

ENTREVISTA CON JOSÉ AGUSTÍN

Joung: Me parece que algunos escritores mexicanos contemporáneos consultan el I Ching cuando escriben. ¿A este nuevo movimiento literario lo podemos considerar como un "ismo"?

José Agustín: Sinceramente creo que no, creo que no llegamos a ese punto, lo que yo sí podría decir es que hay una enorme cantidad de gente que se ha interesado efectivamente por el I Ching y por las cuestiones orientales, pero tanto así como para llamarle un "movimiento" creo que no da para tanto, porque a este la gente lo utiliza de maneras muy diversas. A veces para apoyar ciertas partes de lo que están narrando o de lo que quieren expresar. En otras ocasiones la base central del I Ching sí representa el meollo fundamental de lo que van a escribir, pero va en distintas direcciones la manera de utilizar el I Ching, entre los escritores en México. Entonces no llega a ser algo que tenga cohesión y que esté articulado de tal forma que pudiera representar un movimiento en sí.

J: ¿Pues no podemos adjudicar algún "ismo"?

JA: Bueno, quizás podemos bautizar "el ichingismo", ¿no? una de las características del posmodernismo es el eclecticismo ante todo tipo de estímulos. Entonces en ese sentido quizás las personas que están



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas

Tesis Digitales

Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©

PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

manejando el I Ching si se pudieran ver en cierta forma dentro de algunos parámetros posmodernos. Pero en realidad hay gente que lo viene haciendo desde mucho antes de que se hablara de posmodernismo. Entonces en ese caso serían gente que se adelanta, o que simplemente tienen otro punto de vista que no es tan arrinconable, tan precisable en un "ismo".

J: Pues, muchos jóvenes narradores y poetas me confesaron que están consultando el Libro de los cambios. Ciertamente que la influencia del I Ching aparece en varios autores, por ejemplo, Octavio Paz, Salvador Elizondo, usted mismo, Jesús González Dávila, Juan Tovar, Francisco Cervantes, Sergio Fernández, Daniel Sada, Alberto Blanco, José López Guido.

JA: Bueno, también gente que no es estrictamente escritor, pero que está relacionada con las artes, lo maneja mucho. Por ejemplo, estuve platicando hace poquito con un director de cine que se llama Alfonso Cuarón, él tiene una película muy exitosa recientemente, que se llama Sólo con tu pareja; y me confesaba que consulta mucho el I Ching. Gente de teatro: Hugo Argüelles, Emilio Carballido, Carlos Olmos, igual que González Dávila son gentes muy interesadas por todo esto también. Así como, algunos pintores: Arturo Rivera, Augusto Ramírez, Felipe Erenberg, hasta donde yo sé, también consultan el libro.

J: El músico John Cage, el escritor Herman Hesse, también tenían mucho interés en el I Ching.

manejando el I Ching si se pudieran ver en cierta forma dentro de algunos parámetros posmodernos. Pero en realidad hay gente que lo viene haciendo desde mucho antes de que se hablara de posmodernismo. Entonces en ese caso serían gente que se adelanta, o que simplemente tienen otro punto de vista que no es tan arrinconable, tan precisable en un "ismo".

J: Pues, muchos jóvenes narradores y poetas me confesaron que están consultando el Libro de los cambios. Ciertamente que la influencia del I Ching aparece en varios autores, por ejemplo, Octavio Paz, Salvador Elizondo, usted mismo, Jesús González Dávila, Juan Tovar, Francisco Cervantes, Sergio Fernández, Daniel Sada, Alberto Blanco, José López Guido.

JA: Bueno, también gente que no es estrictamente escritor, pero que está relacionada con las artes, lo maneja mucho. Por ejemplo, estuve platicando hace poquito con un director de cine que se llama Alfonso Cuarón, él tiene una película muy exitosa recientemente, que se llama Sólo con tu pareja; y me confesaba que consulta mucho el I Ching. Gente de teatro: Hugo Argüelles, Emilio Carballido, Carlos Olmos, igual que González Dávila son gentes muy interesadas por todo esto también. Así como, algunos pintores: Arturo Rivera, Augusto Ramírez, Felipe Erenberg, hasta donde yo sé, también consultan el libro.

J: El músico John Cage, el escritor Herman Hesse, también tenían mucho interés en el I Ching.

siglo pasado, los medios de comunicación, los medios de investigación, y las preocupaciones universalistas de las gentes han hecho que nos acerquemos a Oriente, y que se descubra allí un panorama de riqueza verdaderamente maravillosa. Entonces, no me extraña que tanta gente esté interesadísima en los fenómenos del pensamiento de la cultura oriental, y muy específicamente de un libro tan maravilloso como es el I Ching.

J: ¿Usted qué opina de ese acercamiento?

JA: Quizás en un principio o en cierto tipo de gente, pero creo yo que ya a partir de toda esta gente que hemos mencionado, la preocupación no es tan exotista, creo que es algo mucho más profundo que busca en verdad complementar lo que no tenemos aquí, y de lo que ustedes disponen allá con una riqueza enorme. Entonces, podrá ser superficial en cuanto que a muchos elementos de la cultura oriental todavía nos son muy foráneos, nos resultan difíciles de asimilar, pero que al menos el intento de las personas es muy serio y quieren verlo a un nivel de mayor profundidad, y no tanto en un marco meramente exotista o superficial.

J: Me parece que varios de los últimos movimientos literarios en Latinoamérica, después del modernismo de Rubén Darío, se acercaban hacia oriente. ¿Esta tendencia literaria sería la búsqueda de la identidad original? Jean Franco opina que los hispanoamericanos siempre retornan a su interior. No tan parecidos a los europeos, sino

siglo pasado, los medios de comunicación, los medios de investigación, y las preocupaciones universalistas de las gentes han hecho que nos acerquemos a Oriente, y que se descubra allí un panorama de riqueza verdaderamente maravillosa. Entonces, no me extraña que tanta gente esté interesadísima en los fenómenos del pensamiento de la cultura oriental, y muy específicamente de un libro tan maravilloso como es el I Ching.

J: ¿Usted qué opina de ese acercamiento?

JA: Quizás en un principio o en cierto tipo de gente, pero creo yo que ya a partir de toda esta gente que hemos mencionado, la preocupación no es tan exotista, creo que es algo mucho más profundo que busca en verdad complementar lo que no tenemos aquí, y de lo que ustedes disponen allá con una riqueza enorme. Entonces, podrá ser superficial en cuanto que a muchos elementos de la cultura oriental todavía nos son muy foráneos, nos resultan difíciles de asimilar, pero que al menos el intento de las personas es muy serio y quieren verlo a un nivel de mayor profundidad, y no tanto en un marco meramente exotista o superficial.

J: Me parece que varios de los últimos movimientos literarios en Latinoamérica, después del modernismo de Rubén Darío, se acercaban hacia oriente. ¿Esta tendencia literaria sería la búsqueda de la identidad original? Jean Franco opina que los hispanoamericanos siempre retornan a su interior. No tan parecidos a los europeos, sino

J. ¿Entonces usted piensa también que una parte de la cultura precolombina tiene esa preocupación de la mirada a Oriente, que sea la misma raíz?

JA: Exactamente. Sí yo creo que los pueblos precolombinos, aunque se desarrollan, sobre todo los grandes pueblos, las grandes civilizaciones se dan estrictamente en el campo latinoamericano, en el campo del espacio que representa el continente americano, vienen de Oriente. Entonces, al venir de Oriente traen consigo una fuerte carga psíquica, una fuerte carga cultural aunque sea en un principio manifestada de una forma un tanto más atávica y más primitiva, y más honda, más profunda, pero que los lazos con Oriente, en el caso de los latinoamericanos, especialmente las grandes civilizaciones latinoamericanas, sí son reales; entonces, la gente siente la tendencia a preocuparse por las cosas de Oriente.

J: Bueno, ahora hablemos sobre la filosofía del I Ching, un poco.

JA: O lo intentamos. (Risa...) Primero, déjeme aclararle que yo para nada soy un experto en el I Ching. He sido una persona que ha estado fascinada con el libro desde que lo conocí, hace ya treinta años. Y que lo he consultado mucho y he tratado de leer lo más que se pueda a ese respecto, pero ni remotamente mis conocimientos son lo profundo que yo quisiera. Ahorita usted me avasalla con este libro en verdad, porque me doy cuenta de una de las carencias tan enormes que tenemos la gente de acá, para poder conocer mil cosas que obviamente forman parte de aspectos medulares del I Ching, y que todavía nosotros

J. ¿Entonces usted piensa también que una parte de la cultura precolombina tiene esa preocupación de la mirada a Oriente, que sea la misma raíz?

JA: Exactamente. Sí yo creo que los pueblos precolombinos, aunque se desarrollan, sobre todo los grandes pueblos, las grandes civilizaciones se dan estrictamente en el campo latinoamericano, en el campo del espacio que representa el continente americano, vienen de Oriente. Entonces, al venir de Oriente traen consigo una fuerte carga psíquica, una fuerte carga cultural aunque sea en un principio manifestada de una forma un tanto más atávica y más primitiva, y más honda, más profunda, pero que los lazos con Oriente, en el caso de los latinoamericanos, especialmente las grandes civilizaciones latinoamericanas, sí son reales; entonces, la gente siente la tendencia a preocuparse por las cosas de Oriente.

J: Bueno, ahora hablemos sobre la filosofía del I Ching, un poco.

JA: O lo intentamos. (Risa...) Primero, déjeme aclararle que yo para nada soy un experto en el I Ching. He sido una persona que ha estado fascinada con el libro desde que lo conocí, hace ya treinta años. Y que lo he consultado mucho y he tratado de leer lo más que se pueda a ese respecto, pero ni remotamente mis conocimientos son lo profundo que yo quisiera. Ahorita usted me avasalla con este libro en verdad, porque me doy cuenta de una de las carencias tan enormes que tenemos la gente de acá, para poder conocer mil cosas que obviamente forman parte de aspectos medulares del I Ching, y que todavía nosotros

físicamente no disponemos de la información para poder penetrar en ella. Digamos que yo soy una persona interesada por el I Ching, que ha tratado de verlo lo más a fondo posible, pero que ni remotamente puedo considerarme un experto, ni alguien que en realidad conoce este asunto a fondo.

J: Yo pienso que usted ya lo utiliza más que un experto oriental en sus libros.

JA: Bueno, me he interesado muchísimo, le digo. He leído lo más que he podido, pero hasta ahí.

J: ¿Para usted, incluyendo también a las gentes intelectuales, el I Ching es un libro que proporciona imágenes o posibilita tener sueños dentro de sí mismo?

JA: Bueno, así colocado tan en general, yo diría que representaría la posibilidad de compenetrarse con una concepción de la vida, del mundo, extraordinariamente rica que en cierta forma le es afín a la naturaleza más profunda de la gente en México. Entonces, hay una serie de elementos en nuestra vida que representan, al menos para muchos, una zona de verdadero misterio, de algo que genera una sensación de pasmo, de gran sorpresa, ante los fenómenos de la naturaleza, -de la naturaleza, humana muy en especial-, y el I Ching tiene respuestas muy aptas para todo esto. Entonces de ahí me explico yo, por una parte, el interés tan grande que ha venido surgiendo en México en torno al I Ching, digamos que a partir de los últimos 25

años. Por otra parte, también creo yo que grandes elementos de la cultura occidental que nos fueron injertados desde hace 5 o 6 siglos, 5 siglos en México, se han deteriorado, ya no responden a las mismas funcionalidades que respondían antes. Para ser más específico, digamos el mundo de la religión católica, que durante muchos siglos representó un medio muy bueno para poder lograr un equilibrio mental, una base de equilibrio psíquico en la gente, ahora ya no funciona igual, se ha venido deteriorando el culto católico y esto ha generado la necesidad de para ciertas cuestiones espirituales buscas otros canales, otras vías, porque las tradicionales ya no dan de sí, o ya no dan en la misma proporción. Entonces, esto, más la inclinación natural a tratar de entenderse uno mismo, existen en todas partes, pero en México ha contribuido a lo que, se le podría llamar un auge del I Ching en los últimos tiempos.

J: Yo estuve buscando algunas porcelanas que tiene el signo del movimiento. Curiosamente hace poco fui a Monte Albán, y un indio me dijo que "sí existe esa cosa en nuestro pueblo". Fue una buena señal para buscar una huella de posible enlace entre las dos culturas. Y me fui al Museo Nacional de Antropología a buscar un signo del I Ching en la sección de Monte Albán. Ahí encontré signos parecidos a los trigramas del I Ching en una porcelana. El curador del museo lo llamaba "las garras de jaguar", pero, es parecido a un ideograma o líneas del yin y yang.

JA: Qué tal.

J: Según los investigadores de la filosofía maya, existe algún elemento similar entre el I Ching y el Tzolkin. También los observatorios de Palenque y Chichen Itzá tienen el mismo sistema del I Ching. Entonces, ¿qué significa eso para usted?

JA: Para mi en lo personal, representaría algo que no me sorprende demasiado, porque creo que en verdad hay una base arquetípica muy grande, profundísima, tanto en el I Ching como en las culturas precolombinas, sobre todo las grandes, como la maya, por supuesto, o la zapoteca de Monte Albán. Entonces, me detendría un poco en las teorías de Jung, el psicólogo. Él plantea la existencia de un inconsciente colectivo, una forma colectiva en lo más profundo de nosotros mismos que es semejante en todas partes. Hay varios libros de Jung, pero ahorita concretamente me acuerdo de uno que se llama Psicología y alquimia, otro es un libro sobre los mandalas que se llama Aión y Los símbolos y estructuras del inconsciente, donde él se encarga de investigar una serie de símbolos que coinciden en todas las culturas de todas partes del mundo, desde las europeas, las latinoamericanas, hasta las del extremo Oriente, y las del cercano Oriente; los mandalas para no ir más lejos, se dan absolutamente en todas las culturas y muchísimos otros elementos más que están presentes. Entonces, yo creo que bajo esta hipótesis jungiana viene a ser perfectamente explicable la coincidencia de elementos allá. Ahora, no sé, es especulable o podría ser especulable el hecho de que no sólo sean estímulos que vienen desde lo más profundo a manifestarse en las culturas, sino que en verdad hayan sido transportados los símbolos en aquella vieja jornada que llevaron a

cabo las gentes de Oriente para llegar a América, y al llegar hayan traído consigo símbolos arquetípicos de su sitio de origen; además de que no es remota tampoco la posibilidad, como han demostrado los viajes de mucha gente, de que haya habido por vía marítima formas de acercamiento que hayan traído consigo este tipo de cosas, que es lo más profundo de la gente. Entonces, si alguien va a viajar indudablemente trae consigo sus bases más hondas.

J: ¿Cuando consulta usted el I Ching como escritor, le da alguna imagen para desarrollar el relato?

JA: Claro que sí. Las imágenes del I Ching son tan sugerentes, tan profundas y al mismo tiempo tan flexibles, que uno puede encontrarles acomodo muy fácilmente o con relativa facilidad en áreas de preocupación temática, por ejemplo, o formal que uno tenga. En mi caso por ejemplo, uno de mis conceptos básicos de cambio en mi punto de vista sobre la literatura, partió de la base de que en un momento dado, sobre todo en los años 70, me di cuenta que el sentido de la imagen podía resultar tan expresivo y tan potente, como lo que podría ser una narración o un hecho narrativo en sí. Entonces, de pronto yo descubrí que si podía no narrar situaciones, no narrar anécdotas, pero sí narrar imágenes, esta narración o esta transcripción verbal de las imágenes me podía resultar de una extraordinaria riqueza en la literatura, y esto se lo debo al I Ching naturalmente, por el concepto de las imágenes que tiene. En ocasiones muy extremas, porque esto no es común en mí; si llego a atorarme con un texto que estoy escribiendo y de repente no encuentro otra salida, le pregunto al I

Ching cómo salir del problema, y no lo he hecho mucho, lo he hecho muy pocas veces, pero las veces que lo he hecho me ha funcionado. Recuerdo, por ejemplo, cuando estaba yo escribiendo una obra de teatro que se llama Círculo vicioso y la llevaba muy bien, era un tema que yo tenía muy dentro y que me era de relativa facilidad; entonces, me puse a escribir con gran entusiasmo y de pronto me atoré y dejé pasar un poco de rato, pero no me podía fluir, algo me estaba impidiendo que lo hiciera. Entonces, esa vez le pregunté al I Ching cómo seguir adelante con lo que estaba escribiendo y me salió aquella vieja imagen de que "si tienes un caballo y el caballo es tuyo, déjalo que se vaya, no lo corretees y como es tuyo verdaderamente va

nuevas cosas, siempre me resulta fascinante, porque cierta cosa que creía yo haber entendido bien, de pronto resulta que no la había entendido lo suficientemente bien y tengo un nuevo discernimiento que me permite ahondar en ese asunto. En ese sentido yo creo que el I Ching es como un manantial inagotable, y todas las veces que uno se meta en él las circunstancias van a ser totalmente diferentes; si uno ha llevado cierto grado de desarrollo, entonces las condiciones son tales que permiten una visión más amplia, más rica, de algo que aparentemente ya se tenía solucionado. Entonces, no uso yo mucho el I Ching ni para hacerle preguntas determinantes de mi vida, y menos aún para cuestiones literarias, para eso confío yo en mi creatividad y en mi instinto natural de escritor. Pero el I Ching es de una importancia básica radical para mí, porque es la que conforma mi concepción del mundo, y de mi concepción del mundo es donde salen mis temas, donde salen mis maneras de encarar esos temas, las formas como debo de trabajarlos y los recursos muchas veces para hacer literatura. Tengo una novela que se llama Cerca del fuego, nunca le pregunté al I Ching acerca de esta novela ni una sola vez, sin embargo, es una novela que está basada en 64 textos, que es la estructura básica del I Ching. Y luego en muchas ocasiones ciertas líneas, ciertos pasajes, ciertos comentarios de la escuela confuciana a mí me sirven para poder desarrollar mejor ciertos temas, ciertas historias que estoy trabajando.

J: ¿También encuentra ahí la visión del universo, de la naturaleza, por ejemplo, y estéticamente podría hablar de ese cambio, de ese

signo de los cambios? Y ¿podría encontrar algún lenguaje significativo, o algún verbo nuevo?

JA: Sí, claro que sí. Por ejemplo, me llegaron muy a fondo las nociones que tiene el I Ching... en el gran tratado, en el principio sobre todo, Confucio -porque parece que fue Confucio quien lo escribió- le da una importancia medular al problema de lo fácil y de lo simple, dice que lo creativo se expresa a través de lo fácil y lo receptivo se expresa a través de lo simple. Y que la combinación de lo fácil y de lo simple genera condiciones maravillosas que permiten que a uno lo sigan, que lo entiendan mejor, que las ideas que se quieren transmitir lleguen a mayor profundidad. Esto fue muy importante para mí en la concepción de la literatura, porque me quitó muchas tendencias a un barroquismo lúdico que yo tenía. No perdí eso en mi estilo porque es algo intrínseco, es parte de mí mismo, pero me lo domó mucho, me hizo en ese sentido preocuparme menos por el juego formal y tratar de atender más a una literatura que fuese fácil y que fuese simple considerando que esta simpleza y esta facilidad, están preñadísimas de complejidad, lo que no es evidentemente algo muy inmediato accesible, pero que como conceptos me resultan de una utilidad enorme. Otras veces, por ejemplo, hay una articulación de hexagramas que en un momento determinado van dando un sentido al desarrollo del carácter. De pronto, al leer el libro y al estar disfrutando, porque también lo disfruto mucho ¿no?, de pronto me daba cuenta de que para cierto desarrollo de personajes en mi literatura estas guías de desarrollo del carácter podían ser extraordinariamente útiles, porque se traducían en historias, y estas les daban -pienso

yo- una mayor hondura a los personajes. Eso se da mucho en Cerca del fuego, por ejemplo. Entonces, son ocasiones que la influencia del I Ching está ahí, pero no es tan visible ¿no?, no se puede percibir porque está en verdad en el meollo, en lo más sustantivo y no tanto en la superficie.

J: ¿Cómo influye la subjetividad del I Ching en su creación o la objetividad del I Ching en su mundo literario? Por ejemplo, en el Farabeuf de Salvador Elizondo, el protagonista tira las monedas para sacar los hexagramas del I Ching, ¿no chocaría la contracultura con la propia cultura mexicana?

JA: Yo siento que no, que no choca para nada, en verdad. Porque eso es la profundidad el I Ching, es tan hondo, que abarca los estratos más profundos de cualquier civilización, de cualquier cultura y la mexicana evidentemente también. Claro, es un tanto más exotista en Elizondo, porque tiene la referencia con el supliciado chino y porque se combina también con la tabla de la ouija, y porque le sirve a él de pretexto formidable, que filosóficamente es muy comprensible para poder plasmar el tema central de su libro que es la crónica del instante. Entonces, las monedas del I Ching en el libro, como lo concibo yo, siempre están cayendo desde que se empieza el libro hasta que se termina, al igual que siempre se está consultando la ouija y siempre se está supliciado al chino ese que le hacen torturas tan tremendas, ejemplificadas en el libro con la fotografía que está hacia el final; entonces eso es parte del meollo del libro: mostrar como un instante contiene en sí todos los elementos de la existencia

misma, cómo lo infinito solamente se puede concebir a través de lo finito. Es una de las cargas del libro importantísimas, a la que el I Ching aquí le sirve de maravilla para poder ejemplificarlo y creo que es correctísimo el uso que hace del I Ching. El libro nos resulta un tanto extraño, o nos resultó un tanto extraño cuando lo publicó Elizondo, y no sólo por esto del I Ching. Yo creo que el I Ching venía a ser un elemento más del exotismo que trae consigo el libro, que era extraño en la cultura mexicana de los años 60, porque estaba hablando de un médico francés a principio de siglo, basado en todo un manual de anatomía y relacionado con una gente a la que están sometiendo a un suplicio en China en un periodo semejante del tiempo y que se relaciona con un momento en que tiene lugar un acto ritual muy peculiar entre la enfermera y los personajes que confluyen en lo que se puede llamar la anécdota, si es que la hay en ese libro. Entonces, todo eso hacía que el libro fuera muy extraño, no tanto por el I Ching mismo. Pero en otras funciones que se ha dado al I Ching, por ejemplo, en la literatura mexicana, pues creo que no resulta, sobre todo a estas alturas, no resulta extraño, para nada. Puede resultar extraño porque muchos de los planteamientos que hace el I Ching son enigmáticos, son difíciles de entender. Pero esto es un problema no de la mecánica del I Ching, sino de la complejidad de las cosas que expresa, y eso ya depende de la capacidad de atención de los lectores y de su aparato cultural y de elementos de esa naturaleza. Por eso podrá resultar un tanto extraño, pero no en sí por los planteamientos, que pueden resultar simples y fáciles porque tienen una base arquetípica muy profunda, para los chinos y para nosotros también.

J: ¿Usted piensa que alguno de los escritores hispanoamericanos también consulta el I Ching?

JA: Yo creo que Cortázar estaba muy cerca del I Ching, lo conocía muy bien, no sé si lo consultaba o no. Pero yo creo que estaba familiarizadísimo con él. Bueno, y por supuesto Borges, no sé si lo consultaba, casi podría jurar que sí.

J: Sí, es casi cien por ciento seguro que lo consultó para inventar su laberinto.

JA: Ándele. Y para salir de él también, o intentarlo. Y su concepción de todo este mundo de espejos y de senderos que se bifurcan, que en muchos aspectos es muy oriental. Tiene un poema muy hermoso que está dedicado al I Ching mismo, donde está fuera de cuestión su conocimiento del I Ching mismo. Sí hay otros escritores. Yo conozco una escritora argentina que maneja bastante el I Ching, que se llama Reyna Rose. Yo creo que a niveles de conocimiento cultural muchísima gente sabe lo que es el I Ching, dentro de su cultura general. Ahora, que lo lean con más atención y le tengan cierto grado de interés especial, si no es que con devoción, evidentemente hay mucho. Pero ahí sí no podría yo saber con exactitud qué tantos, sería una bonita encuesta, una bonita tesis para investigar.

J: Entonces, ¿el acercamiento hacia Oriente en la literatura mexicana podríamos decir que es una la búsqueda de la identidad original a través del orientalismo?

JA: Sí, yo creo que sí. Lo que pasa es que es tan amplio el espectro que se da en una gama tan infinita de preocupaciones ¿no?. Por ejemplo, ahorita estaba pensando en un autor que es Philippe K. Dick, no sé si lo conozca usted.

J: No lo conozco.

JA: Es un escritor sensacional de ciencia ficción. Este hombre en 1960 escribió un libro basado enteramente en el I Ching, que se llama El hombre en el castillo, y se lo premiaron; The man in the high castle se llama en inglés, es un libro muy célebre en la ciencia ficción. Los personajes unos son gringos, pero son japoneses y otros son alemanes y todos coinciden en que todavía ni siquiera usan las monedas para consultar el I Ching, utilizan las varas... y son ultra expertos en la consulta del I Ching. En todas partes las sacan y cuentan sus varitas rapidísimo y obtienen hexagramas y con respuesta para todo tipo de cuestiones. Esto se da ya en los años 50, que creo es cuando más fuerte se da el movimiento hacia Oriente en la cultura occidental, pero que viene desde antes indudablemente. Ya en los libros de Jung, por ejemplo, en su correspondencia con Freud, comenta el...? Entonces ya desde fines del siglo pasado y principio de éste, llamaba la atención de la gente el interés que se estaba dando por las culturas orientales. O sea, que hemos tenido ya varios periodos en que hay como una moda o una tendencia en Occidente por las cuestiones orientales. Yo creo que se dio entre los años noventa del siglo pasado, luego después por los años treinta, por los años cincuenta, y evidentemente del 68 para acá no ha parado. Entonces, yo

creo que sí forma parte de esa necesidad de abrirnos más, de universalizarnos, y sobre todo, de romper con las limitaciones de la mente occidental, abriéndonos a la riqueza oriental.

J: Los movimientos literarios como la onda, el estridentismo, el realismo mágico, también podemos incluirlos en la búsqueda de la identidad original propiamente mexicana?

JA: Yo no estoy tan seguro. Yo creo que los problemas de la identidad están resueltos, de la identidad nacional, no de la identidad individual porque ese sí es un problema que nunca se agota, siempre estamos descubriéndonos a nosotros mismos. Pero a niveles de identidad nacional, yo creo que en la literatura latinoamericana, y la mexicana en especial, el problema queda resuelto con la producción del boom latinoamericano de literatura. El boom latinoamericano, entre otras cosas, para mí representa el fin de todas las obras épicas que tratan de configurar los dilemas esenciales de nuestras naciones y con ello de nuestra propia identidad nacional. A partir del boom que nos da los mosaicos amplísimos de la nacionalidad mexicana de Carlos Fuentes; las preocupaciones ontológicas míticas de Octavio Paz; la cuestión de la identidad latinoamericana en García Márquez, a través de Cien años de soledad, en concreto; la integración al problema de nuestra identidad en relación con Europa como la novela Rayuela de Cortázar; en fin creo que hasta ahí estos grandes libros cierran el tema de las identidades nacionales, o al menos en México está cerrado desde entonces. Creo que no hay problema de identidad en México a nivel de nación o lo hay solamente en la

instancia de que esta identidad se va modificando con los nuevos estímulos que van surgiendo a través del desarrollo humano mismo y que entonces necesitan estarse redefiniendo, para ya es una cuestión muy distinta redefinir a definir. La cuestión está definida y creo que queda perfectamente definida en las obras filosófico-psicológicas de Samuel Ramos, que extienden después el grupo de pensadores del grupo Hyperion, y cuya máxima expresión en su continuación es Octavio Paz, por un lado, y por otro, en el campo de la literatura, con Carlos Fuentes, Juan José Arreola y un poco Yáñez también, llegamos a complementar el mosaico de nuestra propia identidad debidamente. Ya tenemos todos los elementos con los cuales podemos discernir nuestra propia identidad. Creo que nuestra literatura a partir de entonces, si se ha de preocupar por la cuestión de la identidad, ya no es a nivel nacional, sino a nivel individual. Esto es un problema de todas las literaturas del mundo. De una u otra manera, a toda la gente que está escribiendo ahorita le interesa discernir que el autor en sí o sus personajes en sí, ya no es una cuestión de índole colectiva. Entonces, precisamente la literatura que se da en México a partir de los años 60 se caracteriza precisamente porque se acaban las grandes visiones muralistas de la realidad nacional y lo que empieza a surgir son las problemáticas muy concretas, íntimas, individuales de las personas, a veces ligadas con grandes eventos sociales que modifican el entorno de la identidad. El más específico de ellos sería, sin duda, el movimiento estudiantil del 68, que estimuló mucha producción literaria y que generó como una suerte de corriente en sí, o la que ahora en los últimos años, podemos llamar la tendencia hacia la corriente histórica, que también contribuye en este sentido. Pero más

bien, las obras literarias en México a partir de los años 60, sean de la onda, sean estructuralistas, sean del tenor que sean, históricas, policiacas, o lo que sean lo que están haciendo es perseguir la calidad óptima de la obra en sí, y la resolución de temáticas a niveles individuales y no a niveles colectivos. Entonces yo creo que en ese sentido el que se interese la gente por las cuestiones orientales no significa que se estén tratando de encontrar a sí mismos a nivel nacional quizás a niveles individuales, y ya no a niveles colectivos. Lo que sí creo yo, es que se trata de una búsqueda sana de una mayor amplitud universal, que puede tener cualquier gente en el mundo, y en eso estamos iguales que los franceses y que los italianos, y que los estadounidenses.

J: Bueno, los orientales también.

JA: Indudablemente, claro, sí. Entonces ya no es tanto andar viendo qué somos a través de un espejo oriental, sino más bien qué aprendemos para ser mejor es a través del espejo oriental.

J: Muchas gracias por su atención.

Joung: Se dice que el I Ching es un libro que representa la sabiduría antigua del Extremo Oriente. Me parece que usted ya tiene el conocimiento profundo sobre la filosofía y la historia del I Ching. ¿Cómo aprendió a consultar el libro?

SE: Yo estudié chino en el Colegio de México allá por 1963, hace treinta años. Entonces con ese motivo me familiaricé con algunos textos clásicos de la cultura china, entre ellos el I Ching, que me pareció el más interesante porque se acomodaba a un proyecto literario que yo tenía que es el que realicé en mi libro Farabeuf, que era la confrontación de dos sistemas supuestamente adivinatorios o de libros de consejo, o procedimientos de prescripciones de orden moral, de Oriente y Occidente. Yo confronto por razones estrictamente literarias, no filosóficas ni filológicas, dos sistemas. El sistema del I Ching dizque adivinatorio -yo no creo que sea un sistema adivinatorio- con el sistema dizque adivinatorio de la Ouija en Occidente. En ellos, el "yin" y el "yang" se confrontan con el "sí" y "no" de la Ouija. Eso es más o menos los orígenes de mi trato con el I Ching. Aparte de eso, tuve el atrevimiento de escribir la introducción a la primera traducción que se hizo al español del I Ching, donde justamente advertía yo que no era un sistema adivinatorio, sino un sistema de consejo, de conducta, basado siempre en los hexagramas.

J: ¿Qué versiones del I Ching ha leído?

SE: La primera versión que yo leí es la versión de Wilhelm en inglés, que es la que utilizo.

J: ¿Es la versión en inglés de James Legge?

SE: Por los conocimientos que tengo del chino o los conocimientos que tuve del chino, me di cuenta que la traducción es imposible porque se trata de dos lenguas de naturaleza totalmente diferente, lenguas escritas. Yo no creo en las traducciones del chino a lenguas occidentales, porque el sistema chino es a base de montaje visual de los diferentes elementos que conforman el ideograma. Tienen un carácter puramente visual, como lo tienen los hexagramas también, y en el otro caso, son elementos conceptuales y fonéticos, puramente fonéticos, donde el elemento visual desaparece. Así que en ese sentido no me guío por las traducciones ni nada, sino que hago una interpretación más bien lírica de la cosa.

J: ¿Usted ya conoce a un personaje legendario, Fu-Shi de la antigua dinastía de Corea, y conoce también esa hipótesis que los propios investigadores chinos admiten.?

SE: ¿Cuál hipótesis?

J: Fu-Shi es de Corea, todos los occidentales piensan que Fu-Shi es chino.

SE: Lo que pasa es que en términos generales en Occidente no hacemos una distinción clara entre coreanos y chinos. Sólo los especialistas seguramente pueden distinguir los diferentes caracteres. ¿La escritura en Corea es exactamente igual que en China?

J: Bueno, ya ahora es un poco diferente. Pero antiguamente, como los mayas y los aztecas, utilizaban los mismos jeroglífico.

SE: Igual que en Japón ¿no? Fundamentalmente son los mismos. Los caracteres esenciales son exactamente los mismos. Los japoneses agregan signos fonéticos.

J: También los occidentales dicen "I Ching" en vez de llamarle "Chou I," o sea, actualmente ustedes conocen tan sólo una parte del libro. Desgraciadamente, en el transcurso de la historia se perdieron otras partes del I Ching. Por ejemplo, me parece que la cultura maya tenía otra parte del libro del I Ching, que se llama sistema de Tzolkin. También los investigadores japoneses encontraron un libro antiguo de Corea que se llama Chun Bu Kyung que significa el "Libro del sello celestial". Apenas hace tres décadas encontraron ese libro. Ahora ya sabemos qué sistema tenía este libro. Entonces al igual que el sistema Tzolkin de la antigua cultura mexicana, la antigua cultura de Corea, tenían otro sistema del I Ching.

SE: Eso es lo que le decía yo, que los diferentes sistemas de lengua no son accesibles a Occidente; esa es mi principal idea: de que no hay una correspondencia exacta, sobre todo en lo que respecta a la

lengua escrita. Porque es como en China, que nadie se entiende entre sí porque la lengua hablada es muy diferente una de otra, se tienen que entender sólo por la escritura. La escritura es un elemento aglomerante de todas las culturas de China y de los diferentes pueblos que la forman, ya que la lengua no es hablada, es fundamentalmente escrita; y entre nosotros la lengua es fundamentalmente hablada, es un conjunto de signos. Las letras son signos musicales o signos de sonidos, no de imágenes, y eso es lo que es muy difícil de traducir. Por ejemplo, cuando yo estudiaba chino estaba también de moda "la cosa nostra", la mafia siciliana. ¿Usted la recuerda? Eran los gánsters de Sicilia que usaban un lema que se llama "la cosa nostra". Entonces, eso era cosa que se escribía en las paredes, se usaba como graffiti entre estudiantes. Y yo aprendí a traducir "cosa nostra" al chino "Wo man de tunchi," que en español su traducción literal más o menos me acuerdo la pronunciación, es: Yo muchos de este o este, que es cosa, tunchi, ¿no sé si en coreano sea parecido o sea diferente?

J. Bueno, es un poco diferente.

SE: Esto es para demostrarle más o menos que el sistema es diferente.

J: Existen varios ilustres nombres en relación directa e indirecta con el I Ching. Por ejemplo, Jung escribió el prólogo para una versión inglesa del I Ching. También usted ha escrito el prólogo para una versión en español. Yo pienso que ya pasó mucho tiempo de esa versión; si saliera una nueva versión, por ejemplo, si a alguna

editorial le interesa publicarlo nuevamente, ¿usted cambiaría la opinión que puso en el prólogo?

SE: Pues... no sé, depende de que yo leyera la nueva versión y la utilizara, porque yo lo utilicé según las instrucciones que da Wilhelm, lo utilicé bastante, pero un poco a tientas, a oscuras. Me guiaba un poco por lo que decían las monedas, por los hexagramas que yo conseguía formar, pero nunca le pude entender cabalmente porque, como le digo, la naturaleza de la lengua es muy diferente. Yo tengo entendido que los mismos hexagramas son reducciones o símbolos sintéticos de ideogramas. Eso es lo más que yo llegué a acercarme. Y en virtud de que los ideogramas son completamente diferentes de las palabras que usamos en Occidente, pues estaba yo un poco confuso siempre con la naturaleza de ese tipo de cosas, nunca pude tener una idea clara de los consejos que yo recibía a través del sistema de las monedas.

J: Bueno, sí, pero creo que nos desviamos un poco de la pregunta.

SE: Sí, sí. Usted es un especialista del I Ching y yo no, entonces me coge un poco desprevenido, se lo advierto, porque yo solamente lo utilicé como motivo literario.

J: También a mi me interesa como motivo literario porque, como usted dijo hace un momento, se traduce los símbolos en hexagramas; Wilhelm siempre dice "signos", pero yo quiero decir que cada hexagrama es un símbolo, donde confluyen miles de palabras en un "kua".

SE: Exactamente.

J: Yo creo que el señor Octavio Paz y también usted y los escritores occidentales, especialmente ustedes dos -Paz y Elizondo-, se interesan mucho por la escritura china.

SE: Sí. A mí lo único que me interesaba era la escritura, porque la lengua era inabordable. Me interesaba mucho este estuche que tengo aquí.

J: ¿Desde cuándo empezó a hacerse una moda en la historia de la literatura Occidental?

SE: Yo creo que conmigo.

J: ¿En México o en toda la literatura Occidental?

SE: ¡No, en toda la literatura Occidental no! Por ejemplo, Jung ha ejercido una enorme influencia en la literatura misma, y él ya lo conocía. Pero que yo sepa, libros occidentales fundados en el I Ching o que se han escrito a partir del I Ching que yo sepa, soy el único.

J: ¿Quiere decir en la narrativa mexicana?

SE: En español por lo menos.

J: Entonces ¿qué obra sería en la narrativa occidental?

SE: Bueno, yo conozco toda la narrativa occidental, pero de la que conozco creo que yo fui el primero que se aprovechó del I Ching para desarrollarlo en forma, como le digo, como motivo literario, [pero] de ninguna manera pretendo ser un especialista en el contenido filosófico o moral del I Ching.

J: ¿Qué opina de la lectura del I Ching por parte de los principiantes, como los estudiante de prepa digamos?

SE: Creo que la mayor parte de los que leen el I Ching, lo consideran una guía, creen que van a sacar soluciones del I Ching. Pero en mi prólogo justamente decía yo que no se trata de un libro adivinatorio, no puede predecir el futuro, se predice, como es el caso de todos los ideogramas, una situación. El I Ching revela, o se supone que revela, el estado de las cosas en cierto momento. Pero no el estado de las cosas en el futuro sino el estado de las cosas en el presente, para luego agregar consejos que se deducen de ello, como hace Wilhem en su traducción de carácter, moral aplicables a las situaciones de la vida del consultante. Pero que yo dudo mucho de su eficacia absoluta. Yo creo que deben considerarse más bien como parábolas aplicables a ciertas situaciones de las que uno debe por sabiduría, por una sabiduría natural, sacar conclusiones.

J: ¿Quiénes son los locos del I Ching en la literatura mexicana?

SE: No conozco a nadie. Ni siquiera Octavio Paz. No creo que se haya interesado. El se interesa mucho por las cosas de Oriente, La senda

de Oku, y ese tipo de libros de Japón. Pero no creo que se haya dedicado especialmente al I Ching.

J: Los discos visuales es una interpretación del I Ching, y lo dijo también el señor Octavio Paz: "Yo uso el I Ching como una guía no como oráculo".

SE: Exactamente.

J: Me interesa mucho indagar en ese fenómeno; yo pienso que los mayoría de los jóvenes escritores mexicanos leen el I Ching, y lo consultan. ¿Ese fenómeno tendría alguna relación con el fenómeno de posguerra o de los hippies de Estados Unidos o no tendrá nada de relación?

SE: Posiblemente sí, hay una mística en relación con las culturas de Oriente, pero como le digo, casi nunca por la naturaleza de las lenguas en las que se manifiesta, casi nunca es asimilable a nuestros modos de pensar. Me hace usted preguntas que caen un poco fuera de mi terreno, porque como le digo, para mí el I Ching era un punto de partida puramente literario que me permitía la confrontación de las dos formas de pensamiento, pero de una manera puramente literaria con búsqueda de efectos, sobre todo de efectos de montaje. Es decir, la oposición de dos figuras que forman una tercera figura en la mente, como es el caso de los ideogramas chinos, en el que se conjugan dos imágenes concretas, dibujables, que tienen una forma y que por su oposición, choque o conjunción forman una tercera imagen abstracta;

es como el ideograma de tristeza o pena en chino, que funciona metafóricamente, no me acuerdo como se dice, pero el ideograma que dice "tristeza" en chino representa un corazón ante la puerta cerrada, según lo recuerdo. Entonces, en ese sistema los chinos para decir "pena" dicen "corazón ante la puerta cerrada", para decir cosa dicen "Tunchi: este o este", porque la cosa es un concepto abstracto, que no puede ser representado. El alma no puede ser representada, el amor no puede ser representado porque son conceptos abstracto, no tienen una forma concreta. Entonces, incluso en mi libro puse la fotografía de la tortura china como parte del texto y como si se tratara de un ideograma, el ideograma "liu"(seis).

J: ¿Porque los jóvenes escritores leen el I Ching?

SE: Le advierto que tampoco sé mucho de los escritores jóvenes mexicanos, porque estoy ya dedicado a otras cosas. Así que me reservo en ese sentido mi opinión, porque no sé si lo consultan o no lo consultan. De hecho conozco a muchos que se guían por el I Ching, pero me imagino que para sus asuntos de orden moral o vital, más que por cuestiones literarias.

J: Yo encontré varios libros de narradores mexicanos, en los cuales tienen una relación directa con el I Ching.

SE: ¿Quiénes?

J: Por ejemplo, la novela El rey se acerca a su templo de José Agustín. También Juan Villoro siempre menciona el I Ching en su obra; entonces, yo creo que ellos tienen alguna influencia de usted.

SE: Posiblemente, porque ellos son escritores posteriores a mí.

J: Ellos lo utilizan de manera directa u indirecta en la creación literaria, pues yo quise bautizar el "ichingismo" en la literatura mexicana, como dijo José Agustín. Bueno, no sé si sea una cosa muy tonta, pero entre los jóvenes escritores mexicanos existe esa tendencia que quieren consultar el I Ching para sacar a imágenes, como usted que tiene mucha influencia de las escrituras en su literatura, ellos quieren expresar también con pocas palabras e ideas profundas.

SE: Sí. El carácter sintético de los ideogramas, justamente creo yo que permitiría, sobre todo en la poesía, la creación de imágenes nuevas. Como lo que le acabo de decir del corazón ante la puerta, "mi corazón está ante una puerta cerrada"; eso en español es poesía, en chino no, es nada más un ideograma.

J: Naturalmente el ideograma ya tiene muchos sentidos literarios, ¿no?

SE: Sí, pero sobre todo en la poesía metafórica.

J: Ese movimiento que quise bautizar "chouismo" en la literatura mexicana, ¿sería una nueva tendencia de novela, como por ejemplo, en su novela experimental *Farabeuf*?

SE: No, no lo negaría. Es un sistema, es un nuevo sistema para nosotros. Yo se lo digo, sencillamente, a partir de la escritura, no de las ideas. El sistema de escritura chino, es un sistema que traspuesto a las lenguas occidentales se manifiesta sobre todo, por ejemplo, en el cine. Cuando el cine no tenía sonido, se hizo un experimento en Rusia llamado el "experimento de Kulechov". Este experimento consiste justamente en aplicar los principios de la escritura china a la formación de imágenes. Se toma una vista de un actor ruso que había en la época, como fotografía de credencial, nada más se ve su cara sin ninguna expresión, luego se toma una mujer desnuda, un plato de sopa humeante y un ataúd con un muerto. Entonces, si se junta la cara del actor inexpresiva totalmente con el plato de sopa, la idea que produce es de apetito, hambre, -porque el actor no podía decir "tengo hambre", porque no había sonido- entonces; con la mujer desnuda, [expresa la idea de] lujuria y con el muerto [la de] pena. Sin embargo la expresión del actor no cambia nunca, pero la imagen que produce en la mente del espectador es la de esos conceptos abstractos, como son hambre, lujuria, y pena. Entonces todo el principio llamado de "montaje" que después ya se utilizó -yo lo utilizo en *Farabeuf*- ya se ha utilizado machismo en la pintura y en la poesía. Es decir, hay conceptos de orden abstracto que no se pueden representar como es este de la tristeza, y se tienen que poner dos cosas reales, concretas, una puerta cerrada y un corazón, que son

cosas que tienen forma. En cambio, nosotros decimos tristeza, pero la tristeza no tiene una forma representable mediante los instrumentos que tenemos en esta cajita. Los físicos chinos escriben y utilizan el inglés, las matemáticas y todo eso, porque en chino sería muy difícil decir conceptos abstractos mediante los ideogramas.

J: Bueno, sí los tenía por sistema de ciencia.

SE: Pues claro, siempre tienen que ser cosas que se puedan dibujar. Estos signos que están aquí algo quieren decir, ¿no?

J: Pero esa letra ya es un dibujo.

SE: Sí. Es un dibujo de cosas reales.

J: O sea es una copia de la naturaleza.

SE: De la naturaleza real.

J: Nosotros podemos enfocar como una cámara, donde se puede ver toda la naturaleza.

SE: Pero la tristeza no se puede fotografiar, más que mediante un dibujo de un hombre que está muy triste.

J: En la naturaleza no existe esa palabra, sólo en los seres humanos.

SE: Claro, todos los sentimientos no tienen representación en chino. Nosotros decimos "amor", y en China se dice de otra manera, pero tienen que ser elementos reales para poderlos dibujar.

J: Supongo que usted ya ha leído Fausto de Goethe, El juego de abalorios de Hesse y El hombre del castillo de Philip K. Dick.

SE: Me está usted preguntando cosas que yo leí hace, no sé, cuarenta y cinco años, hace ya mucho tiempo.

J: Yo considero que esos libros tiene relación directa con el I Ching, creo que sí tienen ciertos aspectos del I Ching.

SE: Llega usted a terrenos por los que hace mucho yo caminé, no me atrevería a darle una opinión absoluta acerca de ello.

J: Ahora nos falta un poco hablar de su interesante obra Farabeuf. ¿qué relación hay entre las tres monedas y la Ouija?

SE: Hay una relación dialéctica. Pero como le digo, para mí es única y exclusivamente literaria. Eran dos sistemas que, tomado el I Ching como procedimiento simbólico de adivinación, se contraponía a la dualidad antagónica yin y yang, etc. Esa conjunción dialéctica de opuestos o de complementarios, sintetiza en una sola imagen o en una sola figura general, dos culturas diferentes. Yo por eso opongo la tortura china que viene ahí representada, con la cirugía, la cirugía de las amputaciones. Sobre todo hubo un principal maestro en

Occidente que es justamente el doctor Farabeuf, un personaje que existió realmente, que nunca operó en vivo, sino que era un teórico de los cortes y de la sección de los músculos y los huesos y toda esa cosa.

J: ¿Conoce la leyenda del médico chino Hwata? Es un famoso médico parecido al doctor Farabeuf, una persona muy legendaria. ¿Se podría comparar realmente al doctor Farabeuf, con el doctor Fausto, por ejemplo?

SE: No. Es un técnico igual que serían los verdugos que realizan la tortura china, son técnicos, es una técnica, es la oposición entre dos técnicas de mutilación.

J: El personaje de la Enfermera siempre está sentada en una mesa al fondo del pasillo, mostrando su espalda. Siempre está sentada en la misma posición. ¿Tiene algún significado o sentido especial?

SE: Ninguno. Búsqueda de un efecto literario.

J: Farabeuf tiene mucha referencia a la dualidad antagónica. Me parece que el doctor Farabeuf es un hombre de ciencia, por el contrario, la Enfermera siempre tira las monedas para sacar un hexagrama adecuada. ¿Esa escena combina la ciencia exacta con el azar?

SE: Eso forma un efecto literario. Yo lo que no pretendí en ningún momento, fue otra cosa que la producción de efectos, que es para mí la esencia del arte moderno en Occidente, la producción de un efecto, efecto de montaje, efecto de conjunción de ideas. Es decir, esto es la producción de un efecto: el efecto tristeza.

J: Yo quise interpretar por al doctor Farabeuf como símbolo de Occidente, y a la Enfermera -pobre enfermera- como símbolo de China. Porque los Occidentales invadieron a China, como la Enfermera ofreció su cuerpo al doctor Farabeuf.

SE: Sí claro, es la conjunción de todos los elementos pero el punto de partida es la visión de la fotografía del chino. Una fotografía que es un documento Occidental, no un documento Oriental; el elemento oriental es la figura del chino y de la tortura china...

J: Entonces no es Enfermera.

SE: No, no es la Enfermera. Es posible, pero como todo es conjetural en ese libro, no hay nada cierto. Es posible que en lugar de chino sea una china, no se sabe bien si es hombre o mujer, en mi libro. No hago esa distinción, ni es una novela de amor tampoco. Cada lector saca lo que quiere en el fondo, como en el I Ching.

J: ¿Usted mismo consulta el I Ching mientras escribe?

SE: Durante una época de mi vida sí. Por aquí yo tengo mi cuadernito donde anoto mis consultas pero hace mucho que no lo consulto. La última vez que lo consulté fue en 82.

J: ¿Le importa mucho la fotografía? Me parece que la fotografía es lo que representa físicamente la crónica de un instante...

SE: Porque es instantánea la fotografía...

J: El lanzamiento de las tres monedas también representa espiritualmente la crónica del instante, ¿verdad?

SE: Sí, la situación en un instante. En un instante dado, en el instante que caen las monedas.

J: ¿Tiene algún significado especial la palabra "instante" en su obra?

SE: Es una palabra figurada, ya que toma más de un instante. El ideograma se lee en un instante, basta un instante para obtener toda la situación del hexagrama, en un instante está dada toda una situación. En mi libro es una figura retórica, puesto que la esencia del libro sería lo que ocurre en la mente de alguien que conoce dos cosas, la fotografía del chino y el manual operatorio del doctor Farabeuf, y que los combina mentalmente para obtener un resultado que sería ese libro. Dentro de una situación literaria tiene que haber

una mujer, tiene que haber París, tiene que haber Pekín, todos los elementos que forman literariamente todos los motivos.

J: Todos los motivos para viajar con el bolígrafo. ¿Podría decirme a qué hexagrama corresponde su obra Farabeuf?

SE: A ningún hexagrama en particular. Más que en el hexagrama en la fotografía yo encontré que la disposición de los personajes que la componen formaban el signo del 6 Liu...

J: Como la estrella de mar.

SE: Sí, y en el hexagrama son también seis líneas.

J: El cuerpo del ser humano se parece a ese ideograma.

SE: Sí, el cuerpo de la tortura. En Occidente el cuerpo humano está compuesto del 5, como en Leonardo da Vinci en el pentagrama. Son los números también, el seis es para mí el Oriente, y el 5 Occidente.

J: ¿Por qué piensa así?

SE: Porque toda la cultura pitagórica y platónica se funda en el número 5 y el 6[el pentagrama y el hexagrama]. No soy sinólogo, yo estoy haciendo mis propias interpretaciones fantasiosas y literarias sobre todo.

J: En numerología oriental, la muerte representa 4. Porque es la misma pronunciación en coreano Sa (el número cuatro), es decir, sa es la muerte también.

SE: Claro, son las palabras prestadas. Todo eso ya lo sé, pero no lo tuve en cuenta para escribir mi libro.

J: ¿Ya viajó usted al Oriente?

SE: Nunca. A ver si pronto.

J: ¿Qué opina del orientalismo en la literatura mexicana, como en el caso de los modernistas?

SE: Bueno, no ha sido más que anecdótico, tengo yo entendido. Hay una bastante buena novela mexicana de un autor que se llama Rafael Bernal, que se llama El complot mongol, que pasa en el barrio chino de aquí de México, pero aparte de eso no sé gran cosa. Hay leyendas, como por ejemplo de La ciudad subterránea de chinos que hay en Ensenada, pero son leyendas de las que no me he ocupado mucho. Me temo que como le dije al principio, yo no soy un orientalista, ni tampoco un mexicanista. No conozco, aparte de El complot mongol, la leyenda de la china poblana por ejemplo, pero es folklor y no sé mucho de eso.

J: Figura como introductor del haikú José Juan Tablada.

SE: Sí, exactamente.

J: Su amigo Octavio Paz también.

SE: Sí, del haikú mal entendido, nunca entendido con los caracteres cablegráficos que tiene siempre, con títulos donde no debería tener títulos. Yo mismo para -Japan Air Lines- fui jurado de un concurso nacional de haikú, pero naturalmente que los haikús que estudiamos no eran haikús reales, sino que eran más bien pequeños poemas que no tienen mucho que ver, era cuestión de propaganda y publicidad de la Japan Airlines y nada más.

J: Muchísimas gracias por su atención brindada en nuestra conversación.

SE: Celebro haberlo conocido.

Joung Kwon Tae. - En el Ta Chuan (El Gran Tratado) se dice que "el I Ching consiste en las imágenes. Y las imágenes son reproducciones; los yao son imitaciones de los movimientos en la tierra". El I Ching expresa simbólicamente el cosmos mediante los signos. Entonces, ¿cree usted que los hexagramas son símbolos criptográficos que codifican el secreto del universo?

Octavio Paz. - Quizá sea mucho hablar de secreto del universo. Era posible creer en el pasado; ahora sabemos que estamos muy lejos de conocer esos secretos y mucho menos a través de un antiguo sistema de símbolos y de signos como el I Ching. A mí ese libro me fascinó porque asocia de una manera a un tiempo coherente y poética los cambios de la naturaleza y, con ellos, los de los hombres. Subrayo: los hombres no en soledad sino en relación con los otros hombres, es decir, en sociedad. Esto, para mí, hombre de cultura occidental, fue muy estimulante; estamos acostumbrados a ver a los hombres como entidades separados. Para nosotros una sociedad es un conjunto de individuos; para ustedes, lo básico es el grupo, la sociedad. Además, la rotación universal: es una idea muy antigua, casi innata, por decirlo así, en el espíritu humano. En mí ha sido una suerte de obsesión o, más exactamente, una manera natural de ver el mundo y a los otros. La palabra rotación aparece muy pronto en mis poemas. Por

ejemplo, en un soneto escrito en 1939, digo: fija en la rotación del mediodía. El sol es la rotación perpetua y además, en el mediodía, la fijeza. Más tarde, escribí un ensayo: Los signos en rotación... Volviendo al I Ching: podría decirse que es la teoría de la correspondencia universal pero en movimiento. El I Ching se funda en una filosofía natural: el ciclo de las mutaciones que experimentan el mundo y los hombres. Es sobre todo un tratado o guía moral que nos ofrece las respuestas y actitudes que podemos adoptar ante ciertas situaciones arquetípicas, comunes a todos los hombres y a todos los tiempos. Ética y política.

J.- Me parece que la expresión simbólica del I Ching intenta superar los límites del lenguaje. Dijo el maestro Kung Tse que "la palabra escrita nunca dice todo lo que queremos decir y que la palabra hablada no puede manifestar todo lo que pensamos". Además, la cosmovisión del I Ching se basa en lo vital y lo orgánico. El ser vivo se caracteriza por el movimiento, el crecimiento y el cambio. Al contrario, el lenguaje se caracteriza por lo fijo, por un canon. ¿Usted cree que el signo simbólico no tiene límites?

O.P.- No sé si tenga límites. Su pregunta en realidad es varias preguntas. Procuraré contestar la relativa al lenguaje. Es cierto que, al escribir, inmovilizamos los signos lingüísticos... o los sonidos, si es que hablamos. Pero la expresión -la escrita y la oral- son momentos del fluir del lenguaje, continuamente en movimiento. Las lenguas nacen, crecen, maduran, languidecen y mueren. Hay muchas lenguas muertas en el mundo. El caso del I Ching es distinto. Más que

combinatoria. Constituido por dos signos básicos, sus combinaciones reproducen los cambios del universo. Esa pareja primordial de signos es yin y yang, luz y oscuridad, arriba y abajo, lo masculino y lo femenino, etcétera. Cada cambio es una permutación y cada permutación es el emblema tanto de los movimientos cósmicos como de las situaciones humanas. Filosofía del cambio. A diferencia de los del lenguaje, los cambios del I Ching no son lineales sino cíclicos. Es un movimiento circular: los signos cambian pero, al final, regresan al punto de partida, a la dualidad primordial del universo. Esto fue lo que me sedujo: vi en el I Ching una imagen del movimiento de rotación de la naturaleza. Asimismo, me pareció que no sólo era una guía ética sino, de modo implícito, un tratado de estética e, incluso, una erótica que mostraba las distintas uniones y separaciones de los dos polos: la luz y la sombra, lo masculino y lo femenino, lo pleno y lo vacío... en fin, el yin y el yang.

J.- ¿Discos visuales y Topoemas expresan esta idea del movimiento del universo?

O.P.- No sé cómo responderle. Son tentativas muy distintas. Topoemas es ante todo un ejercicio de poesía visual: combina a la imagen con la palabra escrita. Es "poesía concreta" y en este sentido tiene cierta relación con los caracteres del I Ching. Sin embargo, a diferencia del I Ching, no se trata de signos fijos ni los signos se agrupan conforme a un sistema. Fueron, como dije cuando los publiqué, un "recurso contra el discurso". Intenté cerrar la puerta al

desarrollo que es cada poema occidental. Acuérdesse usted de Valéry, que dijo: "todo poema es el desarrollo de una exclamación"; pues bien, yo quise no sólo renunciar al desarrollo sino transformar a la exclamación en un signo silencioso que fuese, al mismo tiempo, imagen y palabra. Los Discos visuales son algo muy distinto. En realidad son poemas breves. Están hechos de palabras y consisten en dos discos superpuestos; para leerlos es necesario que el lector haga girar uno de los discos. Así, la lectura requiere la colaboración activa del lector. Los Discos visuales fueron diseñados con el propósito de enseñar al lector moderno a leer más despacio. Fue poesía recreativa, en el sentido en que se dice "física recreativa".

J.- Un ideal literario de la edad contemporánea es la intervención del lector, que se vuelve coautor pues la obra se completa sólo por su interpretación. Esto es lo que ocurre justamente con el I Ching. Así, ese libro es realmente una obra abierta, ¿no?

O.P.- Sí, en cierto modo. Uno de los grandes atractivos del I Ching es ser un sistema en el cual interviene el azar, cuando uno tira las monedas; enseguida interviene la voluntad de aquél que tira las monedas e interpreta los signos, conforme a ciertas reglas. Por una parte, el accidente; por la otra, el texto del I Ching. Es un texto fijo. No obstante, tiene que ser interpretado por cada lector. Hay una continua interrelación entre un texto pensado y escrito hace miles de años y la interpretación que puede ser de hoy o de mañana.

J.- ¿El concepto de obra abierta y el sistema del I Ching serían términos equivalentes?

O.P.- No, son términos afines. Creo que el I Ching es un sistema cuya operación resulta en consejos o avisos de orden práctico. Es un manual de prudencia, diría Gracián. Un saber mundano pero ese saber está fundado no en ideas fijas como en Occidente sino en una filosofía de la naturaleza. El I Ching es una visión del movimiento cósmico. Ese movimiento es de carácter cíclico o circular: los fenómenos naturales y los hombres somos momentos de ese ritmo que siempre vuelve al comienzo para empezar de nuevo. La "obra abierta" - una expresión que estuvo de moda hace algunos años- no está fundada en una filosofía cíclica natural. Como su nombre mismo dice, es una obra sujeta a un número prácticamente infinito de variaciones: las que le atribuya cada lector-autor. Su desarrollo es lineal, como el del lenguaje: nunca vuelve al comienzo. Por último: la noción de "obra abierta" no es de orden filosófico o moral; es un concepto estético o, más exactamente, literario.

J.- Pu Ti Ta Mo es un monje indio que llegó a China en 520. Se le atribuye la fundación de la escuela de Ch'an. Dijo: "Pu li wen Tzy", que quiere decir: para obtener la iluminación o el despertar del espíritu no es necesario usar el lenguaje, "sólo tenemos que comunicarnos de corazón a corazón". Me parece que el monje buscaba la comunicación no verbal; para los sabios orientales el lenguaje no es la forma más perfecta de la comunicación. En el caso de necesitar el uso de las palabras, los monjes budistas tienden a comunicarse a través de palabras condensadas: un lenguaje más allá del lenguaje, como los hexagramas del I Ching. ¿Usted cree en una poesía sin

palabras o muy simbólica, de modo que podamos entenderla no conforme al código lingüístico sino con el corazón?

O.P.- No. La poesía está ligada necesariamente al lenguaje. Además, la comunicación de corazón a corazón, como dicen los budistas - también lo dicen los cristianos- está fundada en una palabra. Aquí viene a cuento la leyenda del origen del budismo Ch'an o Zen. Se dice que en una ocasión el Buda no quiso contestar a varias preguntas de sus discípulos sobre ciertas cuestiones acerca de la realidad última, tales como: ¿el mundo es eterno o no?, ¿el mundo es infinito o no?, ¿cuerpo y alma son lo mismo o son diferentes?. Tal vez un lógico positivista diría hoy que las preguntas no podían contestarse porque carecían de sentido o porque sólo podían responderse con solipsismos y tautologías. Sea como sea, el Buda calló y se limitó a mostrar una flor. Uno de sus discípulos -Ananda, si no recuerdo mal- comprendió y sonrió. Esa sonrisa fue la iluminación. Pero la iluminación es una sonrisa sin palabras porque está fundada en una palabra: la prédica del Buda. Es una sonrisa, un silencio, después de la palabra. Hay dos silencios: uno antes del lenguaje, que no conocemos los hombres. ¿Lo conocen los fetos? No lo sabemos. Sabemos, en cambio, que apenas nace el hombre, grita y su grito es de queja y desamparo. Ese grito del niño al nacer es el germen del lenguaje. El lenguaje nace con el lenguaje. ¿Podemos ir más allá del lenguaje? Sí: hay un momento en que el lenguaje apunta hacia algo que está más allá y que es propiamente indecible. Es el silencio después del lenguaje. Todos hemos vivido esa experiencia de lo indecible, lo no dicho. Es el silencio de los místicos. El poema, todo poema, es un organismo hecho

de palabras que, al terminar, se resuelve en silencio. El silencio que une a los corazones está fundado en una palabra.

J.- La poesía simbólica requiere del método intuitivo, el incienso del corazón y el ojo del espíritu para entenderla. De ahí, nace la poesía Ch'an. Me parece que la poesía Ch'an engendró la negación del lenguaje.

O.P.- Sí. El budismo (y el taoísmo) son negación del lenguaje precisamente porque quieren ir más allá del lenguaje. La gran seducción de Ch'an y, en general, de todas las corrientes budistas, es que proclaman la vacuidad universal. Pero el budismo no culmina en un simple nihilismo ni en un escepticismo que niegue al mundo, al hombre y al lenguaje. Nagarjuna nos dice que Sunyata, la intuición de la verdad o de la realidad última, es la percepción de la vacuidad universal vacía de su vacuidad. O dicho de otro modo: si todo es vacuo, la afirmación de la vacuidad de la realidad también está vacía. Así, por el camino del escepticismo radical y de la negación, el budismo reintroduce al mundo y al lenguaje. Reintroduce a la vida, a la acción, al cuerpo.

J.- En Pasión crítica usted dijo que "el poeta no dice todo y deja al lector la posibilidad de completar su poema". ¿La idea suya equivaldría a las ideas y los arquetipos presentes en el I Ching y en la estética mallarmeana?

O.P.- No lo creo, aunque yo fui tocado, en ciertos momentos de mi vida, por el budismo y por Mallarmé. Hay una indudable afinidad entre

ciertos aspectos del budismo y la estética del poeta francés. El tuvo cierta conciencia, aunque no muy clara, de esa semejanza. En aquella carta famosa a su amigo Cazalis le dice: "He descubierto a la nada sin ser budista". Mi idea es un poco distinta. Cuando estuve en la India, descubrí una verdad de más de mil años: la crítica a la vacuidad universal hecha por Nagarjuna y sus discípulos, se resolvía en el regreso a la realidad concreta y al lenguaje. Esto explica la gran sensualidad de las esculturas que decoran las "estupas" y los santuarios budistas. La realidad real es el vacío; ahora bien, como el vacío, a su vez, está vacío de su vacío, la realidad concreta reaparece. Un filósofo chino, no me acuerdo ahora su nombre, dice que la sabiduría consiste en saber que la ficción se convierte en realidad y la realidad en ficción. Son dos versos que se citan al comienzo de la novela El sueño del aposento rojo.

J.- ¿Usted dijo sobre Un coup de Dés: "No hay una interpretación final de Un Coup de Dés porque su palabra última no es una palabra final". Según su comentario, Un Coup de Dés tiene alguna similitud con la colocación de los signos en el I Ching. También en Piedra de sol no hay una palabra final. Hay una continua rotación de las palabras. En los hexagramas no hay una interpretación final, porque los sabios colocaron Wei Chi Kua en la última posición del libro. Wei Chi Kua simboliza el nuevo comienzo, no representa el final del universo.

O.P.- Su observación es exacta. Tiene usted mucha razón. Los signos del I Ching representan distintas etapas del movimiento. A su vez, la

forma de ese movimiento es circular o cíclica pues está fundada en una visión del cosmos en la que el fin es siempre un recomienzo. Hay primavera, verano, otoño y, al fin, invierno. El año termina en el invierno pero el mundo recomienza en la nueva primavera. En algunos poemas y en otros escritos, he tratado de expresar algo de esto aunque sin duda de modo muy imperfecto. Quiero decirle también que, al escribir esos poemas, no fui enteramente consciente; no apliqué una filosofía ya hecha: quise expresar unas cuantas ideas, obsesiones y sentimientos que, confusamente, me habiataban. En el arte hay un elemento desconocido, ignorado por el autor y que de pronto irrumpe. Si supiéramos todo lo que vamos a decir, no podríamos escribir. Por fortuna, en el momento de escribir aparece la colaboración, no llamada e inesperada, de potencias que no conocemos y en circunstancias imprevistas. Son accidentes que no podemos controlar. Por esto la palabra, toda palabra, especialmente la palabra poética, tiende siempre hacia lo absoluto y siempre es relativa.

J.- ¿Cree que Mallarmé tenía algún conocimiento del I Ching antes de escribir su poesía Un lance de dados?

O.P.- No, no lo creo. Sin embargo, es muy curioso que el tema de Un coup de dés sea precisamente el azar y lo absoluto. Son las ideas centrales, el eje que mueve a los signos del I Ching. Por un lado, se lanzan los dados o las monedas; por el otro, el cielo inmóvil de los signos. Sólo que ese cielo inmóvil es el teatro de un movimiento que se resuelve en la aparición momentánea de un signo, un hexagrama. Al final de Un coup de dés aparece también una constelación momentánea,

forma de ese movimiento es circular o cíclica pues está fundada en una visión del cosmos en la que el fin es siempre un recomienzo. Hay primavera, verano, otoño y, al fin, invierno. El año termina en el invierno pero el mundo recomienza en la nueva primavera. En algunos poemas y en otros escritos, he tratado de expresar algo de esto aunque sin duda de modo muy imperfecto. Quiero decirle también que, al escribir esos poemas, no fui enteramente consciente; no apliqué una filosofía ya hecha: quise expresar unas cuantas ideas, obsesiones y sentimientos que, confusamente, me habiataban. En el arte hay un elemento desconocido, ignorado por el autor y que de pronto irrumpe. Si supiéramos todo lo que vamos a decir, no podríamos escribir. Por fortuna, en el momento de escribir aparece la colaboración, no llamada e inesperada, de potencias que no conocemos y en circunstancias imprevistas. Son accidentes que no podemos controlar. Por esto la palabra, toda palabra, especialmente la palabra poética, tiende siempre hacia lo absoluto y siempre es relativa.

J.- ¿Cree que Mallarmé tenía algún conocimiento del I Ching antes de escribir su poesía Un lance de dados?

O.P.- No, no lo creo. Sin embargo, es muy curioso que el tema de Un coup de dés sea precisamente el azar y lo absoluto. Son las ideas centrales, el eje que mueve a los signos del I Ching. Por un lado, se lanzan los dados o las monedas; por el otro, el cielo inmóvil de los signos. Sólo que ese cielo inmóvil es el teatro de un movimiento que se resuelve en la aparición momentánea de un signo, un hexagrama. Al final de Un coup de dés aparece también una constelación momentánea,

fija y en movimiento: cuanta total en formación. Identidad o coincidencia entre el azar y el absoluto. Cada minuto es absoluto... por un minuto.

J.- Pensé que Mallarmé podía haber conocido el I Ching porque Théophile Gautier fue uno de sus maestros y su hija fue muy amiga de Mallarmé.

O.P.- No se me había ocurrido esta hipótesis. No es descabellada. Sí, Judith Gautier fue la primera traductora moderna de poesía china al francés (Le livre de jade) y sus traducciones o más bien adaptaciones (tradujo al simbolismo la poesía china) fueron muy estimadas. Influyeron en muchos poetas aquella época y de muchos países, entre ellos a varios modernistas hispanoamericanos. En cuanto a la influencia del budismo: no fue, estoy seguro, el resultado de la lectura de los textos sino un eco de la filosofía alemana, que ostenta desde Schopenhauer y Hegel una visible influencia de las filosofías de la India antigua. El caso de Schopenhauer es muy citado pero se olvida el de Hegel. Fue el primero en señalar el gran descubrimiento del pensamiento indio; la identidad entre el ser absoluto y la nada. Son conceptos complementarios. Probablemente Mallarmé se enteró de todo esto por conversaciones con algunos de sus amigos. De todos modos, no puede reducirse la poesía de Mallarmé a una mera influencia intelectual o estética. Lo decisivo fue su experiencia interior. Mallarmé vivió sus poemas y sus ideas; su obra no es una especulación racional sino una visión espiritual

profundamente vivida, es decir, padecida y gozada. En este sentido, escribió con sangre: no la de sus venas sino la de su espíritu.

J.- ¿Cuántos escritores del mundo han recibido la influencia del Libro de los cambios?

O.P.- No lo sé. Tuvo mucha influencia en la literatura china, en la coreana y en la japonesa. En Occidente, después de las primeras traducciones, interesó sobre todo a los orientalistas y a los filósofos. En el siglo XX esa influencia se extendió y ha sido enorme, especialmente en los Estados Unidos. Un ejemplo notable es el del músico John Cage. Al final de su vida compuso muchas de sus piezas usando exclusivamente el método del I Ching. A mí también me impresionó la lectura de ese libro. Incluso lo consulté a veces ante problemas de mi vida íntima... Pero volvamos a la doctrina del silencio. Una de las críticas más curiosas es la del poeta Po Chu-i. Aunque era confuciano, conocía bien el budismo y el taoísmo. En un poema se refiere con sorna a la doctrina sin palabras de Chuang Tzu y dice: "usa muchas palabras para hablar del silencio".

J.- Nadie niega hoy en día que usted tiene conocimiento profundo sobre la filosofía del I Ching. ¿Cuándo leyó por primera vez y qué versión del I Ching?

O.P.- No creo tener un conocimiento profundo ni mucho menos. Más bien es superficial. ¿Cuándo lo leí? Hace cerca de cincuenta años. No recuerdo la fecha exacta. Tal vez durante mi primer viaje al Oriente,

en 1951. En ese año estuve en la India y en 1952 en Japón. Conservo aún la traducción que usé. Fue la primera traducción moderna. La guardo como uno de mis libros queridos. (Se levanta y busca en un estante el libro). Mire usted: es la traducción de Richard Wilhelm. Se publicó en inglés en 1951.

J.- Me interesa mucho indagar el fenómeno de los jóvenes escritores mexicanos que leen El libro de los cambios, y lo consultan cuando escriben. ¿Es influencia de la "generación Beat" o suya?

O.P.- No lo sé. En todo caso, la influencia norteamericana ha sido y es decisiva. En México los jóvenes leen casi exclusivamente literatura norteamericana contemporánea. No está mal pero es una limitación. Por una parte, olvidan a los clásicos de nuestra lengua; por otra, a la gran herencia literaria de nuestra civilización. El caso de Salvador Elizondo es muy distinto. El conoció directamente la traducción china y se sirvió con gran talento del I Ching en una de sus novelas.

J.- Además de Cage, otros artistas consultaron el I Ching, ¿verdad?

O.P.- El prólogo de la edición que yo tengo del I Ching es de Jung. Es un ensayo brillante en el que enfrenta a dos tipos de casualidad. Una, la occidental, es diacrónica: cada causa determina a un efecto y así constituye un proceso lineal; el efecto sigue indefectiblemente a la causa. La casualidad oriental es sincrónica, como se ve en el I Ching, en el que cada fenómeno es la consecuencia de una concurrencia

de causas. Una casualidad simultánea y convergente. Esta interpretación me conquistó por un tiempo. Ahora me parece más brillante que verdadera. En una y otra casualidad, la diacrónica y sincrónica, la causa o las causas son siempre anteriores a los efectos. Tal vez habría que analizar con más detenimiento la noción de causa y efecto. Por ejemplo, el efecto puede convertirse, en un momento dado, en una causa. Pero ¿las causas pueden transformarse en efectos? No lo creo. La causa está siempre antes. Es proceso irreversible.

J.- ¿Le gusta escribir la poesía en "una sola palabra pero enorme palabra", como dijo Borges?

O.P.- Más bien me gustaría escribir un poema con una palabra muy pequeña. Sería maravilloso que uno pudiera resumir todo nuestro asombro ante el mundo nada más con un monosílabo: ¡ah!.

J.- Como los budistas que dicen ¡hal!.

O.P.- Exactamente.

J.- ¿Podría decirme algo sobre Piedra de sol? ¿Por qué 584 versos?

O.P.- Es el número de días que transcurre entre una y otra conjunción de Venus y el Sol. Fin de un ciclo y comienzo de otro. No es solamente un número astronómico; fue un número religioso e influyó mucho en el mundo nahuatl y, en general, en toda Mesoamérica. Por

esto, en la primera edición de Piedra de sol hay dos signos mayas con las fechas y dos palabras aztecas: cuatro Olín y cuatro Ehécatl.

J.- Curiosamente, el Olín (Movimiento) y el Ehécatl (Viento) se parecen a dos trigramas del Libro de los cambios; Olín corresponde a Chen (El movimiento y el trueno), Ehécatl a Sun (Lo suave y el Viento). Estos dos trigramas corresponden al hexagrama Heng (Duración), que significa el camino de la perpetuidad, el curso cíclico de la vida natural y la humana. ¿Usted consideró todo esto o fue pura coincidencia?

O.P.- Fue una coincidencia... aunque ¿qué quiere decir coincidencia? Una de mis obsesiones ha sido el tema de la unión y la separación de los contrarios y esto es, en su esencia, el significado del hexagrama Duración. Me sorprendió mucho encontrar ese signo en el I Ching. Escribí una "suite" de poemas breves precisamente con el título de Duración. La "suite" tiene como epígrafe el hexagrama Heng: Trueno y viento: Duración. Compuse esos poemillas varios años después de Piedra de sol, en 1959 o 1960, no recuerdo bien. Hace ya bastantes años de eso, ¡caramba, más de treinta!.

J.- ¿Podría hablarnos sobre Discos visuales?

O.P.- Ya le dije lo principal. Los diseñé cuando vivía en la India, en 1964 o 1965. Me interesaban muchas cosas al mismo tiempo: el budismo, el taoísmo, el estructuralismo lingüístico y antropológico, la filosofía del lenguaje. Los Discos visuales tienen que ver con la

idea de duración y movimiento. Es una paradoja que el movimiento engendre la duración pero es una paradoja que comprobamos todo los días. No podemos concebir un tiempo inmóvil. Siempre lo concebimos en movimiento, en cambio continuo. Así pues, la duración es el cambio. Y esta es la paradoja: que el cambio engendre a la duración. Es una paradoja semejante a la de la identidad final entre el todo y la nada

J.- Entonces, ¿no existe en su obra el tiempo detenido?.

O.P.- El gran misterio es que las cosas duran porque cambian. La vieja metáfora de Heráclito sigue siendo válida: el río nunca es el mismo río... pero siempre es el mismo río. Hay un elemento permanente y ese elemento es el cambio: el río dura porque fluye. Es verdad que el río nunca es el mismo río, ya que cambia sin cesar. También es verdad que el río es el mismo siempre porque cada uno de sus cambios es una reiteración. El I Ching se funda en la doble realidad del tiempo y de todo lo existente: perpetuo cambio y perpetua reiteración. Incesante vuelta al comienzo, vuelta al origen. Del invierno a la primavera y de la primavera al invierno.

J.- Al combinarse los ocho signos, producen sesenta y cuatro hexagramas que comprenden todas las posibles situaciones de los tres componentes del universo: el cielo, la tierra, y el ser humano. Esas imágenes fundamentales del I Ching ¿cómo servirán a la creación poética?.

O.P.- Me han servido de un modo intuitivo y práctico. Por ejemplo, escribí un poema sobre mi amigo John Cage usando el I Ching: lanzaba las monedas que me llevaban a un signo; abría un libro de John (Silence) y, guiado por el signo, escogía una frase o dos de la página. Al final, la conciencia crítica: el fragmento copiado era una suerte de pausa e inmediatamente yo escribía, a la manera de una estrofa, otras dos o tres frases. Colaboración entre el azar y la voluntad creadora. Control del azar pero asimismo perturbación del cálculo. El resultado -más allá de toda apreciación estética- fue sorprendente.

J.- Entonces usó al I Ching como una guía.

O.P.- Sí. También lo usé, aunque de un modo más explícito, en el prólogo a la antología Poesía en movimiento. En esa ocasión no hubo operación con los dados -tango unos diseñados por Leonora Carrington- sino que me serví de la visión general del I Ching para describir la situación de la poesía joven en esos años (1966). Era una realidad en movimiento y no era fácil prever su futura evolución. Los autores de la antología (Chumacero, Pacheco, Aridjis y yo) habíamos escogido a catorce poetas. Los vi como una realidad en rotación, parejas de oposiciones y conjunciones (yin y Yang). Fue un juego pero un juego que me permitió percibir los elementos constitutivos de la joven poesía mexicana de esos años. Dicho todo esto, debo añadir: hay que usar el Libro de los cambios sólo en ciertos casos excepcionales. Es un juego creador y un juego filosófico. No es, en sentido estricto, una teoría: es una visión del orden universal que estimula nuestra

imaginación, a condición de no aplicarla mecánicamente. Una vez más: hay que saber guardar nuestras distancias. El escepticismo puede ser no el enemigo sino espuela de la imaginación.

J.- Por último, ¿usted conoce algo de la literatura coreana?

O.P.- Apenas. Conozco un poco la literatura china y la japonesa. Los coreanos han sido menos traducidos, y yo no hablo lenguas orientales. Pero me interesa la cultura de su país. Voy a leer con mucho interés la traducción que usted nos promete de la poesía coreana.

J.- Muchas gracias. Me parece que en la historia de la literatura coreana la poesía es el único género que puede competir con la literatura occidental. Espero mostrarlo pronto.

México, Septiembre de 1995.