

## “IMPRÓLOGO” DE OCTAVIO PAZ. APUNTES POÉTICO- POETOLÓGICOS SOBRE LA POESÍA DE VASKO POPA

*Ilka Kressner*  
University at Albany  
ikressner@albany.edu

### RESUMEN / ABSTRACT

Este estudio consiste en un análisis del poema “Imprólogo” (*Árbol adentro*) de Octavio Paz, texto que sirvió de prólogo a la primera antología poética del poeta serbio Vasko Popa. Propongo leer “Imprólogo”, texto hasta ahora no analizado críticamente, primero como práctica poética, que se va escribiendo como reflexión sobre la poesía del amigo-poeta de Paz. En segundo lugar, es una indagación en torno al valor de la negación, un ejercicio lírico que se realiza a través de la repetida negación de poder realizarse. Por último, el poema ofrece una reflexión poetológica novedosa acerca de la intertextualidad, concebida como diálogo poético ideado. De ese modo, Paz reafirma –en los terrenos nuevos de la negación, combinada con la intertextualidad– la potencia poética de apuntar, a través de las palabras, a un más allá de las palabras.

PALABRAS CLAVE: Octavio Paz, negación, poetología, intertextualidad, Vasco Popa.

*This study is a close-reading of Octavio Paz' “Imprólogo” (Árbol adentro), a poem that served as prologue to the first anthology of poetry of the Serbian poet Vasko Popa. I propose to analyze the text under three aspects: first, it is a poetic practice that evolves through the examination of the poetry of Paz' friend and colleague. Second, “Imprólogo” is a study of the value of negation, a lyrical exercise carried out through the repeated deferral to being carried out. Thirdly, the poem offers a new, poetological reflection on intertextuality, conceived as a poetic dialogue in suspense. Thus, Paz reaffirms –on the new terrains of negation combined with intertextuality– the potential of the poetic to allude, through the words, to something beyond words.*

KEY WORDS: Octavio Paz, negation, poetology, intertextuality, Vasco Popa.

“Y entonces, desde una obstinación profunda, desde quién sabe qué, tú también te pones en movimiento para crear, a tu manera, algo a partir del barro, del sueño, del respiro desnudo, de cualquier cosa a tu alcance”  
Vasko Popa (“Apuntes sobre la poesía”).

La obra de Octavio Paz, como pocas otras, nace de un doble-ímpetu creativo y crítico. Sus textos, frutos de innumerables impulsos innovadores, también se construyen a base de una profunda sensibilidad intertextual<sup>1</sup>. Lejos de toda *Anxiety of Influence*, según el estudio de Harold Bloom, el curioso humanista que es Paz acoge los estímulos intelectuales y artísticos, los sintetiza y pone en tela de juicio en sus propias obras. En vez de sujetarse a las sobresalientes voces ajenas, que es uno de los riesgos señalados por Bloom, su palabra escrita crece y cobra intensidad en los encuentros interliterarios.

Dentro de la vasta arboleda pluritextual paziana, este análisis se enfoca en el poema “Imprólogo” de *Árbol adentro* (1976-1988) como experimento intertextual que inspira, fomenta, da a luz y a la vez apunta más allá del mini-mundo idiosincrásico que es el poema. Propongo leer “Imprólogo” como Arte poética tardío de Paz, como cadena compuesta de tentativas, negaciones y referencias intertextuales que, además de recrear muchos de los hilos conductores de la cosmovisión del autor, entreteje algunas hebras nuevas en la tela de la poesía de Paz.

Propongo analizar “Imprólogo” de tres maneras: Es primero una práctica poética, un ejercicio lírico que se va escribiendo y describiendo, reflexionando sobre la poesía de Vasko Popa, amigo-poeta de Paz<sup>2</sup>. Segundo, “Imprólogo” es una indagación en el valor de la negación, ya que se realiza a través de una afirmación paradójica, que es la repetida negación de poder realizarse. Tercero, como resultante del tanteo poético y procedimiento retórico, el poema ofrece una reflexión poetológica novedosa acerca de la

<sup>1</sup> La crítica ha analizado minuciosamente las inspiraciones y referencias intertextuales en Paz. Entre otros ejemplos, véase los estudios de Manuel Ulacia, *El árbol milenario. Un recorrido por la obra de Octavio Paz*; Maya Schärer-Nussberger, *Octavio Paz: Trayectorias y visiones*; Diego Martínez Torrón, “Escritura, cuerpo del silencio”, Manuel Durán; “La huella del Oriente en la poesía de Octavio Paz”, Antonio Carreño-Rodríguez, “Octavio Paz y sus lecturas críticas” y la introducción de *El laberinto de la soledad* de Enrico Mario Santi.

<sup>2</sup> Como se expondrá a continuación, el texto por examinar se presenta como respuesta a una petición de escribir un prólogo para una antología de poesía del autor serbio Vasko Popa.

intertextualidad como fuente creativa. Lo intertextual o, más exactamente, lo inter-icónico de “Imprólogo” se presenta como potencial o posibilidad de poder realizar(se). En vez de solo invocar encuentros pasados con otros textos o de enfatizar una *performance* presente, la enunciación apunta a un non-finito poético, a un suplemento siempre prometedor que queda por idear.

*Árbol adentro* es quizás el poemario menos celebrado y estudiado del Nobel mexicano. Se diferencia de textos como *Salamandra*, *Ladera este*, *Blanco* o *El mono gramático* por su relativa sencillez léxica. Mientras que la mayoría de las colecciones precedentes se dedicada a un tema central, esta última abarca una variedad temática más amplia<sup>3</sup>. Según pone de manifiesto Gilberto Prado Galán en *Huellas de Salamandra*: “*Árbol adentro* es un libro que compendia, en vistoso abanico, las obsesiones temáticas de Octavio Paz... Es un arco iris, [mientras que] *Salamandra* es un sistema planetario que gira en torno del sol, que es el lenguaje” (109). El mismo Paz, en las notas que acompañan el volumen, lo presenta como colección de “poemas de circunstancias... [en donde] cada poema es una respuesta a un estímulo exterior o interior” (OP 803). En un corpus textual tan abigarrado no puede faltar una de las temáticas centrales de la obra de Paz, que es la meditación acerca de la *poiesis*, del evento creativo, que a menudo se manifiesta como indagación en y celebración de las posibilidades lúdicas del lenguaje.

En “Imprólogo” –texto que hasta ahora no ha sido analizado críticamente– se juntan de manera paradigmática ponderación teórica y operación creativa, se traza, medita, explora y ejecuta ese evento que es el poema<sup>4</sup>. El impulso paradójico que hace avanzar el texto es la negación de poder empezar. El poema se va escribiendo a través de una proclamada vacilación y postergación del comienzo, además de repetidas descripciones de intentos

<sup>3</sup> Se encuentran meditaciones acerca de las contribuciones científicas de Claudio Ptolomeo, Roman Jakobson, de la poesía de Matsuo Basho, Sor Juana Inés de la Cruz, de Kostas Papaioanou y de Vasko Popa, además de críticas de arte (en forma de poemas en verso libre y de poemas en prosa), entre otras, de obras de Joan Miró, Antonio Tàpies, Marcel Duchamp, Bob Rauschenberg, Pierre Alechinski y Roberto Matta. En otros textos se examinan características de la mitología azteca, hindú y del medio oriente; otros presentan indagaciones filosófico-lingüísticas sobre el carácter escurridizo del lenguaje y finalmente reflexiones sobre la muerte y el poder del amor.

<sup>4</sup> No he podido encontrar ningún estudio crítico que discuta detalladamente este poema denso e iluminador de Paz, tampoco se encuentran estudios de la concepción del poder creativo de la negación.

fracasados de escribir otro texto. Esa declarada imposibilidad de escribir es una temática poetológica novedosa en la obra de Paz. Aunque en muchos textos líricos anteriores se discute la ardua labor de escribir y el estatuto precario de las enunciaciones, éstos no cuestionan su ente textual<sup>5</sup>. En “Imprólogo”, por el contrario, la voz poética niega la presencia de la misma obra que se está escribiendo. Partiendo de esta característica textual, en las siguientes páginas se analiza la negación como praxis poética y concepto teórico en el terreno de experimentación que es “Imprólogo”.

La primera mención de la negación y postulada postergación de empezar se encuentra antes del comienzo del poema, en el prefijo “im-” del título. Como si fuera una ecuación matemática, precedida por el signo negativo, el valor de los signos del poema se construye a través de una “falta” semántica o textual. “Imprólogo” consiste en 99 versos libres (los más cortos son bisílabos, los más largos de 19 sílabas) y está dividido en 12 estrofas desiguales (entre 3 y 16 versos). Según la voz poética, el impulso exterior del poema ha sido otro texto, y más específicamente la tarea de escribir un prólogo para otra obra que le ha sido asignada al yo lírico. Abre el poema de la manera siguiente:

Me han pedido un prólogo.  
Corto, me dijeron, pocas palabras  
pero que abran lejanías.  
Una perspectiva más que una escenografía (1-4. 699).

En tres frases concisas, el hablante comunica el hecho aparentemente simple de su tarea de escribir un prólogo siguiendo ciertos criterios. Pero esa situación inicial es solamente sencilla a primera vista. “Imprólogo” abre con una alusión a un texto en prosa por escribir, que precederá otro texto. No solamente es ambigua la referencia a un prólogo futuro y a otro texto anterior, sino también el agente de la enunciación presente es una entidad semántica

<sup>5</sup> Varios poemas invocan la precariedad de la enunciación poética. “La palabra escrita” (*Días hábiles*), entre otros, comienza: “Ya escrita la primera / palabra (nunca la pensada / sino la otra – ésta) / que no la dice... / que sin decir la está diciéndola” (325). En “Vrindaban” (*Ladera este*) la voz poética nota: “escribo me detengo / escribo” (421). A pesar de la presentada dificultad de avanzar, esos ejemplos no niegan el hecho creativo y el progreso de la obra poética como en “Imprólogo”. Las palabras, aún escurridizas y ambiguas, son descritas dentro del poema como palabras poéticas escritas.

y gramatical inestable. Llama la atención la inicial autopresentación del yo lírico. Mientras que en poemas precedentes y posteriores de la colección, el hablante es agente semántico y sujeto gramatical<sup>6</sup>, en los tres primeros versos de “Imprólogo” ese yo aparece meramente como complemento indirecto (“me han pedido... me dijeron”), luego desaparece y no se lo mencionará más hasta el verso undécimo.

Los primeros versos, en vez de introducir a los lectores a una situación enunciativa actual, constantemente aluden a un texto futuro, y éste, basado en un texto anterior, ambos no especificados. Ese texto pedido, según los criterios de unos comitentes ausentes, debe tener características ekphrásticas, en vez de gráficas. Se precisa que las “pocas palabras” pedidas tienen que abrir una “perspectiva” y no una “escenografía”. Mientras que la palabra “escenografía” etimológicamente remite a una descripción por signos escritos (del griego *esceno-grafía*), la palabra “perspectiva”, por el contrario, refiere al campo visual (del latín *perspicere*). Esa estrategia retórica de invocar repetidamente una obra ekfrástica futura casi deja pasar por inadvertido que otra obra (gráfica) ha comenzado, que es la enunciación lírica presente.

Según Edward Said, cada inicio es el resultado de un acto diferenciador y es, por eso, ya un resultado en sí: “Empezar es hacer o producir una diferencia; diferencia que es el resultado de la combinación del ya-conocido con la novedad fértil del trabajo humano en el lenguaje. Así, los comienzos confirman, en vez de desalentar, una severidad radical y ponen de manifiesto por lo menos una innovación – la de haber empezado” [traducción mía]<sup>7</sup>. En el caso de “Imprólogo”, el comienzo innovador, esa instancia que cimienta la base del corpus textual por venir, se esconde detrás de las afirmaciones intratextuales de tener que empezar, las cuales negativamente implican que no se ha empezado todavía. Esa abertura negativa, esa reiterada alusión a una tarea futura por emprender ya ha introducido –a hurtadillas– una meditación

<sup>6</sup> Algunos ejemplos de la decidida autopresentación del hablante como sujeto semántico y gramatical serían los comienzos “En un poema leo” (“Conversar” 707), “Mientras yo leo en México, ¿qué hora es en Moscú?” (“Aunque es de noche” 694), o “Yo tenía treinta años, venía de América y buscaba... el huevo del Fénix” (“Kostas” 702).

<sup>7</sup> “Beginning is *making or producing difference*; but difference which is the result of combining the already-familiar with the fertile novelty of human work in language... Thus, beginnings confirm, rather than discourage, a radical severity and verify evidence of at least some innovation – of *having begun*” (xiii).

metapoética acerca del poder alusivo del lenguaje lírico, además de una reflexión acerca del potencial creativo de la negación.

“Imprólogo” seguirá escribiéndose a través de una constante alusión a la tarea de escribir un prólogo encomendado por otros. Después de anunciar que ese otro texto deberá abrir “lejanías”, el poema mismo cumple con la directiva e invoca espacios nuevos y poco después describe a un protagonista que los va recorriendo:

Al fondo, entre las contumaces confusiones  
 – brañas conceptuales, paradojas, espinas –  
 al pie de un farallón tatuado  
 por la paciencia de las estaciones:  
 Vasko Popa  
 cazador de reflejos errantes (5-10. 699).

El verso más corto de esa primera parte, de solamente cuatro sílabas, consiste en el nombre del poeta serbio Vasko Popa (1922-1990)<sup>8</sup>. Por su concentración silábica y por la súbita referencia intertextual, el noveno del total de 99 versos claramente marca un primer clímax. Introduce al protagonista poético y al nivel extratextual al poeta-amigo de Paz. Octavio Paz se encontró por primera vez con el poeta eslavo Popa en 1975 en una mesa redonda en Ciudad de México, emitida por *Televisa* y dedicada a la poesía<sup>9</sup>. Ambos autores entablaron relaciones artísticas amistosas y mostraron su mutua admiración en el medio común: Popa le dedica a Paz el poema “Seducción de las piedras”

<sup>8</sup> La juventud de Vasko Popa en la antigua Yugoslavia fue marcada por la segunda guerra mundial. Debido a su participación activa en la resistencia antifascista, fue prisionero en un campo de concentración alemán en 1943, de donde escapó a Austria y luego a Yugoslavia. Después de la guerra, trabajó como editor principal en la editorial ‘Nolit’ en Belgrado. Tuvo mayor impacto en la promulgación de textos de jóvenes autores yugoslavos y de obras internacionales en Yugoslavia; entre otros, fue editor responsable de la publicación de la traducción de las *Ficciones* de Jorge Luis Borges en 1963, una de las más tempranas traducciones del autor argentino en Europa (véase Dor 139-141 y Prenz 49). La obra de Popa consta de ocho poemarios, todos compuestos en un estilo escueto y seco, destripado de todo rebuscamiento. Sus textos giran por un lado alrededor de la atrocidad de la guerra, la absurdidad de la vida humana, por otro lado despliegan una gran energía y vitalidad. En muchos poemas describe la realidad rural de su país.

<sup>9</sup> En esa mesa redonda también participaron Elizabeth Bishop, Álvaro Mutis y Joseph Brodsky.

que escribe durante su viaje por México en 1975. También menciona a su amigo en el poema “Correo secreto”<sup>10</sup>. Paz, a su vez, escribe el prólogo, o más precisamente el poema “Imprólogo” para la edición española de *Poesía*, la primera antología de poemas de Vasko Popa en 1985. Este prólogo consiste exclusivamente en el poema “Imprólogo”.

El paisaje poético por donde caza el protagonista Vasko Popa es una creación híbrida. Se constituye por una parte de descripciones territoriales concretas, por otra parte de conceptos abstractos: Junto con el campo semántico espacial y de perspectiva (“brañas... al fondo... espinas... al pie... farallón... estaciones”) se despliega el campo semántico teórico (“contumaces confusiones... conceptuales... paradojas... reflejos”). Los “reflejos errantes” que va persiguiendo Popa son los reflejos (o puentes o caminos, que son otros símbolos espaciales cardinales para Paz) entre lo concreto y lo abstracto<sup>11</sup>. Este sitio de las reflexiones movidas e insostenibles, esta zona paradójica se describe como coto predilecto del cazador Popa, protagonista solitario de “Imprólogo”.

Después de haber indicado los movimientos reflexivos que juntan lo abstracto con lo concreto, el poema va creando estos paisajes insólitos:

Me siento y comienzo mi prosa  
 una, dos, tres, cuatro, cien veces.  
 Entre mi cabeza y la pluma,  
 entre la pluma y esta página  
 se interpone siempre la misma escena:  
 un atardecer de piel translúcida  
 y bajo el farallón que rompe el viento:  
 Vasko.

El sol poniente baila  
 sobre la mirada de su infalible escopeta.

<sup>10</sup> “Me cuenta el poeta Octavio Paz / Los pequeños carteros con rostro de arcilla cocida / Desempeñaron un gran papel / En la revolución de los sintierra. / Yo los sigo en su camino / De un ojo azteca de poeta / A otro / Reparten de una aldea a otra / Cartas llenas de libertad y tierra / Y de serpientes emplumadas y rojos yaguares / Hasta hoy por la noche tarde / Hasta aquí en Cuernavaca” (*Poesía* 114, traducción Juan Octavio Prenz).

<sup>11</sup> La antología de poesías, publicada por la editorial ‘Vuelta’ con ocasión del octogésimo cumpleaños del autor lleva quizás uno de los títulos más reveladores de la concepción poetológica de Paz: *Las palabras son puentes. A Octavio Paz en sus ochenta años*.

No hay nadie a la vista  
 pero Vasko empuña el arma y dispara.  
 Cada disparo inventa un blanco,  
 ideas que, apenas tocadas,  
 vuelan como exclamaciones (11-25. 699-700).

El poema avanza, mientras que el yo lírico describe su repetido esfuerzo frustrado de empezar a escribir su prosa, ante la fuerza de una aparición visual poderosa. La tradicional triple metonimia de la creación literaria de la “cabeza,” “pluma” y “página” es interrumpida por una misteriosa escena que anonada toda tentativa de escribir.

La imagen es un elemento cardinal en toda la concepción poetológica de Paz. Gracias a ella, el poema se vuelve enunciación del momento, o sea, comunicación viva, a menudo de temas generalmente incomunicables. En *El arco y la lira*, Paz describe que, “la imagen puede decir lo que, por naturaleza, el lenguaje parece incapaz de decir” (101). Una imagen “capta un momento... [es] un acabar que es un continuo empezar. Chorro, fuente. Ahí, en el seno del existir—o mejor, del existiéndose—, piedras y plumas (...) serse” (95). Así, la poderosa imagen que se interfiere, a pesar de la afirmación del yo lírico, en vez de impedir la creación, lleva la enunciación lírica a una presencia nueva: re-presenta el momento poético de Popa. Esa imagen invoca un paisaje dominado por un farallón corroído por la intemperie, bañado en la luz del sol poniente. Tal paisaje salvaje y escarpado es uno de los más recurrentes en la poesía del autor Vasko Popa. A menudo, los textos del poeta serbio invocan escenas de selvas oscuras o vastos pedregales azotados por un viento sin piedad. El poema “Las semillas,” por ejemplo, describe un campo yermo de semillas venenosas que matan a los últimos ratones que “roen la semilla / Allí quedan muertos / En la cabeza vacía se aloja el viento / Y procrea brisas multicolores” (*Poesía* 29). El texto “A las cenizas” evoca un espacio vacío con una estrella desolada que “se enciende a sí misma / Sola baila en su torno una danza negra” (*Poesía* 31). El poema “El número olvidadizo” describe un número solitario, perdido en una llanura inmensa oscura, que al final es aniquilado, y sus huellas borradas por los alrededores (*Poesía* 64). Los protagonistas de “Ecos petrificados,” para dar un último ejemplo, son ecos que “volaron, quién sabe cuánto,” en interminable búsqueda de una boca viva (*Poesía* 67). Pero el poema de Paz no simplemente reitera el paisaje de las obras de Popa, sino que introduce una pequeña pero significativa modificación: mientras que la mayoría de los espacios de Popa

son desiertos, la escena de “Imprólogo” es poblada por el cazador Vasko Popa. Ahora, éste ya no caza imágenes o “reflejos errantes” presentes en el espacio, sino que “inventa un blanco”. En vez de matar, su arma crea y anima nuevos proyectiles. Esas concepciones mentales, transformadas en objetos voladores, remiten otra vez a lo abstracto: las ideas metamorfoseadas se parecen a entidades lingüísticas; se vuelven exclamaciones volantes. Otra vez el poema avanza a través de una cuidadosa meditación metatextual. Ya no se refiere únicamente al prólogo por escribir, sino también a la poesía de Popa mismo, invocada por sus paisajes poéticos favoritos.

La concepción del poder de la palabra de crear mundos remite al gran ideal romántico y luego surrealista de percibir la imaginación como una forma de realidad. El paradigma de ese ideal y sensibilidad poéticos que repercute en “Imprólogo” se encuentra en uno de los primeros textos románticos: nota Samuel Taylor Coleridge en el prólogo del poema “Kubla Khan: Or, a Vision in a Dream,” que después de haber leído sobre un proyecto de un nuevo palacio, encomendado por el Kubla Khan, el narrador experimenta que, “todas las imágenes surgieron delante él como cosas... y tomó su pluma fuente, tinta y papel, escribió al instante y fervientemente las líneas preservadas aquí” [traducción mía]<sup>12</sup>. El poema de Coleridge que sigue a esa afirmación es una (re)creación literaria de ese palacio vislumbrado. La imagen soñada y anotada en el poema logra evocar y hasta reconstruir el palacio del Kubla Kahn en su materialidad. Casi 200 años después, Jorge Luis Borges a su vez retoma e invierte el propósito de Coleridge al plantear que también la imaginación y creación literarias pueden convertirse en realidad, meditada en el texto. En “Historia de la eternidad,” el narrador cuenta de una “experiencia que tuve hacia unas noches... [un encuentro en un barrio del suburbio]. Se trata de una escena y de su palabra: palabra ya antedicha por mí, pero no vivida hasta entonces” (38). Ese potencial de la escritura de trazar un “pas encore vu,” de abrir mundos y de transformarse en espacio potencial, y recíprocamente, el progreso del espacio al lenguaje se destaca nitidamente en el poema presente. De modo similar a las citas de Coleridge y Borges, el mundo poético de “Imprólogo” se erige sobre palabras o textos anteriores y se concretiza mientras va avanzando. Ante el escribano se abren escenas

<sup>12</sup> “All images rose up before him as things... and taking his pen, ink, and paper, instantly and eagerly wrote down the lines that are here preserved” (250).

nuevas, donde las ideas vuelan al azar. En ese contexto es iluminadora la diferenciación entre “leer” y “ver” en Paz según el crítico Roberto Hozven: “Se puede comprender un fenómeno sea reconstruyéndolo verbalmente en el espacio mental presente donde ya figura (actividad que Paz llama *leer*) o imaginándolo en estado de posible en los posibles moldes vacíos donde todavía no figura (lo que Paz llama *ver*)” (159). Ese acto de ver, de percibir apariciones visuales como las de “Imprólogo” subraya otra vez la característica de comunicar un presente: “Ver es un arte difícil porque lo visible es tiempo humano trabajado, condensado en un espacio” (164). El azar es una de esas categorías de un presente puro, en donde los tiempos y espacios convergen, en donde es posible una comunicación entre Popa, Paz (el lector y/o poeta) y los demás lectores.

Además de la clara referencia intertextual a la poesía de Vasko Popa como fuente de la escritura espacial, el poema también despliega una “intratextualidad” a otra obra de Paz. La escopeta del protagonista Vasko no inventa imágenes, metas u objetivos, sino un blanco, y con eso se inserta el título de otro poema de Paz en la presente obra lírica. De modo similar a “Imprólogo,” el poema “Blanco” (1966) se concibe como indagación en la relación entre lenguaje y espacio<sup>13</sup> y como manifiesto del poder relumbrante de la imagen poética<sup>14</sup>. Manuel Ulacia describe ese texto como “poema espacial [que] se presenta como una transformación del lenguaje en un lugar de paso” (230-1). Pero mientras que en “Blanco” la disposición tipográfica en la página cumple un papel fundamental en comunicar la concepción del poema-espacio, en “Imprólogo” es la enunciación poética que pone en relieve la conexión entre lenguaje y espacio, que avanza a través de invocaciones negativas u alusiones indirectas a otros textos, entretreídas en las escenas instantáneas.

Más allá de las referencias a textos anteriores, “Imprólogo” también se escribe –y esa es una novedad en la obra de Paz– a través de la referencia a un texto posterior, que es el prólogo. El poema avanza mediante la repetida

<sup>13</sup> En el prólogo de “Blanco”, Paz nota que “este poema debería leerse como una sucesión de signos sobre una página única; a medida que avanza la lectura, la página se desdobra: un espacio que en su movimiento deja aparecer el texto y que, en cierto modo, lo produce... El espacio fluye, engendra un texto, lo disipa... La tipografía y la encuadernación... [quieren] subrayar no tanto la presencia del texto como la del espacio que lo sostiene” (481).

<sup>14</sup> La voz lírica en “Blanco” describe: “Translumbriamiento: / No pienso, veo / –no lo que veo, / los reflejos, los pensamientos veo” (OP 491).

invocación de las dificultades que tiene el yo lírico con la tarea asignada de escribir su prólogo:

Anoto para mi prólogo:  
la escopeta de Vasco no mata,  
es dadora de imágenes.  
Mientras escribo estas palabras  
un humo acre cubre mi escritura.  
Hay una danza de chispas entre las letras,  
una fuga de vocales en fuego,  
un confuso rumor de consonantes  
corriendo sobre cenizas calcinadas,  
jarde el extremo norte de la página!

Me repliego hacia el sur.  
Pero allá, en los márgenes blancos,  
Llueve, interminablemente llueve (...)  
Esto que escribo ya es un pantano.  
De pronto, un sol violento rompe entre nubes.  
Súbito escampado:

un llano hirsuto,  
tres peñascos lampiños, marismas,  
circo de la malaria:  
lianas, fantasmas, fiebres, púas,  
una vegetación rencorosa y armada  
en marcha al asalto de la página (26-37, 43-51.700).

Otra vez, es a través del aplazamiento de escribir el prólogo que el poema continúa a invocar mundos imaginarios. Llama la atención la insistencia por parte de la voz lírica en que los lectores están leyendo las notas originales del borrador<sup>15</sup>. Esa reiterada descripción de los preparativos, de las dificultades de empezar a escribir y del cuidado por el léxico recalcan la primacía de la palabra como base fundamental. Para Paz, este lenguaje no se gasta ni se

<sup>15</sup> El texto siguiente a los dos puntos de “anoto para mi prólogo”: se presenta como cita. También el pronombre demostrativo de “estas palabras” subraya la identidad del borrador y de los versos del poema.

repite, sino que se presenta como potencial, como fuente de constelaciones de significados momentáneos, percibido en un presente dado. Volviendo a Said, leemos: “Bien que deseáramos encontrar un comienzo inicial, una línea de filiación directa, el testimonio material del lenguaje frustra ese deseo, lo combina, por el contrario con la susceptibilidad del lenguaje a la divinición y a la poesía”<sup>16</sup>. Este potencial poético del lenguaje se destaca nítidamente en “Imprólogo,” inicialmente a través de la repetida afirmación de tener que empezar y a partir del verso 29 por el enfoque explícito en lo material del lenguaje provisional presente en el poema. Ahora, los mundos creados por el lenguaje se repliegan sobre ese lenguaje mismo. La escritura preliminar, al invocar el potencial creativo de la poesía de Vasko Popa, de repente se metamorfosea. A diferencia de la comparación del objeto creado con el lenguaje de las “ideas, que, apenas tocadas / vuelan como exclamaciones” (25), las palabras de las imágenes creativas, apenas anotadas, se animan y cubren el texto con humo, más aún le echan chispas hasta encenderlo. Como si cada una de las letras fuera un sílex, se atiza una “danza de chispas entre las letras” (31). El incendio poético-pirómano se expande sobre la página y produce una sonora “fuga de vocales en fuego” (32, ese verso sobre vocales despliega una gran riqueza vocal), además de “un confuso rumor de consonantes” (33, en ese verso se destacan los sonidos consonantes entre ‘n-c’ y ‘n-f’). En el “extremo norte de la página” (35), que es el lugar por donde se empieza a escribir, están ardiendo y calcinando los apuntes del yo sobre el poder imaginario de la escopeta de Vasko Popa. A diferencia del comienzo cuando el yo lírico era complemento indirecto, ahora es el sujeto, aunque en una situación bien insegura. Huye del peligro inminente del norte al sur de la página, donde encuentra una situación no menos peligrosa. La lluvia torrencial de los márgenes inferiores de la hoja de papel, al igual que el fuego, afecta el texto de tal manera que lo transforma en espacio. La escritura metamorfoseada ataca la página con una vegetación hedionda y con enfermedades letales.

La tensión entre el espacio conjurado y las palabras se ha vuelto una lucha armada. Al borrador animado le quedan dos alternativas fatales: “Muerte por agua o muerte por llama: / la prosa o se quema o se ahoga” (52-53). Ante

<sup>16</sup> “Although [our] desire is to locate a primeval beginning, a line of direct filiality, the material testimony of language restrains this desire, engaging it instead with the susceptibility of language to divination and poetry” (*Beginnings* 352).

esa situación, el escritor potencial de la pieza en prosa se rinde. El verso 54, en pleno centro del poema, consiste en la sola palabra “Desisto.” “Imprólogo,” cuyo título se inició por un prefijo negativo, que se desarrolló a través de reiterados aplazamientos y largas enumeraciones de las dificultades de escribir un texto en prosa, culmina en una última denegación del yo lírico. Así, la obra demuestra que hasta la situación liminal de la imposibilidad y bloqueo de escribir puede ser transformada *ex negativo* en acontecimiento poético. El hecho poético de haber podido superar el reto extremo de una perpetua negación pone en relieve, como en muchos otros textos de Paz, la capacidad de la palabra poética de crear mundos y de comunicar, tanto con otros como consigo mismo. “El otro”, escribe Paz en *El arco y la lira*, “está siempre ausente. El hombre anda desaforado... y nada puede volverle en sí, excepto el salto mortal: el amor, la imagen, la Aparición [sic]” (128). A través de la imagen, la enunciación logra superar la proclamada negatividad verbal y establecer una comunicación más allá del “desistir” de las palabras.

Además de subrayar el potencial de la negación de fomentar el acto creativo, el poema también despliega otro componente de esa, que es su característica especulativa. La invocación de los “reflejos errantes” de la poesía de Popa, junto con la cadena de negaciones lingüísticas, inicia la reflexión poética. Cada negación comunica una información, aunque de manera menos directa que su opuesto, la afirmación. A diferencia de la afirmación, que es siempre final, la negación es provisoria. Lo provisorio, interino, momentáneo es uno de los conceptos clave para Paz. En muchos ensayos y poemas valora el proceso inconcluso sobre las enunciaciones definitivas<sup>17</sup>. Más que obras abiertas (el concepto desarrollado por Umberto Eco), Paz crea obras activas, en tensión y movimiento perpetuo<sup>18</sup>. Así, la característica provisional de la negación es afín a la propia concepción paziana de la obra de arte.

<sup>17</sup> Afirma Paz que la creación poética “es una aspiración, un ir, un movimiento hacia adelante” (*El arco y la lira* 175). El poema “Disparo” (*Días hábiles*) empieza con un salto verbal en un espacio epistemológico y sensorialmente incierto para llegar a un lugar aún más enigmático que es el propio cerebro del yo lírico: “Salta la palabra / adelante del pensamiento / adelante del sonido / la palabra salta como un caballo / adelante del viento / como un novillo de azufre / adelante de la noche / se pierde por las calles de mi cráneo...” (320).

<sup>18</sup> Manuel Ulacia, entre otros, describe la obra de Paz como “un camino (Tao) que se dirige siempre hacia el otro... las palabras en el poema... son como puentes que nos llevan a otra orilla, puertas que se abren a otro mundo de significados indecibles por el mero lenguaje” (Ulacia 230-231).

Mientras que la reiteración de una afirmación positiva no la modifica, la negación de una negación se vuelve afirmación. Según demuestra Ludwig Wittgenstein en *Tractatus Logico-Philosophicus*: “Es una propiedad de la afirmación que solo puede ser interpretada como negación doble” [traducción mía]<sup>19</sup>. Por consecuencia, una declaración negativa es más amplia que una afirmación, también se caracteriza por su estado provisional<sup>20</sup>. Se construye a base de otra enunciación positiva, la cual refleja, pone en tela de juicio y hasta se pone en tela de juicio a sí misma, ya que cada negación futura de una negación presente la anularía. Ese procedimiento relativizador es similar al desarrollo de la voz poética de “Imprólogo”. También ésa se basa en otras enunciaciones (el prólogo futuro, los poemas de Popa, el poema “Blanco” de Paz, etc.) para reflejarlas e incluirlas en la propia creación, presentada como acontecimiento instantáneo y provisional, expuesto a lluvias torrenciales, fuegos, y también a dudas, cavilaciones y negativas del yo lírico. Y otra vez la imagen se presenta como recurso ejemplar para vencer el peligro de la negación verbal que es el silencio<sup>21</sup>. En el ensayo “Octavio Paz – Poetry as Coded Silence”, Jaime Alazraki describe acertadamente esa característica de las imágenes poéticas en Paz: “Dentro del poema... el silencio coagula en imágenes – palabras miniaturas del mundo, espejos minúsculos en donde el poema se despliega a partir de su propia imagen... el saber poético acuña su propio lenguaje por mediación de imágenes y por ellas logra liberarse de la tiranía de las palabras” [traducción mía]<sup>22</sup>. En “Imprólogo,” la cadena de imágenes deniega la misma enunciación negativa y así se comunica como negación plurivalente.

<sup>19</sup> “It is a property of affirmation that it can be construed as double negation” (6. 231. 79).

<sup>20</sup> Para un análisis lingüístico de la negación como entidad provisional, véase Niklas Luhman, “Über die Funktion der Negation in sinnkonstituierenden Systemen” (205-206).

<sup>21</sup> Nota Paz que “la imagen es un recurso desesperado contra el silencio que nos invade cada vez que intentamos expresar la terrible experiencia de lo que nos rodea y de nosotros mismos. El poema es lenguaje en tensión: en extremo de ser y en ser hasta el extremo. Extremos de la palabra y palabras extremas, vueltas sobre sus propias entrañas, mostrando el reverso del habla: el silencio y la no significación” (*El arco y la lira* 106).

<sup>22</sup> “Throughout the poem... silence curdles in images – words that are miniatures of the word, tiny mirrors where the poem unfolds over its own image... poetic knowledge coins its own language by means of images and through them it can free itself from the tyranny of words” (137).

En la segunda parte del poema, después de haber abandonado el proyecto de escribir un prólogo y a la vez de haberle proporcionado al lector una red de imágenes poéticas en sí comunicativas, la voz lírica propone otros géneros más propicios del genio de Popa que un simple prólogo en prosa. Anuncia que éste “merece[] un poema épico” o “una novela de aventuras por entregas” (56-57). Luego menciona a Franz Kafka y a Samuel Beckett para relacionarlos con Popa, pero concluye que el poeta serbio no se parece a ninguno de los dos, por la energía vital que se destaca en su obra<sup>23</sup>. Es otra vez a través de la negación, presentada en la forma de una comparación fútil, que el yo lírico se acerca a la figura del protagonista. Ése ahora ya no “merece” ciertos géneros, sino que los habita o incorpora:

Vienes del poema de Ariosto, (...)  
 Eres una conseja contada por una abuela,  
 una inscripción sobre una piedra caída,  
 un dibujo y un nombre sobre una pared (61, 63-65).

Con esos versos, el yo lírico relaciona la obra de Vasko Popa con una variedad de textos anteriores, entre ellos los libros de caballería medieval, la tradición oral de la cultura popular y la grafía en el espacio. Antes de ser protagonista del poema presente, Vasko ya había actuado como personaje, una vez como protagonista heroico, otra vez como figura de cuentos de niños, y se había vuelto signo semiótico en el espacio.

Esa conexión entre el nombre de Popa y una piedra o pared es otra muestra de la lectura detallada de la obra del poeta serbio de parte de Paz. En muchos de sus poemas, Popa se enfoca en la materialidad de las piedras y paredes, en sus vetas, grietas, dibujos y formas inorgánicas. Su poema “Inscripción en una piedra,” de solamente dos versos, describe piedras animadas que se vuelven signos de conmemoración de los muertos, que los vivos pueden tocar para sentirse más cerca de éstos: “Si anhelan los rostros / acaricien esta piedra al mediodía”<sup>24</sup>. De modo similar, “Seducción de las rocas”, el

<sup>23</sup> Popa (el autor) ha sido comparado en varios estudios con Kafka y Beckett. Para un análisis comparativo de las obras de Beckett y Popa, véase, entre otros, la introducción de Ted Hughes de *Collected Poems*, la traducción de la obra completa de Popa al inglés.

<sup>24</sup> Este poema no ha sido traducido por Prenz. La traducción es mía, basada en la traducción del serbo al inglés “Note on the Stone” de Anne Pennington y la traducción al alemán “Inchrift über den Stein” de Milo Dor.

poema que Popa escribió en Oaxaca y que le dedicó a Paz, invoca la labor ardua de los olmecas de erigir un templo de rocas para el dios de la lluvia: “Miraron las rocas / escucharon sus arterias / pulieron las mejillas con sus mejillas... con lenguas húmedas de arcilla / encofraron los puntos heridos... / Después de tantas pruebas de amor”, las inmensas rocas se abrieron para dar a luz a las formas queridas<sup>25</sup>. “Imprólogo” retoma el tema de las rocas animadas y maleables, pero mientras que Popa describe la piedra como signo memorativo de los muertos y como cuerpo que concibe las formas que han sido diseñadas por los seres humanos, Paz presenta un protagonista que se fusiona con el mineral benévolo. Se transforma en inscripción en el espacio, en dibujo y en nombre en una piedra. Además de ser elemento textual que sigue desarrollando el poema, esa descripción es otra alusión metapoética: El autor Vasko Popa no se transforma solo en signo en una piedra, descrito en el poema, sino deja sus señas en otras hojas, que son el poema “Imprólogo” y luego los poemas de Popa mismo que suceden al prólogo provisional.

Cada nueva metamorfosis del protagonista Popa ensancha la red intertextual entre “Imprólogo” y la poesía del autor Popa:

Eres el lobo que guerreó mil años  
y ahora lleva[s] a la luna de la mano (...)  
Eres lobo y eres niño y tienes cien años.  
Tu risa celebra al mundo y dice Sí  
a todo lo que nace, crece y muere.  
Tu risa reconforta a los muertos (66-67, 76-79. 701).

El lobo es una figura central en la mitología serbia y en la poesía de Vasko Popa<sup>26</sup>. Además de ser símbolo de ferocidad, vitalidad y también de soledad, el lobo de los versos de Popa es un animal sagrado. En el poema 3 del poemario, el yo lírico le ofrece “modestas ofrendas (...) / Y una corona de gladiolos / Hecha a la medida de tu cabeza / para que no olvides quién eres” (*Poesía* 93). En 6, el lobo tiene “tres pelos milagrosos” y un “sagrado bostezo” (*Poesía* 95). Es un mago, capaz de transformar otros animales y de cambiar objetos inanimados en formas animadas. En el poema 5, el yo le

<sup>25</sup> La traducción de este poema es mía, basada en la traducción al inglés “Wooing the Rocks” de Pennington y “Liebeserklärung an die Felsen,” la traducción al alemán de Dor.

<sup>26</sup> Le dedica el poemario *Sal lobuna* (1975) al animal principal de la mitología serbia.

pide al “lobo cojo” demostrarle, “como transformas / la piedra en una nube portadora de sol / Y la nube en un ciervo de dorados ojos / Y si no te cansa muéstrame / Cómo conviertes el ciervo en blanca albahaca / Y la albahaca en una golondrina de seis alas...” (*Poesía* 94). Octavio Paz, en su reinterpretación poética de las imágenes de Popa, le asigna esas capacidades lobunas mágicas a su protagonista. En la segunda parte de “Imprólogo,” el guerrero solitario ya no lleva una escopeta dadora de imágenes, sino la mansa luna a la mano. Se transforma de animal salvaje en niño inocente y luego en un anciano centenario. En todas esas metamorfosis repentinas, el Vasko Popa de Paz emana una vitalidad sin par, que hasta logra consolar a los muertos. También esa última representación demuestra una lectura detallada de la poesía de Popa. Más allá de las descripciones de las atrocidades entre los seres humanos, los textos de Popa comunican una vibrante energía vital. Un ejemplo donde se muestra esa intensa fuerza activa se encuentra en el poema corto “Inscripción en las ascuas” de *La casa a mitad de campo*: “Sólo éramos un puñado / De ascuas calcinando juntas / Les dimos una bofetada / A los incendiarios de este mundo”<sup>27</sup>. Ese optimismo radical está presente en “Imprólogo” por la risa del mago Popa que celebra la vida y reconforta a los vivos y hasta los muertos. A continuación, el poema reelabora esa capacidad del protagonista de metamorfosearse y de sembrar optimismo. Ahora desempeña varios oficios creativos:

Eres jardinero y cortas la *flor de niebla*  
que nace en la memoria de la vieja  
y la conviertes en el clavel de las llamas  
que se ha puesto en el seno la muchacha.

Eres minero – *he bajado allá abajo*,  
dices – y tu sonrisa pone pensativa  
a la vehemente primavera.

Eres mecánico electricista  
y lo mismo iluminas una conciencia  
que calientas los huesos del invierno (80-89, 701-702).

<sup>27</sup> Ese poema no se incluyó ni en la antología en español ni en la colección en inglés de *Collected Poems*. La traducción es mía, basada en la traducción al alemán “Inchrift über den glühenden Kohlen” de Dor.

Con sus encarnaciones y embrujos instantáneos, el protagonista Popa modifica los ciclos naturales y hasta reta a la muerte. Además de enumerar símbolos centrales de la poesía del autor Popa, “Imprólogo” imita el estilo sintáctico y léxico de ésta. Las expresiones en cursiva son creaciones lingüísticas afines a las que se encuentran en los poemas de éste<sup>28</sup>.

El Vasko Popa que se presenta en esos segmentos del poema ya no es un mago de imágenes textuales o un cazador legendario, sino un trabajador –jardinero, minero, mecánico– que enlucen lo cotidiano. Esa concepción del poeta/trabajador en estrecha relación con su entorno se destaca claramente en los poemas del autor serbio. En “Crítica de la poesía”, Popa describe (en forma de poema) a un trabajador, quien, después de una velada literaria en una fábrica, comenta: “Compañeros poetas / Si yo pusiera en versos / Toda mi vida / Enrojecería el papel / Y en un segundo ardió” (118-119). La temática del oficio del poeta de rechazar toda poesía meliflua sin conexión con la vida humana, de llegar a mover a otros y de crear obras literalmente ardientes también es una constante en la obra de Paz, más allá de la elaboración de la metáfora en los primeros versos de “Imprólogo.” En su poema “Un poeta” (*¿Águila o sol?*), Paz capta el anhelo de comunicar más allá de toda superficialidad con la misma imagen semántica del fuego que también utiliza Popa: “La poesía ha puesto fuego a todos los poemas. Se acabaron las palabras, se acabaron las imágenes. Abolida la distancia entre el nombre y la cosa, nombrar es crear, e imaginar, nacer” (221). El protagonista Popa de “Imprólogo” incorpora ese ideal poetológico-energético compartido por ambos autores, ya que tiene inmensas fuerzas para bajar a las tinieblas y calentar a su alrededor. Hasta sorprende a la primavera y reta a los glaciales “huesos del invierno”. En la penúltima estrofa, el protagonista/artesano versátil y circunstancial se dirige hacia sus lectores para invitarlos a viajar:

Eres alfarero y eres carpintero,  
tus vasijas cantan y nos dan de beber,

<sup>28</sup> La “*flor de niebla*” de “Imprólogo”, por ejemplo, puede remitir a los “huesos de la vida” (“Legado del astrónomo” 63), a la “infinitud de ecos” (“Ecos petrificados” 66), o al “lenguaje de los árboles” (“Los grandes taciturnos” 123) de Popa. El lenguaje simple, directo y la sonoridad de la frase corta “*he bajado allá abajo*” resuena expresiones de Popa como su “paso así de un sitio a otro” (“9” 49), o “hicimos una honda reverencia” (“Doma del puñal” 73), o “pescamos el pez planteado” (“El pez en el alma” 73).

por tus escaleras subimos y bajamos<sup>29</sup>  
 en el interior de nosotros mismos,  
 tus mesas, sillas y camas nos sirven<sup>30</sup>  
 para viajar sin movernos,  
 para amar y morir con entereza (90-96, 702).

Vasko ahora da forma a envases cantantes que alimentan al hablante plural<sup>31</sup>. Construye escaleras para desplazar a otros entre diferentes niveles (¿de percepción, de vida, de texto?) para llegar a una introspección profunda. Así, su magia transformadora por fin llega al yo lírico del poema. En los últimos tres versos, el hablante finalmente se describe como sujeto y protagonista de la escena invocada, además de afirmar por primera vez la creación poética.

En mitad de esta página me planto  
 y digo: Vasko Popa.  
 Me responde un géiser de soles (97-99, 702).

El yo lírico ya no está separado del universo poético de Vasko Popa, confrontado con una hoja en blanco para escribir su prólogo, sino que se encuentra en el centro de la página. Ahora ya no describe distanciadamente el hecho de una escritura asaltada por fuegos o pantanos, sino que se ha adentrado en el mismo país poético. El pronombre demostrativo indica que la página donde se encuentra el hablante es idéntica a la página que los lectores tienen delante de ellos y con eso sugiere una cercanía mucho más grande que en los versos anteriores. En este sitio central pronuncia el nombre del poeta. Y como si éste fuera una consigna, ahora el ambiente responde a la enunciación del hablante y despliega un radiante manantial de soles. A diferencia de la

<sup>29</sup> En la versión del poema de 1985, que introduce la *Poesía* de Vasko Popa, este verso se diferencia de la versión incluida en *Obra poética* de Paz. La versión anterior es: “tus escaleras sirven para subir y bajar” (10).

<sup>30</sup> También este verso ha sido modificado antes de ser incluido en la *Obra poética*. La versión anterior solamente consiste en “tus mesas, sillas, camas” (10).

<sup>31</sup> La mención de las “vasijas [que] cantan” se puede interpretar como referencia intertextual al libro *Les vases communicantes* de André Breton. Como muchos críticos han subrayado, el surrealismo ha sido una de las fuentes artísticas mayores tanto para Popa como para Paz. Para un estudio de la influencia del surrealismo en Paz, véase Ulacia (358) y en Popa, véase Hughes (xxvi). Así, la posible referencia intertextual subraya una vez más la cercanía conceptual de ambos autores y pone en relieve sus similares alineaciones artísticas.

primera mención del sol en el verso 19 (“sol poniente”), el momento final del poema no describe un anochecer o un alba nietzscheana o un solsticio misterioso, símbolo clave en muchas obras de Paz, sino una intensificación de la luz solar. La “mitad de esta página” se vuelve escenografía de un surtidor de nuevos soles, que nacen cuando el yo lírico pronuncia el nombre del poeta serbio.

El “geiser de soles” se puede interpretar como una metáfora de la colección de poesías de Popa que sigue al prólogo “Imprólogo” de Paz. El clímax del poema es también una referencia metapoética: la lectura de la obra de Vasko Popa puede haber instigado una respuesta interior (“me responde”) o un impulso creativo e iluminador en el yo lírico. Es solo ahora, al final del poema, que el hablante afirma su creación artística y se presenta a sí mismo como voz enunciativa (“me planto... y digo”). Los versos 93 y 95 describen el movimiento al “interior de nosotros mismos” para “viajar sin movernos.” Esa concepción del poema como camino o viaje es ejemplificada y realizada al final. Ahora el yo lírico emprende su viaje hacia este país, iluminado por los textos de Popa.

El ejercicio poético espacial, intertextual y metapoético que es “Imprólogo” culmina en la imagen de un paisaje activo, comunicativo y creador. Así, se cumple el lema poetológico formulado por Paz, según el cual “la imagen no explica: invita a recrearla y, literalmente, a revivirla” (*El arco y la lira* 107). Tanto el proclamado aplazamiento de empezar (negatividad) como la referencia repetida a otra obra (intertextualidad), entretrejida con la descripción de una labor frustrada de captar esas enunciaciones, como la final afirmación exuberante, dan a luz a nuevos universos solares que se irán expandiendo, instigando a sus lectores a emprender nuevos caminos intertextuales e icónicos.

“Imprólogo” es una indagación en y meditación sobre el poder de lo provisional, lo suplemento o lo no-finito estético, que se manifiesta tanto en la negación (cuestionamiento de una afirmación anterior además de afirmación por negar) como en la práctica intertextual (escritura necesariamente provisional, basada en escrituras ausentes y posible base de textos futuros, igualmente ausentes). Así, se reafirma – en los terrenos nuevos de la negación (hasta de la proclamada autonegación del texto) y de la intertextualidad – la potencia estética de apuntar, a través de las palabras a un más allá de las palabras. En su ensayo programáticamente titulado “Lo bello es negativo”, el crítico y poeta francés Paul Valéry alude a esa práctica de señalar *ex negativo* lo indescriptible: “La literatura intenta crear a través de las “palabras

el estado de falta de palabras”: la belleza es pues negación más sed causada por lo que se expresa a través de esa incapacidad, más “infinito” de esa sed más X...” [traducción mía]<sup>32</sup>. En su poema poetológico, Paz demuestra que hasta la declarada imposibilidad de escribir y la presentación de lo intertextual como suplemento pueden ser técnicas textuales de un escribirse poético que se manifiesta como acto y como potencial.

La red intertextual de “Imprólogo” puede extenderse: una posible meditación acerca del poema sobre y a partir de la poesía de Vasko Popa es un texto del mismo amigo serbio. En el ensayo “Apuntes sobre la poesía”<sup>33</sup>, Popa describe la tarea del poeta de tal manera que su texto crítico puede, a su vez, ser el prólogo o la posdata del poema paziano:

Amaneces y miras: todo está ya aquí, el árbol, la serpiente, la piedra, el sol... Y entonces, desde una obstinación profunda, desde quién sabe qué, tú también te pones en movimiento para crear, a tu manera, algo a partir del barro, del sueño, del respiro desnudo, de cualquier cosa a tu alcance. Lo largas al mundo y sientes temor: no sabes si empezará a caminar, a hablar (53).

## BIBLIOGRAFÍA

- Alazraki, Jaime. “Octavio Paz: Poetry as Coded Silence.” *Kosmos. A Journal of Poetry* 5 (1980): 126-155.
- Bloom, Harold. *The Anxiety of Influence. A Theory of Reading*. New York, 1973.
- Borges, Jorge Luis. *Historia de la eternidad*. Buenos Aires: Emecé, 1953.
- Carreño-Rodríguez, Antonio. “Octavio Paz y sus lecturas críticas.” *Revista Iberoamericana* 204 (2003): 613-629.
- Coleridge, Samuel Taylor. *The Complete Poems*. New York: Penguin, 1997.
- Dor, Milo. “Ein Avantgardist aus Serbien: Vasko Popa”. Epílogo. *Die kleine Schachtel*. De Vasko Popa. Salzburg: Wiesen, 1993. 133-142.
- Durán, Manuel. “La huella del Oriente en la poesía de Octavio Paz”. *Octavio Paz*. Ed. Pere Gimferrer. Madrid: Taurus, 1982. 236-253.

<sup>32</sup> “La beauté est donc: négation plus soif cause par ce qui s’exprime à travers cette impuissance, plus “infini” de cette soif plus X” (375).

<sup>33</sup> El ensayo es del año 1953. Se publicó por primera vez en español en *Cuadernos Hispanoamericanos* en 2001.

- Eco, Umberto. *Opera aperta: forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*. Milano: Bompiani, 1967.
- Hozven, Roberto. *Octavio Paz. Viajero del presente*. Ciudad de México: El Colegio Nacional, 1994.
- Hughes, Ted. "Introduction". En *Collected Poems*. De Vasko Popa. London: Anvil Press, 1997. xxi-xxix.
- Luhmann, Niklas. "Über die Funktion der Negation in sinnkonstituierenden Systemen". *Positionen der Negativität*. Ed Harald Weinrich. Munich: Fink, 1975. 201-218.
- Martínez Torrón, Diego. "Escritura, cuerpo del silencio". *Cuadernos Hispanoamericanos* 343 (1979): 122-144.
- Paz, Octavio. *Obra poética (1935-1988)*. Ciudad de México: Editorial Planeta Mexicana, 2002.
- \_\_\_\_\_. *El arco y la lira*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1956.
- \_\_\_\_\_. *El laberinto de la soledad*. Ed. Enrico Mario Santí. Madrid: Cátedra, 1993.
- Popa, Vasko. "Apuntes sobre la poesía". *Cuadernos Hispanoamericanos* 611 (2001): 53-62.
- \_\_\_\_\_. *Collected Poems*. Trad. Anne Pennington and Francis R. Jones. New York: Anvil Press, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Poesía*. Trad. Juan Octavio Prenz. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1985.
- Prado Galán, Gilberto. *Huellas de Salamandra*. Ciudad de México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1993.
- Prenz, Juan Octavio. "Vasko Popa a diez años de su muerte". *Cuadernos Hispanoamericanos* 611 (2001): 49-51.
- Saïd, Edward W. *Beginnings: Intention and Method*. Nueva York: Basic Books, 1975.
- Schärer-Nussberger, Maya. *Octavio Paz: Trayectorias y visiones*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1989.
- Ulacia, Manuel. *El árbol milenario. Un recorrido por la obra de Octavio Paz*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1999.
- Valéry, Paul. *Œuvres complètes I*. París: Pléiade, 1957.
- Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus Logico-Philosophicus*. New York: Routledge, 2001.