se desploma y muere. La analogía con la espada abre el pasaje intertextual de otro poema de un contemporáneo y amigo francés de Paz, el también traductor y mitógrafo Yves Bonnefoy, quien en *Pierre écrite* (1965) recrea el mito artúrico de la espada capaz de penetrar la piedra²⁰. Como explica Caws a propósito de las metáforas surrealistas de la fractura y la fisura, éstas no hacen sino reflejar la relación que el discurso poético guarda con la experiencia de la fragmentación y

19.- Véase a este respecto Rodríguez García 169-70, 179 n20 y n22.

20.- La fijación del surrealismo español con espadas y flores se hace también patente en los títulos de dos importantes libros de la generación del 27: *Espadas como labios* (1932) de Vicente Aleixandre y *Entre el clavel y la espada* (1941) de Rafael Alberti.

la fragmentariedad en todos los ámbitos: la palabra, la cláusula y el verso, el poema, el libro y, por supuesto, la conciencia y el mundo modernos (6-7). Utilizando un símil muy caro a Paz, Caws explica que en el surrealismo la piedra dividida en dos ("split stone") es tratada como un "contemporary analog of the traditional mystic or alchemical work". Igualmente, el muro que en los poemas de Eugène Guillevic y Francis Ponge aparece repetidamente amenazado por una grieta representa el agotamiento de la tradición o cuando menos la crisis del significado poético convencional (7). Cabe consignar a este respecto que en "Máscaras del alba" Paz se permite el gesto poco característico de dejar que la flor inesperada del pensamiento, inmediatamente después de que haya brotado del tallo y se haya transformado en espada, se estrelle y fracture contra el muro. Al revés que en el mito artúrico, aquí la espada carece del poder alquímico de juntar elementos opuestos para crear ese efecto de fusión y unidad que es el significado poético. En una atrevida metáfora de ecos inquisitoriales, Paz ha caracterizado la operación de síntesis dialéctica del significado como una "reconciliación": "El hereje que abjura de sus errores y regresa a la iglesia, se reconcilia ... Reconciliación une lo que fue separado, hace conjunción de la escisión" (*El mono gramático*, viñeta16).

El uso que hace Williams, en el poema ya citado "A Sort of Song" (escrito con anterioridad a su lectura de Paz), de la metáfora más importante en toda la poética paciana —esta "reconciliación" de opuestos— es uno de los más sugerentes pasajes fortuitos entre ambos escritores. La metáfora reconcilia a las gentes con las piedras, dice Williams: "(through metaphor to reconcile/ the people and the stones". Y el eco de Paz: "Entre la piedra y la flor, el hombre". Williams era consciente, y así lo expresó en su obra ensayística, de que en las religiones mesoamericanas la piedra y el suelo semidesértico adquieren un valor simbólico parejo al que atribuyen al cielo y el aire (*In the American Grain* 33). La piedra reconciliada de "A Sort of Song" es, con toda probabilidad, el altar de un sacrificio. Acaso Williams supiese también que el lagarto venerado por los mayas es longifílneo como una serpiente y que a él se atribuye la invención de la escritura. De hecho, su escenario de sacrificio y reconciliación guarda semejanzas notables con el delineado por Paz. "Entre la piedra y la flor, el hombre": este estribillo del poeta mexicano ofrece, no obstante su cadencia lírica, una cruda descripción de la víctima dispuesta para el sacrificio en el altar de piedra. En el sacrificio maya, el cuerpo de la víctima se extiende boca arriba sobre la piedra; a continuación, se le practica un corte profundo en el pecho y se le extrae el corazón. De la cavidad en el cuerpo del muerto nace una nueva encarnación del "Árbol de la Vida" que hace recomenzar el ciclo regenerador de la existencia (Clendinnen 183). El enunciado paciano más conciso del simbolismo escatológico de la piedra-calendario y la piedra-altar en el México prehispánico hay que buscarlo en el breve epigrama votivo titulado "En Uxmal". Este poema, incluido en *Semillas para un himno* (1955), consiste en una sola oración, "El sol es tiempo;/ el tiempo, sol de piedra;/ la piedra, sangre", en la que el uso de la anadiplosis y la parataxis subraya la identificación entre símbolos de vida, de tránsito y de muerte alrededor de estas dos importantes piedras.

Paz utiliza la metáfora del Árbol de la Vida maya en el ensayo del mismo título para argumentar precisamente que "[d]esde el punto de vista del proceso físico-químico, la diferencia entre lo que llamamos vida y lo que llamamos muerte es ilusoria: son dos momentos inseparables y complementarios de la misma operación biológica" (113). La ciencia, continúa, ha podido demostrar que las células están organizadas a la manera del agave. A través de la mitosis, una célula da vida a otra para después morir: "Así, entre el programa de las células y el del hombre hay una disparidad radical: ellas están hechas para morir duplicándose —o sea que buscan la inmortalidad en su doble; nosotros matamos a nuestro doble y buscamos (inútilmente) la inmortalidad en nosotros mismos" (115). La misma idea reaparece en "Carta de creencia", cantata incluida en *Árbol adentro* (1987): "Amar: una variación,/ apenas un momento/ en la historia de la célula primigenia/ y sus divisiones incontables./ Eje/ de la rotación de las generaciones". En "El árbol de la vida" Paz además no puede resistirse a proponer una de sus atrevidas analogías ciencia-lenguaje para argumentar que el discurrir generacional de las células es rotatorio (o sea

circular), como lo es asimismo el proceso de composición del poema, que consiste en la fractura del significado convencional para construir, con los fragmentos resultantes, otra unidad de significado. El individuo solitario y mortal se perpetúa por su pertenencia a la especie, como el significante contingente y fragmentario se perpetúa y unifica por su correspondencia con un significado trascendente. Mientras que la unidad es un atributo característico del organismo y el significado, la multiplicidad lo es de los entes celulares y la cadena de significantes (115-16).

Al igual que Jorge Luis Borges, Paz ha formulado en más de una ocasión la paradoja de que todos los poemas son traducciones de un poema anterior, de un ur-poema. Dejando aparte las implicaciones que esta aseveración pueda tener para cualquier teoría de la acción y la responsabilidad históricas, abogar por un sistema cerrado de correspondencias claras en el que las diferencias de continente (fónicas o caligráficas) son reducidas a un mismo contenido supone adoptar una postura totalitaria²¹. Como señala Diógenes Céspedes en un importante artículo que merece mayor difusión de la que hasta ahora ha tenido, encontramos una contradicción perturbadora entre los escritos políticos y los traductológicos de Paz. Es obvio que el autor mexicano utiliza criterios opuestos según analiza la construcción del significado en la esfera socio-política (cómo se sustenta el poder estatal) y en la esfera histórico-literaria (cómo se sustenta la tradición poética). La elaboración más depurada de las ideas de Paz sobre la responsabilidad crítica del intelectual frente al deseo de monopolizar la verdad inherente al poder del Estado aparece en varios de los ensayos de *El ogro filantrópico* (1979). Sostiene Paz en este volumen de prosas políticas lo siguiente: mientras que el Estado a menudo intenta imprimir un sello universalista a todas sus acciones, recurriendo para ello al vocabulario de unidad-verdad-totalidad, el intelectual debe insistir en que lo diferente, lo individual y lo subjetivo son la sustancia de la que está hecho el mundo histórico. Ahora bien, explica Céspedes, en cuanto Paz regresa del ensayo político al poético, reaparece con sentido positivo el léxico de unidad-verdad-totalidad²².

La nostalgia totalitaria se evidencia sobre todo en los escritos pacianos sobre la traducción o que utilizan como eje argumentativo la metáfora de la traducción, como por ejemplo en dos de los ensayos recogidos en *El signo y el garabato*: "Literatura y literalidad" y "Tamayo: transfiguraciones". En el segundo de estos escritos Paz explica que los dos procedimientos comunes a la magia alquímica y a la poesía surrealista —la analogía y la metamorfosis— buscan producir, a partir de elementos en apariencia irreconciliables, un objeto que represente los valores de unidad-verdad-totalidad: "Metamorfosis: las formas y sus cambios son simples transmutaciones del fluido original; analogía: todo se corresponde si un principio único rige las transformaciones de los seres y las cosas" (204). Tras cotejar textos traductológicos como éste con otros declaradamente políticos, Céspedes llega a las siguientes conclusiones:

Sin ser lingüista de profesión, Paz sitúa [en "Literatura y literalidad"] el problema de la traducción ... es decir, el proyecto político de los Estados y los sabios por reducir la diversidad de lenguas, pueblos y culturas a un universal (significante) cuyo contenido (significado) fuera un sentido único para todos los sujetos. Esa lucha contra la confusión babélica es el proyecto político de la unidad-verdad-totalidad. Su con-

21.- Para hacer justicia a Paz, es preciso mencionar también sus argumentos más acordes con la crítica de la traducción popularizada por Walter Benjamin y Paul de Man: "No hay principio, no hay palabra original, cada una es una metáfora de otra palabra que es una metáfora de otra y así sucesivamente. Todas son traducciones de traducciones" (*El mono gramático*, viñeta 4). Por desgracia, estos momentos de lucidez postestructuralista enseguida son contradichos por la intervención de la sempiterna "reconciliación", mediante la cual Paz consigue hacer coincidir de manera transitoria la realidad inefable (el otro) con el significante poético.

22.- Gonzalez y Treece hacen la misma crítica al discurso poético de Paz, al que tachan, en su lectura de "Piedra de sol" e "Himno entre ruinas", de "idealista" debido a su empleo reiterado de metáforas de reconciliación (como el clímax sexual, la escritura simultaneísta y la visión mística), estrategia que en fin de cuentas permite al poeta mexicano no enfrentarse a contradicciones históricas (198).

LA PIEDRA Y LA FLOR EN WILLIAM CARLOS WILLIAMS Y OCTAVIO PAZ

cepción lingüística es la metafísica del signo, la cual autoriza el primado del significado y la eliminación del significante, en una homología lingüístico-social donde el sujeto y el significante son la diferencia, la minoría que hay que borrar o abatir, ya que son, como el poema, irreducibles a una unidad semántica, o política. Pues ellos son, en lo empírico, la contradicción indefinida y lo múltiple del sentido infinitamente abierto a lo social. (84)

Si seguimos el escrupuloso razonamiento desarrollado en el pasaje citado, concluimos que el momento poético en el cual las infinitas posibilidades de la cadena fónica se resuelven en la producción de un significante único que apunta a un significado unitario y universalista es una imposición del totalitario poeta-yogui que resulta ser Paz. Los escépticos de la semiótica (sean postestructuralistas o materialistas) sostienen, frente a esta tentación esencialista, que en realidad no hay dos lectores iguales y que los llamados actos de *felicitous communication* se basan, al igual que el consenso político, en la eliminación sistemática de las realidades ingobernables de sujeto polimorfo e idiolectos babélicos, las cuales se difuminan en las abstracciones correspondientes de nación y significado (Céspedes 85-86). Para seguir con las metáforas empleadas por el propio poeta mexicano, resulta evidente que a Paz le importan más los organismos que las células, la especie que el individuo, la nación que el sujeto, la tradición que la ruptura y el árbol que la flor. El árbol paciano aparece así como mediador entre el inmovilismo de la piedra y el centelleo de la flor; por medio de él se articula un compromiso de hecho entre la ruptura de la tradición y la tradición de la ruptura. En concreto, la distinción entre flor y árbol permite al poeta surrealista articular su discurso de resistencia a la institucionalización-petrificación al mismo tiempo que propone la construcción de una tradición alternativa. La característica de esta nueva e impetuosa práctica es que, como el árbol, está *viva* y crece en distintas direcciones, por encima y por debajo de la tierra. Las raíces de las primeras culturas y sociedades americanas también yacen bajo tierra en forma de ruinas sepultadas por la invasión y el posterior asentamiento europeos. El carácter semioculto de sus raíces permite al árbol representar a la vez un pasaje a los orígenes del continente y un testimonio de diversidad multiétnica con respecto al *mainstream* que es el tronco visible.

Por analogía con la flor efímera de plantas como el agave mexicano, cuya puntiaguda hoja penetra y fecunda la piedra que en Paz es también página en blanco y vientre femenino, el acto poético se asimila al breve instante de visión mística y al orgasmo. Se asimila también en Williams a la experiencia epifánica que ocurre en momentos de crisis personal como son la enfermedad, el parto y la muerte:

And the astonishing thing is that at such times and in such places ... just there, the thing, in all its greatest beauty, may for a moment be freed to fly for a moment [sic] guiltily about the room. In illness, in the permission I as a physician have had to be present at deaths and births, at the tormented battles between mother and daughter ... just there (for a split second) from one side or the other, it has fluttered before me for a moment, a phrase which I quickly write down on anything at hand, any piece of paper I can grab.

It is an identifiable thing, and its characteristic, its chief character is that it is sure, all of a piece and, as I have said, instant and perfect: it comes, it is there, and it vanishes. But I have seen it, clearly. I have seen it. (*Autobiography* 289)

Williams continúa con una metáfora obstétrica: su comercio diario con pacientes que lo escogen como interlocutor privilegiado de sus dramas personales le ha proporcionado la "opportunity to actually witness the words being born". La paternidad de esas palabras nacidas repentina y sorpresivamente corresponde tanto al paciente que le hace sus confidencias

como a él mismo, médico de familia y partero: "No one is present but the speaker and ourselves. We have been the words' very parents" (361)²³.

Paz encontró en la importancia que el tantrismo hindú da al erotismo como vía de conocimiento místico un sistema de analogías equivalente al lenguaje de la medicina de familia y la obstetricia usado por Williams. Así como en el caso de Williams el poeta-partero dirige la ceremonia por la que son traídos al mundo nuevos niños y nuevas palabras, en el de Paz es el poeta-yogui quien dirige la ceremonia sexual por la que se busca el momento del clímax y de la revelación mística. Ambos rituales son propicios a la aparición de un significado que desborde las expectativas del lector y del cual es portador el texto surrealista. De ahí que los dos poetas usen a la vez el vocabulario de la transitoriedad y la plenitud para referirse a ese momento en que fluye centelleante el discurso poético. Escribe Paz en la viñeta 26 de *El mono gramático*:

Del mismo modo que el sentido aparece más allá de la escritura como si fuese el punto de llegada, el fin del camino (un fin que deja de serlo apenas llegamos, un sentido que se evapora apenas lo enunciamos), el cuerpo se ofrece como una totalidad plenaria ... Al palparlo, se reparte (como un texto) en porciones que son sensaciones instantáneas: sensación que es percepción de un muslo, un lóbulo, un pezón, una uña, un pedazo caliente de la ingle ... Todo cuerpo es un lenguaje que, en el momento de su plenitud, se desvanece.

Instantaneidad y perfección ("instant and perfect") en Williams. "Instantaneidad" y "plenitud" en Paz. En ambos, un "desvanece[rse]" ("vanishing") que sucede a la plenitud. En la viñeta 24 de *El mono gramático*, Paz escribe:

Pues bien, el camino de la escritura poética ... al final nos enfrenta a una realidad indecible. La realidad que revela la poesía y que aparece detrás del lenguaje ... es la percepción necesariamente momentánea (no resistiríamos más) del mundo sin medida que un día abandonamos y al que volvemos al morir. El lenguaje hunde sus raíces en ese mundo pero transforma sus jugos y reacciones en signos y símbolos.

Nacimiento y muerte son dos caras de una misma experiencia: la llegada del ser al universo de la vida biológica y el lenguaje abre el camino a su posterior salida de él. Esta alternancia nacimiento/muerte tiene su correlato lírico en el mundo objetivado de la naturaleza americana. De hecho, la flor y la piedra funcionan como quintaesencia de dicha dialéctica. También funcionan, en el plano metapoético, como representación del proceso por el cual las nuevas corrientes poéticas luchan contra la tradición establecida hasta que se convierten ellas mismas en tradición, como la flor se hace piedra. El propio Paz no ha resistido la tentación de emplear la metáfora de la flor petrificada en uno de sus lúcidos ensayos en que critica la transformación de las revoluciones comunistas en regímenes totalitarios. Como es sabido, a menudo las revoluciones, sean literarias o políticas, escogen una flor (la rosa y el clavel, entre otras) como emblema de la esperanza que el cambio deseado traerá consigo. Así comienza el ensayo "La libertad contra la fé [sic]" (1978): "Malos tiempos los nuestros: las revoluciones se han petrificado en tiranías desalmadas" (*El ogro filantrópico* 282). El surrealismo, y en general las vanguardias artísticas y políticas de todas las épocas, luchan en sus estadios iniciales por legitimar una práctica que discurre a contrapelo de la tradición. La amenaza que constantemente se cierne sobre el desarrollo de esta práctica pionera es su prematura petrificación. La piedra inoportuna es promesa convertida ya en recuerdo, es fracaso y es inmovilidad. En el poema "Entre la piedra y la flor", la flor petrificada representa, como explican en su lectura materialista Mike Gonzalez y David Treece, "potentialities lost in time", el fracaso del ideal revolucionario que Paz, tras el desengaño ideológico sufrido durante la Guerra de España, proyecta en la situación de servidumbre del campesinado yucateco (197-98). Y al

23.- En la prosa IX de *¿Águila o sol?* (1951) Paz utiliza también una relación paterno-filial para explicar la encarnación y desencarnación del significado poético a través de la manipulación del lenguaje: "Lo más fácil es quebrar una palabra en dos. A veces los fragmentos siguen viviendo, con vida frenética, feroz, monosilábica. Es delicioso echar ese puñado de recién nacidos al circo: saltan, danzan, botan, rebotan, gritan incansablemente...."

revés, la promesa constantemente renovada que despliega la nueva praxis supone, siguiendo la dialéctica nacimiento/muerte y flor/piedra, el brote de una segunda flor o la supervivencia de la flor originaria en árbol.

Tanto Paz como Williams incurren en la feminización de la piedra y la correspondiente masculinización de la flor, que a menudo se transmuta en violenta espada, en labios fálicos o en serpiente-salamandra. Empero, Paz se distingue de Williams por su empeño en rescatar a la piedra a través de su peculiar síntesis reconciliadora. Esta es asimismo la dialéctica histórica en la que el autor mexicano busca situarse en tanto que poeta masculinista de raíces culturales mestizas. La valencia alternativa de la piedra en Paz es la de *otro* que el *ser* busca para completarse: el altar del sacrificio y el calendario solar en la América precolombina, las ruinas grecorromanas, el vientre y las nalgas de la mujer que la flor-pene del hombre anhela penetrar. El árbol encarna, en último término, un elemento intermedio y desestabilizador en la polaridad flor/piedra. Esto por lo menos es lo que se desprende de una lectura conjunta de "Young Sycamore" e "Himno entre ruinas". La estructura simétrica y dialéctica del "Himno" postula el crecimiento de un "árbol de imágenes", correlato de la conciencia del poeta según ésta oscila entre los procesos de fragmentación (las ruinas) y encarnación (la flor). La yuxtaposición de las ruinas pre-nahuas de Teotihuacán con el yacimiento grecorromano de Pompeya y la proyección de ambos vestigios del pasado sobre el panorama desolador de la historia contemporánea permiten al poeta experimentar una visión simultánea en la cual las analogías son más fuertes que las divergencias. Aunque Paz sabe que las fracturas históricas de las que habla tienen raíces económicas e ideológicas poco menos que irreversibles, en el "Himno" propone superar el trauma y el sufrimiento causado por ellas con la ayuda de una experiencia estética al alcance sólo del lector burgués más escapista. Las "dos mitades enemigas" evocadas oblicuamente en el poema (explotadores y explotados, colonizadores y colonizados, fascistas y demócratas) funcionan sorprendentemente como mera imagen de reconciliación en la conciencia del poeta y como prueba del valor terapéutico de la escritura:

La inteligencia al fin encarna,
se reconcilian las dos mitades enemigas
y la conciencia-espejo se licúa,
vuelve a ser fuente, manantial de fábulas:
Hombre, árbol de imágenes,
palabras que son flores que son frutos que son actos.

Al igual que en su conmovedor poema yucateco de crítica social, en "Himno entre ruinas" también aparece "entre la piedra y la flor, el hombre", que aquí además es árbol. Como ha subrayado Enrico Mario Santí, el "Himno" reproduce alegóricamente, a la manera de una *mise en abyme*, la estructura de todo el poemario recopilatorio *Libertad bajo palabra* (60). Santí añade que la composición del "Himno" coincide cronológicamente con la redacción de las prosas poéticas de *¿Águila o sol?* y del influyente ensayo *El laberinto de la soledad*, dos obras en las cuales los temas de la construcción de la identidad mexicana y el ascendiente del pasado sobre el presente tienen un protagonismo sin precedente en la obra de Paz (36-40). De manera afín al experimento surrealista de las prosas poéticas, en el "Himno" la técnica simultaneísta sirve para lograr un efecto de composición coral y dar a episodios locales una resonancia mítica y universal.

El último verso del "Himno" recrea un momento de reconciliación destinado a superar los traumas de la guerra en Nápoles (y su vecina Pompeya) y de la marginación en México (y su vecina Teotihuacán). Como han argumentado Gonzalez y Treece, en su poesía Paz repetidamente huye de los escenarios de violencia e injusticia social para refugiarse en el sincretismo cultural y buscar un momento de plenitud "in the realm of culture and in the medium of language" (198). El universo poético de Paz es metatextual e intratextual, como ha recordado Céspedes, en la medida en que propone la existencia de un significado unitario-transcendente que precede y

sobrevive al veloz tráfico de significantes que tiene lugar exclusivamente en el texto del poema. De ahí que entre las tres definiciones aforísticas que Paz ha propuesto del quehacer poético—"la poesía es crítica" (*El ogro filantrópico* 307), "la poesía es metamorfosis" (*El arco y la lira* 113) y "la escritura es reconciliación" (*El mono gramático*, viñeta 29)(sólo la primera se resista al movimiento analógico que resuelve las diferencias-significantes en una unidad-significado superior. En efecto, la poesía de Paz responde más a los impulsos "reconciliador" y "metamórfico" (ambos son complementarios) que al "crítico": éste es el caso de la inmensa mayoría de los poemas que utilizan la dialéctica flor/piedra y nacimiento/muerte, o incluso las metáforas del coito y el éxtasis místico, como mecanismo neutralizador de una dualidad de opuestos²⁴.

Los hermosos poemas de Paz deben ser leídos y acogidos, de acuerdo con el último verso de "Himno entre ruinas", como "palabras que son flores que son frutos", pero su transformación en "actos" se torna más problemática desde el momento en que los conceptos elegidos por Paz para expresar experiencias de cambio o pugnas entre fuerzas antagónicas resultan ser, en su mayoría, metáforas del signo lingüístico. Al revés que en su prosa política, en su poesía Paz encierra a sus hablantes (y por ende a sus lectores) en una prisión del lenguaje a la que él mismo alude en "Literatura y literalidad": "las lenguas que nos sirven para comunicarnos también nos encierran en una malla invisible de sonidos y significados" (65). Las consecuencias últimas de este encarcelamiento se resumen en las tres operaciones que a lo largo del presente ensayo he considerado clave en la poética totalitaria de Paz: primera, la reducción de la historia literaria a una dialéctica abierta de ciclos recurrentes cuya encarnación más bella y convulsa es la hierba o flor saxífraga; segunda, la reducción del significado poético a simplemente la utilización de los procedimientos metamórficos y analógicos del surrealismo, los cuales autorizan la resolución de significantes antitéticos en incólumes unidades de significado; y tercera, la diseminación en el poema de momentos autorreflexivos dotados de una fuerza emocional tan abrumadora que el lector apenas puede trascender el universo textual de analogías oníricas, místicas y sexuales para alcanzar el mundo histórico-social de la acción directa.

Obras Citadas

AHEARN, B. *William Carlos Williams and Alterity: The Early Poetry*. Cambridge: Cambridge UP, 1994.

AXELROD, S. G. y DEESE, H., eds. *Critical Essays on William Carlos Williams*. New York: G.K. Hall, 1995.

BONNEFOY, Y. *Pierre écrite*. Paris: Mercure de France, 1965.

CAWS, M. A. *A Metapoetics of the Passage: Architectures in Surrealism and After*. Hanover: UP of New England, 1981.

CÉSPEDES, D. "Teoría de lo político, teoría de la traducción en Octavio Paz". *Cuadernos de Poética* [Santo Domingo] 7 (1985): 58-91.

CLENDINNEN, I. *Ambivalent Conquests: Maya and Spaniard in Yucatan, 1517-1570*. Cambridge: Cambridge UP, 1987.

CLIFFORD, J. *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*. Cambridge: Harvard UP, 1988.

CORTÁZAR, J. "La noche boca arriba". *Historias de cronopios y famas. Relatos (Ritos/Juegos/Pasajes)*. Barcelona: Círculo de Lectores, 1984. 91-97.

24.- Sobre el uso de estas metáforas para desplazar la experiencia de lo absoluto-transcendente del ámbito religioso al poético-textual, véase, además de mi ensayo ya citado, el artículo pionero de King.

LA PIEDRA Y LA FLOR EN WILLIAM CARLOS WILLIAMS Y OCTAVIO PAZ

GARCÍA LORCA, F. *Poeta en Nueva York*. Ed. María Clementa Millán. Madrid: Cátedra, 1988.

GONZÁLEZ, M. y TREECE, D. *The Gathering of Voices: The Twentieth-Century Poetry of Latin America*. London: Verso, 1992.

GONZÁLEZ ACOSTA, A. "En la raíz mexicana: 'Petrificada petrificante' de Octavio Paz". *Revista Iberoamericana* 57 (1991): 519-31.

KENNER, H. *The Pound Era*. Berkeley: U of California P, 1971.

KING, L. "Surrealism and the Sacred in the Aesthetic of Octavio Paz". *Hispanic Review* 37 (1969): 383-93.

LOWNEY, J. *The American Avant-Garde Tradition: William Carlos Williams, Postmodern Poetry, and the Politics of Cultural Memory*. Lewisburg: Bucknell UP, 1997.

MILLER, J. H. *The Linguistic Moment: From Wordsworth to Stevens*. Princeton: Princeton UP, 1985.

— *Poets of Reality: Six Twentieth-Century Writers*. 1966. New York: Atheneum, 1974.

PAZ, O. *Árbol adentro*. Barcelona: Seix Barral, 1987.

— "El árbol de la vida". *In/mediaciones*. Barcelona: Seix Barral, 1979. 111-16.

— *El arco y la lira*. 1956. 3ª ed., rev. México: FCE, 1972

— "La flor saxífraga". *El signo y el garabato* 113-25.

— "Literatura y literalidad". *El signo y el garabato* 63-76.

— *El ogro filantrópico. Historia y política, 1971-1978*. Barcelona: Seix Barral, 1979.

— *Las peras del olmo*. 1957. 2ª ed., rev. Barcelona: Seix Barral, 1983.

— *Poemas (1935-1975)*. Barcelona: Seix Barral, 1979.

— *El signo y el garabato*. 1973. Barcelona: Seix Barral, 1991.

— "Tamayo: transfiguraciones". *El signo y el garabato* 190-212.

PERKINS, D. *A History of Modern Poetry, vol. 2: Modernism and After*. Cambridge: Harvard UP, 1987.

POUND, E. "Vortex". *Guide to Kulchur*. 1938. New York: New Directions, 1970. 63-72.

RADIN, P. *The Trickster: A Study in American Indian Mythology*. 1956. Intro. Stanley Diamond. New York: Schocken, 1971.

RIDDEL, J. N. *The Inverted Bell: Modernism and the Counterpoetics of William Carlos Williams*. 1974. Baton Rouge: Louisiana State UP, 1991.

RODRÍGUEZ GARCÍA, J. M. "John Donne after Octavio Paz: Translation as Transculturation". *Dispositio/n: American Journal of Cultural Histories and Theories* 48 (1996 [1999]): 155-82.

ROYS, R. L. "The Intellectual Mayas of Yucatán, Mexico". *The Americas on the Eve of Discovery*. Ed. Harold E. Driver. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1964. 134-55.

SANTÍ, E. M. "Introducción". *Libertad bajo palabra (1935-1957)*. Por Octavio Paz. Ed. Enrico Mario Santí. Madrid: Cátedra, 1989. 11-63.

JOSÉ MARÍA RODRÍGUEZ

SCHWARTZ, J., ed. *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. Trad. [de los textos portugueses] Estela dos Santos. Madrid: Cátedra, 1991.

STEINMAN, L. M. "'Young Sycamore' and the Influence of Science". En Axelrod y Deese 160-66.

STEVENS, W. "Preface to *Collected Poems [of William Carlos Williams], 1921-1931*". En Axelrod y Deese 69-71.

WILLIAMS, W. C. *The Autobiography of William Carlos Williams*. 1951. New York: New Directions, 1967.

— *The Collected Poems of William Carlos Williams, vol. 1: 1909-1939*. Ed. A. Walton Litz y Christopher MacGowan. New York: New Directions, 1986.

— *The Collected Poems of William Carlos Williams, vol. 2: 1939-1962*. Ed. Christopher MacGowan. New York: New Directions, 1988.

— *In the American Grain*. 1925. New York: New Directions, 1956.

— *I Wanted to Write a Poem: The Autobiography of the Works of a Poet*. Ed. Edith Heal. 1958. Ed. rev. New York: New Directions, 1978.

— *Kora in Hell: Improvisations*. 1920. En Williams, *Imaginations (Kora in Hell/ Spring and All/....)*. Ed. Webster Schott. New York: New Directions, 1970. 1-82.

— *Veinte poemas*. Trad. Octavio Paz. México: Era, 1973.

WILSON, J. "Tradición y traducción: acerca de las relaciones de Octavio Paz con la poesía anglosajona". *Ínsula* 532-533 (Abril-Mayo 1991): 34-35.