



México Interdisciplinario / Interdisciplinary Mexico

ISSN 2193-9756



XV. Sor Juana Inés de la Cruz: identidad criolla y procesos de transculturación

2019/1, año 8, n° 15, 168 pp.

Editores: **Claudia Jünke / Jutta Weiser**

DOI: 10.23692/iMex.15

Reseñas

(pp. 152-168)

Stephen Trinder

Joseph Raab (ed.) (2014): *New World Colors: Ethnicity, Belonging, and Difference in the Americas*.

Friedrich Frosch

Martina Meidl (2015): *Poesía, pensamiento y percepción. Una lectura de Árbol adentro de Octavio Paz*.



Licencia Creative Commons Atribución-CompartirIgual 4.0 Internacional (CC BY-SA 4.0)

Website:

www.imex-revista.com

Editores iMex:

Vittoria Borsò, Frank Leinen, Guido Rings, Yasmin Temelli

Redacción iMex:

Hans Bouchard, Bianca Morales García, Ana Cecilia Santos, Stephen Trinder

Stephen Trinder

(The Higher Colleges of Technology, Abu Dhabi)

Joseph Raab (ed.) (2014): *New World Colors: Ethnicity, Belonging, and Difference in the Americas*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag / Bilingual Press, 405 pages.

"Everything that divides men, everything that specifies, separates or corners it is a sin against humanity". This quote from José Martí's *Mi Raza* (trans. My Race; 1893) opens Josef Raab's wide ranging volume on identity and race in the Americas. The quote typifies the work's attention towards locating, critiquing, and then deconstructing the postmodern sociological markers that serve to articulate difference. This comprehensive 405-page collection of essays is the outcome of a 2008 conference held in Bielefeld, Germany on the topic of 'Ethnic Identities in Processes of Transnational Integration in the Americas', and features contributions from twenty scholars on a broad variety of topics, exploring varying perspectives on white, black, Asian, and Latino notions of identity. In editor Raab's own words, the work seeks to examine "multiple contestations that have been under way in processes of self-positioning and othering, in defining or defending a certain notion of self, collective, or nation" (2).

Benedict Anderson's thesis on the nation and nationalism largely underpins this book, which positions itself at the centre of contemporary Cultural Studies discussions on the shift from nation-centered approaches toward deterritorialized and transnational concepts of identity. *New World Colors* continues editor Raab's academic interest in exploring themes of identity and belonging within the framework of the Americas, with this volume enhancing arguments in 2008's *Hybrid Americas: Contacts, Contrasts, and Confluences in New World Literatures and Cultures* and 2012 essay *Multiculturalism and Beyond: The New Dynamics of Identity Politics in the Americas*. The volume is divided into five main chapters, with Raab himself setting the scene in the introductory essay 'Contested Americas', which engages Bruce Norris's Pulitzer Prize-winning play *Clybourne Park* (2010) to contextualize the shifting nature of race relations in the US since the 1960s. Heavily underpinned by French sociologist Pierre Bourdieu's work, it compares the differing strategies of political representation *vis-à-vis* race employed by US president Barack Obama and Bolivian leader Evo Morales upon their election to office in 2008 and 2006 respectively.

Chapter one 'Ethnic Typologies' explores self-defined difference and otherness, including essays on the mass immigrant marches in the US in 2006 and a lengthy piece from Raab on the genealogical representation of Latino(a)s on US television. Largely US-centric, the essays here bring attention to the increased presence of minority groups in national political and

[152]

mediascapes. Chapter two 'Questions of Belonging' focuses principally upon commonality. It features contributions from scholars on Asian-American perspectives of belonging in the US by analyzing popular migrant literary works *Native Speaker* (1995) by Chang-Rae Lee and 'Chang' (1989) by Sigrid Nunez. It also includes sociological critiques of Ecuador's bilingual education program and ongoing conflicts between Nicaragua's government and its indigenous Miskitu people. Generally this section highlights the traumatic nature of the processes that both the individual and the collective encounter in their pursuit for acceptance and belonging within the nationalist milieu.

The next chapter tackles issues of inter-ethnic conflict through the disparate frames of the Native American Indian genocide, the portrayal of US youth sports teams in film, and issues of ethnicity in Bolivian indigenous groups. It chiefly interrogates the violent elements that reside at the heart of struggles between indigenous and non-indigenous groups, chiefly with regard to the imposition of - and resistance to - state homogenization. Silvia Rivera Cusicanqui's essay 'Paradoxes of Ethnicity in Contemporary Bolivia' in particular explains this concisely.

Chapter four moves onto queries of nationhood. Here, Canada's national history is interrogated within the postcolonial milieu of the Spanish Conquest before belonging and citizenship are scrutinized in literary award-winning Chilean-American writer Isabel Allende's memoirs *My Invented Country* (2003) and *The Sum of Our Days* (2008). Continuing the focus on questions of indigenous identity, this section also includes an essay on the campaign for greater recognition of rights and territory of the Mapuche people in Chile and Argentina in the context of identity politics and postmodern deconstruction. This sets the scene for the theme of chapter five, which examines identity within a contemporary political framework: featuring attempts to theoretically conceptualize the question of identity politics through Pierre Bourdieu's model of the political field, proposing adaptations to develop its appropriateness to contemporary notions of identity as fluid phenomenon. The section's opening essay from Rudiger Heinze also debates second generation immigrant self-positioning in the United States, querying the effectiveness of terms like 'second generation' and 'migrant literature' in the epoch of identity politics.

New World Colors remains pertinent in its contribution to contemporary debates on identity in the Americas, particularly with regard to ongoing Hispanic immigration to the US (which as of 2016 had reached almost 44 million¹) and the influence of what is now the country's most significant minority on popular culture, media, and politics. The rise of Trumpism and a continued return to the promotion of monocultural identity constructs, which seeks to

¹ See Zong et al. (2018); most recent figures available.

marginalize immigrants and indigenous populations across the Americas, also draws attention to the relevancy of many of the issues discussed in this volume. While extremely wide-ranging in its subject matter, the book perhaps suffers from a lack of focus overall because of this. Structurally too, *New World Colors* is slightly inconsistent in its chapter formation and essay length: for example chapter one opens with an informative 13-page piece on spectacles of citizenship before editor Raab's extensive 58-page essay highlighting the representation of Latino(a)s on US television. Such disparities can surprise the reader and, in places, take attention away from the message that the book seeks to convey. Despite this *New World Colors* remains a useful work for students and academics of Inter-American Studies, highlighting relevant critical approaches to the subject of identity, belonging and transnationalism. Most importantly it provides a platform for those looking to advance the perspectives put forward in the context of recent political and social events across the continent as a whole.

References

RAAB, Josef. / Martin Butler (eds.) (2008): *Hybrid Americas: Contacts, Contrasts, and Confluences in New World Literatures and Cultures*. Münster / Tempe: Bilingual Press / LIT Verlag.

RAAB, Josef / Olaf Kaltmeier / Sebastian Thies (2012): 'Multiculturalism and Beyond: The New Dynamics of Identity Politics in the Americas'. In: *Latin American and Caribbean Ethnic Studies*, 7.2, 103-114.

ZONG, Jie / Jeanne Batalova / Jeffrey Hallock (2018): 'Frequently Requested Statistics on Immigrants and Immigration in the United States'. In: *migrationpolicy.org*, 8th of February. <https://www.migrationpolicy.org/article/frequently-requested-statistics-immigrants-and-immigration-united-states>. [27.06.2018].

Friedrich Frosch
(Universidad de Vienna)

Martina Meidl (2015): *Poesía, pensamiento y percepción. Una lectura de Árbol adentro de Octavio Paz*. Madrid / Frankfurt a. M.: Iberoamericana / Vervuert, 334 páginas.

La investigadora austríaca Martina Meidl dedicó su tesis doctoral, publicada en 2015 en una versión refundida, a una parte significativa de la obra del gran poeta y ensayista mexicano, a saber, su último poemario importante, incluyendo producciones del período entre 1976 y 1987. Al terminar su estudio de más de 300 páginas, ella declara acerca del título: "La alegoría del 'árbol adentro' se basa en la idea de una naturaleza interiorizada, de la reconciliación del hombre con el mundo, con sus propias raíces y con su otredad" (319). Tal programa interpretativo subyace a la lectura de los textos que, sea dicho de paso, se presentan de forma solo parcialmente completa (permítase el oxímoron): la autora selecciona tres de las cinco partes del libro paciano y las discute en orden permutado, después de un apartado introductorio general que, según la sección del poemario, versa sobre cuestiones de semiología e intermedialidad (la última aplicada a la serie de textos que enfocan ciertos artistas plásticos con afinidades electivas con el poeta), la muerte y la identidad / otredad existencial. Enmarcados por los parámetros generales, se desarrollan los comentarios sobre los poemas individuales, siguiendo en ello la discusión una línea estructural convincente, si bien que poco arrojada en sus propuestas. Debido a su carrera académica vienesa no sorprende que Martina Meidl utilice un vocabulario técnico-analítico con buen número de términos lingüísticos y una que otra referencia a su director de tesis (p. ej. la introducción del término "transmedialidad", atribuido a Metzeltin, (véase 47), pero normalmente antes asociado con Rajewsky (2002). Debido a su orientación, la autora sistemáticamente emplea el término "semioesfera", propuesto por Jurij Lotman en su artículo 'On the Semiosphere' (1984), como 'índole constructora' del poema y del mundo poético, un mundo regido por "referencialidad, autoreferencialidad y creación" (17), en oposición –y confrontación– con la "semioesfera objetiva" (19). De esta forma, ella demuestra su deuda para con el abordaje lingüístico, que se expresa también en menciones frecuentes de estudiosos como Roman Jakobson (19), Charles Bally (21) o Ferdinand de Saussure (25). Contribuye especialmente para erigir el edificio teórico de Martina Meidl la semiótica, como lo atestian citas sacadas de la obra de Umberto Eco (25 y *passim*).

Un aspecto acerca de las interpretaciones detalladas no se explica claramente: la omisión de las dos primeras secciones del libro paciano, decisión que probablemente se debe al tamaño del estudio y que sirve para evitar un número desmesurado de páginas. Comprensible desde el

criterio de la concisión, la reducción de los textos a las secciones 3 a 5 imposibilita la lectura de *Árbol adentro* como un todo y obfusca la estructura bien reflexionada del volumen. Pues es que Paz explica la organización del poemario en una entrevista con Manuel Ulacia: "Los [cinco] grupos o secciones forman un cuadrado con un centro. El primero y el quinto se corresponden: el yo frente a sí mismo y frente a la persona amada (el tú); también el segundo y el cuarto: el yo ante los otros y entre ellos (el nosotros y el ellos); en el centro el tercero: la muerte y su sombra. O su luz: como quieras)" (Paz 1989: 21).² La armazón así descrita a ciencia cierta reproduce y se refiere al *quincunce* / *quincunx*, una especie de 'mandala' azteca, elemento de la escritura hieroglífica precolombina, que representa los cuatro puntos cardinales y contiene un centro vacío, con la cifra cinco, señalando el encuentro de tierra y cielo –la parte central y realzada. En *Árbol adentro* esta posición –un homenaje implícito– es ocupada por el conjunto de los poemas dedicados al amor / a una compañera, eso es, a la esposa del poeta, introducida nominalmente hacia el final del estudio: "[p]odemos identificar la figura femenina evocada con Marie-José Tramini" (280).

Debido a la fecha de la primera redacción (y a pesar de la publicación del estudio en el año 2015, plazo que habría posibilitado ciertas inclusiones) faltan remisiones a obras como p. ej. la de Hugo J. Verani (*Octavio Paz: el poema como caminata*; 2014), que hubieran podido aportar pistas adicionales, especialmente en lo que dice respecto al surrealismo o al motivo del viaje y de la caminata, elementos importantes también de *Árbol adentro*. El surrealismo, característica notable de la obra paciana y mencionado solo de paso por Martina Meidl, se manifiesta nítidamente en el poema 'Esto y esto y esto', de *Árbol adentro*, por desgracia no analizado en el presente estudio. Solo de vez en cuando el asunto aflora brevemente, como en la discusión de 'La casa de la mirada', poema dedicado al pintor Roberto Matta, cercano a la peña bretoniana, donde la autora se limita a la constatación de "un metafórico viaje nocturno por fantásticos espacios interiores" pertenecientes a "mundos surreales" (125). Otra alusión se encuentra en la reflexión sobre la obra de Miró, cuando Martina Meidl habla de los círculos de los "surrealistas parisinos" interesados en "el mundo atávico y ritual", amén del uso de "estados alucinadores", que el pintor provocó no mediante drogas sino "por radical desayuno" (59). De ahí, nos dice la autora, que también el poema 'Fábula de Joan Miró' "asuma un semblante incoherente, asociativo y surrealista" (55).

Enriquecedora para la lectura es la constante remisión a otros textos de Paz, siempre que ellos señalan y hacen disponibles nuevos matices del poemario. La autora, pese al

² Paz, Octavio (1989): 'Poesía, pintura, música, etcétera: conversación con Manuel Ulacia'. En: *Vuelta*, 155, 14-23.

planteamiento inicial, concentrado sobre los 25 textos de las últimas tres secciones del libro, presenta numerosas referencias esclarecedoras, sea en forma de poemas anteriores, sea en forma de ensayos teóricos salidos de la pluma del ilustre escritor.

No pocas de las interpretaciones de Martina Meidl se basan en los "interdiscursos filosóficos" (34), con frecuentes referencias a Platón, Giordano Bruno, Hegel, Nietzsche, Wittgenstein, Gadamer, Lévinas, Merleau-Ponty y, con ostentosa insistencia, Heidegger –cuyo pensamiento, como afirma la autora, "se refleja en muchos pasajes del poemario" (174)– lo que ella suele demostrar con citas originales. Esta tendencia a la cita no traducida es general (cf. p.ej. 287-8, donde se presenta un extracto de la hermenéutica de Gadamer reunida en *Kleine Schriften II*) y genera problemas de comprensión serios para lectores sin la competencia lingüística necesaria.³ Claro está que para germanófonos resulta instructiva también una cita de Novalis, sacada de *Blüthenstaub* (esp. *Polen*; véase 149; 240s), pero para muchos lectores se pierde tal referencia. Asimismo, solo los 'entendidos' pueden apreciar varias estrofas de Rilke: la que inicia el apartado 'Vida y muerte como diferentes grados de realidad' (150), la que ilustra el capítulo 'La muerte y lo "otro"' (159) y la que contiene la idea del *Weltinnenraum*, "espacio interior del mundo", en "Es winkt zu Fühlung fast aus allen Dingen" ("El sentimiento hace señas desde casi todas las cosas", 248), citadas exclusivamente en alemán.

En las páginas dedicadas a la 'estratificación semántica' (30-34) son convocados Homero, Virgilio, Dante, San Juan de la Cruz, Cervantes y Schleiermacher, al lado de Lotman, Hugo Friedrich y Gadamer, para explicar pormenorizadamente los procedimientos envueltos en la tradición alegórica. Lo que confunde un poco en este contexto es el término –un neologismo en español– "sentido concretista" (31) para designar el nivel denotativo del "significado directo" (31), sin que la autora tome en cuenta su uso corriente, aplicado al movimiento poético brasileño *Noigandres*. Tal vez ella momentáneamente se da cuenta de la problemática, cuando una vez contrapone "una capa semántica alegórica y otra *concreta*" (286), pero vuelve a la práctica anterior en "la lectura *concretista* de [un] pasaje" (288).

Entre las otras referencias aportadas –que son numerosas y siempre útiles– se encuentran repetidamente las referidas al "pensamiento parmenídico, heraclíteo, platónico" y al neoplatonismo (24). Y la perspectiva se amplía aún más: "[i]nspirándose en la tradición neoplatónica, panteísta, brahmánica y taoísta, su obra [la de Octavio Paz] nos señala repetida vez el concepto del Uno o del Gran Todo, pero también la aspiración al Nirvana budista y la fusión con el Vacío mahayana (*sunyata*)" (240). Como nos dice la autora, las filosofías

³ Véase (287s.), donde se presenta un extracto de la hermenéutica de Gadamer reunida en *Kleine Schriften II*

orientales –el tantrismo, el taoísmo y el budismo zen– en la poesía de Paz tienen la función básica de "tematiza[r] la anulación del pensamiento" (38) lógico.

Todo ello es muy correcto y propicio para la comprensión de los senderos poéticos pacianos, como lo es también la siguiente enumeración de Martina Meidl en lo concerniente a modelos y precursores: "La visión del poeta como revelador de misterios sin duda influyó la obra de Octavio Paz, a través de la poesía mágico-sugestiva de Mallarmé, de poetas como Valéry, Apollinaire, Breton, Eliot, Huidobro, así como Villaurutia y el grupo Contemporáneos" (241).

En total, el estudio se divide en siete grandes unidades: una introducción general, en la que la autora discute los rasgos dominantes del lenguaje poético del "*creacionismo* de Octavio Paz que intenta desarrollar e ilustrar nuevas cosmovisiones" (23), entre las cuales una de las más insistentes es la "aspiración a lo Uno como realidad trascendental" (24). A continuación, siguen tres dípticos, cada uno con un apartado más general presentando a una sección del libro y su temática prevaleciente, seguido por interpretaciones de los poemas individuales de la sección respectiva. En el primero de esos paquetes dobles, Martina Meidl se dedica al fenómeno de la 'écfrasis', caracterizando los poemas –enfoque especial (y lógico)– del apartado 'Visto y dicho' que se comenta después y que versa sobre cuadros de algunos pintores modernos (y de una pintora, Denise Esteban, en el caso de 'Paraje'), comentándolos, dialogando con ellos o desarrollando ciertos motivos inherentes a las obras en cuestión. Destáquese como un servicio de gran valor para los lectores la inclusión de reproducciones de los lienzos que Octavio Paz tomó como base e inspiración de sus poemas. Esta parte sobre las artes plásticas es la más amplia del libro (34-144) y, juzgando por la extensión, considerada como la más importante por la autora. Evidentemente, hay una interpenetración de asuntos y temáticas, ya que también en los apartados que presentan poemas ecfrásticos se habla de motivos existenciales que ganarán más relieve en secciones posteriores.

Puede causar objeciones, sin embargo, la manera en que Martina Meidl utiliza el término 'intermedialidad', ya que en la mayoría de los casos el concepto no corresponde a las posiciones más representativas concernientes al fenómeno. Mientras que la 'écfrasis' resulta cuidadosamente ideada, lamentablemente falta cualquier planteamiento teórico de la 'intermedialidad' (o del término anglófono *interarts*, véase Claus Clüver). De forma general, las especificidades tipográficas y distributivas constatables en los poemas de *Árbol adentro* carecen de las características del τέχνοπαίγνιον, de la 'poesía visual', de la poesía visiva italiana o del caligrama à la Apollinaire, las más conocidas realizaciones del concepto de la 'intermedialidad' literaria. Existe sí en el libro paciano una cierta forma de 'écfrasis', siempre metafórica, que se concentra en el apartado 'Visto y dicho'. Cuando la autora afirma que la "*écfrasis* poética es una

comunicación intermedial e interartística entre literatura y artes plásticas" (43), eso no corresponde a los hechos, porque lo que tenemos en el caso presente son poemas encomiásticos, reflexiones estéticas basadas en estilos u obras visuales, descripciones verbales ingeniosas y montajes de impresiones. Las páginas dedicadas a la intermedialidad tienen poca relación con los poemas en cuestión y con las concepciones de Paz (la situación cambiaría en otros casos, los de *Blanco*, *Topoemas* y *Figuras y figuraciones*). Como en *Árbol adentro* la autora tiene que excluir definiciones que conciben el fenómeno como una "mera transposición medial" (44), se plantea la cuestión sobre en qué medida aquí realmente existe una "traslación intermedial" (que presupone contacto o co-presencia de dos o más medios distintos) y "si el autor intenta expresar un medio por otro medio" (45), ya que Martina Meidl ella misma cita a Octavio Paz (de *Los privilegios de la vista*): "Pintor es aquel que traduce la palabra en imágenes plásticas" –eso es, una concepción del contacto en dirección inversa (45).

Puede confundir también un párrafo como el siguiente, que parece hablar tanto de la pintura de Robert Rauschenberg como del poema a él dedicado: "En los colores coinciden paradójicamente los tres aspectos fundamentales del acto comunicativo: de por sí son un medio de comunicación, aquí actúan además como emisores y como receptores. El arte plástico se presenta como *multimedial*, su recepción como sinestésica" (61). La intención por detrás parece ser esta: Martina Meidl desea equiparar la intermedialidad atribuida a Octavio Paz con el arte combinatorio de pintores como Rauschenberg y Miró, específicamente los "ideogramas geométricos" (66) del segundo, exponiendo así ante todo los componentes sinestésicos del poema paciano, al lado de las isotopías del fuego y de las cenizas como señales de la metamorfosis (véase 66-68). Como aquí, a veces la discusión muestra tendencias a mezclar informaciones sobre los cuadros / pintores y comentarios sobre los poemas, creando una atmósfera algo indecisa en la que el lector corre el riesgo de embarazarse en el vaivén argumentativo.

En el contexto de las artes plásticas parece algo enigmática también la siguiente aserción de la autora: "una de las formas en que se presenta la intensión [i.e. el conjunto de rasgos semánticos] medial es la percepción de una *semioesfera* multimedial, una percepción intensa, máxima, como la de la *semioesfera* urbana en 'Hablo de la ciudad'" (34, un poema no discutido en el estudio). Tampoco se esclarece la 'medialidad' en la constatación: "Por una variedad e intensidad especial se suelen caracterizar, entre otras cosas, los recuerdos de infancia y las *semioesferas* pertinentes" y resulta algo problemática la ilustración subsiguiente de la 'semioesfera multimedial' "que se compone de sonidos, de imágenes, de olores, de sabores, a veces sinestésicamente entretejidos" (34). Un planteamiento coherente de la 'multimedialidad'

implicaría la presencia real y palpable de todos estos elementos, lo que no es el caso aquí, donde se trata de meras referencias verbales en las cuales no se efectúa la combinación necesaria de dos o más medios. La imagen 'multimedial' (¿un contrasentido?) paciana debería, según piensa la autora, ser relacionada, a causa de su condensación, "con la experiencia mágica o mística" (35), algo como la *Alchimie du verbe* de Rimbaud. En la página siguiente, los medios son identificados con los sentidos (como ocurre otra vez, en la discusión del poema 'Regreso', donde se habla de la "experiencia *plurimedial* que requiere una entrega a todos los sentidos –el gusto, la vista, el tacto, el oído", 269), cuando en 'Ejercicio preparatorio' para la autora se "entreteje[n] imagen, sonido, tacto y pensamiento" (35), formando no sólo una sinestesia, sino también un "complejo intermedial" –lo que aquí se pone en duda, pues los elementos presentes en el poema son todos verbales / gráficos y debido a ello pertenecen a un único medio: la escritura convencional de un poema, ornamentada por escasos juegos de la "semiótica tipográfica" (39), esos de la línea escalonada y de palabras puestas en destaque a través de su aislamiento en el espacio de la página.

No se prueba la afirmación que "[e]n algunos casos se da un intercambio de sentidos y medios, o bien de una rotación medial, una forma sinestésica frecuente en la lírica paciana", cuando se aducen como ejemplo dos versos de 'Este lado': "Yo veo con las yemas de mis dedos / lo que palpan mis ojos [...]" (36). La misma idea se propone un poco más adelante, donde la autora habla de "metáforas visuales, a veces combinadas con otros medios, como la acústica, el tacto, el sabor" (38), y ella vuelve en la discusión del poema 'Como quien oye llover', en el "espectáculo *multimedial* de la lluvia [...] vivid[o] con los cinco sentidos" (279). Tampoco se justifica esta perspectiva generalizante en el apartado 'El medio visual y la poética de la mirada' (37-40), donde Martina Meidl sostiene: "Octavio Paz siempre ha considerado el poema como un texto visual, dirigido a la mirada del lector, teniendo en cuenta la iconicidad del poema. Realiza la incorporación del espacio en el texto poético introduciendo espacios en blanco y fragmentando los versos", en líneas escalonadas y versos escindidos (37), lo que describe un fenómeno completamente diferente de los anteriormente discutidos. Por supuesto la autora en principio sabe de qué habla, y así no sorprende que introduzca en seguida no sólo los nombres de Mallarmé, Apollinaire, el 'dadaísmo' y la 'poesía concreta' sino también *Topoemas*, *Blanco* y *Discos visuales*, poemas pacianos realmente intermediales. Por lástima, estos textos no forman parte del corpus del estudio, y la teorización de la medialidad pierde mucho su razón, pese a dispersas menciones de tales producciones como esta: "La imitación más auténtica del código visual la realizó Octavio Paz en su poesía ideográfica: los *Topoemas* (1968) y 'Custodia' de *Hacia el comienzo* (1964-1968)" (45).

Entre los rasgos estructurales generales la autora sostiene que la "mayoría de los poemas breves de Octavio Paz se caracteriza [...] por una parte introductoria de particular densidad semántica. Todas las capas semánticas vigentes aparecen y se conjugan ya en la primera frase; sigue una parte explicativa que concreta el nivel alegórico y engendra al mensaje del texto" (81). También se menciona "la conclusiva elevación de los contenidos precedentes a un nivel más abstracto y metafísico" como un "procedimiento frecuente de la poesía de Octavio Paz" (93). En lo atañente a las dimensiones "reflexiva y especulativa" (16) de la poesía paciana, la autora perspicazmente sigue las huellas metafísicas inscritas en los textos, al mismo tiempo introduciendo también estudios sobre los idearios expuestos en las fuentes identificables. Amén de ello, Martina Meidl establece los contrastes que según Octavio Paz existen entre el Occidente actual, el Oriente tradicional y los residuos de la cultura azteca en México, y como ellos se traducen en textos como p. ej. 'Ejercicio preparatorio', donde enlazan tanto elementos asiáticos y precolombinos ("cosmovisiones náhuatl y budista", 219) como referencias al México moderno, específicamente Mixcoac, donde el poeta pasó su infancia (véase 210-218). Como en tantos otros textos, también aquí se introduce "el concepto del instante como pausa en el tiempo y como acceso a la eternidad" (209).

Como podemos ver, el poeta desarrolla un campo de tensiones productivas entre el mundo occidental, el precolombino y las civilizaciones de la India, espacio cultural que conoció profundamente durante los seis años que allá pasó (de 1962 a 1968). Integrando en sus interpretaciones esas experiencias, la autora intenta dar cuenta de la polarización entre concretud descriptiva, basada en las sensaciones (con preferencia de la vista), y abstracción, confluyendo en esta "poesía tanto de pensamiento como de percepción" (19). Consecuentemente, la dicción paciana se caracteriza por su "estilo antitético y la suspensión de las oposiciones semánticas" (19) con tendencia a la paradoja. Constata Martina Meidl: "A todos los niveles lingüísticos sus poemas manifiestan una marcada organización contrastiva, desde la superestructura bipolar hasta la disposición gráfica de los versos" en la línea escalonada (20). Entre los procedimientos retórico-verbales que el poeta aplica, la autora señala la paronomasia (20) y la diáfora (21), como también las "figuras retóricas de la distorsión" (20), "la paradoja, el oxímoron, la sinestesia" (21) como modos preferidos para expresar la "experiencia mágica o mística" (21) y la "suspensión de las leyes lógicas" (22). Esos fenómenos se reafirman y modifican en los análisis propiamente dichos: "La abolición de toda oposición en el 'Uno' del *brahman* y del *nirvana* o en la Nada del budismo zen se expresa en la poesía paciana no solo por figuras semánticas como la paradoja, en particular el oxímoron y la sinestesia, sino que se refleja también en el nivel cohesivo por escisiones y reagrupaciones gráficas" (154). En su

exposición de la poética paciana, la autora añade que "la metáfora parece ser un ideal vehículo de la traslación intermedial", en la substitución de elementos concretos por "comparaciones y metáforas" (49), o sea, en el proceso de "interpretar la obra de arte con palabras" (52). Martina Meidl tiene plenamente razón en lo que concierne a la metáfora, pero no tanto, como vimos, en cuanto a la intermedialidad.

Después de algunas consideraciones acerca de la creación artística en la pintura y de los símbolos de revelación metafísica en la obra de Paz –"el ojo y la mirada, al lado de la luz, del reflejo, del espejo y de la transparencia" (39), enumeración reiterada en forma levemente alterada en la página 91 a propósito de un lienzo de Balthus–, la autora pasa a la discusión de la cuarta parte de *Árbol adentro*, 'Visto y dicho' (no se descortina bien la inversión del orden del poemario), en la que pretende poner en práctica los criterios discutidos en su capítulo sobre la "écfrasis referencial" o, más generalmente, "referencia intermedial" (46). En el caso presente, se trata de "écfrasis narrativa, descriptiva y deíctica, reflexiva o argumentativa" (46). La autora se concentra, sin embargo, en la écfrasis mimética que se "basa en la imitación de determinadas características de la expresión visual y constituye un tipo de intermedialidad icónica" (47). En la práctica, no resulta muy claro como las "dimensiones del lenguaje [serían] capaces de reivindicar los rasgos materiales de la obra visual subyacente", pues solo sigue una declaración global, según la cual el "carácter del cuadro 'traducido' puede manifestarse en la tipografía, en la sintaxis, en el léxico, en el sonido, en la métrica y el ritmo del poema" (47). El ejemplo ilustrativo, 'Diez líneas para Antoni Tàpies' no logra convencer totalmente: "la écfrasis recurre a la tipografía: los diez versos endecasílabos en líneas seguidas sin espacio en blanco dan al poema una forma rectangular y evocan el muro, la pared y el lienzo tematizados en el texto" (47). Tampoco contribuye mucho el comentario dedicado a 'Cuatro chopos' (hablando del lienzo *Les quatre arbres*, de Claude Monet), según el cual el poema "se destaca por la brevedad de sus versos: la forma larga y delgada del texto que de ahí resulta podría relacionarse con la imagen de los chopos y el tema de la ascensión" (47).

Una de las conclusiones algo vagas de Martina Meidl es que "[a]bundan las ambigüedades e indeterminaciones en *Visto y dicho*", la 'écfrasis' allí presente instala una "semiosis abierta", lo que "la semiótica designa como 'ruido'", "flujos de asociaciones que alejan el poema de la realidad material del cuadro" (52). Todo parece diluirse en "alusiones de vario tipo, literarias y musicales en 'La Dulcinea de Duchamp' y 'La casa de la mirada', bíblicas en 'La casa de la mirada' y en 'Diez líneas para Antoni Tàpies', antropológicas en 'Fábula de Juan Miró', psicológicas en 'Central Park', filosóficas en varios textos" (52s.). Afirmaciones de este género no dejan de ser riesgosas, pues significarían en última consecuencia que cualquier "descripción"

verbal o alusión a la literatura, a la música, la Biblia, la antropología, la psicología o la filosofía tendería a ser ecrástica y por ende intermedial, según la lógica de la autora.

La manera en que se hacen los análisis de los poemas no varía a través del estudio: después de una pequeña introducción general al poema, se citan en grupos coherentes los versos en los que se basan los comentarios detallados, y así se recorre cada texto individual. Las lecturas son cuidadosas, bien documentadas y abundan en profundas informaciones contextuales. En varias ocasiones, siempre que tales consideraciones contribuyen para una mejor comprensión, Martina Meidl particulariza fenómenos de la retórica literaria, como p. ej. en la lectura de 'Conversar', donde explica la función de las repeticiones léxicas, aliteraciones, paralelismos u homofonías (véase 161), con una cierta negligencia en cuanto al ritmo y la melodía. En cambio, la discusión se concentra en los rasgos gráficos formales (disposición de los elementos verbales en la página, como p. ej. versos escalonados, palabras aisladas), especificidades retóricas (sinestesias, hipérboles, anáforas, etc.) y temáticas de todas las categorías. Al mencionar "los recursos de la anáfora y paronomasia", Martina Meidl afirma que estos "funcionan como metáforas de lo subconsciente" (104), una "enigmática entidad receptora en nuestro interior" (104), constatación interesante que merecería una profundización y ejemplos concretos.

Veamos algunos aspectos más específicos de las interpretaciones propuestas por Martina Meidl. Entre las temáticas discutidas se encuentran la belleza física y la de la obra de arte, el amor, el tiempo, la eternidad o la muerte. En lo tocante al lenguaje poético concebido por Octavio Paz, la autora elucida: "La *palabra-semilla* es un motivo frecuente en la poesía paciana, la podemos relacionar con el concepto estoico y neoplatónico del *logos spermatikos* e interpretarla como fuente de las apariencias temporales" (259). De tal manera, la expresión poética se presenta como duradera y efímera al mismo tiempo, un ejemplo más de la paradoja como llave maestra explicativa. Encontramos el mismo asunto también en la constatación "[g]racias a las palabras perduramos en el tiempo, ellas son la base de nuestra identidad" y pueden servir "como medio de revelación del propio ser", de manera que el "lenguaje pued[a] ser revelador, pero es también el contrario" (296). Y casi como un resumen del estudio, la autora caracteriza la estética de Octavio Paz mediante el "concepto del lenguaje poético que se reintegra al mundo de las cosas, 'curando' la escisión entre palabra y objeto" (295).

A lo largo de sus incursiones en la simbología azteca, la autora menciona "la fusión o identificación de agua y fuego" (23) que para ella tiene su raíz en "la imagen azteca del *atl tlachinolli* ('agua quemada')" (24), y la del "instante eterno" articulado con una concepción cíclica del tiempo. Según Martina Meidl también "la muerte, como el amor o la poesía", son "las experiencias fundamentales que en la poética paciana llevan a la salida del tiempo" (156).

De manera semejante, el presente estudio retoma el asunto a propósito de 'Carta de creencia': "Así como el amor, la muerte nos conduce más allá del tiempo", siendo "la vivencia de la intemporalidad [...] el punto común de Eros como experiencia vital por excelencia y su *reverso* Thanatos" (305). Debido al hecho que tales asuntos y motivos se tratan en numerosas páginas y se repiten en varios poemas, ya que son los componentes del ideario de *Árbol adentro*, los comentarios de la autora a veces suenan repetitivos. Es ese el riesgo del procedimiento: cuando se comenta cada texto renglón por renglón, las redundancias son inevitables. La falta no es de la autora sino que se origina en las obsesiones existenciales del mismo Octavio Paz.

Como ya se perfiló, un motivo obsesivo de la fenomenología paciana es el tiempo –"en su poder tanto creativo como destructivo" (182)– que aparece en las más diversas variaciones a través de *Árbol adentro*. Una constatación a propósito del poema 'Un viento llamado Bob Rauschenberg', en las palabras de la autora gana contornos universales: "El verdadero creador de la vida es el tiempo cronológico: el tiempo nos *piensa*, inventa nuestra existencia temporal. Salta a la vista el énfasis en el *modus* virtual (pensar, soñar, decir), tanto en las metáforas de la existencia como en las de la creación. El pensamiento racional atribuido al tiempo [...] contrasta con la realidad onírica humana" (105). Con ocasión de 'Paraje', dedicado a los dibujos y aguadas de Denise Esteban, Martina Meidl afirma: "el hombre es portador y medida del tiempo" (113), lo que relativiza bastante el papel creador del fenómeno, una constatación paradójica, pues la autora continúa así: "El tiempo transforma, modela al mundo" (113), "es como una deidad maternal cuyos hijos son los hombres, somos hijos del tiempo" (182), instituyendo así la casi-omnipotencia del tiempo –"el tiempo inventa al hombre", sostiene Martina Meidl en un determinado momento (251)–, la que se puede leer en los poemas pacianos. Otra faceta es el momento eterno inmóvil, en el que "el tiempo se detiene y al mismo tiempo pasa" (114) –el instante de la revelación. Entre las posibilidades para escaparse de la tiranía del tiempo, los análisis de la autora parecen deducir cuatro opciones principales: la vivencia del momento en su máxima intensidad –"El verdadero ser no conoce a la temporalidad, vive en un continuo presente" (167)–, el amor extático, la "inspiración como liberación y transgresión de [los] límites establecidos" (163) y la experiencia mística propiamente dicha. Esta orienta la interpretación de la parte más abstracta y reflexiva (véase 115) del poema ya mencionado sobre la obra de Monet, donde se lee: "la verticalidad de los chopos insinúa un movimiento ascensional y se pone en relación con la experiencia mística de la intemporalidad – instante intemporal como experiencia mística" (121), "paradójico instante intemporal (278)–, experiencia ilustrada por una serie de sinestesias y de paradojas. Mientras los chopos enhiestos llegan a simbolizar la intemporalidad e instantaneidad, el arroyo representa el fluir del tiempo

cronológico" (115), o sea, se da la "contraposición dinamismo / inmovilidad" (118) combinada con una experiencia codificada en el "lenguaje incomprensible y enigmático de la naturaleza" (120), epifanía que atestigua "la irrealidad del mundo físico" (119). Así Martina Meidl lee *Cuatro chopos* (el cuadro) como "negación de la solidez del mundo" (121) y "revelación mística de la irrealidad de las cosas" (122), las cuales, como ella dice en otro pasaje, "nunca son idénticas a sí mismas" (295).

La discusión vuelve al asunto del tiempo cronológico en el apartado 'Un sol más vivo', donde se considera "la vida como reducción", sujeta a la transitoriedad, poseyendo el tiempo lineal "un efecto letal" (149) o "abrumador" (170). Como "a la metafísica del instante presente le corresponde una metafísica de la muerte como abandono definitivo de la temporalidad" (174), la autora constata, sin evaluarla categóricamente, "la dicotomía de tiempo e intemporalidad, cronología y presente fijo en la metafísica paciana" (158) y asevera que el "instante intemporal [...] equivale al momento de la muerte" (179), un "hueco en el tiempo lineal por el que caemos en el *tiempo puro*", un tiempo "mítico, trascendental y tal vez eterno", "un acceso a la 'otra orilla'" (180) que es también "la coincidencia de todos los tiempos en el tiempo presente" (181). Específicamente el acto sexual, "amor físico", conlleva la "suspensión del tiempo como una hendidura espacial" y acerca la pareja "al centro del ser simbolizado por la *sangre*" (278).

Analizando 'Un sol más vivo', un apartado central pese a su brevedad, la autora resalta como temática prevaleciente la muerte, para establecer, basada en el poemario, una especie de *ars moriendi*, "para prepararnos para la muerte" (184). Apoyada en los mismos poemas y en declaraciones contenidas en *El arco y la lira*, Martina Meidl demuestra la "concepción de la muerte no como término de la vida, sino como proceso correlativo al de vivir" (148). Esa intención se manifiesta más explícitamente en la discusión de 'Ejercicio preparatorio (Díptico con tablilla votiva)' (183-222), la más extensa y probablemente más bien lograda interpretación dentro del estudio. La autora aconseja "leer los textos [en su mayoría] en clave orientalista, [ya que] podemos considerar *Un sol más vivo* como sección particularmente 'budista'" (145). "La contemplación que es a la vez una comunión caracteriza la poesía paciana: convergen la metafísica y la mística" (146). También en otros contextos la autora se refiere al concepto de la "revelación mística", p. ej. cuando habla de la "claridad pacífica" o del "instante diáfano" en 'La cara y el viento' (226s.), para indicar un "'estado sin muerte', alcanzado por los iluminados" (227).

En los seis poemas de 'Un sol más vivo' se encuentran la espiritualidad del Oriente y del Occidente, en combinaciones de conceptos orientales –*dharma*, *samsara*, *avidya*, *anatman* o *braman*, *nirvana* y *brahman* (cf. 152-154)– con ideas encontradas en autores como Heráclito,

Shakespeare, Villarutia o Unamuno (151). En cuanto a ello la autora afirma que "la mayoría de los textos de nuestra sección está plasmada por la vivencia mística del *nirvana*, la falta de muerte en esta vida" (152). Sin embargo, Paz no acepta plenamente tales convicciones que en algunos pasajes centrales resultan desvirtuadas. La inevitable quiebra de cohesión en la cosmovisión propuesta es señalada por la autora, pero no problematizada ni aquilatada. Según Martina Meidl, Paz se expresa a favor de "una muerte personal, la reconciliación con la 'otra cara' de nuestra personalidad" (155), lo que significa que él "[n]o acepta el rechazo del individuo" pues "niega la capacidad del budismo de prepararnos para la muerte" (155) y "no le convence [a Octavio Paz] la negación budista de la individualidad: *al morir tenemos una cara, morimos con un nombre*" (198).

Otro aspecto central es la pareja de "Identidad y otredad", discutida por la autora en el apartado 'El Yo en la *semioesfera*' (229-246), con especial enfoque en las "construcciones poéticas del espacio, de la historia, del arte y la experiencia del amor como encuentro con lo 'otro'" (229). En cuanto al primer aspecto, la "poesía paciana da fe de la memoria como factor principal de la identidad" (233), y no solo la memoria individual, con "recuerdos de adolescencia" (234) e infancia, sino también la "memoria e identidad colectivas de las respectivas culturas" (233) con las cuales Octavio Paz convivió durante su vida cosmopolita. La propia otredad se inscribe en un complejo de relaciones. Es el reverso de la fusión extática en el acto sexual, donde bajo la "mirada fecundante de la mujer" se desarrolla la "dialéctica de Eros y Thanatos como contrarios inseparables" (246). Según la autora, "el amor es codificado como un acto de comunicación o fusión con la naturaleza, como enlace con nuestra 'otredad'" (247). El árbol del título del poemario, "símbolo de la inspiración" y "del centro" del universo, "da los frutos de una introspección" y "representa la reconciliación del hombre con el espacio" (247). Los textos respectivos oscilan, como lo demuestra la autora, entre la sensualidad corporal del "encuentro amoroso" y la iluminación espiritual (véase 249), donde "imágenes del tiempo circular, en rotación" se relacionan "con el concepto de plenitud" (251). El amor entre mujer y hombre, "experiencia mágica o mística" (277), "es un elixir de vida", "participación en lo infinito", "si bien sujeto a la temporalidad (*agua del tiempo*)", "experiencia de una renovación o de un renacimiento" (269), "integridad o plenitud primordial recuperada a través del amor" (272).

Un aspecto algo delicado es el tratamiento poético de la mujer, a través de símbolos y metáforas que se encuentran en variadas formas bastante tradicionales, mi/s/tificándola "En la obra paciana, noche y agua suelen formar parte del campo simbólico femenino" –y la mujer implícitamente se concibe como un enigma insondable, pues "[l]a noche puede señalar lo

desconocido y la experiencia mística" (65). Los poemas frecuentemente aluden a la unión sexual, que es concebida bajo la imagen de la "pareja al amanecer, el yo y el tú poéticos tendidos en la cama" (253). En tal situación el hombre se presenta como sujeto despierto que mira y la mujer como pasiva y durmiendo, en otros poemas ella sufre un proceso de metaforización y es igualada con (y reducida a) un fenómeno natural ("tú eras la fuente que reía", "eras tú, era la brisa que volvía", 267s.) o al espacio seminatural / semicultural de un jardín (véase 284). Dice Martina Meidl: "Así como el viento y el sol se abren paso en las espesuras de un jardín exuberante, el yo lírico quisiera penetrar en la psique de la mujer amada y explorar su mundo interior" (284). Y ella añade poco después: "Día, noche y mujer se codifican como flores" (288). Desafortunadamente la autora no evalúa tal distribución de papeles que no sería nada del agrado de la teoría feminista, representada p. ej. por Teresa de Lauretis (*Alice Doesn't* etc.). Este matiz algo embarazoso hubiera valido por lo menos un pequeño comentario, en vez de simples referencias neutrales e inexpresivas, como en el caso de "el cuerpo femenino es codificado como paisaje, es un *país de dunas*" (269).

El poemario y su análisis terminan con la extensa 'Carta de creencia (cantata)', una de las más importantes creaciones en verso de Octavio Paz, con numerosos elementos musicales, entre los cuales Martina Meidl menciona la monodia, la polifonía, las variaciones y la coda (véase 292). La autora le dedica al texto el remanente de su libro, que se acaba sin conclusión. En este apartado final se resumen los conceptos recurrentes de *Árbol adentro*: "una filosofía del amor", "la distancia entre sujeto y *semioesfera*" (290), el lenguaje como recurso del hombre para "construir su identidad", al igual que "visiones y opiniones sobre el amor", la "vivencia de la intemporalidad", el deseo de "la salida del tiempo" y la "reconciliación con la propia otredad y con el mundo" que lleva a "un estado original", una "fusión con el macrocosmos" (291) y, por fin, la inspiración poética manifiesta en un "lenguaje cósmico" (294). Todo en ese poema confluye en la evaluación polifacética del amor, según la autora una "experiencia con vertientes contradictorias, como la física y la espiritual, la destructiva y la constructiva", que se puede interpretar "como predestinación y como libre elección, como caída y subida" (313).

El último poema del libro "ilustra la dialéctica entre separación y participación de un estado más vivo o más real del ser, dialéctica que constituye sin duda la esencia temática [del poemario] (317s.). Sigue la apoteosis del amor / amar, sentimiento de plenitud inspirado por el tú lírico: "Amar es comunicar con el Todo, a través de una persona, curar la escisión y recuperar la propia identidad a través del otro / la otra" (319).

La autora pone este mensaje positivo y perdurable como conclusión de sus perambulaciones a través de una obra esencial de la poesía del siglo XX. Las interpretaciones por regla general

proporcionan un gran número de informaciones válidas y lecturas asumibles. Como quedó claro ya, la postulada "percepción multimedial" (34) como marca de la poesía paciana constituye un problema menor dentro del marco teórico de este estudio, en casi todos los otros aspectos extremadamente cuidadoso y bien ponderado. Lo que se podría objetar también es que, vacilando entre la construcción de un sistema poético-filosófico coherente, con la documentación de fuentes directas, alusiones u otros fenómenos intertextuales y una lectura *close reading*, las preferencias permanecen algo indecisas. Este hecho se expresa más nítidamente en la evaluación de la filosofía oriental y de su función en el poemario, ya que Paz manifiestamente rechaza ciertos conceptos de ella. No obstante, en su totalidad el estudio de Martina Meidl es una contribución significativa para la 'fortuna crítica' del escritor mexicano.