

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS



TESIS

DIFERENTES APROXIMACIONES A “PIEDRA DE SOL”, DE OCTAVIO PAZ

PRESENTA

MTRO. EDGAR IBARRA ZAVALA

PARA OPTAR POR EL GRADO DE DOCTORADO EN FILOSOFÍA CON  
ACENTUACIÓN EN ESTUDIOS DE LA CULTURA

DIRECTOR DE TESIS:

DR. JOSÉ JAVIER VILLARREAL ÁLVAREZ-TOSTADO

CODIRECTOR DE TESIS:

DR. EDUARDO ENRIQUE PARRILLA SOTOMAYOR

AGOSTO, 2019

## **Agradecimientos**

Agradezco a mi familia por su completo apoyo, motivación y cariño. A mi compañera, Irlanda Carolina Martínez Chávez, por todo el amor que nunca dejo de proveer. A mi director de tesis, Dr. José Javier Villarreal Álvarez-Tostado, cuya paciencia, apoyo y palabras son los verdaderos cimientos de este trabajo. A mi co-director de tesis, Dr. Eduardo Enrique Parrilla Sotomayor, por su motivación, comprensión y consejo. Y a los lectores, quienes aceptaron la responsabilidad de leer este trabajo.

Edgar Ibarra Zavala

# Índice

1. Introducción. Octavio Paz y su contexto histórico.....	1
2. Los Siglos de Oro y “Piedra de sol”.....	14
2.1 Introducción.....	14
2.2 La tradición de los Siglo de Oro.....	16
2.3 “Soledades” y “Piedra de sol”.....	31
2.4 San Juan de la Cruz y la soledad.....	40
2.5 La “caída” en Francisco de Quevedo.....	43
2.6 La actualidad de “Primero sueño”.....	51
3. Los poemas extensos y “Piedra de sol” en la lírica mexicana.....	61
3.1 Introducción.....	61
3.2 Acercamiento al Barroco en México y recapitulación de “Primero Sueño”.....	67
3.3 El Romanticismo de “Nocturno a Rosario”.....	75
3.4 “La duquesa de Job” y la presencia femenina.....	84
3.5 El parnasianismo de “Noche rústica de Walpurgis”.....	90
3.6 La modernidad de “Ifigenia Cruel” y <i>Visión de Anáhuac (1519)</i> .....	95
3.7 La nostalgia de “Suave Patria”.....	103
3.8 El vuelo de los “Esquemas para una oda tropical”.....	109
3.9 El tiempo en “Muerte sin fin”.....	115
3.10 La multiplicidad de “Sinbad el varado”.....	120

3.11 La oscuridad en “Canto a un dios mineral”.....	124
4. El arte moderno mexicano y “Piedra de sol”.....	129
4.1 El desprendimiento del significado. Introducción.....	129
4.2 Del jaguar a la transfiguración.....	133
4.3. La composición.....	137
4.4 Tiempo y transfiguración.....	143
4.5 El Icono.....	149
4.6 El punto de fuga.....	154
5. Modernismo y Modernidad, puentes para “Piedra de sol”.....	160
5.1 Introducción.....	160
5.2 La disidencia hispana.....	165
5.3 La incursión extranjera.....	181
6. El tiempo en “Piedra de sol”.....	200
7. Conclusión. La pluralidad del yo en “Piedra de sol”.....	217
8. Bibliografía.....	233
9. Anexo. Poema “Piedra de sol”.....	240

## **Resumen**

La tesis presente contiene un escrito como resultado del trabajo de investigación en torno al poema “Piedra de sol”, de Octavio Paz. Cada capítulo revisa diferentes aspectos relacionados con el poema. En el primero, se encuentra un acercamiento a la tradición poética en los Siglos de Oro de España, el cual también toma en cuenta la presencia tardía de Sor Juana Inés de la Cruz. En el siguiente capítulo, se buscó la relación del poema de Paz con la tradición del poema extenso en México. En los capítulos posteriores, se realizó una revisión de la pintura moderna mexicana y su influencia en el poema, así como con la poesía moderna en Europa y el Modernismo. Finalmente, se concluye con dos capítulos dedicados a los siguientes dos temas, respectivamente: el tiempo y la pluralidad.

## Capítulo 1. Introducción. Octavio Paz y su contexto histórico

Para adentrarse en la poesía de Octavio Paz (1914-1998) no es suficiente conocer la reflexión en torno a ella, también es necesario realizar el ejercicio de observar lo que sucedía alrededor del poeta, tanto en el mundo literario como en la filosofía y demás artes. La poesía está en constante diálogo con movimientos, corrientes y estilos que interactúan entre ellos. A veces el diálogo se convierte en rompimiento o crítica; en otras ocasiones, armoniza y convive, pero existe una apertura en la que las tradiciones literarias y artísticas coexisten sin importar su tiempo o lugar.

El poema “Piedra de sol” sobresale por esta particularidad, la de convivir con una diversidad de obras que no corresponden al tiempo de publicación de dicho poema, así también convive con poemas que no pertenecen a su mismo lugar de origen. La poesía no le pertenece a ningún país, sino que le corresponde a toda la humanidad. Las corrientes y estilos que provienen de una región en específico no pueden ser contenidas en ese lugar, crecen y son apropiadas por otros escritores de otras latitudes y lenguas.

“Piedra de sol” fue publicado en México en 1957 como el poema que finaliza el libro *La estación violenta*. El título del libro hace referencia al poema de Guillaume Apollinaire “La linda pelirroja” que el mismo Paz tradujo y que contiene un canto a la defensa por el hombre que se aventura hacia lo ilimitado y la incertidumbre del futuro:

Apiadaos de nosotros que combatimos siempre en las fronteras

De lo ilimitado y por venir

Apiadaos de nuestros errores apiadaos de nuestros pecados

Ya viene el verano la estación violenta

Mi juventud se ha muerto como la primavera

Oh Sol es el tiempo de la Razón ardiente

Yo espero

(Apollinaire en Paz, Trad., 2014d, p. 854)

La “estación violenta” refiere al combate en tiempos que están llenos de cambios y transformaciones. El poema de Paz llega justo en medio del siglo y justo en medio de una tensión creciente entre las dos facciones políticas que disputaron su autoridad en la Guerra Fría, la cual inició al término de la Segunda Guerra Mundial y terminó con la disolución de la Unión Soviética. La crudeza de esta tensión fue incrementada por la creación y el uso de la bomba atómica para terminar la guerra entre Japón y Estados Unidos.

La Guerra Fría también estuvo marcada por la disputa ideológica de sus respectivos países. De lado de Estados Unidos, el capitalismo se definió como la ideología política y económica; por la otra parte, la Unión Soviética adoptó el socialismo, el cual proviene del pensamiento y las aportaciones de Karl Marx al estudio de la sociedad y su economía. Este pensamiento tuvo una gran influencia en la clase obrera de Europa a finales del siglo XIX y durante todo el siglo XX.

Esta influencia no logró tener gran fuerza en el resto del mundo hasta el estallido y victoria de la Revolución de Octubre (1917). Mientras tanto, México aún estaba en medio de su propio conflicto revolucionario; en ese año, la Revolución Mexicana aún no cedía a la paz, Venustiano Carranza había conseguido el poder, pero todavía no había pacificado a los villistas ni a los zapatistas. Fue hasta la muerte del mismo Carranza, en 1920, cuando el conflicto armado terminó oficialmente, además de la toma de poder de Álvaro Obregón en la presidencia (Centros de Estudios Históricos, 2000).

A partir de este período empezó la pacificación y la institucionalización del país, la cual estuvo marcada por la muerte de Obregón en 1928 y la creación del Partido Nacional Revolucionario (PNR) por Plutarco Elías Calles en 1929, año de la campaña electoral de José Vasconcelos y de la huelga universitaria en la que participó el joven Paz a sus 15 años de edad (Paz, 2014c).

No hay que olvidar que, durante la década de los veinte del siglo XX, José Vasconcelos, desde la Secretaría de Educación Pública (SEP), buscó alfabetizar al país y apoyar a los grupos artísticos y culturales, como a los muralistas. Hubo una clara intención de promover un nacionalismo cultural que el muralismo aceptó y apoyó. Lo interesante de este momento fue que la cultura se convirtió en un elemento de responsabilidad del Estado, tradición que sigue hasta nuestros días. Por otro lado, la derrota de Vasconcelos fue, según Carlos Monsiváis, la decepción del nuevo nacionalismo mexicano para la clase media, la cual identificó al viejo caudillismo con el gobierno (Centros de Estudios Históricos, 2000).

A partir de entonces, el poeta estuvo atento a la discusión política de su país y, al mismo tiempo, entró en contacto con el arte moderno mexicano y prehispánico. Para cursar el bachillerato, Paz asistió al Colegio de San Idelfonso en el centro de la Ciudad de México; en este edificio



pudo contemplar la aportación del muralismo mexicano, a lo que contribuyeron además sus visitas constantes al Centro Histórico de la ciudad, en donde existen varios edificios institucionales que albergaron obras de esta corriente artística. También en el Centro Histórico, el joven Paz encontró muestras de arte prehispánico y edificios que contenían arte barroco de la época de la Colonia (Paz, 2014c).

En esa etapa, Paz y sus compañeros se dedicaron a la lectura de corte socialista, así como de literatura. El poeta afirma que en esa época no encontraba rivalidad entre la poesía y la revolución social, sino que ambas compartían el mismo fin a pesar de provenir de dos regiones diferentes (2014c). Sus siguientes años de juventud estuvieron marcados por la lectura de literatura latinoamericana y europea, así como de la filosofía de autores como Nietzsche, Heidegger y Russell.

En esos años, Paz conoció al grupo de la revista *Contemporáneos*. Su acercamiento inicial se dio con Carlos Pellicer, quien fuera su maestro en el bachillerato y quien le presentó a otros poetas de ese grupo, como Xavier Villaurrutia, Jorge Cuesta, Salvador Novo y José Gorostiza. Paz siguió el ejemplo de esta generación y, junto con un grupo de amigos, publicó la revista *Barandal* (1931), la cual sólo duró siete números (2014c).

En *Generaciones y semblanzas* (1994), Paz recuerda que varios de estos poetas trabajaban para el gobierno, en instituciones culturales como la SEP, otros trabajaban en despachos, pero pudieron balancear su trabajo con su actividad pública: promovieron revistas literarias, modernizaron el teatro, fundaron el primer cineclub, iniciaron la crítica de las artes plásticas, introdujeron la poesía internacional al país, renovaron el periodismo cultural y político, criticaron el nacionalismo y defendieron la libertad de expresión (Centros de Estudios Históricos, 2000).

En 1937 apareció la primera publicación de Paz, *Raíz del hombre*, la cual fue comentada por Cuesta en el primer número de *Letras de México*. En este primer poema, titulado “TESTIMONIOS”, se puede apreciar que ya existía en el poeta el interés por la presencia del “otro” y la revelación del renacimiento:

Tu rostro te ilumina, me descubre.

Mi sangre te recorre

y crezco en otra forma.

Amante: renacemos.

(Paz, 2014c, p. 59)

Poco tiempo después, Paz fue invitado por Cuesta y Villaurrutia a una comida en la que estaba casi todo el grupo de Contemporáneos; este evento fue un tipo de iniciación en la que lo interrogaron por sus ideas políticas y poéticas. Para este año, la guerra civil de España ya había comenzado y este grupo estaba a favor de la República (facción socialista), al mismo tiempo que estaban en contra del compromiso de los escritores a la causa revolucionaria, así como del arte del realismo socialista (Paz, 1994).

Estos son los años de la presidencia de Lázaro Cárdenas (1934-1940), quien envió al extranjero a Plutarco Elías Calles, también conocido como “el Jefe Máximo”. Cárdenas también buscó dismantelar el poder de Calles con una reestructuración de las instituciones y la refundación del PNR a PMR, Partido Mexicano Revolucionario; además, el Presidente no fue ajeno a la conciliación con el socialismo, ya que tras la guerra civil española, el país dio asilo a miles de

exiliados republicanos durante este período, con lo que nació un segundo auge de la cultura española en nuestro país (Krauze, 2002).

Durante este tiempo, Octavio Paz inició otra etapa de vida que estuvo caracterizada por sus viajes. Primero fue a Yucatán para ser maestro en el nuevo plan de secundarias del gobierno (Paz, 2014c). En este lugar empezó a escribir “Entre la piedra y la flor”, el cual fue publicado hasta 1940; no fue su primer poema extenso, pero sí uno que destaca por la presencia del tema social, en el que la experiencia de Yucatán lo inspiró para crear un canto a la condición inhóspita del capitalismo: “¡El mágico dinero! / Sobre tus huesos se levanta, / sobre los huesos de los hombres se levanta.” (2014c, p. 107).

Su siguiente viaje fue a España, al Congreso Internacional de Escritores Antifascistas, y fue recibido por Pablo Neruda y Rafael Alberti. Las ideas revolucionarias de Paz no encajaron del todo con la postura comunista de los participantes del Congreso, pero su inclinación a la libertad y al combate contra el fascismo lo llevó a respaldar el movimiento revolucionario. Su apoyo también se vio reflejado en su poesía, pues en 1936 publicó el poema “¡NO PASARÁN!”, y en 1937, “Oda a España”. Ambos poemas abordaban el conflicto en España y reflejaron un apoyo incondicional a la causa republicana:

Cerca del mar que alzaba, tibiamente,  
blandas espumas, sonidos inocentes  
y un rumor infantil  
de agua femenina,  
vi jóvenes obreros en marcha hacia la muerte.

(Paz, 2014c, p. 113)

La estadía de Paz en España afectó de gran manera su pensamiento político. Fue en ese lugar que comprendió el verdadero significado de la libertad, según él mismo afirma en *También soy escritura* (Paz, 2014c). Ya en México, el poeta participó de forma muy activa en el periódico de izquierda *El Popular*, ahí escribió comentarios sobre la política internacional durante los siguientes años de la década, pero tras el pacto germano-soviético, cesó su actividad política (Paz, 2014c)).

Paz apoyó la causa republicana de España y el movimiento socialista por sus creencias antifascistas, es decir, por creer en la libertad. Pero el pacto de no agresión entre la Alemania nazi y la Unión Soviética (23 de agosto de 1939) fue objeto de discusión y distanciamiento del poeta con el movimiento, así como de sus amigos. Su salida se justificó el primero de septiembre cuando Alemania invadió Polonia y los países aliados le declararon la guerra. La salida del ambiente político dejó a Paz en un estado depresivo: “Yo sentía que caminaba entre ruinas y que los transeúntes eran fantasmas” (Hubard, 2014, p. 61).

Por el lado literario, en 1938 Rafael Solana invitó a Octavio Paz a participar en la revista *Taller*, la cual tuvo la colaboración de varios autores españoles que llegaron en 1939. Paz comenta (2014c) que dentro de la revista había libertad de expresión, exceptuando la crítica a la Unión Soviética. En 1940, Paz inició la tormentosa realización de la antología *Laurel* (1941); en ese momento él tenía la idea de que a los autores incluidos los unía la lengua más de lo que los separaba el estilo literario.

En 1942 conoció a Benjamin Péret, quien lo acercó al surrealismo (Paz, 2014c); antes de la publicación de “Piedra de sol”, se sintió muy cercano a esta corriente. Su trabajo surrealista está en *¿Águila o sol?*, de 1951, en el que empleó la técnica surrealista del automatismo. Esta corriente fue una gran aportación para la poesía de Paz más allá del uso del automatismo, pues encontró en el surrealismo una revolución, no política, sino una que tenía como eje el amor (2014a). Para entonces, su revolución incluía transformar al hombre y no sólo la vida económica y política.

En 1943, Paz consiguió la beca Guggenheim y volvió salir del país hacia los Estados Unidos de Norteamérica. En este período tuvo diferentes trabajos y viajó a diferentes ciudades del país vecino. Su experiencia estadounidense lo llevó a concebir *El laberinto de la soledad* (1950). Cuando terminó la beca, Paz consiguió trabajo en el servicio diplomático gracias a Francisco Castillo Nájera y José Gorostiza, este último quien en 1975 lo envió a París (2014a).

Para Paz, este período que va de 1930 a 1945 constituyó una etapa llena de decepciones y revelaciones. Había roto con el comunismo y había discutido el tema del realismo socialista. Pero al mismo tiempo fue un período de descubrimientos y de nueva fe, específicamente en el surrealismo y el modernismo anglosajón (2014a). Su poesía también empezó a liberarse de la retórica hispanoamericana que le había asfixiado, como en “Conscriptos USA”:

La rima que se acuesta con todas las palabras,  
la Libertad, a muerte me llamaba,  
alcahueta, sirena  
de garganta leprosa.

Virgen de humo de mi adolescencia  
mi libertad me sonreía  
como un abismo contemplado  
desde el abismo de nosotros mismos.  
(2014d, p. 75)

Por otro lado, el mundo se había congelado con la noticia de los campos de concentración del régimen alemán, y a Paz esto le dio una perspectiva más amplia de la maldad en el mundo y en la historia. También presenció las primeras discusiones de políticos estadounidenses y soviéticos en la fundación de las Naciones Unidas en San Francisco; este suceso lo decepcionó y lo hizo ver el fin de las revoluciones al observar que sólo se disputaban la repartición de territorio (Hubard, 2014).

Ya en París, en 1945, Paz se encontró con un continente en reconstrucción y en pleno inicio de la Guerra Fría. Pero para el poeta, París era un jardín de reflexión, el centro de la discusión intelectual del mundo, los debates estaban a la orden del día; entre los autores que conoció o leyó se pueden mencionar a Malraux, Raymond Aron, Albert Camus, Jean Paulhan, René Char, Sartre, David Rousset, Papaioannou, Michaux y André Breton (Hubard, 2014).

Este período parisino, el cual terminó con su primera salida rumbo a Asia Oriental en 1952, fue una fase muy productiva para Paz, pues concluyó la escritura de *El laberinto de la soledad*, en el 1949 publicó *Libertad bajo palabra*, primera compilación de su obra poética que tuvo varias reediciones durante las siguientes décadas. Además, en esa misma época el poeta empezó a escribir *¿Águila o sol?* (1951). Por otro lado, este período también estuvo marcado por

el destape de los campos de concentración rusos, los cuales pusieron en jaque la autenticidad de la revolución socialista ante los ojos de Paz y muchos intelectuales de la época, al revelarse las prácticas intolerantes de la burocracia bolchevique. En 1951, Paz, con la ayuda de su entonces esposa Elena Garro, recopiló artículos sobre los campos de concentración rusos y se los hizo llegar a José Bianco para ser publicados en la revista literaria de Argentina *Sur* (Hubard, 2014). Esta acción causó polémica por su inclinación política, la cual lo acompañó durante toda su vida.

En 1951, el poeta fue enviado a la nueva embajada de la India. Este país dejó una fuerte impresión en el poeta y constituyó una parte esencial de su vida a su regreso en los años sesenta. Al siguiente año, Paz regresó a México y se encontró con un país que había vivido un gran impulso de modernización y urbanización, así como con una nueva generación de jóvenes escritores que consideró tenían una actitud crítica, como Carlos Fuentes, Jorge Portilla, Ramón y Ana Xirau, Elena Poniatowska y Jaime García Terrés (Hubard, 2014).

En la década de los cincuenta, Paz publicó *La estación violenta* (1956) y *El arco y la lira* (1956), con lo que marcó así su madurez poética y ensayística. Ambos libros comprenden un amplio camino de reflexión y trabajo sobre la poesía, la historia y sus implicaciones en la humanidad.

El pensamiento de Paz está implicado en su poesía y viceversa. Idea que está presente en el estudio de todos los autores que han escrito sobre el poema de “Piedra de sol”, como lo es Evodio Escalante, Anthony Stanton, Fabienne Bradu, Armando González Torres, Juan Horacio Garibay y Ramón Xirau por mencionar algunos.

En *El río reflexivo* (2015) de Anthony Stanton, nos dice que dentro del poema existe una estructura diferente a la circular que propuso Paz. Al ser “Piedra de sol” un poema extenso, éste

requiere de una arquitectura que compense la intensidad que existe en el poema corto. Y esta estructura está ligada con la simbolización del árbol y del río desde el inicio del poema. El árbol representa una verticalidad y el río lo horizontal, mientras que en medio está la representación del tiempo que constituye el eje central de toda la obra. El movimiento entre cada símbolo para Stanton, ejemplifica un círculo que nos recuerda la simbolización de los cuatro puntos cardinales en el calendario azteca, cuya piedra circular corresponde también al movimiento del año por medio de las cuatro estaciones.

La simbolización es un elemento muy importante para el estudio del poema de Paz. Inclusive Ramón Xirau en su libro *Entre la poesía y el conocimiento* (2001) nos dice que todos los elementos literarios de “Piedra de sol” existen para dar peso al símbolo. Los versos, las rimas, las metáforas, etc., compenetran los símbolos del poema y hacen que el estudio del mismo se aleje de un método clásico o conservador<sup>1</sup>. Para Xirau, el símbolo es la pieza central de la poesía de Octavio Paz que lo obligó a variar su estilo y sus temas, distinguiéndose así de los poetas mexicanos a mediados del siglo XX.

Sobre el estilo del poema, Víctor Manuel Mendiola anotó en *El surrealismo de Piedra de sol, entre peras y manzanas* (2011) que el endecasílabo no sólo le da estructura al poema, sino que le permite crear una “supuesta” espontaneidad por su lectura rítmica<sup>2</sup>. Hay un gran esfuerzo del poeta por sobrepasar todo lo que había escrito como todo lo que había leído.

---

<sup>1</sup> No es común encontrar estudios tradicionales de estilística sobre el poema de “Piedra de sol”. Lo común es el análisis de sus símbolos, como lo es la circularidad del poema y su relación con el planeta Venus. Al revisar un marco teórico en libros y publicaciones sólo se encontró el trabajo de Carlos H. Magis en *La poesía hermética de Octavio Paz* (2014), el cual no da luz al simbolismo del poema.

<sup>2</sup> Carlos Horacio Magis en *La poesía hermética de Octavio Paz* (2014), también nos cuenta de esta “espontaneidad”, porque nos dice que existe una acentuación de la imagen y de los significados por medio del encabalgamiento suave utilizado en “Piedra de sol”. Este encabalgamiento permite que aparezca el “verso clave” y pueda proporcionar nuevas imágenes durante la lectura.



En conclusión, para adentrarse en el poema “Piedra de sol” no es posible recorrer un camino recto y corto, al contrario, hay que recorrer un camino largo y sinuoso. Por otro lado, el estudio literario tiene como dilema la pérdida de una frontera contundente entre la percepción subjetiva del texto y su análisis objetivo. La Fenomenología ya advertía la necesidad de buscar la forma de separar el aspecto subjetivo en la investigación a principios del siglo XX. Y casi medio siglo después, Foucault observa que inclusive una ideología puede esconderse detrás del análisis científico.

Por lo anterior, esta investigación toma en cuenta lo que se ha aprendido de la postura de Jacques Derrida en *La escritura y la diferencia* (1989), en el que explica un pensamiento analítico que está en búsqueda del “ser” de la literatura. Un “ser” que recupera su verdadero sentido sólo por medio de su representación literaria, es decir en la libertad de su expresión. Lo literario está en libertad para Derrida porque las palabras de la obra han perdido su designación habitual. Por lo tanto, las palabras que leemos en el poema están en su propia realidad.

Es esta búsqueda de la realidad del poema, lo que nos lleva a revisar varias aproximaciones al poema de “Piedra de sol” en esta investigación. Aproximaciones que nos llevan a recordar las “relaciones transtextuales” de Gerard Genette en *Palimpsestos* (1989); dichas relaciones se refieren a las influencias que el propio Paz comenta en sus ensayos, así como de otros elementos alrededor del poema.

En primer lugar, se revisará lo que se pueda relacionar entre la literatura de los Siglos de Oro español y el poema de Paz. En el siguiente capítulo, se establecerá la relación o la disociación con algunos poemas que pertenecen a la tradición del poema extenso en México.

Después, se dará un giro con el vistazo de la crítica pictórica de Paz, en especial la que pertenece a la pintura moderna mexicana, para indagar las características que destacó de este movimiento artístico y social. Enseguida se abordará la presencia de la poesía moderna, la cual será revisada por dos vías: la hispánica, que empieza con la aparición de Rubén Darío, y la extranjera, que cubre tanto la anglosajona como la europea. Esta última inicia con la rebelión de la poesía en el romanticismo y se sigue hacia el simbolismo para finalizar en el vanguardismo.

La recapitulación de este trabajo estará enfocada en dos aspectos, el tiempo y la pluralidad del “yo” en el poema de Paz. Así, este trabajo está conformado por cinco análisis que tienen como propósito establecer las relaciones relevantes en “Piedra de sol”, los cuales toman en cuenta al poema como una creación del lenguaje que evoca la presencia de lo que Paz llamó “la otra voz”. La hipótesis es que a pesar de la aparente circularidad del poema de “Piedra de sol”, el poema está conformado por una gran cantidad de instantes que hacen del poema no un círculo, sino una realidad discontinua.

Por último, hay que hacer hincapié que existe una gran diversidad de autores y temas, por la misma naturaleza del poema de Octavio Paz. Así que los temas arqueológicos, filosóficos, antropológicos, artísticos y religiosos aparecen para dar contexto, sin ninguna intención que el texto busque ser filosófico, antropológico, etc. También hay que hacer hincapié que tampoco existe una intención de que los comentarios con lenguaje subjetivo busquen fundamentar la tesis, aparecen sólo para contextualizar las emociones que abarcan los poemas.

## Capítulo 2. Los Siglos de Oro y “Piedra de sol”

### 2.1. Introducción

Octavio Paz usó el epígrafe “donde espumoso el mar siciliano”, de Luis de Góngora, es decir, el primer verso de la “Fábula de Polifemo y Galatea”, para iniciar el primer poema de *La estación violenta* (1957), el cual es “Himno entre ruinas”. Este es un claro ejemplo de la presencia de la poesía de los Siglos de Oro español en la obra de Paz. En *Cuarenta años de escribir poesía* (2014a), Paz menciona que existe una ruptura de tiempo en su poema, hay diferentes momentos que están fracturados, pero, igual que en el simultaneísmo pictórico, existe una imagen que unifica el poema. Así, existe la presencia de la poesía del pasado en la poesía del presente, es parte de su influencia y de su historia. Aunque existan rupturas, la poesía proviene de tradiciones.

Por otro lado, Paz no escribió un ensayo dedicado a la poesía de Góngora; tampoco se dedicó a escribir versos con semejanza al gran poeta barroco. Por este distanciamiento, es común pensar que el poeta lo ignoró o que no fue de su agrado. Ambas suposiciones son incorrectas.

En primer lugar, Paz dedicó su juventud a la lectura de la biblioteca de su abuelo Ireneo Paz, la cual contenía autores mexicanos, franceses y españoles (Hubard, 2014). Con la aparición de la Generación del 27, Góngora tuvo un auge entre los lectores de la literatura de habla hispana, los poetas de este grupo profesaron su interés por el poeta barroco.

En segundo lugar, existen entrevistas, como “Poesía y metafísica”, de 1968 (2014c), en las que Paz dejó en claro que la lectura de Góngora y demás poetas de los Siglos de Oro fue “decisiva” en su juventud. También comentó que, aunque Góngora estaba presente en la Generación del 27 y en el gusto de sus compañeros, Francisco de Quevedo fue una influencia más profunda en él (2014c). El gusto de Paz se dirigió por una poesía más “escabrosa” que no tenía la intención de revelar la belleza de instantes y objetos cotidianos, sino de explorar las penurias del alma, así como la relación de la salvación y el placer carnal.

Lo sensual es un elemento clave en la poesía de Octavio Paz, deseo que se descubre ante la conmoción de la soledad y del encuentro con el “otro”. La dinámica interior se refleja como una búsqueda de llenar el vacío que provoca la existencia individual, al mismo tiempo que al observarse se pierde en la soledad individual.

El camino recorrido de nuestra tradición poética muestra que hay dos vías para llenar este vacío: el cuerpo y el alma. El erotismo de la poesía de los Siglos de Oro atravesó la censura y las restricciones morales, lo que lleva a pensar en una postura más humanista que el lector y el escritor compartían. El Barroco es considerado como ejemplo de la apertura sensual, donde el canto y el deseo se entrelazan en lenguaje e imaginación (Rivers, 1984).

Sin embargo, por otro lado, el alma también tendrá un protagonista que cante para llenar su soledad. Y ese canto lo representa San Juan de la Cruz, quien, desde la celda, concibió romances que cristalizaron en una mística que colmó la imaginación de jóvenes seminaristas y laicos por igual. A pesar de que Octavio Paz no profesó ninguna religión y su relación con Dios era de una naturaleza “antideísta” (Hubard, 2014), fue uno de esos lectores que quedaron fascinados por el erotismo espiritual de San Juan.

En el fin de los Siglos de Oro y al otro lado del mundo, la gran sor Juana Inés de la Cruz también se dedicó a la soledad del alma, pero su duda no fue sobre la fe, sino sobre el entendimiento, como refiere Paz en *Las trampas de la fe*, publicado en 1982. A Paz le fascinó de sor Juana la intención de llevar a la contemplación la experiencia del conocimiento. No hay que olvidar que el lenguaje de sor Juana remite a Góngora y sus “Soledades”, por lo que ella representa un tipo de condensación de lo ocurrido en España durante los Siglos de Oro; no es una copia, sino una representación a su estilo y su imaginación; es una continuación de una tradición que no es posible ignorar.

Y es esta tradición la que se aborda en este capítulo con el fin de señalar las concordancias de la poesía de los autores ya mencionados con el poema de “Piedra de sol”. No se busca trazar una línea directa entre la poesía de los Siglos de Oro y el poema de Paz, sino revelar la presencia española existente en este poema. Se sostiene que el poeta mexicano no sólo dialogaba con sus contemporáneos y los poetas de la Modernidad, sino que la poesía española de los siglos XVI y XVII constituyó una gran presencia en su quehacer poético.

## **2.2 La tradición de los Siglos de Oro**

Juan Boscán Almogávar (1492-1542) y Garcilaso de la Vega (1498-1536) iniciaron la tradición del endecasílabo español (Montes de Oca, 1985). El interés de estos poetas por el endecasílabo empezó como un aprecio y un juego; este estilo, proveniente de la tradición italiana, provocó una renovación en la poesía española. Los temas y las rimas han variado en gran medida en los últimos siglos, pero su influencia está presente en todo joven poeta que inicia sus primeros versos para construir un soneto.

Esta fascinación por el soneto italiano proviene de la tradición amorosa en Petrarca (Montes de Oca, 1985); la voz poética se presenta como el deseo y la pena de no conseguir el objeto deseado. El amor y la soledad crean la dinámica que los sonetos trazan en este gran invento del lenguaje. Petrarca pertenece al Renacimiento, en el cual prevalece un regreso al pensamiento clásico. El Renacimiento es un momento de la historia occidental en el que la armonía de la naturaleza resurge como una idea central en el pensamiento del intelectual (Reale y Antiseri, 1988). Mas esta armonía es a partir del ser humano, en el que la fugacidad de la vida y su banalidad son agentes activos.

Un elemento que se desprende del soneto es la introducción del verso sin rima en endecasílabo por Boscán y Garcilaso (Rivers, 1984). Los versos de este tipo no insisten en la rima, sino que están unidos por la acentuación de la penúltima sílaba que se mantiene de verso en verso durante el poema; de esta manera, el poema puede respirar de la rigidez de la rima, al mismo tiempo que los acentos forman una melodía estable, un ensimismamiento por la trascendencia del sonido. Sin lo anterior, el poema no podría moverse fluidamente entre las palabras y del pensamiento que brotan en él.

Como ejemplo de este verso sin rima en endecasílabo, está la “Epístola a Boscán” de Garcilaso:

Iba pensando y discurriendo un **día**  
a cuántos bienes alargó la **mano**  
el que del amistad mostró el **camino**,  
y luego vos, del amistad en**jemplo**,  
os me ofreceís en estos pensam**ientos**,

y con vos a lo menos me acontece  
 una gran cosa, al parecer, **estraña**,  
 y porque lo sepáis en pocos **versos**,  
 es que, considerando los provechos,  
 las honras y los gustos que me **viene**  
 desta vuestra amistad, que en tanto **tengo**,  
 ninguna cosa en mayor precio **estimo**  
 ni me hace gustar del dulce **estado**  
 tanto como el amor de parte **mía**.

(De la Vega, 2015, p. 119)

En este fragmento la rima es asonante, es decir que sólo riman las vocales de la última sílaba. Y mientras que persista el endecasílabo durante el poema, prevalece una estructura sólida que le da libertad a la corriente de palabras, sonidos y sentidos. El pensamiento aquí es como un río, un cauce que hace que cada verso no sea interrumpido o sobrepuesto por otro, sino que sea canalizado hacia el que sigue.

Las mismas características encontramos también en “Piedra de sol”. El endecasílabo prevalece en sus 584 versos. Aquí un ejemplo breve:

sólo un instante mientras las **ciudades**,  
 los nombres, los sabores, lo **vivido**,  
 se desmoronan en mi frente **ciega**,  
 mientras la pesadumbre de la **noche**  
 mi pensamiento humilla y mi **esqueleto**,  
 y mi sangre camina más **despacio**  
 y mis dientes se aflojan y mis **ojos**

se nublan y los días y los años  
 sus horrores vacíos acumulan,  
 (1995, p. 249)

La sociedad y sus temas han cambiado desde el siglo XVI, pero la herencia de los Siglos de Oro español aún se lee en el siglo XX. Y Paz responde a la tradición al optar por esta forma en su poema más extenso hasta entonces. En *Cuarenta años de escribir poesía* (2014a), el poeta mexicano comenta sobre “Piedra de sol” y dice: “recoge mis experiencias con la poesía española e hispanoamericana desde el siglo XVI hasta nuestros días...” (p. 97).

Otro aspecto de la influencia de los Siglos de Oro es su humanismo, el cual había aparecido en Italia durante el siglo XIV (Montes de Oca, 1985). Este pensamiento permitió una apertura que exploró las cualidades del hombre, sus virtudes y vicios. El Barroco, por ejemplo, no repudió la cualidad inmoral del amor y del deseo, sino que aparecen en su literatura como un elemento natural de los hombres y las mujeres; es la humanización del vicio. Como pequeño ejemplo, se presenta un fragmento de esta “letrilla moral” de “Aprended, flores, en mí”, de Góngora:

Consuelo dulce el clavel  
 es a la breve edad mía,  
 pues a quien me concedió un día,  
 dos apenas le dio a él;  
 efímeras de vergel,  
 yo cárdena, él carmesí.  
 (2015, p. 173)



En los versos anteriores no hay un amor virtuoso que concede justicia entre los amantes, sino la natural preferencia de una mujer por uno de ellos. El consuelo no es suficiente porque, aunque el amor puede abarcarlo todo, su preferencia recae en un solo amante, el cual recibe el carmesí, el color de la pasión. La belleza no está relacionada con el amor cristiano o el platónico, los cuales se refieren a un amor eterno, sino con una estancia fugaz en la tierra. Pareciera que los poetas del Barroco tomaron muy a pecho el verso de Horacio: “*carpe diem, quam minimum credula postero* / De lo presente goza, lo venidero olvida” (1986, p. 132). Esta visión hace resaltar a la muerte y los pasajeros placeres de la vida.

Podría pensarse que dejarse llevar por lo sensual es un elemento puramente moderno, pero Paz destacó la dinámica del amor y la salvación del alma como un elemento primordial en Francisco Gómez de Quevedo (1580-1645) y en muchos poetas que convivieron con las creencias católicas (1994a), como Ramón López Velarde, que ya en el siglo XX cantó sobre la pasión y la condenación del alma. Léanse estos versos de “Cerrar podrá mis ojos la postrera”, de Quevedo:

Cerrar podrá mis ojos la postrera  
sombra que me llevare el blanco día,  
y podrá desatar esta alma mía,  
hora a su afán ansioso lisonjera;

mas no, de esotra parte en la ribera,  
dejará la memoria, en donde ardía:  
nadar sabe mi llama la agua fría,  
y perder el respeto a ley severa.

(1989, p. 143)

El poema de Quevedo canta al amor que durará en el alma a pesar de la muerte. Por un lado, dice de la profundidad que a su ser ha marcado esta pasión. Pero por otro lado, es una insurrección a las leyes que están sobre la mortalidad, con las que nuestros deseos y apegos luchan para superar el olvido en la otra vida. Además, ese amor es mayor a cualquier felicidad que pueda encontrarse tras la muerte. Su castigo no es la muerte, sino el olvido de su amor.

En “Piedra de sol” se encuentra una diferente visión de la aceptación del placer y su castigo:

“déjame ser tu puta”, son palabras  
de Eloísa, mas él cedió a las leyes,  
la tomó por esposa y como premio  
lo castraron después;  
mejor el crimen,  
los amantes suicidas, el incesto  
de los hermanos como dos espejos  
enamorado de su semejanza,  
mejor comer el pan envenenado  
(1995, p. 256)

En estos versos los amantes sufren cuando aceptan las leyes que están sobre ellos, en lugar de aceptar su deseo y vivir en plenitud de su pecado. Es perceptible que el amor no está separado del erotismo y ni de la muerte; de hecho, estos son elementos primordiales en la tradición

española, que los poetas mexicanos y de los demás países de América Latina tendrán muy presente.

Otro elemento que aparece en la poesía de los Siglos de Oro es la razón. Durante la Edad Media, la fe prevelece como fundamento de la sociedad. La perspectiva es a partir del alma que rescata la razón como aquel elemento al que le corresponde una cercanía con la virtud (Reale y Antiseri, 1988a). Por su parte, la razón toma un lugar predominante como fuente cultural del humanismo. Los intelectuales del siglo XIV relacionaron el alma con la razón, dándole la oportunidad de que participara en el juicio de la sociedad y el conocimiento. La razón hace un largo recorrido hasta llegar al Renacimiento de España, sube un peldaño por desconfiar de sí misma. Para ello, está el ejemplo de la “Canción IV” de Garcilaso de la Vega:

Estaba yo a mirar, y peleando  
en mi defensa, mi razón estaba  
cansada y en mil partes ya herida,  
y sin ver yo quién dentro me incitaba  
ni saber cómo, estaba deseando  
que allí quedarse mi razón vencida.  
Nunca en todo el proceso de mi vida  
cosa se me cumplió que desease  
tan presto como aquésta, que a la hora  
se rindió la señora,  
y al siervo consintió que gobernase  
y usase la ley del vencimiento

(2012, p. 87)

El poema de Garcilaso muestra una razón que se pone al dominio del deseo. Aunque es necesario comentar que durante el Barroco la razón no cayó en la cruzada del conocimiento universal, sino hacia lo sensible y a una transformación del lenguaje que conformaba el poema (Alonso, 1966). El hipérbaton fue usado en gran medida por Góngora, hizo al lenguaje trascender de los placeres sensoriales hacia los placeres lógicos.

Esta característica provocó que la lectura del poema fuera más allá de una presencia emotiva, sino que brincara también hacia algo sagaz, a que el lector y el poeta pensarán el poema en su estructura y su forma; las pausas del poema se hicieron más firmes y precisas, hacen así de él no un río, sino una galería cuyos espacios tienen su propio momento. Se trata de una estructuración y construcción de la imaginación con una complejidad mayor, como en la “Fábula de Polifemo y Galatea”:

Fruta en mimbres halló, leche exprimida,  
 En juncos, miel en corcho, mas sin dueño;  
 Si bien al dueño debe, agradecida,  
 Su deidad culta, venerando el sueño.  
 A la ausencia mil veces ofrecida,  
 Este de cortesía no pequeño  
 Indicio la dejó aunque estatua helada  
 Más discursiva y menos alterada.

(Góngora, 2014, p. 287)

En el fragmento XXIX de la “Fábula de Polifemo y Galatea”, Galatea encuentra la ofrenda que le ha dejado Acis, mas es el embellecimiento del momento es lo que destaca en estos ver-

sos. No se trata de una acción dramática en el poema, ni su clímax, sino de la presencia de objetos que se alumbran por la sublime utilización del lenguaje gongorino. Hay que reconocer que el poema requiere más de un par de lecturas. No hay simpleza en el verso, ya que alterar el lugar de las palabras provoca una complejidad en su canto. Hay una presencia discursiva que exige paciencia y lectura lenta con el uso del raciocinio para que cada elemento ofrecido obtenga su realce y provoque la reacción ante ellos.

El hipérbaton propició que la imaginación floreciera ante el orden dentro de la métrica de la poesía. Se reestructuró lo que ya había sido establecido en un enrarecimiento del lenguaje, con lo que el poema demostró ser un universo en sí mismo, un cosmos que, a diferencia del físico, no puede ser experimentado por los sentidos externos. El cosmos es, más bien, una presencia que Paz representó en el poema de “Piedra de sol”. Dicha presencia es al mismo tiempo un poema y un universo que tiene su espacio, tiempo y acción, en el sentido de que es una “unidad autosuficiente”, así lo dice Paz en *El arco y la lira* (1972). Definir este universo es de una gran dificultad, porque la definición no es el poema y la poesía pertenece a su propia lógica. Sin embargo, es posible encontrar esta presencia que palpita y habla, una voz que concede acercarse a la poesía y que habla a través del poema.

Esta voz no es la psique social de Lacan y tampoco es la razón de la Modernidad. Es decir, no es una parte, es un sujeto complejo, entidad irreductible que tiene su propia realidad, su propia psique y su propia razón. Es una sintonía diferente, a la que Paz se refirió en *La otra voz* (1994c) como “modulación”, una que es indefinible, pero que al mismo tiempo es inconfundible, sin dejar de ser universal para el hombre. Dicha voz se torna en presencia, cuya naturaleza se busca comprender y explicar en este trabajo.

El poema no está en la mente del poeta, el poema está en sí mismo. Tal vez el poeta proviene de alguna tradición literaria o varias, lo que puede enriquecer su estudio; además, no se puede olvidar la circunstancia personal del poeta que puede estar presente en su poesía, como amoríos, situaciones bélicas, ideología política y clase social.

Además, como Aguiar e Silva comenta en su *Teoría literaria* (1999), el poema tiene su propia realidad, la cual debe ser estudiada desde un punto de vista que reconozca esta imagen. Así, se considera el contexto histórico-literario que toma en cuenta las tradiciones anteriores y contemporáneas, pero cada elemento de su realidad explica sólo cierta parte del poema, no su presencia en sí.

En los Siglos de Oro, el endecasílabo y el hipérbaton le dieron al Barroco la forma para reconfigurar al soneto con el cambio de la sintaxis que provocó una textualidad cargada e inusitada, como menciona Elías L. Rivers en *Poesía lírica del Siglo de Oro* (1984). En este momento de la literatura, el lenguaje empezó a convertirse en un fin en sí mismo. El elemento lógico que se recreó durante esta corriente permitió que el poema tuviera una nueva dimensión: la noción de su forma.

En “Piedra de sol”, el endecasílabo da la oportunidad al poema de abrirse dentro de sí mismo, es decir, crear el espacio para que pueda moverse, ya que en sus 584 versos crea un espacio donde el deseo y la ausencia marcan la señal de entrada. Mientras en el Barroco, el espacio, aunque es más cerrado, tiene una penetración muy profunda por la imagen del poema, como si se adentrara a una presencia etérea, muy parecida a la de un sueño, como en el poema “A un sueño” de Góngora:

El sueño (autor de representaciones),  
 En su teatro, sobre el viento armado,  
 Sombras suele vestir de bulto bello.

Síguele; mostraráte el rostro amado,  
 Y engañarán un rato tus pasiones  
 Dos bienes, que serán dormir y vello.

(Góngora, 2014, p. 158)

Por lo general, el sueño es una presencia que carece de claridad y de consuelo, pero en el poema anterior la apreciación es otra: el engaño onírico deja de ser un elemento desdeñable, para convertirse en un elemento que da placer, como los sabores amargos en las bebidas, lo ácido de las frutas en platillo salado, o la nostalgia que, aunque provoca tristeza, se disfruta.

Ya se ha comentado del interés por la fugacidad de los placeres y de la vida, pero el tiempo en sí produce la intranquilidad a partir de su doble naturaleza: su lentitud y su rapidez. Góngora proporciona el siguiente ejemplo en “De la brevedad engañosa de la vida”:

Menos solicitó veloz saeta  
 Destinada señal, que mordió aguda;  
 Agonal carro por la arena muda  
 No coronó con más silencio meta

Que presurosa corre, que secreta  
 A su fin nuestra edad. A quien lo duda,  
 Fiera que sea de razón desnuda,  
 Cada sol repetido es un cometa

(Góngora, 2014, p. 213)

La vida se goza, por lo tanto, el tiempo apremia y reduce el placer. El *carpe diem* llevó a la literatura española a configurar un tiempo que arrastra en su corriente como un dios galopante, al tiempo que revela apresuradamente nuestra mortalidad. La cosmovisión católica traza una línea progresiva que termina en la muerte y que promete la resurrección, mas esta segunda vida es sólo para aquellos que sean dignos de tal milagro.

El poema también tiene un tiempo, un ritmo de vida, una progresión y un fin; tiene sus pausas que revelan diferentes momentos. El poema es una galería, pero también es una presencia que revela una vida y una muerte, así como una subsecuente resurrección en el lenguaje. Sin la recreación del poema por medio del lector, el poema se queda paralizado en el tiempo, no revive y no evoca su realidad (Paz, 1972). Para quienes estudian la poesía en el siglo XXI, el poema también es una pregunta que reflexiona sobre la naturaleza del tiempo que no es posible atrapar, el cual fluye como un río y no se detiene. Sin embargo, el momento que pasa dentro del poema tiene su propia lógica: "...de modo simultáneo estamos en condiciones de observar que hay otro tiempo en nosotros que nos configura de una manera radicalmente distinta. Un tiempo ajeno a toda linealidad..." (Argullol, 2007, p.14)

El arte de la poesía tiene la característica de ser universal, la cual juega con los momentos fugaces de la vida y con cierta eternidad: aquella que muere y renace en la recreación de su lenguaje. La pluralidad de sentidos da la oportunidad de que el poema pueda significar más de una cosa; esto implica que en un mismo momento un poema pueda significar algo diferente para cada



lector. Además, respecto al tiempo, cada lector se reencuentra de forma diferente con la lectura del poema.

De estas propiedades de la poesía proviene la fascinación por obras que tienen varios siglos de haberse escrito y publicado. Paz lo recuerda en el universo que construye en “Piedra de sol”; su poema es la ejemplificación de un tiempo que se repite y se recrea con cada lectura. Mas ese tiempo no es lineal y progresivo, como en la poesía de los Siglos de Oro, sino que es circular. Este rasgo despierta una reflexión por el significado del poema y del tiempo que afecta al individuo. La memoria, por ejemplo, es donde el tiempo se queda atrapado; hace que la mente se acostumbre a recrear imágenes que ya han pasado:

oh vida por vivir y ya vivida,  
 tiempo que vuelve en una marejada  
 y se retira sin volver el rostro,  
 lo que pasó no fue pero está siendo  
 y silenciosamente desemboca  
 en otro instante que se desvanece:

(“Piedra de sol”, Paz, p. 250)

La marea va y viene, y la memoria va y viene también. Hay más de un tiempo en este poema. Parece un caracol cuya intención es adentrarse a una realidad, no la del poeta, sino la del poema, en la que lo que sucede no es un momento, sino varios entrelazados por ángulos cada vez más estrechos, anteponiéndose uno tras otro como una escalera hacia el interior.

Es preciso revisar otro elemento de la tradición del Renacimiento: la soledad erótica. Un claro ejemplo se encuentra en el siguiente poema de Fernando Herrera:

¿Dó vas? ¿Dó vas, crüel? ¿Dó vas? Refrena,  
 refrena el pressuroso paso, en tanto  
 que de mi dolor grave el largo llanto  
 a abrir comiença esta honda vena.

Oye la boz de mil suspiros llena,  
 i de mi mal sufrido el triste canto,  
 que no podrás ser fiera i dura tanto  
 que no te mueva esta mi acerba pena.

Buelve tu luz a mí, buelve tus ojos,  
 antes que quede oscuro en ciega niebla,  
 dezía, en sueño o en ilusión perdido.

Bolví; halléme solo i entre abrojos,  
 i, en vez de luz, cercado de tiniebla,  
 i en lágrimas ardientes convertido.

(Herrera en Rivers, 208, p. 145)

La soledad ha sido un impulso creativo para nuestra tradición hispánica. Petrarca consiguió una gran fuente de inspiración en Laura y Dante en Beatriz. Soñamos porque estamos solos y queremos ver el rostro de la persona que deseamos para que ilumine nuestros días y nuestras noches. Como dice Charles Simic en *El monstruo ama su laberinto* (2015): “Uno escribe porque ha sido tocado por el anhelo de, y la desesperación de no poder, tocar al Otro” (p. 91). La ilusión recrea la imaginación, al igual que lo hace la poesía, y por ese momento se deja de sentir la sole-

dad al encontrarse ante otra presencia. El “yo” abre la mente para encontrarse un algo más que tiene su propia naturaleza. No es la invención del lector, sino la evocación del poema.

El canto al encuentro amoroso se hace presente en la literatura de todos los tiempos, así como el mito de la creación. Paz, en *El arco y la lira* (1972) explica que la nostalgia del ser humano es doble, por la ilusión del amor y la del origen; así, ambos elementos representan el vacío interior. En los Siglos de Oro se accedió a una continuación del humanismo que recreó una presencia más compleja del amor y su búsqueda. El llanto se unió a lo picaresco y la reflexión para entregar una poesía universal y atemporal.

Quevedo cantó a sus amantes, Góngora al instante que se pierde y San Juan de la Cruz a la sensualidad del espíritu. Los poetas españoles lograron adentrarse en el sujeto para llevar al poema su complejidad espiritual y erótica. No por nada, hubo poetas que prefirieron el intelecto (conceptismo) y otros prefirieron el deleite de la metáfora (culteranismo). Pero los límites de la historia literaria no terminan de abarcar el espacio poético que creó cada poeta, todos desarrollaron un interés intelectual por formas estéticas, al mismo tiempo que tuvieron la sensibilidad de refinar las imágenes que elevan la imaginación. Léase este fragmento de “Piedra de sol”:

no hay nada frente a mí, sólo un instante  
 rescatado esta noche, contra un sueño  
 de ayuntadas imágenes soñado,  
 duramente esculpido contra el sueño,  
 arrancado a la nada de esta noche,  
 a pulso levantado letra a letra,  
 mientras afuera el tiempo se desboca  
 y golpea las puertas de mi alma

el mundo con su horario de carnicero  
(1995, p. 249)

La nostalgia interior implica una búsqueda de algo que está más allá de la individualidad. La poesía española recrea la imaginación con la presencia de un deseo frustrado que refleja fugacidad. Pero en “Piedra de sol”, la presencia es la búsqueda del “otro” dentro del “ser”, como en la memoria (Stanton, 2015); parte del “yo” mismo, porque lo individual contiene dentro de sí el aspecto dual, como una moneda que tiene doble cara. El “yo” y lo “otro” entran en un juego que se convierte en deseo y búsqueda, soledad y comunión, vida y muerte. La dualidad de “Piedra de sol” se extiende en varias presencias, pero, como pertenece a la tradición española, parten de la misma fuente y del mismo cauce.

### **2.3. “Soledades” y “Piedra de sol”**

La soledad es la compañía más común en la vida. Estar con uno mismo puede ser una experiencia tormentosa o sensata, el interior puede estar lleno de tempestades o de una suave brisa en un jardín. Para el filósofo, la reflexión es una práctica necesaria para la creación de su pensamiento. Él está solo ante sí mismo, ante su idea del mundo, sus juicios y su discernimiento, es un proceso<sup>3</sup>.

El poeta, en cambio, no tiene un proceso definido para la creación poética. No hay reglas establecidas para su acto creativo, porque sólo es posible escribir poesía desde la libertad indivi-

---

<sup>3</sup> En el libro *Entre la poesía y el conocimiento* (2001), Ramón Xirau comenta que toda soledad está ligada con una ausencia o un sentirse solo con algo o alguien. Comenta que Octavio Paz utiliza esta dialéctica (relación entre dos seres opuestos) de la soledad en la que el “yo” está en búsqueda de su realización por medio del “otro”.

dual. Pero al igual que sucede con el filósofo, el poeta se encuentra con la soledad en su acto creativo. Él está solo en la búsqueda de palabras que lo lleven hacia la imagen del poema.

Lo más común es que el poeta no sepa cuál va ser el resultado del proceso, pero aun así avanza. El poeta escribe en soledad y se puede decir que lo que siempre está con él son sus versos, los que ya ha escrito y los que están por ser escritos. A veces los poemas revelan esa soledad que lleva a imágenes de la condición humana dual e irreversible: la vida y la muerte.

La soledad parece ser una condición natural de la existencia humana, conduce a realizar la búsqueda por algo que llene el vacío de la vida. El anhelo es un peregrinaje que va por el mundo tras el encuentro, pero también es posible buscar dentro de sí, como en “Piedra de sol”, realizar la búsqueda hacia el interior: “busco sin encontrar, escribo a solas, / no hay nadie, cae el día, cae el año, / caigo con el instante, caigo a fondo” (1995, p. 247).

En soledad, se produce el encuentro consigo mismo y eso es como enfrentarse a un vacío. Pero el espacio interior es aquel del refugio, donde se encuentran las canciones de la niñez que se materializan en la nostalgia; ahí existen rincones oscuros ya sea por miedo o por desconfianza. Las dudas pueden ser “objetos misteriosos que encuentro”, como dice Yves Bonnefoy en *El territorio interior* (2013), y también pueden ser un peregrinaje hacia un espacio en el cual se desprende el lenguaje:

un caminar tranquilo  
de estrella o primavera sin premura,  
agua que con los párpados cerrados  
mana toda la noche profecías,

(1995, p. 244)

En *Sendas de Oku*, Paz traduce a Bashō (1644-1694). Ahí la peregrinación es hacia el tiempo fugaz que provoca la nostalgia por lo perdido, pero al mismo tiempo hay una curiosidad por el momento que se aproxima (Paz, 2014d). En “Piedra de sol”, el peregrinaje es hacia un tiempo circular por la naturaleza de su forma, donde el camino lleva de regreso hacia el principio y hacia sí mismo. El poema emprende el camino al interior, en donde se encuentra con lo magnética que puede ser la memoria, lo explosivo que puede ser un beso, y lo transfigurable que puede ser este espacio interior.

Hay un poema dedicado al peregrinaje y a la contemplación del espacio en los Siglos de Oro: “Soledades”. Paz no comentó de manera exclusiva el poema en un ensayo, pero sí mencionó la influencia de Luis de Góngora. Ya se ha dicho sobre la distancia que estableció Paz con Góngora y la preferencia de Quevedo, pero el primero siempre estuvo presente en sus lecturas, como dijo en la entrevista a Rita Guibert titulada “Octavio Paz”, de 1974 (2014c). Por otro lado, Paz ensaya algunas ideas de las “Soledades” al contrastar el poema de Góngora con “Primero sueño” de sor Juana Inés de la Cruz, en *Las trampas de la fe* (1982).

La forma del poema “Soledades” de Góngora es la silva, conformadas por estrofas libres que a su vez contienen endecasílabos y heptasílabos, lo que permite al poeta de abrirse camino de forma amplia e inventiva. La silva proviene del poeta romano Estacio (45-96 d. C.), lo cual demuestra la influencia clásica de Góngora al haber usado este estilo, el cual también se observa en el uso constante de los nombres de dioses, ríos, montañas y regiones de la antigüedad. Su autor pretendió que las “Soledades” fueran cuatro, pero sólo terminó una y la segunda quedó inconclusa, aunque es tan extensa como la primera.

Dentro de ella aparece un peregrino que, después de naufragar, se encuentra con montañas, bosques, comunidades y escenas bucólicas. Surge así el tema hedónico del poema, cuyo peregrinaje establece una sensualidad en la contemplación y la presencia de cada momento. La belleza del poema se establece por un uso magistral de la forma. El hipérbaton gongorino propicia que el poema sea una galería de imágenes que invitan a su contemplación.

La verdad es que establecer una relación entre el poema de Paz y el de Góngora es forzar la interpretación; al tomar esto en cuenta, sólo se verá una aproximación. Por un lado, en “Piedra de sol” hay un peregrinaje que lleva a una confusión y una soledad dentro de sí mismo. Por el otro, en “Soledades” hay un peregrinaje hacia la naturaleza mítica, aquella que todavía contiene dioses romanos, númenes y musas:

Pasos de un peregrino son, errante,  
 Cuantos me dictó, versos, dulce musa:  
     En soledad confusa  
 Perdidos unos, otros inspirados.

(2014, p. 239)

Los pasos no son seguros, tiemblan con una soledad confusa, porque, aunque estén perdidos, están también inspirados y por eso avanzan. Cada uno de estos poemas, “Soledades” y “Piedra de sol”, continúa hacia una dirección diferente, pero es en el camino donde hay puntos en común. El cauce es una presencia reconocible como un mundo que ha dejado de ser aquel que significa y aparece el mundo de lo interno: la ideal (1994e, p. 431). La transfiguración de cada rincón en el camino tiene la intención de darle textura, forma y tono a la imagen poética, la cual

sólo vive en la imaginación del hombre. No se trata de una descripción de un mundo real, sino de uno que nace de una abstracción que se ha quedado marcada en el alma. Ambos poetas, Paz y Góngora, están ante una corriente que fluye hacia un final que no está claro, pero a pesar de la incertidumbre y de la soledad están dispuestos a proseguir<sup>4</sup>.

Hay otros elementos que son constantes en el poema de Góngora y que aparecen en el de Paz. Por ejemplo, el uso de la palabra “cristal”, la cual Paz sólo usa en el verso de “un sauce de cristal...” en “Piedra de sol” (p. 244), lo cual hace pensar que está metáfora ya está insertada de forma natural en el lenguaje común, porque cristal se refiere a un material que tiene características reflejantes, pero ya se da por entendido que implica lo translúcido y su brillo. Además, Petrarca ya utilizaba “cristal” en su *Cancionero*.

Véanse varios ejemplos relativos al cristal en “Soledades” (2014), de Góngora: “Bates los montes, que, de nieve armados, / Gigantes de cristal los teme el cielo;” (p. 239). En la dedicatoria al duque de Béjar, el poeta hace referencia a su poder bélico, presenta el brillo para referir a que sus hombres eran temidos hasta por el cielo: “Juntaba el cristal líquido al humano” (p. 245); la metáfora del agua se repetirá en más de una ocasión. “Zodiaco después fue cristalino” (p. 249): el zodiaco en griego antiguo significa rueda de animales, el cual también hace referencia al cielo cóncavo que contiene estrellas brillantes. Este cielo fue llenado por héroes de la mitología clásica que adornaron y contaban la historia del mundo clásico. O bien: “Al conuento se abaten cristalino / Sedientas las serranas,” (p. 252), donde se repite la metáfora del agua.

---

<sup>4</sup> En *Entre la poesía y el conocimiento* (2001), Ramón Xirau afirma que hay una intención del espíritu barroco de llegar a la nada, es decir que hay una negación “en tierra, en humo, en sombra, es nada” en Góngora. Y el hombre “es cadáver, es polvo, es sombra, es nada” en Sor Juana. Crea esto una postura pesimista dentro de los poetas barrocos, que a pesar de la alta calidad de embellecimiento de sus versos, siempre está presente un horizonte incierto.



Los ejemplos continúan: “Cuantos muró de líquidos cristales” (p. 254), metáfora una vez más del agua, pero como cascada o caída. En la “Soledad segunda”, “—Cristal pisando azul con pies veloces—” (p. 263) hace referencia al agua, en especial a una bahía en la que se puede navegar y caminar. “Salteó al labrador lluvia improvisa / De cristales inciertos, a la seña,” (p. 267) son versos que forman la imagen de una lluvia en la que se adentra un labrador y entorpece su camino. “Escollo de cristal, meta del mundo.” (p. 273): el escollo es una roca que sale del mar para alertar a los barcos que están por llegar a aguas peligrosas. Chocar con ella sería mortal, pero es la meta final del explorador marítimo, porque al pasar la piedra hay tierra firme.

Como último ejemplo: “Cristal —agua al fin dulcemente dura—:” (p. 274), en donde el poeta provee de una definición de cristal. Las metáforas se acercaron a la roca, la lluvia, la nieve, pero al final habla del agua que dulcemente es dura. Es un material bello pero sólido, tiene cierta transparencia y refleja la luz, es tan resistente como un árbol, mas tiene también la fluidez acuática, como el sauce de cristal y el chopo de agua que están en el primer verso de “Piedra de sol”.

No es posible considerar el ejemplo del uso del cristal sólo en Góngora. Aparece en Petrarca y en varios poetas de los Siglos de Oro, como en “Canciones entre el alma y el esposo”, de San Juan de la Cruz:

¡Oh, cristalina fuente,  
 si en esos tus semblantes plateados,  
 formase de repente  
 los ojos deseados,  
 que tengo en mis entrañas dibujados!

(2013, p. 18)

El río, el cristal, el chopo, aparecen como una necesidad de dar una presencia evocativa en el inicio de su poema, así como para situar en el tipo de universo literario en el que desea convivir o del que desea desprenderse.

Siguen los ejemplos, porque tanto el árbol como el río son imágenes que aparecen en los dos poemas. En Góngora, el chopo está en:

De chopos calle y de álamos carrera,  
 El fresco de los céfiros ruido,  
 El denso de los árboles celaje,  
 En duda ponen cuál mayor hacía  
 Guerra al calor o resistencia al día  
 (2014, p. 251)

En los versos anteriores, los chopos dan sombra y resguardan del calor a un camino.

Chopo gallardo —cuyo liso tronco  
 Papel fue de pastores, aunque rudo—  
 A revelar secretos va a la aldea,  
 Que impide Amor que aun otro chopo lea.  
 (2014, p. 254)

En estos últimos versos, se dice del chopo que ha sido hecho papel, permanece en silencio y resguarda el camino de la aldea. Su presencia gallarda hace del árbol un objeto hermoso, al mismo tiempo que se mueve, calla y revela. Es confusa aquí la presencia del árbol como hombre,

pero en los siguientes versos es más aparente: “Seis chopos, de seis yedras abrazados (...) / Este sitio las bellas seis hermanas” (2014, p. 269)

Las bellas hermanas asemejan a los seis chopos que sirven de adorno para el festín al peregrino que ha llegado. Ellas preparan las mesas y adornan, mientras que él escucha las historias de un anciano pescador.

En el poema de Paz, los árboles del primer verso son de cristal y de agua, elementos que para Góngora tienen una naturaleza movable y flexible, aparte de su luz y transparencia; el movimiento es la presencia que entrelaza metáfora con metáfora durante el peregrinaje. La primera estrofa tiene la estabilidad de un árbol, pero éste se mueve, avanza, retrocede, hace un rodeo y siempre llega:

Un sauce de cristal, un chopo de agua,  
un alto surtidor que el viento arquea,  
un árbol bien plantado mas danzante,  
un caminar de río que se curva,  
avanza, retrocede, da un rodeo  
y llega siempre  
(Paz, 1995, p. 244)

La imagen del río atraviesa toda la estrofa, desde “un sauce” hasta “llega siempre”. El río hace que exista un cauce hacia donde el poema quiere ir, y los árboles son una presencia dual, cuyas características están dentro del río. Guillermo Sheridan en *Los idilios salvajes* (2016) habla del árbol como una imagen humana dentro de la poética de Paz; el árbol representa el elemento fálico, pero al dar frutos, también tiene un sentido femenino.

Un árbol fálico y un árbol acuático (al agua es el elemento donde cayó el esperma de Zeus y del cual nació Venus) se encuentran juntos en el primer verso. Son raíces de agua que crecen como un poema que continúa hacia el cauce que peregrinará hacia dentro de sí mismo.

Y en las “Soledades” de Góngora, el cauce también está presente:

Y, ciega, un río sigue, que —luciente  
 De aquellos montes hijo—  
 Con torcido discurso, aunque prolijo,  
 Tiraniza los campos útilmente;  
 Orladas sus orillas de frutales,  
 Si de flores, tomadas o no, a la aurora,  
 Derecho corre, mientras no revoca  
 Los mismos autos el de sus cristales;  
 Huye un trecho de sí, y se alcanza luego;  
 Desvíase, y, buscando sus desvíos,  
 Errores dulces, dulces desvaríos,  
 Hacen sus aguas con lascivo fuego;

(2014, p. 244)

El río es un objeto que no está contenido, sino que “sucede”, está en movimiento. Corre en una dirección y luego cambia, se persigue y se alcanza. Su desvío es dulce porque se adentra en la belleza de la naturaleza, donde el gozo puede realizarse en plenitud. La naturaleza es un elemento que era relacionado con la sexualidad y las pasiones vanas en el Medievo; es bajo la

sombra del bosque que los amantes se encontraban bajo la melodía del divino Pan. Y es el río, el cual juega entre curvas y vueltas que conducen hacia la profundidad de la naturaleza<sup>5</sup>.

En este punto reside la semejanza más importante entre “Piedra de sol” y “Soledades”: el río que lleva hacia la profundidad de la naturaleza. Pero si Góngora busca lo idílico de la naturaleza, los hombres y su sociedad, Paz se adentra en la naturaleza interior, porque lo idílico para él está en encontrarse a sí mismo, adueñarse de sí, llegar a una comunión, no con el lugar, sino con la presencia del ser.

#### **2.4. San Juan de la Cruz y la soledad**

La soledad empuja a deshacerse de ella misma. Este deseo permite establecer un encuentro con el “otro”, reencontrar un motivo que mantenga en este plano. El magnetismo provocado por otra persona es tal que cambiamos nuestra apariencia, nuestro pensamiento e inclusive nuestro destino. En “Piedra de sol” se enuncia:

todo se transfigura y es sagrado,  
es el centro del mundo cada cuarto,  
es la primera noche, el primer día,  
el mundo nace cuando dos se besan,

(Paz, 1995, p. 254)

La soledad y la comunión son parte de la dinámica de “Piedra de sol” porque el peregrinaje del poema es una búsqueda por esa unión (Sheridan, 2016). La soledad ha sido un impulso

---

<sup>5</sup> Según Octavio Paz (1994c): “Góngora compara el discurso poético al transcurso de un río; pero el río corre entre dos orillas mientras que el chorro verbal del poema fluye en el aire y en el aire desaparece. Es tiempo en su forma más pura” (p.577).

que tiene a la muerte como sombra, pero cuyo final puede ser la vida y la creación. Dos se besan y el destino se abre: un destino en el que dos comparten tiempo y espacio.

Lo anterior recuerda el interés de Paz por la relación de la poesía y la religión, como lo dice en “Poesía de soledad y poesía de comunión”, de 1943 (2014c); en ambas hay una soledad que lleva hacia el deseo del “otro”, hacia la comunión de palabras, sentidos y voces. En la religión hay una intención de desaparecer el “yo” para la unificación con lo divino. La oración y la meditación son prácticas que en el ritual diluyen la identidad para establecer una conexión con el origen. Mientras en la poesía, el “yo” regresa al momento en el que los instintos gobiernan y la inocencia está más viva.

La unificación con lo divino y el regreso a la inocencia se deben a que la poesía y la religión son la inmersión en la “experiencia de lo sagrado”, señala Paz en *El arco y la lira* (1972, p. 144). Y se observa que la mística es la búsqueda de la comunión entre lo divino y el hombre. Para Paz, es San Juan de la Cruz el poeta que representó esta unión, así como el deseo de la comunión (2014c). Por otro lado, está Francisco de Quevedo (1580-1645), quien para Paz representó la soledad del poeta por su moral y estoicismo. Quevedo es un poeta que aceptó que hay algo más grande que él. Pero en San Juan de la Cruz (1542-1591), esta aceptación va hacia el deseo de comunión. Enseguida, “Canción de gloria soberana”, de San Juan de la Cruz:

Unidme a Vos, Dios mío,  
 apartando de mí lo que esto impide,  
 quitadme aqueste frío  
 que a vuestro amor despide,  
 el cual en os amar tanto corto mide.

(2013, p. 37)

Para Paz, San Juan de la Cruz es un poeta moderno porque es consciente de su inocencia, pero hasta ahí llega su revelación (2014c). Su poesía es una gran fuente para creyentes y para acercar a la mística, pero está delimitada por un genio que aceptó y abrazó algo superior a sí mismo: lo divino.

Lo absoluto, igual que la poesía mística, es incomprensible, es una experiencia que debe vivirse; si pudiera abarcarse con el pensamiento, dejaría de ser la totalidad, sería sólo otro pensamiento. Pero lo que ha demostrado la mística es que, a pesar de que no es comprensible, es posible percibir la presencia del absoluto, en especial de noche, como en “Canta el alma que se huelga de conocer a Dios por fe”, de San Juan de la Cruz:

¡Que bien sé yo la fonte que emana y corre,

*aunque es de noche!*

(...)

Su origen no lo sé, pues no le tiene,

mas sé que todo origen de ella viene,

*aunque es de noche.*

(2013, p. 28)

El origen del absoluto es desconocido, aun a pesar de que se esté ante su presencia, ya sea por el poema o por la oración en la celda del monasterio. Pero en “Piedra de sol”, no hay duda sobre el origen del absoluto; hay una presencia que es igual de absoluta, de la que también el

“yo” se disuelve y se pierde en el “otro”: “¡caer, volver, soñarme y que me sueñen / otros ojos futuros, otra vida, / otras nubes, morirme de otra muerte!” (Paz, 1995, p. 252).

La presencia que no está es la “otredad”; ésta es una ausencia que motiva el peregrinaje del poema para que fluya en su cauce por las corrientes caudalosas de otro sueño, de otro futuro, de otra vida y de otra muerte. Es preciso recuperar la imagen de río o agua que corre también en San Juan de la Cruz, en el mismo poema citado; arriba en “la fonte que emana y corre”, y abajo en: “Sé ser tan caudalosas sus corrientes, / que infiernos, cielos riegan, y las gentes, / *aunque es de noche*” (2013, p. 29).

El caudal permite entender la imagen poética como una fuerza de la naturaleza. Puede ser tranquila o salvaje, pero no es posible detener el caudal por la fuerza, igual que la presencia del poema, el cuerpo está a merced de ella. También la imagen del cauce implica el movimiento constante entre verso y verso del poema que revela la presencia poética.

La soledad es una fuerza de la naturaleza que impulsa por sus corrientes a la búsqueda de lo que se desea, de lo que hace falta. Y al final, lo deseado puede ser divino y simple como un beso, pero ambos, dentro del poema, se convierten en vida y muerte, en la presencia absoluta que es el pan que alimenta: “Aquesta viva fuente que deseo, / en este pan de vida yo la veo, / *aunque es de noche.*” (2013, p. 29).

## **2.5. La “caída” en Francisco de Quevedo**

A diferencia de Luis de Góngora (1561-1627), la relación de Octavio Paz con Francisco de Quevedo (1580-1645) sí aparece de forma directa en sus ensayos. Le dedicó por ejemplo “Quevedo,



Heráclito y algunos sonetos”, de 1983, así como otras páginas en “Poesía de soledad y poesía de comunión”, de 1943.

Cabe destacar que existe también un poema llamado “Respuesta y reconciliación. Diálogo con Francisco de Quevedo”, de Paz, fechado en abril de 1996. El poema dialoga acerca de temas como el tiempo, el lenguaje, la muerte y el regreso al origen, temas que también estuvieron en la poesía del poeta español. Asimismo, el poema de Paz es una reflexión que pregunta a la oscuridad que no responde, pero que ayuda a visualizar lo que imaginaba al leer a Quevedo.

Por otro lado, mientras que la generación anterior a Paz veneraba a Góngora, él se distinguió por considerar a Quevedo como el poeta cumbre de los Siglos de Oro español. Sin embargo, lo anterior sólo fue durante su juventud y madurez, pues en su vejez deja dicho en una entrevista su preferencia por Góngora (2014c). La predilección de Quevedo en su juventud pudo haber sido por una independencia poética respecto a sus contemporáneos, aparte de que estaba más interesado en la Modernidad como crítica que el embellecimiento del instante por la forma.

Por ejemplo, en “Poesía de soledad y poesía de comunión” (2014c) contraponen la poesía mística de San Juan de la Cruz (1542-1591) con la poesía estoica de Quevedo. El primero parte de la soledad para buscar la comunión con lo divino, mientras que en el segundo hay una separación que lo deja en la soledad de su conciencia.

En el “Salmo XIX” de Quevedo (1989, p. 71) se dice: “Cualquier instante de la vida humana / es nueva ejecución, con que me advierte / cuán frágil es, cuán mísera, cuán vana”. La soledad de Quevedo radica en su conciencia, en el conocimiento de la fragilidad de la vida y lo superfluo que pueda ser ésta cuando haya llegado a su fin, como él lo explica en “La cuna y la sepultura” de 1630 —prosa que recoge Jorge Checa en su antología *Barroco esencial* (2000). Si el

futuro es fatídico, el presente se alza; hay una apreciación por el momento que se vive. Cada instante es una renovación de la vida, cada poema, cada verso y cada palabra. La poesía de Quevedo celebra estos instantes que hacen a la vida suspenderse en el tiempo. Este tema atrajo a Paz y persiste en toda su obra.

Ahora, si hay conciencia de la muerte, ¿dónde residiría el espíritu después de la vida? La intención de formular esta pregunta es para recordar que Quevedo no era ateo, era un fiel creyente del catolicismo. Él aceptó que su vida y su alma estaban a merced del poder superior, como lo escribe en el poema “No he de callar, por más que con el dedo”: “La justicia de Dios es verdadera, / y la misericordia, y todo cuanto / es Dios, todo ha de ser verdad entera.” (1989, p. 86).

Mas esta confianza en Dios provoca cierto dilema. En el mismo poema recién citado, Quevedo asevera el aprecio por el uso del habla, aunque no es un habla cualquiera, sino la que le otorga el ingenio: “Hoy, sin miedo que libre escandalice, / puede hablar el ingenio, asegurado / de que mayor poder le atemorice” (1989, p. 85).

El poema es una crítica a quien censura sin usar este “ingenio”, pues hay que resaltar el aprecio de Quevedo por el uso de la razón, a pesar de que existe un poder divino que se lo ha otorgado. La duda y la reflexión trabajan libremente en su pensamiento y éste no debe ser desestimado. Este elemento intelectual atrae mucho a Paz, como comenta en “Quevedo, Heráclito y algunos sonetos”. En Quevedo, Paz encontró el estoicismo como una salida intelectual, al que llamó “estoicismo cristiano”; esto se refiere a que el elemento intelectual da resignación al individuo ante la muerte; es la conciencia de la “caída” del ser humano, una caída significa que su propia existencia es un pecado. El ser humano está en caída, pero si se da cuenta de esto, este saber es una “caída hacia arriba” (Paz, 1994a, p. 126). La conciencia es un sostén de la rendición

de la humanidad, y de forma más aventurada, es la resistencia de lo humano ante lo divino, no para superarlo, sino para enfrentarse con su totalidad: la muerte. El saber y el autoconocimiento son lo que eleva al hombre, mas no la comunión con Dios, como en San Juan de la Cruz.

En “Quevedo, Heráclito y algunos sonetos” (1994a), Paz enseña que la virtud del poeta español es haber demostrado cómo encontrar la condición de la existencia humana por medio de la “caída”. El padecimiento, el malestar y la pesadumbre son las señales de alarma que permiten percatarse del propio estado. No sólo es lo físico, sino la condición del alma y la existencia en la vida.

En la tradición cristiana, por lo general la superación de esta “caída” se consigue al expiar los pecados por medio de la aceptación del Evangelio. En la tradición literaria es el amor o la muerte la que lleva al protagonista o los protagonistas a la expiación. Pero para Quevedo, el amor y la religión no fueron suficientes, sino que el intelecto se mantiene en pie ante la resignación de la soledad y la mortalidad del ser humano. El amor, por ejemplo, es más una cárcel que una liberación en “Es hielo abrasador, es fuego helado”<sup>6</sup>:

es una libertad encarcelada  
que dura hasta el postrero parasismo  
enfermedad que crece si es curada.

Éste es el niño Amor, éste es su abismo.  
¡Mirad cuál amistad tendrá con nada  
el que todo es contrario de sí mismo!

(1989, p. 131)

---

<sup>6</sup> Poema que también es nombrado “Soneto amoroso definiendo el amor”.

A partir de este interés por Quevedo, Paz publicó *Homenaje y profanaciones* de 1960 (2014d), el cual contiene poemas en los que dialoga con el poeta español. Con esta obra, el poeta propone otro tipo de amor y solución ante la resignación intelectual del “estoicismo cristiano”, al presentar una poesía donde el tiempo toma la forma de un instante con el cual se renueva la vida, a diferencia del tiempo que cae sobre nuestros hombros anunciando la muerte. Paz escribió en “Lauda”:

Hoy (conjunción señalada  
y abrazo precario)  
esculpimos un Dios instantáneo  
tallamos el vértigo

(2014d, p. 299)

Y como ya se comentó, en 1996 Paz escribió “Respuesta y reconciliación. Diálogo con Francisco de Quevedo” (2014d), poema en el que el tiempo es el tema central. No es un tiempo circular como en “Piedra de sol”, sino uno que avanza y no tiene piedad de nuestra muerte. Pero este tiempo a veces se detiene y el universo se entrevé:

Por un instante, a veces, vemos  
—no con los ojos: con el pensamiento—  
al tiempo reposar en una pausa.  
El mundo se entreabre y vislumbramos  
el reino inmaculado,  
las formas puras, las presencias  
inmóviles flotando

sobre la hora, río detenido:  
 la verdad, la hermosura, los números, la idea  
 —y la bondad, palabra desterrada  
 en nuestro siglo.  
 (2014d p. 733)

Para retomar el poema de “Piedra de sol”, es necesario observar que en Quevedo se halla una característica que se relaciona con el poema de Paz: la bifurcación. El cauce de los versos tiende a desviarse y abrirse camino entre diferentes imágenes. Dámaso Alonso consideró esto como una “bifurcación de pensamiento” (1966, p. 515); Quevedo tuvo la genialidad de dotar a su poesía de un inicio como si fuera una raíz que crece para convertirse en un tronco, cuyas ramas dan forma y sentido al poema. Mas las ramas no son derechas, como el río que se desvía, el poema se transforma y se renueva en cada verso, así como cada instante es la renovación de la vida. En “La soberbia” se lee:

Esta que veis delante,  
 fulminada de Dios y fulminante,  
 que en precipicios crece y se adelanta,  
 y para derribarse se levanta;  
 (1989, p. 80)

Para Alonso, el cauce no sólo crece sino se extiende en diferentes cauces, ramas que llevan al río a expandirse hacia territorios cada vez más lejanos. Y es la dualidad de los contrarios, el juego de lo opuesto y la “fragua” de lo contradictorio, lo que hace que el poema tenga un ori-

gen dual que se suelta en sí mismo. Para levantarse debió estar derribado, para caerse debió estar arriba, lo contrario es una energía que impulsa a la creación y a la poesía.

Es hielo abrasador, es fuego helado,  
 es herida que duele y no se siente,  
 es un soñado bien, un mal presente,  
 es un breve descanso muy cansado;

es un descuido que nos da cuidado,  
 un cobarde con nombre de valiente,  
 un andar solitario entre la gente,  
 un amar solamente ser amado;

(Quevedo, 1989, p. 131)

En el “Soneto amoroso definiendo el amor”, arriba citado, los versos bimembres traen consigo el oxímoron, y dan la pauta para los versos que siguen; están conformados por contrarios que, en lugar de dejar al lector en confusión, abren la puerta a un tipo de imagen con dos caras, como un compuesto que crea un nuevo elemento. Esta figura permite un juego de palabras inusitadas que abre una imagen con nueva visión o una nueva realidad.

El poema es una paradoja que surge de forma natural en el cauce de los versos. El oxímoron es como un manantial del que brota un lenguaje lleno de significados que dan sentido a la unión de los contrarios, los cuales, por lo general, serían considerados como un sinsentido. Pero en el verso, los contrarios hacen que el lenguaje sea impulsado hacia la renovación del sentido que transfigura las palabras hacia su propia lógica.

En Paz, lo opuesto y lo antagónico se hacen presentes en “Piedra de sol” aunque no haya un oxímoron, como lo comenta Sheridan (2016), pero esto también aparece constantemente en su pensamiento y en su poesía; está en su lectura de los dioses prehispánicos, los cuales pueden representar tanto la vida como la muerte. Además, el mismo rasgo se halla en su lectura de la crítica de la Modernidad, en la que se refiere a la ruptura de la tradición al mismo tiempo que se asume en su propia tradición; asimismo, está en la personalidad del pueblo mexicano el aparentar lo que no es cuando su verdadero rostro está oculto bajo una máscara; o en su lectura del “ser”, en donde es necesario visualizar la dinámica del “yo” y del “otro” para comprenderla. La dualidad es un tema que despertó un gran interés en el poeta, así como se localiza en su obra. Y en “Piedra de sol”, no es la excepción: “Un sauce de cristal, un chopo de agua, / un alto surtidor que el viento arquea, / un árbol bien plantado mas danzante,” (1995, p. 244).

El sauce, el chopo, el árbol bien plantado, pero que danza y se mueve con pies o sin pies, con vida y solidez, configurando una relación entre opuestos que dan un impulso para que el poema avance hacia sí mismo. La dualidad no provoca que el pensamiento en el poema se detenga, lo que por lo general sucede cuando el filósofo se encuentra con los opuestos. Al contrario, la dualidad es una imagen de la cual nace un propio sentido del poema. Otros ejemplos de lo anterior son: “tienes todos los rostros y ninguno, / eres todas las horas y ninguna”, en “Piedra de sol” (1995, p. 248); y “oh vida por vivir y ya vivida”, del mismo poema (p. 250).

Los contrarios en la vida implican que la realidad es ambigua, que el pensamiento individual no es único y que las formas de ver pueden ser tan contrarias como ajenas. La existencia está llena de dilemas cuya solución nunca encontrará acuerdo, así como los deseos e ideales contrastan con la realidad exterior. La ironía de la existencia humana radica en que hay dos mundos

diferentes, los cuales parecen no buscar la reconciliación, sino que se contraponen y se alejan cada vez más: lo sensible y lo inteligible.

Los contrarios detienen los pensamientos lógicos y la paradoja es un límite en la filosofía. Pero en la poesía los contrarios dan impulso a la presencia de la imagen poética como ya se vio en el ejemplo de “Es hielo abrasador, es fuego helado”. En el universo lógico, las energías opuestas gravitan entre sí al tratar de repelerse; el universo en “Piedra de sol” no es una unidad, sino que la dualidad inicia en un cauce de opuestos que se detiene por un instante, en el que se abre una existencia y deja que otro mundo aparezca.

## **2.6. La actualidad de “Primero sueño”**

El sueño es una condición que sólo se permite vivir en la soledad, se puede compartir, pero es común escuchar que se esfuma. Contar un sueño es como traducir un texto, el original se ha perdido en algún lugar sin que pueda verse o atraparse. Es una presencia personal en que la memoria falla al intentar traerlo devuelta en su totalidad. Al despertar y comentar el sueño, su naturaleza se ha transformado por otra, ya no es la experiencia que se vivió, sino que es un objeto del pensamiento. Cuando se sueña, esta experiencia suplanta la conciencia y la vida durante el día; no se piensa que es un sueño, sino lo vivido en cualquier día. Si la conciencia aparece durante el sueño, no sólo es para avisar de lo raro de la experiencia, sino que anuncia el despertar.

Lo más extraño del sueño no son los mundos de colores o los sonidos con sabores, sino que su lógica es aceptada y se fluye con ella sin contradecirla. Al despertar, la conciencia se separa del caudal onírico y las discrepancias empiezan a aparecer. Los universos del cerebro se separan y la única luz es la reflejada. “Piedra de sol” no es un sueño, pero sí la presencia que se



escapa, así como el conocimiento en el poema “Primero sueño” (1692), de sor Juana Inés de la Cruz (1651-1695).

El poema de sor Juana fue titulado “Primero sueño, que así intituló y compuso la Madre Juana Inés de la Cruz, imitando a Góngora”. De suerte que el nombre se ha reducido, pero la presencia de Luis de Góngora (1561-1627) no lo ha hecho. La inspiración proviene del poema “Soledades”, el cual está conformado por silvas y utiliza el hipérbaton en sus versos. Este estilo se relaciona comúnmente con el culteranismo y se considera fértil para embellecer el lenguaje. Y al mismo tiempo que sor Juana retoma esta estética para su poema, hace uso de ideas científicas que pertenecen a su tiempo.

De las diferencias entre los poemas, en primer lugar, está en “Soledades” un peregrinaje hacia el paisaje bucólico y la contemplación hedonista de la naturaleza ideal; mientras que en “Primero sueño”, la contemplación es del universo dentro del alma, es decir, la idea misma. Si en el poema de sor Juana hay un peregrinaje, éste es hacia el interior de un sueño que eleva al alma dentro de una noche onírica. Además, el tema es diferente, pues en “Soledades” la contemplación hedonista prevalece, mientras que en “Primero sueño” hay un conflicto entre lo que desea el alma y la impotencia de su realidad.

A Paz le sorprendió la lectura de sor Juana desde su juventud; Jorge Cuesta (1994e) fue uno de los que le presentaron la relevancia intelectual de la poetisa. Ella fue la única que mereció un trabajo extenso del poeta: el libro *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, de 1982. Y aunque esta obra fue publicada casi treinta años después de “Piedra de sol”, él mismo reconoce que tuvo presente la lectura de sor Juana durante la década de los cincuenta, tras la realización del texto “Sor Juana Inés de la Cruz, Primera aproximación”, de 1950. En este texto se puede

encontrar su interés por la imagen de una “caída” en “Primero sueño”, pero también el peregrinaje del pensamiento que asciende hacia el símbolo de un conocimiento enigmático: la pirámide. Hay que recordar que la “caída” se refiere al elevamiento del autoconocimiento de la condición humana, en contraste con la mortalidad. El enigma se refiere a la búsqueda de un conocimiento que pueda abarcarlo todo, cuya esencia pueda ser reflejada en toda la realidad.

“Piedra de sol” es un poema cíclico por la primera y última estrofa, las cuales dan la pauta para reiniciar o presenciar un instante que se renueva a sí mismo. La falta de puntos y el uso único de comas hacen que los versos del poema continúen uno tras otro, lo cual da la idea de un cauce que conduce por todos los rodeos del poema, hasta regresar al principio. Es un universo que se despliega dentro de sí, como una fuente de emanaciones que el lenguaje ilumina.

El universo del poema es una especie de embudo doble o dos triángulos opuestos, cuyas puntas unidas representan el poema escrito; el poema en sí y la imaginación representan los lados que crecen hacia el infinito. Es como un reloj de arena abierto.

En el poema de sor Juana, el sueño inicia con el levantamiento de la noche, aparece Baco, Plutón y otros personajes de las mitologías romanas y griegas. El faro, el obelisco y la pirámide también están presentes, son símbolos de la búsqueda para estar más cerca del cielo y los dioses. Pero en “Primero sueño”, el elemento de la fe llama la atención por su ausencia, así lo refiere Paz en *Las trampas de la fe* (1994e). El poema no trata sobre las creencias católicas, su dogma, ni su celebración, sino sobre el conocimiento, la ciencia y la imposibilidad de llegar a entenderlo todo. Asimismo, aparecen elementos de las ciencias, como las categorías de la metafísica y la causa primera, ambas pertenecientes a la filosofía aristotélica —que Tomas de Aquino recuperó e ins-

tauró como base para sus estudios teológicos. Del mismo modo, se presentan los cuatro humores, los cuales son elementos de la medicina medieval, aceptados en la época de sor Juana.

El poema es la celebración del conocimiento y de la ciencia, pero a la vez es el reconocimiento de que el ser humano no es apto para conseguir el entendimiento total de la naturaleza y su esencia. Aquí hay dos direcciones: el levantamiento del alma sobre el faro, sobre la torre “artificial” y sobre la pirámide logra contemplar un más allá de la realidad (metafísica); y la caída de la “bruta experiencia” del hombre que no puede abarcar lo que el alma busca:

(necia experiencia que costosa tanto  
 fue, que Ícaro ya, su propio llanto  
 lo anegó enternecido)—,  
 como el entendimiento, aquí vencido  
 (2017, p. 174)

Para Paz, esta “caída”, como la de Ícaro, representa la modernidad de sor Juana. La “caída” es la revelación de una fe que no se revela (1994e, p. 456). Y no es la fe del poder divino, sino la fe del conocimiento, lo cual hace a sor Juana no sólo humanista, sino perteneciente a la tradición occidental que separa el alma y el cuerpo. Durante el poema, es en el sueño que el alma puede salir y levantarse sobre la pirámide, mientras que el cuerpo y la experiencia son una prisión que limita su conocimiento. Esta idea proviene de Platón, extendida por el neoplatonismo durante la Edad Media y el Renacimiento, la cual estableció la unión del alma con el universo por medio de la “elevación” del pensamiento (Fraile, 1997), mientras que el cuerpo y los sentidos ocultan dicha unión. En el “Primero sueño” se lee:

las Pirámides fueron materiales  
tipos solo, señales exteriores  
de las que, dimensiones interiores,  
especies son del alma intencionales:

(2017, p. 171)

La pirámide tiene cuatro lados que indican los cuatro puntos cardinales (espacio) y los cuatro elementos (materia), los cuales se unen en el punto más alto; unión y alegoría que representa el punto de encuentro entre el cielo y el alma del hombre. Dentro del alma está la intención de vivir y de completar su destino, el cual es la unificación con el todo. Si la unión de sor Juana es la del alma con el saber del universo, su soledad es la del cuerpo que sólo puede percibir la materia.

La soledad del sueño se ejemplifica con la imposibilidad de conocer las esencias de las cosas y la causa primera, descubrirlas sería entender el origen del universo. Además, como se ha visto, la filosofía clásica refiere que sólo el alma puede peregrinar hacia este conocimiento, lo que reivindica la “caída” del hombre por su naturaleza material. La imposibilidad de conocimiento está representada en los siguientes versos del “Primero sueño”:

Pues si a un objeto solo —repetía  
tímido el pensamiento—  
huye el conocimiento  
y cobarde el discurso se desvía;  
si a especie segregada

—como de las demás independiente,  
 como sin relación considerada—  
 da las espaldas al entendimiento  
 y asombrado el discurso se espeluzna  
 del difícil certamen que rehúsa

(2017, p. 185)

También hay una imposibilidad en “Piedra de sol”, pero es del “ser”:

—¿la vida, cuándo fue de veras nuestra?,  
 ¿cuándo somos de veras lo que somos?,  
 bien mirado no somos, nunca somos  
 a solas sino vértigo y vacío,  
 muecas en el espejo, horror y vómito,  
 nunca la vida es nuestra, es de los otros,

(Paz, 1995, p. 259)

Ya no sólo se posee el conocimiento de la naturaleza, sino que ya no se posee el conocimiento de sí mismo. El “ser” es la principal incógnita de los filósofos en el siglo XX, como lo evidencia Martin Heidegger. Aquí la semejanza entre los dos poetas radica en que están consternados por el enigma intelectual de su siglo: el universo es el enigma para sor Juana y para Octavio Paz, el “ser”. A este respecto, en “Piedra de sol” se dice:

eres todas las horas y ninguna,  
 te pareces al árbol y a la nube,  
 eres todos los pájaros y un astro,

te pareces al filo de la espada  
 y a la copa de sangre del verdugo,  
 yedra que avanza, envuelve y desarraiga  
 al alma y la divide en sí misma,  
 (1995, p. 248)

El alma en la poesía de sor Juana se adentra en el sueño para contemplar el universo y las causas que lo originan. El alma en Octavio Paz está dividida por la pluralidad del “yo”, es la presencia de la ola que se repite en sus deseos y en su memoria, así como en el río de pensamientos que desembocan en el silencio del “otro” o en su encuentro. El alma no es sólo una; en cada verso de “Piedra de sol” hay una transfiguración del lenguaje, lo cual funda la multiplicidad del “yo” en el poema.

En el orden común de las ciencias, el análisis, la cual es la separación de los elementos, es un paso primordial para poder esclarecer lo que se estudia. Descartes, en *El discurso del método*, de 1637, pone el análisis (la división de elementos) sólo después de haber aceptado primero la duda de lo sensible. Pero el “yo” no se puede dividir o diseccionar como una rana en un laboratorio, está entremezclado por la personalidad, la memoria, el tiempo y los sueños. Adentrarse en el interior no es separar objetos, sino experimentar las presencias que residen en ella. Y en “Piedra de sol” se alude a ello:

no hay nada frente a mí, sólo un instante  
 rescatado esta noche, contra un sueño  
 de ayuntadas imágenes soñado,  
 duramente esculpido contra el sueño,

arrancado a la nada de esta noche,  
 a pulso levantado letra a letra,  
 mientras afuera el tiempo se desboca  
 y golpea las puertas de mi alma

(1995, p. 249)

Lo soñado se pierde en el instante y el instante es tanto anhelo como deseo e ilusión. El sueño es de naturaleza caprichosa, su imagen se olvida, pero su nostalgia permanece junto con un sinnúmero de presencias. Surge así la peculiaridad de que en el interior todo se puede expandir en un instante y en la eternidad todo se puede comprimir en el vacío interior. De esta forma, el tiempo se convierte en la figura del poema, el cual es también la presencia del “yo” y del alma, es la pluralidad de la que habla Paz en *El arco y la lira* (1972).

Cuando el instante se acaba, su contemplación ha pasado y otra ha arribado. Como se había comentado, lo vivido en el sueño se aleja al despertar. Los sentidos toman un lugar central, y la conciencia comienza a darle otro sentido al sueño. Ya no es una experiencia, es la memoria de un sueño, como en el final de “Primero sueño”:

mientras nuestro hemisferio la dorada  
 ilustraba del sol madeja hermosa,  
 que con luz judiciosa  
 de orden distributivo, repartiendo  
 a las cosas visibles sus colores  
 iba, y restituyendo  
 entera a los sentidos exteriores  
 su operación, quedando a luz más cierta

el mundo iluminado, y yo despierta.  
(2017, p. 192)

Se encuentra una reminiscencia de estos versos en el poema de Paz, pero es el instante el que se empieza a disipar en “Piedra de sol”:

quiero seguir, ir más allá, y no puedo:  
se despeñó el instante en otro y otro,  
dormí sueños de piedra que no sueña  
y al cabo de los años como piedras  
oí cantar mi sangre encarcelada,  
con un rumor de luz el mar cantaba,  
una a una cedían las murallas,  
todas las puertas se desmoronaban  
y el sol entraba a saco por mi frente,  
despegaba mis párpados cerrados,  
desprendía mi ser de su envoltura,  
me arrancaba de mí, me separaba  
de mi bruto dormir siglos de piedra

(Paz, 1995, p. 262)

La relación entre “Piedra de sol” y “Primero sueño” no está establecida por la forma, sino por la sustancia de su tema. No se encontrará el deseo por el conocimiento de las ciencias en el poema de Paz, pero sí está presente el discernimiento del “yo”, de la dualidad con lo “otro” y la libertad que la transfiguración del lenguaje abre en el “ser”:



puerta del ser, despiértame, amanece,  
dájame ver el rostro de este día,  
dájame ver el rostro de esta noche,  
todo se comunica y transfigura,  
arco de sangre, puente de latidos,  
llévame al otro lado de esta noche,  
adonde yo soy tú somos nosotros,  
al reino de los pronombres enlazados

(Paz, 1995, p. 261)

En “Piedra de sol”, la búsqueda es hacia el poema en sí; el poema, el “yo” y lo “otro” se confunden, así como el sueño, el alma y el conocimiento se confunden en el poema de sor Juana. Los dos poemas son como monedas de tres lados que brillan por el manejo del lenguaje, lo que da la posibilidad de colocarse en la punta de la pirámide para contemplar. El poema es un anhelo y es el espacio en que el alma se libera, al mismo tiempo que el poema es el “yo” que se define por medio del “otro”. La contemplación en “Piedra de Sol” es hacia sí mismo al igual que en “Primero sueño”, donde el alma vive sus deseos; contemplación hacia adentro, hacia un universo completo en sí mismo que no nace tras cada paso, sino de idea a idea.

## **Capítulo 3. Los poemas extensos y “Piedra de sol” en la lírica mexicana**

### **3.1. Introducción**

Existe una tradición presente en “Piedra de sol”; se puede hablar de lo barroco, lo romántico, lo moderno y lo pictórico. Pero dentro del poema existen rasgos en sus imágenes que aluden a lo mexicano. De alguna forma la poesía mexicana se puede entrever en el poema de Octavio Paz e indagar en esta relación será el trabajo de este capítulo.

La historia de la poesía mexicana se divide en tres bloques: antes de la Independencia, la cual contiene la poesía prehispánica y la colonial; después de la Independencia en el siglo XIX, y el siglo XX (Centro de Estudios Históricos, 2000). Durante la Colonia, la literatura del virreinato no tenía un diálogo frente a la española, sino que parecía una copia de sus grandes maestros. Como excepción se encuentra a sor Juana Inés de la Cruz, una figura preponderante en esta época, quien dejó a los demás bajo su sombra.

Después de sor Juana, la poesía no tuvo la misma presencia. En el siglo XIX el país pasó por conflictos bélicos y los intelectuales dieron su talento a la causa liberal. Por el otro lado, ese fue un siglo en el que todavía la Iglesia ejercía una gran influencia en la academia y en la literatura del país (Argüelles, 2012). La Independencia, las intervenciones y el conflicto entre liberales y conservadores, hizo que los poetas tuvieran mayor interés en la política que en la poesía. No es raro encontrar a poetas como Andrés Quintana Roo y Guillermo Prieto, quienes se dedicaron de-

cididamente a la política y participaron en la vida política de su tiempo. A finales del siglo XIX, los conflictos por el poder cedieron por una paz forzada en la dictadura de Porfirio Díaz, pero esto dio la oportunidad para que hubiera cierta prosperidad de la literatura en el país, con la aparición de muchas revistas literarias (Centro de Estudios Históricos, 2000).

Ya en el siglo XX, aparecieron escritores que le dieron mayor espacio a la literatura al dedicarse a ella, además de que el libro mexicano también tuvo mayor circulación (Centro de Estudios Históricos, 2000). Es posible hablar de que en ese momento ya existía una presencia de la poesía en México. El teatro y la novela fueron elementos comunes en el entretenimiento de la ciudad de México. La poesía ya obtenía un espacio en las revistas literarias y en los periódicos. Y tras el conflicto de la Revolución Mexicana, la literatura fue transformada de tal forma que empezó a revelar la idiosincrasia del pueblo (Centro de Estudios Históricos, 2000).

Con la Revolución terminada, el intelecto mexicano estaba dedicado a la construcción social y cultural, eran algunos pocos escritores los que tenían la intención de darle mayor presencia a la poesía en México. Y aunque no se puede afirmar que los poetas pudieron vivir de la creación literaria, fueron mayores los recursos dedicados a su publicación, a pesar de sus altibajos. Este tercer momento representa la afirmación de que existe una tradición poética en nuestro país; no era una poesía dedicada a alguna causa, ya sea política o religiosa (*arte de tesis*), sino que es una poesía dedicada a sí misma (*arte puro*), debate que aparece en “Ética del artista, de 1931, de Octavio Paz (2014c). Por supuesto, hubo poetas que abrazaron algún movimiento político, sea de izquierda o derecha, pero ya existían algunos que reconocieron lo universal en el arte, no las ideologías.

Esta es una burda y brevísima división de nuestra poesía nacional; los escritores mexicanos son una mezcla de estilos e influencias de gran diversidad, sin olvidar que cada uno dotó a su poesía, en mayor o menor medida, de cierta originalidad. Tampoco es posible afirmar que haya existido un nacionalismo en el que los poetas del país se hubieran cobijado. Por lo general, el poeta moderno tiene la particularidad distanciarse de la cultura de su tiempo (*El arco y la lira*, 1972). Y mucho menos se puede afirmar que haya existido un estilo literario unificador de la poesía mexicana; los poetas gozan de la facultad de crear su propio estilo. Inclusive, aquellos que utilizan un estilo ya trabajado, lo reproducen como ellos lo interpretan, lo transforman en una nueva interpretación o una nueva obra, como refiere el propio Paz en *El arco y la lira*, de ahí que los estilos puedan renovarse. La poesía mexicana no ha tenido la intención de ser una sola, sino lo opuesto, la multiplicación de voces, colores y formas. Así, las figuras y los símbolos de nuestro país transitan en la región más transparente: el lenguaje.

Octavio Paz tuvo la oportunidad de acercarse a la literatura mexicana desde su infancia, gracias a la biblioteca de su abuelo Ireneo Paz, como lo comenta en “Tránsito y permanencia” (1994b). Su abuelo tenía un aprecio especial por los autores mexicanos, a pesar de que había una gran colección de europeos en su biblioteca. Ante los ojos de Paz, los libros liberales de Europa destacaron sobre los mexicanos, así las ideas liberales fueron parte integral de su inicio literario.

En la literatura europea se originaron diversas transformaciones que le dieron una posición central dentro del desarrollo del siglo XIX. Del Neoclasicismo apareció el Romanticismo, lo que provocó la creación de parnasianismo. También, apareció el realismo y el naturalismo, los cuales en gran medida desembocaron en el simbolismo. Asimismo, es de considerar la universa-

lidad que significó la cultura de Francia durante los siglos XIX y XX, la cual tuvo la capacidad de influir a toda la cultura de Occidente (Montes de Oca, 1985).

No hay que olvidar la pasión por la cultura griega que los alemanes albergaron a finales del siglo XVIII. El Romanticismo alemán fue una respuesta a la racionalización de la Ilustración europea (Montes de Oca, 1985). En el *Fausto*, de 1832, de Goethe, por ejemplo, se encuentran discrepancias respecto al buen uso de la razón; su protagonista reconoce que, gracias a Mefistófeles, la razón puede convertirse en un sofisma según la circunstancia y el argumento que se use. Pero a pesar de la nostalgia de los alemanes por la cultura clásica, su Romanticismo también tenía la intención de la universalización de la cultura, sólo que esa intención estaba dirigida sólo al espíritu de su pueblo.

Los criollos del siglo XV sólo participaban de esa universalización en la reproducción de la literatura que en España ya era todo un suceso (Paz, 1994e). En los Siglos de Oro español se pudo establecer una solidez a partir del soneto italiano que Boscán y Garcilaso introdujeron a la poesía de su reino. La España de los Siglos de Oro es la España de la Contrarreforma, la cual se dedicó a defender las tradiciones religiosas ante la renovación protestante. Es curioso que en este periodo apareciera una poesía que no sólo cuestionaba la tradición religiosa, sino que también le daba espacio a lo gracioso de las desgracias, a la pasión por el corazón roto, a lo atractivo de lo fugaz, al encanto de la muerte y la magnificencia del hombre.

Sin la solidez del soneto italiano, tal vez no hubiera sido posible que el humanismo fuera absorbido por la cultura española del siglo XVI. Este humanismo hizo posible que la Nueva España tuviera acceso a esta universalidad. Se leía en gran medida los sonetos de Góngora y de

Quevedo. De tal manera que el lenguaje del pueblo se distanció del español por la lectura del Barroco (Alatorre, 2002).

Era inevitable para los escritores coloniales establecer el diálogo con sus compatriotas españoles. Como ya se mencionó arriba, la literatura de México tuvo una transformación lenta hacia la consolidación de un arte que se valiera por sí mismo y que no estuviera subordinado a una ideología que tuviera otra intención más que la creación misma. Ese momento fue a principios del siglo XX.

Fue en este siglo, antes de la Revolución, cuando apareció el Ateneo de la Juventud Mexicana, la cual apoyó la cultura de nuestro país. Después, con el reinicio de la paz, surgió el grupo conocido como Contemporáneos (Centro de Estudios Históricos, 2000). La institucionalización iniciada por Álvaro Obregón y José Vasconcelos proveyó el apoyo en la creación de estructuras culturales que proporcionaron educación y cultura al país. Este último personaje iniciaría un “mecenazgo” que motivó la cultura de nuestro país y fue replicado en los siguientes años.

Cuando Octavio Paz estudiaba el bachillerato, emprendió su instrucción en la poesía moderna. Su introducción comenzó con las clases de Carlos Pellicer, quien recitó sus poemas en el aula. Fue en este momento que Paz escuchó por primera vez poemas modernos (Paz, 1994b). Conoció y estableció una relación cordial con Jorge Cuesta, quien le presentó a los demás del grupo de Contemporáneos. Con Cuesta, Paz aprendió que la poesía moderna también implicaba la tradición de la reflexión y la crítica.

Para Jorge Cuesta, la poesía mexicana entraba a la universalidad al participar de la oposición entre lo clásico y lo romántico, entre lo universal y lo particular. Pero reflexionar sobre la literatura mexicana era reflexionar sobre lo que es mexicano (Cuesta, 2004). No es posible la sín-

tesis definitiva, pero sí la aproximación comprensiva. Para Octavio Paz, comprender nuestra poesía llevaba a descubrir que ningún poeta entra en un canon establecido. En este sentido, se puede hablar de afinidades y certidumbres relativas a particularidades como el tiempo y el lugar, pero el poeta sólo se revela en su poesía.

Paz aprendió de Cuesta que existe una intención de universalidad dentro de la poesía mexicana que proviene de los Siglos de Oro español. La forma clásica permitió que existiera un diálogo con la universalidad, lo que hace que la poesía mexicana pertenezca a la literatura del Occidente. Por esta razón, los sucesivos cambios literarios no fueron desconocidos para los escritores de nuestro pasado. Algunos los aceptaron, otros los negaron y otros los tradujeron, lo que dio pie a la eventual apreciación de los cambios.

Pero esta apreciación fue más profunda. El poeta al usar un nuevo estilo lo apropia y lo recrea (*El arco y la lira*, 1972); esto hace posible que su intuición poética pueda renovar el estilo, al insertar en el lenguaje y en la cultura nuevas formas de sí. La poesía mexicana es única, pero no por ser de México, sino porque sus poetas son capaces de transfigurar el lenguaje y darle peso a la palabra, así como al uso de ésta. La particularidad de la poesía mexicana consiste, como en otros países, en la apropiación de los rasgos propios de su cultura, como las formas, sabores, aromas, colores, texturas y sentidos que le otorgan esa universalidad. Ya no sólo es México que dialoga con España, Europa y el resto del Occidente, sino que es el mundo que dialoga con México.

### 3.2. Acercamiento al Barroco en México y recapitulación de “Primero Sueño”

Respecto al Barroco, *La estación violenta* (1956) tiene el epígrafe de “Donde espumoso el mar siciliano” (p. 283), tomado de la “Fábula de Polifemo y Galatea”, de Luis de Góngora, y da pauta para el inicio de la lectura de “Himno entre ruinas”, poema dedicado a la historia de la humanidad, el avance de la civilización y el deterioro de su sociedad. En la “Tercera conferencia”, publicada en *Cuarenta años de escribir poesía* (2014), Paz dice que cada estrofa de “Himno entre ruinas” es un momento y un espacio diferente. El poema es una unión de fragmentos cuyo puente es la imagen que abre el sentido del poema, lo cual permite reconocer que el poema no tiene una línea fija en el tiempo, sino que son episodios cuyo momento es diferente. Así, el poema revela que la historia del hombre y sus naciones está rota, no hay una línea fija en realidad; existen momentos que sucedieron en distintos lugares, los cuales sólo son unidos por la narración de los historiadores. El trabajo de la historia ha sido unir las personalidades con los eventos importantes en una apariencia progresiva.

El tiempo en “Piedra de sol” representa el regreso al principio y el círculo que une al “yo” con su peregrinaje. No se escapa de uno mismo, siempre se regresa a lo que se es: estudiante, maestro, lector, mexicano, persona, etc. Los poemas y los poetas tienen esta particularidad, es posible adentrarse en sus imágenes más recónditas, pero de pronto se percibe que el poema emana un estilo, tiene un idioma, proviene de una región del mundo, de una cultura. La poesía de “Piedra de sol” se cruza con la presencia de lo mexicano y ésta aflora: “busco una fecha viva como un pájaro, / busco el sol de las cinco de la tarde / templado por los muros del tezontle.” (Paz, 1995, p. 247).



La poesía mexicana no tiene un principio original, proviene de formas que templaron nuestro lenguaje. Los poetas de la Nueva España continuaron con lo que sucedía en España: un movimiento excepcional conocido como los Siglos de Oro, cuyo lenguaje fue renovado por la inclusión del soneto italiano y trabajado con el hipérbaton, el cual le dio una dificultad intelectual al poema. Otra aportación del Barroco fue la apreciación de un elemento considerado ordinario para la creación poética: el pueblo. De ahí, el uso de palabras comunes, situaciones vulgares y extremos del comportamiento de la sociedad en las obras barrocas, como en “A una creciente del río Manzanares”, de Góngora:

Por el alma de aquel que ha pretendido  
 con cuatro onzas de agua de chicoria  
 purgar la villa y darte lo purgado,  
 me di ¿cómo has menguado y has crecido?  
 ¿cómo ayer te vi en pena y hoy en gloria?  
 —Bebióme un asno ayer, y hoy me ha meado.  
 (2015, p. 83)

Góngora fue una figura importante para la literatura y el lenguaje en la Nueva España. Con el Barroco fue posible que el pueblo estuviera presente en la poesía española, mientras que en la Nueva España, a lo exótico del indio, las ciudades y la naturaleza se les permitió aparecer en la literatura del Virreinato. Paz afirmará que este interés por lo “nativo” no es en realidad una

originalidad, sino que “son el fruto de una doctrina estética y no la consecuencia de una intuición personal” (1994b, p. 36).

La estética barroca estableció una accesibilidad para que lo exótico floreciera en la poesía colonial. Está, por ejemplo, un poema de Bernardo de Balbuena (1562-1627), “La grandeza mexicana”, publicado en 1602. El poema ofrece imágenes de lo que fue la Ciudad de México durante el inicio del siglo XVII; hay una fuerte impresión de la gente en sus versos. La ciudad en esa época estaba regida por el impulso social que el mercado aportaba. La presencia de pastores, artesanos, costureros, escribanos, oficiales y demás integrantes de la sociedad de la metrópoli, daban la imagen de una gran fauna humana que llenaba las calles y daba pie a un sinnúmero de memorias, calumnias y sucesos que constituían la textura de la sociedad colonial. Lo anterior se halla en los siguientes versos de “La grandeza mexicana”, de Balbuena:

arrieros, oficiales, contratantes,

cachopines, soldados, mercaderes,

galanes, caballeros, pleiteantes;

clérigos, frailes, hombres y mujeres,

de diversa color y profesiones,

de vario estado y de varios pareceres;

diferentes en lengua y naciones,

en propósitos, fines y deseos,

y aun en veces, en leyes y opiniones;

(Balbuena en Argüelles, 2012, p. 96)

Lo barroco proyectó una naturaleza humana que se abría como un bosque lleno de vida con una espesura saturada y cargada de abundancia. El poema se desparrama por la fauna que se abarrota entre sus versos, se colma de ello y hace apreciar la diversidad que debió existir en la gran ciudad, aunque su grandeza tienda a ser una monstruosidad mal aglomerada.

En la actualidad, la lectura de este poema es de una naturaleza exótica, pero no como una novedad, sino como añoranza de la grandeza que fue la ciudad de Tenochtitlán. Pero hay otro elemento que interesa para esta investigación: la extensión del poema.

En “Delta a cinco brazos”, texto de 1994 (2001), Paz explica que el poema extenso tiene la particularidad de proveer cierta narración parecida al cuento, en el que hay una sucesión de eventos que cuentan una historia. Pero en la Modernidad, los simbolistas aplicaron las características del poema corto al poema largo; ya no una narración, sino, en lugar de ella, instantes cortos con mayor intensidad. Se abre así un poema con mayor requerimiento del orden y la relación de los instantes que lo conforman. Por ejemplo, *The Waste Land*, de T. S. Eliot, es un poema que contiene diferentes instantes que suceden y agrupan la imagen del poema. Son tiempos distintos que irrumpen en el poema extenso moderno, son tiempos entrecortados que van y vienen, y ya no es posible describir a estos poemas como una línea progresiva, sino como un poema con cuerpo y forma.

Por otro lado, la poesía extensa en nuestra lengua proviene de la épica medieval de España; era una poesía que estaba dedicada a la narración de batallas y la naturaleza del vasallaje. El

*Cantar de mio Cid* es un ejemplo central que revela al canto como un entretenimiento que figuró en las fiestas, plazas y en la corte del rey (Montes de Oca, 1985). Su tradición oral puede remontarse a la epopeya clásica en Grecia. La cultura griega era considerada ideal para el aprendizaje de los nobles de la antigüedad, y no sólo en Grecia, sino en el Imperio romano y en todo el Mediterráneo. Se crearon escuelas en varias regiones cercanas a este mar, los cuales permanecieron como centros educativos cientos de años después de la caída del Imperio. Y fueron la *Iliada* y la *Odisea* las obras principales que funcionaron como eje educativo para el comportamiento y la historia del Occidente (Jaeger, 2006).

La extensión en un poema permite crear un espacio para planear entre sucesos, paisajes, nostalgias y pesadumbres de grandes momentos, tanto históricos como ficticios. La lírica popular fue una forma de entretenimiento que estuvo presente en todos los reinos y regiones del mundo. El ser humano siempre ha tenido la particularidad del canto, unión de melodía y ritmo, los cuales propician el espacio para recordar la historia, conocer sucesos importantes de la sociedad y transportar a lugares donde nunca se ha estado.

Una de las notoriedades del poema de Balbuena es haber dado inicio a lo que se conoce como la tradición del poema extenso en México. No es irrelevante la salpicada que cae de “La grandeza mexicana”; su naturaleza particular hace pensar que es un referente de la poesía que estaba por desprenderse en los años que sucedieron al Nuevo Reino de España; la poesía criolla y religiosa rechazó la novedad como arrebató y prefirió la reducción del regocijo de lo extraño (1994e).

El pensamiento y la cultura de los siglos XVI y XVII estaba subordinado por la Iglesia, rectora del conocimiento y las artes. La censura no era de un orden antinatural para la época,

mientras que lo más natural era el tema religioso en la literatura del momento. Pero, por otro lado, también existía la presencia popular de Góngora, Quevedo, Calderón y demás grandes poetas de los Siglos de Oro español. Lo barroco influyó con lo exótico y creó la tensión entre las creencias religiosas y su reticencia. La duda, chispa del conocimiento y de la ciencia, motivó a la poeta más grande de la época a escribir una poesía que traspasó su género, su cultura y su tiempo: sor Juana Inés de la Cruz.

El problema de las corrientes literarias es que no son del todo precisas; aunque por lo general definen el espíritu de algún momento y el espacio en la historia de la literatura, no es posible que todos los poetas y escritores se sometan al canon de un estilo. La poesía traspasa estas corrientes, así como traspasa naciones y épocas. Cervantes, por ejemplo, escribió con la presencia del Barroco del siglo XVII, pero en él se manifiesta el manierismo que lo alejó de las formas clásicas del Renacimiento (Montes de Oca, 1985). No todos los autores entran en un estilo y algunos otros lo rebasan.

En la Nueva España, sor Juana Inés de la Cruz fue una gran lectora de los poetas y dramaturgos de España. “Primero sueño” es un poema que tiene la presencia predominante de Góngora y sus “Soledades”. El poema de sor Juana está escrito en silvas, usa el hipérbaton y hace referencias a las culturas clásicas, los cuales son elementos que se hallan en las “Soledades”. Pero ahí terminan las semejanzas.

El poema “Primero sueño” contiene una significativa diferencia de imágenes y temas que no están en el poema de Góngora (Paz, 1994e). Por ejemplo: sor Juana ambienta su poema en la noche y en la profundidad de un sueño; la contemplación no es de la naturaleza idílica, sino de la limitación de la naturaleza interior; el ser humano no está dedicado a disfrutar del campo, de fes-

tines y de su lujuria, al contrario, se encuentra con la contradicción de su deseo de conocer. Justo cuando está en el punto más alto de su contemplación nocturna, cae en los límites de sus sentidos. El deleite en la poetisa no está en los placeres del cuerpo, sino en los de la mente.

El interés de Octavio Paz por sor Juana Inés de la Cruz no estaba en el estilo de su poesía. A Paz no le llamaba la atención el resplandor de la forma de Góngora, pues estuvo distante de la de la afición por el poeta español en su juventud, a pesar de que era el personaje principal en España ante la Generación del 27, como lo explica en la entrevista a Anthony Stanton, llamada “Genealogía de un libro”, de 1988 (2014c, p. 513). En cambio, Paz estuvo más interesado en Garcilaso y Quevedo.

Cuesta y Villaurrutia fueron figuras decisivas para el interés de Paz por sor Juana. De Villaurrutia existe una conferencia que está recopilada en *Obras* (1966) del Fondo de Cultura Económica, titulada “Sor Juana Inés de la cruz”; en ella, presenta a sor Juana como un clásico, mas no aquel que está empolvándose en el museo, sino el clásico que está vivo en el lenguaje. Villaurrutia también hace hincapié en la curiosidad de la monja por el conocimiento, el deseo de alimentar un espíritu que no se aferra a la presencia mística. El ingenio, la razón y el intelecto son los adjetivos predominantes que Paz retomará en *Las trampas de la fe*. No por nada “Primero sueño” contiene versos como:

dos veces cinco son Categorías:

reducción metafísica que enseña

(los entes concibiendo generales

en solo unas mentales fantasías

donde de la materia se desdeña  
 el discurso abstraído)  
 ciencia a formar de los Universales,  
 (Sor Juana Inés de la Cruz, 2017, p.178)

Sor Juana no sólo hace mención de las diez categorías de Aristóteles, sino que advierte de la trampa del espejismo de la razón. Los entes tienen una naturaleza idílica, no son el “ser” en sí, sino sólo una imagen, una idea, una réplica abstracta. Es un discurso que generaliza el conocimiento que desdeña la materia y la experimentación. La universalidad de Sor Juana no está en la forma de su poema, sino en su tema, el cual es la imposibilidad de la totalidad del conocimiento. Para Paz, este rasgo fue el que llevó a sor Juana a ser tanto actual como clásica.

El poema de sor Juana es barroco en tanto que está inspirado por “Soledades” de Góngora; su forma y su estructura lo relacionan con el estilo español. También es un poema renacentista por su enfoque humano y clásico; profundiza en las características del conocimiento, lo que al mismo tiempo lo hace participar del manierismo, porque existe un “caída”, una decepción que delata la contradicción del deseo del conocimiento y la ironía de su imposibilidad, y ése es un rasgo que además acerca al poema a la Modernidad.

“Primero sueño” y “Piedra de sol” son parte de esta tradición, de retomar no sólo los estilos que están presentes en la literatura sino en la “caída” del conocimiento. El poema de Paz tiene la intención de adentrarse al poema en sí mismo, el cual se corteja con la idea del “ser”. Esta última es una idea central de la discusión de la filosofía y las ciencias humanas del siglo XX, en la que se reconoce la dificultad de un camino directo para entender al ser humano y su conscien-

cia. Asimismo, el poema de sor Juana profundiza sobre la ciencia y la naturaleza limitada del ser humano; el espíritu intelectual hace a esta obra entrar en contacto con la universalidad de la ciencia de su tiempo, al mismo tiempo que de la literatura.

### 3.3. El romanticismo de “Nocturno a Rosario”

busco sin encontrar, escribo a solas,  
no hay nadie, cae el día, cae el año,  
(Paz, 1995, p. 247)

A veces se siente que hace falta algo, para algunos poetas es la prueba de la fe, para otros, el “otro”. Este “otro” puede ser una presencia, una afirmación espiritual o un ser amado. La “caída” también se manifiesta en la costumbre de cantar sobre el deseo, el anhelo y lo que no puede consumarse. La intención es que el canto refleje la imposibilidad del encuentro con el objeto buscado, la amargura provocada en el corazón, el tormento en el pensamiento y el desengaño del gozo.

El alma que ansía está alterada, en desequilibrio y perturbada. Falta algo que no ha encontrado dentro de sí y, por lo general, lo busca afuera. Y al vaciar toda posibilidad del encuentro con lo deseado, tropieza. La “caída” se observa en Laura, de Petrarca, en Beatriz, de Dante, y en el caso del poeta mexicano Manuel Acuña, en Rosario de la Peña.

Manuel Acuña (1849-1873) tuvo una carrera poética iniciada en revistas literarias como *El Anáhuac* (1860) y *La Ibera* (1869), pero frenada por su suicidio a los 24 años. La historia de la literatura mexicana lo coloca en el grupo de los románticos que surgen tras la Guerra de Re-



forma, momento que no gozaba de una paz relativa. El Romanticismo fue un movimiento literario que se expresó en contra del racionalismo imperante en el siglo XVIII en Europa. En la filosofía, los románticos se opusieron a la visión trascendental de Kant, quien había creado dilemas en las cuestiones del “ser”, el conocimiento y la libertad. En la literatura, hubo un cansancio en la forma clásica que había formalizado la literatura neoclásica.

Por otro lado, México tuvo una larga travesía para conseguir una cierta estabilidad que diera la oportunidad de florecer a la cultura intelectual y artística. Y no es que no haya habido personajes cultos, sino que las disputas políticas tomaron gran parte de la atención de escritores y poetas. El Romanticismo en México es tardío, y al mismo tiempo convivía con el Neoclásico en el siglo XIX. El poeta romántico sabía que la razón no suplantaba al mito o al pensamiento religioso, sino que las creencias y la fe eran parte integral del ser humano. Novalis buscó un “cristianismo nocturno” y Hölderlin abrazó el mito como el sustento de la vida. Esta corriente tenía la intención de que la poesía fuera un elemento cotidiano del ser humano, en el cual la razón admitiría sus limitantes para que su espíritu se liberara: la libertad de la poesía sería la libertad del hombre.

En el caso de Manuel Acuña, la poesía era un germen que ya había florecido y esperaba crecer en un gran árbol. Su muerte prematura hace pensar que su carrera de médico era una segunda vida que tenía que vivir para poder mantener su vida real, la de ser poeta, y lo más probable es que la haya vivido de forma tormentosa. Aunque se desconoce la razón de su suicidio, siempre ha existido la idea de que fue por Rosario o alguna otra pretendiente. Sus versos delatan una falta de moderación hacia el ser amado, al que habla y dice lo que le hace sufrir por dentro.

¡Pues bien! yo necesito  
decirte que te adoro,  
decirte que te quiero  
con todo el corazón;  
que es mucho lo que sufro,  
que es mucho lo que lloro,  
que ya no puedo tanto,  
y al grito en que te imploro  
te imploro y te hablo en nombre  
de mi última ilusión.

(Acuña en Montes de Oca, 2000, p.120)

El poema “Nocturno a Rosario” ha trascendido en la literatura mexicana por tener la capacidad de desprenderse de la tradición neoclásica, es decir, porque su paisaje no es el de la naturaleza, sino el paisaje bajo la piel, aquel que está lleno de emociones alteradas por la desdicha de amar a quien no le ha correspondido. El Romanticismo hace hincapié en la presencia del “yo” y su protagonismo en la literatura.

La desnudez personal está presente en *Las penas del joven Werther*, obra de Goethe de 1774, en la que se narran de forma epistolar las desdichas de Werther por amar a una mujer comprometida. El estilo epistolar del libro influyó de gran manera a incrementar el factor personal de la narración. El lector no leía sólo una narración, sino que se adentraba a los asuntos privados y extraños de una persona ajena.

Pero la fascinación es doble: querer inmiscuirse en lo ajeno, así como querer hacer público lo más íntimo. Y a veces, se trata de una necesidad, como se dice en el primer verso del “Nocturno a Rosario”. Y aunque hay pesadumbre en la vergüenza y pena por lo que digan los demás, el silencio puede ser más aterrador que sacar a la luz la intimidad. Pero el poema demuestra que el peso de la palabra dicha es mucho mayor a la humillación pública. El silencio llega a ser tangible y se mueve entre las cosas que no se quiere escuchar, como en “Piedra de sol”:

...flor invisible  
 que se mece en los tallos del silencio,  
 el difícil diamante de los santos  
 que filtra los deseos, sacia al tiempo,  
 (Paz, 1995, p. 256)

La desnudez de “Piedra de sol” surge de la intensa búsqueda en la que ha caído el “ser”, lo que ha dado pie a la voz de lo impenetrable: “flor invisible, difícil diamante”. Lo que se busca a veces no tiene nombre, ni color, es impenetrable con la mente y con el cuerpo.

Pero el ser humano tiene más de una sola ambición. Si se recuerda la idea de Paz de la “consciencia de la caída”, reconocer el estado de la existencia humana provee un descanso con sabor a resignación ante el inminente destino de todo hombre: la muerte. Al mismo tiempo, lo que está después de la muerte constituye una ansiedad profunda en el alma. No se sabe si habrá un descanso, un castigo o una nada oscura. A este destino se enfrenta el ser humano en soledad, y por ella se busca a alguien con quien compartir la aflicción.

La consciencia de otra persona ilumina el universo propio, con sus virtudes y vicios. De esta forma se da el reencuentro con los rasgos personales, tanto los que están a la vista como los que están ocultos, los cuales no se nombran ni se piensan, pero que tienen su espacio en lo recóndito de la mente. Somos lo que somos, pero queremos que alguien más nos reconozca. Y dice el “Nocturno a Rosario”:

Yo quiero que tú sepas  
 que ya hace muchos días  
 estoy enfermo y pálido  
 de tanto no dormir;

(Acuña en Montes de Oca, 2002, p. 120)

La aflicción pesa y al decirla entre paredes vacías el eco regresa sin ninguna novedad, sin cambio o filtro. Se escucha uno mismo con hartazgo hasta que el lamento se convierte en nada. Pero si alguien lo escucha, el eco se convierte en una propagación humana. “Yo quiero que tú sepas” es un verso que controla la dirección de la estrofa, la cual contiene una dialéctica del vacío y la esperanza, de lo que se espera y lo que realmente llega.

No se sabe de la contestación de Rosario de la Peña a Acuña. Se sabe que su romance no se concretó en una relación y que el poeta decidió terminar con su vida. Jorge Ortega en “Manuel Acuña o el otoño anticipado” (2015) comenta que la intención romántica nunca pasó de idilio platónico; pretendía la estimulación creativa sobre la consumación del amorío. Sea cierto o no, el poema propaga el rechazo de la medida ante el impulso ferviente de ser reconocido por la amada:

que ya se han muerto todas  
 las esperanzas mías,  
 que están mis noches negras,  
 tan negras y sombrías,  
 que ya no sé ni dónde  
 se alzaba el porvenir.

(Acuña en Montes de Oca, 2002, p. 120)

En “Piedra de sol” el reconocimiento entre seres va de la mano con la muerte y la vida, es doble. La muerte es entregada por el “otro”. Como se vio en el pasaje anterior del poema de Paz, el silencio forma un vacío en el “ser”. Su impenetrabilidad confirma la imposibilidad del encuentro y el reconocimiento, pero: “...el mundo cambia / si dos se miran y se reconocen, / amar es desnudarse de los nombres:” (Paz, 1995, p. 255).

El encuentro es un súbito brote de concordancia entre dos mundos, cada uno tan intrincado como el otro. Pero ambos corresponden a la pieza del rompecabezas faltante. Hay que recordar que la dialéctica entre soledad y reconocimiento es más intrincada en el poema de Paz. En cambio, en “Nocturno a Rosario” el sentido es el del “yo” al ser deseado. Es decir, la aflicción está por la falta de la amada y en tanto que sea así, el pesar se asemeja a la negrura de la muerte. Por otra parte, en “Piedra de sol” el “yo” está en búsqueda a causa del silencio de la soledad o, más bien, del silencio del “ser”. Pero en el reconocimiento entre dos, en la réplica de las voces, el silencio regresa para desnudar “los nombres”. Las definiciones y las etiquetas pierden sentido

para crear una imagen transparente que detiene el tiempo. Sin tiempo no hay vida, pero cuando el tiempo se detiene es cuando la otra voz se revela y la vida se hace inmensa. Así, vida y muerte giran entre sí, en lugar de sólo dirigirse hacia una sola dirección.

También hay que reconocer que en “Nocturno a Rosario” hay consciencia del destino fatal al cual se va a enfrentar. Canta a su amante, porque la muerte lo acecha. Vislumbrar el fin es entender que existe un principio, es acceder al destino que está marcado en el alma, no por divinidad sino porque así es la naturaleza humana, y éste es un enfoque primordial en el Romanticismo. Para Schelling (2012), por ejemplo, la naturaleza es la concordancia entre el sujeto y el objeto, es decir que, el conocimiento no tiene sólo la dirección de sujeto hacia objeto, sino que la consciencia gira en torno del objeto; va y viene, encadenando la consciencia con la autoconsciencia. Por esta razón, el reconocimiento entre los individuos tiene una implicación profunda en el pensamiento romántico: no es en un solo sentido la corriente poética, sino que va y viene, se adentra en sí mismo, da vueltas y crea círculos.

De noche, cuando pongo  
mis sienes en la almohada  
y hacia otro mundo quiero  
mi espíritu volver,  
camino mucho, mucho,

(Acuña en Montes de Oca, p.121)

Al leer los versos del “Nocturno a Rosario”, uno puede reconocer que el camino que se ha tomado es para ir lo más lejos posible. Pero este otro mundo al que se dirige no es ajeno, puede ser desconocido, pero no está fuera. El “ser” se pierde en sí mismo con la intención de nadar en la nada porque la presencia que persiste es la ausencia, una soledad que pinta la ilusión de noche. Y son reveladores los versos en la misma estrofa:

y al fin de la jornada  
 las formas de mi madre  
 se pierden en la nada  
 y tú de nuevo vuelves  
 en mi alma aparecer.

(Acuña en Montes de Oca, p.121)

Dos revelaciones interesantes en esta estrofa. La primera es la madre, ser intocable y sagrado para cualquier mexicano, trastocarla invita a una lucha obligatoria a defender su honor, y a veces esta lucha es a muerte. El “enigma” de la madre es comentado en el capítulo de “Los hijos de la malinche” en *El laberinto de la soledad*, de 1950; el insulto a la madre representa una metáfora de la dependencia maternal y ultraje histórico a las madres de los indios durante la Conquista. Mientras que el culto a la Virgen de Guadalupe representa una exigencia espiritual y psicológica de la humillación española, la forma de la madre está conformada por la divinidad creadora, nuestro sustento y formación, así como la supresora del instinto sexual: por eso nuestra

madre guadalupana es virgen. Para que madure el adolescente, debe revelarse ante la madre y su privación sexual, y así iniciar su vida sexual.

La otra revelación es que cuando la madre ha desaparecido, se destapa en el alma lo que siempre ha buscado, “y tú de nuevo vuelves”. Adentrarse dentro de sí mismo, perderse en la nada del “ser” y reencontrarse con el “otro” que es tanto contraparte como concordancia en el alma, se encuentra en ambos poemas; en “Nocturno a Rosario” es un momento que revela dentro de sí la luz que impulsa al canto, y en “Piedra de sol” es una esfinge que hace caer más profundo dentro del poema:

una roja escritura indescifrable  
 escribes en mi piel y esas heridas  
 como un traje de llamas me recubren,  
 ardo sin consumirme, busco el agua  
 y en tus ojos no hay agua, son de piedra,  
 (Paz, 1995, p. 250)

Piedra, tiempo muerto como el monumento, el libro en la biblioteca o una pintura en la pared del museo: su sonido es el silencio. Es una “caída” muda, pero tan honda que el reconocimiento es de una mayor lucidez. Pero en el poema de Acuña, la “caída” se amortigua por la resignación de que Rosario leerá sus palabras y ella sabrá de la aflicción que su desdén le provoca: los desvelos, los desvíos y las noches sombrías llenas de muerte. Al mismo tiempo, está la conciencia de que su soledad continuará:



Comprendo que tus besos  
jamás han de ser míos,  
comprendo que en tus ojos  
no me he de ver jamás,  
y te amo y en mis locos  
y ardientes desvaríos  
bendigo tus desdenes,  
adoro tus desvíos,  
y en vez de amarte menos  
te quiero mucho más.

(Acuña en Montes de Oca, p.121)

### **3.4. “La duquesa de Job” y la presencia femenina**

calles y calles, rostros, plazas, calles,  
estaciones, un parque, cuartos solos,  
manchas en la pared, alguien se peina,  
alguien canta a mi lado, alguien se viste,  
cuartos, lugares, calles, nombres, cuartos,  
(Paz, 1995, p. 253)

Se puede decir que el fragmento anterior de “Piedra de sol” está más inspirado por las vanguardias en su contenido que por la ambientación de los poemas clásicos. Estos últimos estaban inspirados por los paisajes del Mediterráneo y los mitos de los antiguos griegos y romanos, mientras que en el siglo XX, la calle y el bullicio de la ciudad le dan una textura única a la poesía vanguardista.

No sólo son las calles, estaciones y los lugares llenos de gente, sino que también es el ritmo acelerado que se vive en las grandes zonas urbanas, en donde el silencio y el espacio vacío se convierten en un elemento insólito que invita a disfrutarlos y reflexionarlos. El momento de paz y la vida tranquila del campo empezaron a ser elementos de nostalgia en la vida urbana. No es por nada que el tiempo y la nada sean temas de reflexión para los intelectuales del siglo XX. José Ortega y Gasset hace una crítica a la vida acelerada y a la acumulación de la gente en *La rebelión de las masas* en 1930. Heidegger publicó *El ser y el tiempo* en 1927, en el que posiciona al “ser” en un momento siempre inacabado, en el que siempre está siendo: el *dasein*.

Ya en el siglo XIX, las grandes ciudades producían cambios importantes en la literatura. Mientras en México, por fin apareció un gran momento de paz tras el triunfo de los liberales en la Guerra de Reforma (1851-1861), la publicación impresa tuvo la oportunidad de dedicarse a algo más que la política. En este momento aparece Manuel Gutiérrez Nájera (1859-1895), quien participó en varios periódicos y publicaciones usando diferentes seudónimos: “El duque de Job” será el más recordado al pasar los años. Y en 1894, Gutiérrez Nájera fundó la revista *Azul*, la cual dio espacio a los escritores del modernismo que aparecieron en el país.

El modernismo mexicano es la unión de diferentes estilos que emergieron en el siglo XIX, se puede decir que inclusive el siglo XVIII aún está presente en la literatura mexicana. Hay un aprecio por la métrica, el paisaje mítico y la nostalgia que también eran rasgos del estilo clásico. Los escritores leían las novedades europeas, pero estaban formados por la tradición de los Siglos de Oro y Petrarca. Asimismo, también se conocían Baudelaire, Hugo, Rimbaud y Nerval. El simbolismo y el parnasianismo ya habían aparecido y desaparecido en Francia, mientras que en México se gestaba la poesía de los jóvenes escritores. Por estas razones, no es posible establecer parámetros entre los estilos de nuestros poetas de fines del siglo XIX. Pero de una u otra manera, todo lo anterior es lo que conforma el modernismo, no la revoltura, sino “la asimilación de la poesía parnasiana y simbolista” (Paz, 1994b, p. 43).

El poema “La duquesa de Job”, de 1884, es uno de esos poemas que dicen más de lo que está escrito; parece más un conjunto de estilos que la realización de un estilo ya definido. El poema pertenece al Romanticismo por la presencia de la confesión, es simbolista por la figura ambigua de la protagonista del poema, y toca el parnasianismo por la descripción plástica, tanto de la ciudad como de la duquesa. Al mismo tiempo, “La duquesa de Job” toca el vanguardismo en la inclusión de palabras en otros idiomas que participan de forma dulce entre palabras mexicanas, y le da a la rima lo necesario para integrarlas.

La importancia de este poema radica en la asimilación de más de un solo estilo y una sola tradición de la poesía, junto con la revelación de que, en lugar de imitar, renueva el lenguaje al establecer una estética definitiva (Villarreal, 1997). Al respecto, en “La duquesa de Job”, se leen los siguientes versos:

En dulce charla de sobremesa,  
 mientras devoro fresa tras fresa  
 y abajo ronca tu perro Bob,  
 te haré el retrato de la duquesa  
 que adora a veces al duque Job

(Gutiérrez Nájera en Montes de Oca, 2002, p.183)

La intimidad que establece el poema es un estandarte atractivo para la poesía mexicana. Paz (1994b) usó el término de “confidencia”, lo que revela un mensaje íntimo, secreto, el cual sólo puede ser expresado en suma confianza; es un mensaje para la hermandad de poetas. La poesía moderna no es para todos, es para aquellos iniciados que han probado los frutos de su literatura, aquellos que pertenecen a una tradición que funda un lenguaje, el cual dice más de lo que aparenta.

En “La duquesa de Job” hay cierta ambigüedad sobre la protagonista del poema. No trata a una dama de riqueza:

no tiene los humos de gran señora:  
 es la griseta de Paul de Kock.  
 No baila Boston, y desconoce  
 de las carreras el alto goce,  
 y los placeres del five o'clock.

(Gutiérrez Nájera en Montes de Oca, 2002, p. 183)

La griseta era aquella mujer que se dedicaba a la costura (obrero, costurera profesional) y que vestía de gris, pero que tenía cierta independencia para poder frecuentar restaurantes y bares de la ciudad. Los versos siguientes muestran su ignorancia de los placeres de la clase alta y americanizada, el vals de Boston, las carreras y la hora del té. Pero al mismo tiempo, ella al bailar:

¡Cómo resuena su taconeo  
 en las baldosas! ¡Con qué meneo  
 luce su talle de tentación!  
 ¡Con qué airecito de aristocracia  
 mira a los hombres, y con qué gracia  
 frunce los labios —¡Mimí Pinson!  
 (Gutiérrez Nájera en Montes de Oca, 2002, p. 184)

Esta mujer no es ajena a los bailes de salón, ni mucho menos a la presencia masculina. Hay que tomar la nota de que “Mimí Pinson” es un poema de Alfred de Musset (1810-1857), el cual está cargado de mucha sexualidad. Pero la duquesa también tiene su carácter:

Si alguien la alcanza, si la requiebra,  
 ella, ligera como una cebra,  
 sigue en camino del almacén;  
 pero ¡ay del tuno si alarga el brazo!

¡nadie se salva del sombrillazo

que le descarga en la sien!

(Gutiérrez Nájera en Montes de Oca, 2002, p. 184)

Los matices de “la duquesa” tienen un gran colorido, lo cual hace abrir la imaginación sobre su personalidad. No es un personaje plano o simple, sino que trae consigo tonos que van de la admiración a lo cómico. Es una mujer de carne y hueso que canta en la bañera: “¡Tú no has oído qué alegre canta, / mientras sus brazos y su garganta / de fresca espuma cubre el jabón!” (p. 185). Esta “duquesa” también es perezosa: “¡Cuál se acurruca la perezosa, / bajo la colcha de color rosa, / mientras a misa la criada va!” (p. 185). El personaje también se muestra infantil, como una niña: “Después, ligera, del lecho brinca. / ¡Oh quién la viera cuando se hinca / blanca y esbelta sobre el colchón!” (p. 185).

En otros pasajes, “la duquesa” muestra una disposición erótica al estar dedicada al baile y al coqueteo, a veces da la impresión de que carece de educación y clase, mientras que en otros se le percibe con cierta gracia. Aun con dudas, se confía en que no es una mujer aburrida y sencilla, sino una presencia femenina compleja, es decir, un personaje femenino completo. Esa particularidad hace que este poema pueda aproximarse a “Piedra de sol”, además de su tono personal que ha intercalado con el simbolismo y el parnasianismo, pero que toma distancia al presentar un lenguaje propio, central para el modernismo. Sin lo último, la poesía de Paz no habría sido la misma, no sólo le dieron una tradición con la cual habitar y de la cual partir, sino que no habría existido un puente a través del cual traducir y hacer suyas las vanguardias, como el surrealismo.

Al retomar la presencia femenina que recorre todo el poema de “La duquesa de Job” en relación con el poema de Paz, la mujer se torna una presencia que abre la pluralidad del mundo, no es una presencia que corresponde a un ídolo inalcanzable, sino, como dice Anthony Stanton en *El río reflexivo* (2015), representa una puerta que le da acceso al mundo:

voy por tu cuerpo como por el mundo,  
 tu vientre es una plaza soleada,  
 tus pechos dos iglesias donde oficia  
 la sangre sus misterios paralelos,  
 mis miradas te cubren como yedra,  
 eres una ciudad que el mar asedia,  
 (Paz, 1995, p. 246)

La pluralidad del mundo se manifiesta por esta presencia femenina, la cual también es múltiple: Laura, Isabel, Perséfone, María, se mencionan en el poema de Paz. Sin la sexualidad no hay atracción ni reproducción, no se abriría el mundo en “Piedra de sol” y no existiría la tentación en “La duquesa de Job”. Ambos poemas se revelan como una entrada a un nuevo mundo, uno lleno de momentos que se destapan por esa otra mirada, esa otra voz y ese otro cuerpo.

### **3.5. El parnasianismo de “Noche rústica de Walpurgis”**

No todos los poetas aceptaron todos los estilos que aparecieron durante la segunda mitad del siglo XIX. Está el caso de Manuel José Othón (1858-1906), poeta que pertenece, según la tradi-

ción histórica, al modernismo mexicano. Su estilo está impregnado del Romanticismo, pero más por la apropiación del paisaje mítico y mágico que por el tono confesionario y el enfoque al individuo. Tampoco se puede considerar a Othón un poeta simbolista, pero sí compañero del estilo que le continúa, el parnasianismo.

La poesía de Manuel José Othón se subordina en gran medida a la tradición clásica, pero no es el sol lo que la ilumina, como en Góngora, sino el suave tono de la luna y las estrellas, como en sor Juana. Su atmósfera es nocturna como en Poe, aunque no huele a azufre como en Baudelaire, mas sí está presente el aroma del bosque y las melodías de Pan en *Sueños de una noche de verano* (1605). Su poesía “parnasiana” es un canto a la naturaleza, a la noche misteriosa entre vapores que huelen a muerte, y en ella la lechuza es la anunciadora de desgracias en la llanura abandonada.

En su poema póstumo “Noche rústica de Walpurgis” (1907), Othón se adentra en una siniestra noche marcada por la nostalgia y la soledad. Su belleza radica en espacios naturales que son traspasados por el velo de la magia: noches trágicas y macabras. La noche de Walpurgis es la noche de brujas de Alemania, en la cual las brujas salen en sus escobas para maldecir y asustar a los campesinos. En este poema, Othón trae esta hechicería a los bosques y desiertos de México:

—Todas las noches me convierto en cabra  
para servir a mi señor el chivo,  
pues, vieja ya, del hombre no recibo  
ni una muestra de amor, ni una palabra.

(Othón en Montes de Oca, 2002, p. 163)



La nota de la naturaleza es melancólica, sus paisajes equivalen a pinturas clásicas de montañas, bosques y estepas, con caminos solitarios que desaparecen entre valles o en el horizonte. Pero los versos de “Noche rústica de Walpurgis” no se parecen al mediodía de José María Velasco, sino a la oscuridad de la pintura barroca:

Media noche. Se inundan las montañas  
 en la luz de la luna transparente  
 que vaga por los valles tristemente  
 y cobija, a lo lejos, las cabañas.

(Othón en Montes de Oca, 2002, p. 157)

La oscuridad barroca le da textura a los versos, pero hay una impresión más honda que se revela en la lectura: la soledad. Hay una intención de regresar al estilo clásico, pero como todo pasado al que no se puede volver, no queda otra opción que recurrir a la reinterpretación y la apropiación. No se trata de copiar, sino conservar la verdad y lo insólito con palabras que se puedan comunicar en su presente.

Luces, flores, perfumes, armonías,  
 sueños de poderosa exuberancia  
 que llenaron de albura y de fragancia  
 la vida ardiente con que tú vivías,

ya nunca volverán...

(Othón en Montes de Oca, 2002, p. 160)

El tiempo también ha cambiado, el ritmo de la Modernidad es acelerado y ya no es posible escribir como escribió Petrarca o Garcilaso. No hay que olvidar que el Romanticismo fue una revolución cultural que trastocó no sólo a la literatura, sino también a la religión. Novalis, por ejemplo, quiso reescribir un cristianismo en el que lo nocturno también estuviera en la vida religiosa (Himno a la Noche, 1800). La intención era que el hombre fuera capaz de adentrarse en su naturaleza dual, el día y la noche, el bien y el mal, el recato y el placer, lo espiritual y lo sensual. En “Noche rústica de Walpurgis” se lee:

¡Santa Naturaleza, madre mía!

Me has cobijado en tu regazo inmenso

y disipaste con tu soplo intenso

la nube del dolor que me envolvía!

(Othón en Montes de Oca, 2002, p. 167)

En el caso de Octavio Paz, no hay un interés por regresar a una religión, sino que la poesía se convierta en un elemento espiritual que pueda revolucionar la vida del hombre. Durante el siglo XIX, el Romanticismo tuvo el propósito de ser una revolución que reuniera lo poético con la vida religiosa. La intención auténtica era la integración de la poesía. Las revoluciones sociales

que sucedieron después estuvieron conformadas por motivaciones políticas y culturales, y en pocos casos fueron religiosas. Es hasta el siglo XX que aparece el surrealismo, el cual fue una tentativa para que la poesía se convirtiera en un elemento inmerso en lo cotidiano. Su revolución llamó la atención de Paz y se apropió de ella, tanto en su postura política como en su poesía. No lo aceptó al pie de la letra, sino que la interpretó con el amor como elemento base:

amar es combatir, si dos se besan  
el mundo cambia, encarnan los deseos,  
el pensamiento encarna, brotan alas  
en las espaldas del esclavo, el mundo  
es real y tangible, el vino es vino,  
el pan vuelve a saber, el agua es agua,  
amar es combatir, es abrir puertas,  
(1995, p. 255)

Hay muchos elementos que separan a Othón y a Paz; su siglo, su estilo, sus palabras y lo que buscaban encontrar en su poesía. Pero los une un lenguaje que sabe mucho de la tradición de la soledad. Para ambos, la poesía podía recubrir el cielo estrellado y las profundidades del alma, su mundo no era el que vivían en el despacho, era el que dilucidaban entre sus rimas y acentos.

### 3.6. La modernidad de “Ifigenia cruel” y *Visión de Anáhuac* (1519)

La relación de Alfonso Reyes y Octavio Paz es oscura. En vida, Paz no le dedicó ningún ensayo, sólo está presente en algunos de sus escritos como referencia, o como eslabón integral de la literatura de México. Es hasta la muerte de Reyes que Paz escribió “El jinete del aire”, publicado en 1966, el cual es un pequeño ensayo en el que muestra su aprecio, pero también su distancia en gustos e intereses. En la antología de *Poesía en movimiento* (1966), cuyo editorial tendía hacia los cambios modernos en la poesía mexicana, Paz no lo ignoró, aun a pesar de que la poesía de Reyes no concordaba con la novedad y su estilo se dirigía hacia el pasado. Esta diferencia poética no se puede eludir y tal vez sea la razón por la cual Paz marcó una distancia pública con el poeta de *Visión de Anáhuac* (1519), de 1917.

Alfonso Reyes perteneció al grupo Ateneo de la Juventud Mexicana, quienes se dedicaron a fomentar la cultura y las artes en México. El Ateneo se fundó en 1909, previo a la Revolución mexicana, y tuvo integrantes como Antonio Caso, Pedro Henríquez Ureña, Julio Torri, José Vasconcelos, entre otros. A ellos los unió el desinterés de la industrialización en el gobierno de Porfirio Díaz, el prejuicio al indio y la casi nula educación en el país (Centro de Estudios Históricos, 2000). Tras la muerte de Bernardo Reyes por el conflicto de la Revolución mexicana, Alfonso se exilió a España y, al finalizar la guerra, trabajó como diplomático en el mismo país, en Francia, Argentina y Brasil, en estos dos últimos países ya como embajador. Nunca dejó de escribir, ni tampoco de abogar por la cultura de su país. En su legado literario, figuran ensayos dedicados a la estética, la poesía, la crítica y una vasta obra poética.

Hay que tener presentes dos obras de Reyes, *Visión de Anáhuac* (1519) (1917) e “Ifigenia cruel” (1924). La primera es un ensayo dedicado a la visión de la vieja Tenochtitlán en todo su

esplendor. Los canales llevaban las canoas repletas de mercancía, las cuales iban a los mercados y llenaban de color las arterias transitadas de la ciudad. La segunda es la obra en verso dedicada a Ifigenia, hija de Agamenón, quien la ofreció como sacrificio a los dioses para poder llegar a Troya. En la obra de Reyes, existe una acentuación en la humanidad del mito griego, en el que el destino y la voluntad chocan contra las rocas de la libertad individual. Las dos son obras muy diferentes, pero que retratan los elementos que más se atesoran de Reyes, el uso de su lenguaje y la visión que suaviza la historia de guerras, sangre y oscurantismo.

Para Octavio Paz, estas dos obras son tanto significativas como inseparables, una le contesta a la otra, como dice en “Introducción a la historia de la poesía en México”, de 1950 (1994b). Sobre la otra obra, Paz dice: “Uno de sus poemas es un vasto fresco en prosa, *Visión de Anáhuac*, recreación del paisaje y de la vida precolombina en el Valle de México” (p. 46).

*Visión de Anáhuac* es un escrito en prosa, pero en su extensión traza un panorama colorido de figuras, texturas y aromas del Valle de México y de la ciudad de Tenochtitlán; lo interesante es que quedó identificado como un poema. Reyes tuvo a su disposición una suerte de motivos pictóricos que lo llevaron a suplantar la descripción sintética, y reveló una naturaleza poética. Sus imágenes están cargadas de una presencia que está más allá de la memoria y del libro de historia: “el aire brilla como espejo” (Reyes, 2016, p.14).

La capacidad poética de Reyes lo llevó a iluminar la oscuridad de la memoria, lo cual dejó claro que el “ver”, implicado en el título del texto, es más que la acción de usar los ojos. Hay una contemplación hacia dentro de la descripción de nuestro pasado, hacia un espacio interior que retrata el exterior. Es la impresión de lo que se imagina y de lo dicho por aquellos que dieron sus testimonios.

Lo mexicano es una palabra que tiende a crecer y perderse al leer su definición. Un pueblo no puede caber en una sola definición, ni mucho menos sus paisajes. En todo país ha existido un interés por pintar su naturaleza, sus bosques, ríos, playas, cielos y montañas. En lugar de escribir un ensayo sobre la historia de México, *Visión de Anáhuac (1519)* puede ubicarse de forma más cómoda en aquellas obras que por medio del color crean imágenes que traspasan el tiempo y la imaginación, y permanecen en nuestra memoria: “La visión más propia de nuestra naturaleza está en las regiones de la mesa central: allí la vegetación arisca y heráldica, el paisaje organizado, la atmósfera de extremada nitidez, en que los colores mismos se ahogan.” (Reyes, 2016, p.14)

Lo interesante de la memoria de un país o una región es que siempre está en movimiento. La percepción del pasado depende de las transformaciones que suceden en el presente. Durante la década que Reyes escribía *Visión de Anáhuac (1519)*, México estaba en plena Revolución mexicana. El conflicto no sólo respondía a los intereses de poder de la élite política y militar del país, también había un personaje que había estado dormido durante la dictadura de Porfirio Díaz: el pueblo.

En este período, el indígena era oprimido y su desaparición no era un inconveniente para la dictadura. Por lo mismo, Reyes, en respuesta, tuvo un aprecio por la cultura indígena; el pasado mexicano estaba en el olvido, pero aún existían ciertas costumbres que se podían encontrar en la capital. De esas costumbres, la obra contiene el aprecio por la lengua indígena: “Esas xés, esas tlés, esas chés que tanto nos alarman escritas, escurren de los labios del indio con una suavidad de aguamiel” (Reyes, 2016, p.18).

La lengua de una cultura es su alma y en *Visión de Anáhuac* parece que la personalidad de nuestros antepasados se desliza entre labios de añoranza: “Óyense unos dulces chasquidos;

fluyen las vocales, y las consonantes tienden a licuarse. La charla es una canturía gustosa” (2016, p.18).

El mercado, por ejemplo, es una imagen familiar para el mexicano y con la que todavía es posible identificarse. La conglomeración, los sonidos, los colores, el hambre al pasar entre la comida y el olor de las frutas y verduras, son elementos imperdibles del mercado en nuestro país. Su importancia es tal que cada semana altera la paz de un barrio y detiene su tráfico, sitiándose en plena calle.

La comunidad y el pueblo no tienen una sola forma de ser, sino que los une el lenguaje. Que corresponde a la estructura de símbolos, el proceso de emisión y recepción de mensajes, la memoria, la imaginación, los miedos, los gustos y el paisaje: “Nos une también la comunidad, mucha más profunda, de la emoción cotidiana ante el mismo objeto natural”, se lee en *Visión de Anáhuac (1519)* (2016, p. 37).

Respecto a la segunda obra, “Ifigenia cruel”, de 1924, es un drama en el que se retoma el mito del sacrificio de la hija de Agamenón. Hay que empezar con el comentario de que los griegos fueron una gran inspiración para Reyes. La cultura del Mediterráneo lo inspiró a trazar una estética que se estableció entre lo clásico y lo universal. El *logos* y la idea no son sólo elementos que adornan la retórica, sino esenciales para una estética literaria. Mientras que el *logos* es la palabra o razón que los griegos fundaron en su visión intelectual, la idea es que la imaginación establezca una posibilidad de ser universal y bella al mismo tiempo, como lo menciona Reyes en “Logos, crítica y sus conceptos” (1961)

La estética de Reyes está empapada de la estética griega, e “Ifigenia cruel” tiene esa disposición: ser una obra que recurre al mito y los elementos de la tragedia de los griegos, pero al mismo tiempo, trae consigo una esencia liberal que la hace ser humana y contemporánea.

Paz le dedicó las siguientes palabras a esta obra:

... es algo así como una respuesta (a *Visión de Anáhuac*) en donde el drama del espíritu y la tierra, el cielo y el suelo, la sangre y la palabra, encarna en un lenguaje sutil y bárbaro a un tiempo y que sorprende doblemente por su arcaísmo y su refinamiento. (1994b, p. 46)

El carácter arcaico de la obra de Reyes radica en su intención de dialogar con el pasado. Al mismo tiempo, existe el propósito de traer consigo la tragedia a la Modernidad. Ifigenia es una sacerdotisa que ha olvidado su verdadero nombre e identidad. Traen a su templo dos naufragos que deben ser sacrificados, pero uno de ellos empieza a relatar por qué han llegado a esas tierras, con lo que revela la verdadera identidad de la sacerdotisa. Al final, la individualidad de Ifigenia toma fuerza y decide la libertad en lugar de aceptar su pasado.

Para Reyes, el elemento del coro significaba la conciencia (Reyes, 1959). El coro podría ser la razón que hace ver lo complicado que puede ser la situación de los protagonistas, o podría ser el juez que calificaba moralmente las acciones en la obra. En todo caso, el coro de Reyes seguía la concepción de Aristóteles, cuya poética hizo suya para poder determinar su estética.

El coro de “Ifigenia cruel” revela la presencia que nunca se ve, pero que siempre está:



“Respetemos el terror / de la que se salió de la muerte / y brotó como un hongo en las rocas del templo” (Reyes, 1959, p. 318).

La fatalidad del hombre lo sobrepasa; pero si se entiende y se reconoce que siempre será parte del destino humano, se aprende a respetarla y a tener conocimiento de ella. Sin el conocimiento, sin el elemento racional sobre la naturaleza, no hay seguridad sino miedo. La naturaleza en Reyes no es un chorro que desborda placer o angustia, sino que la prudencia y el punto medio aristotélico hace que ella se convierta en una armonía de formas y proporciones.

El verso de “el mundo nace cuando dos se besan”, de “Piedra de sol”, recuerda al siguiente en Reyes en “Ifigenia cruel”:

Otros prenden los labios a labios  
 y promesas se ofrecen con los ojos,  
 gozando en conciliarse voluntades:  
 yo no, que amanezco cada día  
 al tronco de mí misma atada.  
 (Reyes, 1959, p. 319)

Ambos hacen referencia al contacto de los besos y lo que esto provoca, pero hay destinos diferentes. En “Piedra de sol”, el encuentro entre dos significa la transmutación de ambos seres, ellos desaparecen y un mundo nuevo se abre; cambian los significados, las palabras y las leyes que los ordenan. En este poema, la soledad deja de ser el único horizonte para que el alma co-

responda a otra nueva. El encuentro ha elevado el alma al reconocimiento del “otro” y del “yo”, el cual manifiesta un amor que combate las cadenas y máscaras del lenguaje.

En “Ifigenia cruel”, también está la soledad y la confesión de que el beso trae consigo un gozo que puede elevar el alma. Pero el alma, en lugar de dedicarse al placer, tiene un *logos* que la lleva al reconocimiento del “otro”, su aceptación y la correspondencia con el “yo”: “gozando en conciliarse voluntades”. La conciliación implica una lucha anterior y la voluntad a la determinación que tiene el alma para llegar a ser con el “otro”; triunfo de la razón, pero también del amor. Aunque ese no es el destino de Ifigenia, su oficio la obliga a ser casta, además de que la obliga a matar a cualquier extranjero que aparezca. Por su oficio, no sólo no ve al “otro”, sino que lo anula y lo niega con su muerte.

Cuando Ifigenia piensa en la tentación de la vida fuera del templo, se frena con el recuerdo de la Diosa. Su represión la divide y se observa como “otra”: “redes me tiendo en que yo misma caigo; / siendo yo, soy la otra...” (Reyes, 1959, p. 320).

Ifigenia ve a lo lejos las fiestas y los placeres mundanos, le son ajenos, pero su sed le es propia, una necesidad de participar no sólo de la comunidad, sino el desbordamiento del gozo que el alma puede desbocar. Ve y envidia a los otros, pero se resiste porque la soledad es su hábito y su manto que la calienta por las noches.

Después, Orestes llega y empieza a narrar su aventura, mientras que a Ifigenia le surge un conflicto que la hace luchar con su pasado. Su memoria regresa y trastoca su “ser”: “Calla porque me aniquila el peso del nombre que espero; / oh vencedor extraño, calla, porque, al fin, no quiero / saber —oh cobarde seno— quién soy yo.” (Reyes, 1959, p. 334).

Su verdadera identidad se revela: hija de Agamenón, la cual fue ofrecida a sacrificio para que el rey llegara a Troya. Pero ella sobrevivió sin memoria y ahora vive en Táuride, donde es sacerdotisa del templo de Artemisa, diosa de la virginidad y de la caza. Castidad y sangre son los elementos que definen la divinidad y los días solitarios de Ifigenia. Pero ya que se ha revelado su verdadero nombre y origen, ella no decide regresar con su hermano Orestes y tomar su lugar en Micenas; rompe con su destino al romper con su pasado. Decide que su origen no determinará su presente y futuro.

Y este final es lo que hace a “Ifigenia cruel” un poema deliberadamente moderno. Esta propiedad no está en su forma, sino en el final que revela la determinación de Ifigenia de romper con su pasado y su presente, como lo explica el coro:

escoge el nombre que te guste

y llámate a ti misma como quieras:

ya abriste pausa en los destinos, donde

brinca la fuente de tu libertad.

(Reyes, 1959, p. 349)

La libertad rompe con el tiempo y el destino. La vida de Ifigenia no será escrita por los dioses, los hombres o su pasado; ella misma está ahora con las riendas de su identidad y su ser, lo cual también es terrible. La completa libertad es un vacío a partir del cual se puede empezar a trazar la historia propia; pero sin una determinación, voluntad o deseo, puede convertirse en vértigo ante el mar de posibilidades que existen.

Dentro de la Modernidad, la libertad individual ha sido uno de los estandartes que abrazaron fervientemente el Romanticismo y los demás estilos que surgieron durante el siglo XIX y posteriormente el XX. Tanto Reyes como Paz adoptaron la libertad del “ser” que surgió en el siglo XX, la cual es una libertad que no sólo niega el pasado, sino las limitaciones que pueden surgir en la propia individualidad, la que define las decisiones y la conciencia. Al respecto, en “Piedra de sol” se dice: “puerta del ser: abre tu ser, despierta, / aprende a ser también, labra tu cara, / trabaja tus facciones, ten un rostro” (Paz, 1995, p. 261).

### **3.7. La nostalgia de “Suave patria”**

Octavio Paz tuvo un aprecio especial por el poeta Ramón López Velarde. En el ensayo “El camino de la pasión”, de 1987 (1994b), Paz escribió sobre su influencia en la poesía y lo sitúa como un escritor esencial de la poesía mexicana que ayudó a establecer su lenguaje y definirla durante los inicios del siglo XX. En ese momento el modernismo se diluyó y el vanguardismo se hacía presente entre los jóvenes poetas. La Revolución mexicana también estaba concluyendo y el país estaba exhausto del conflicto bélico. Había una intención de recuperar estabilidad política y de que las artes y la cultura tuvieran mayor presencia.

Para Paz, López Velarde no sólo es un poeta mexicano que descubrió la provincia, lo consideró además como un poeta capaz de producir un lenguaje moderno íntegramente. Según Paz, en la poesía de López Velarde, aparte de lo provinciano, reside el conflicto del deseo, el autoconocimiento de este conflicto, el monólogo y la soledad. En específico, el autoconocimiento lo convierte en un poeta moderno que no sólo canta sobre su “caída”, sino que la reconoce y establece una consciencia de su fatalidad (1994b).

El amor para López Velarde fue un ingrediente en su vida que no se concretó. Fuensanta, así como Laura y Beatriz, fue una mujer que se convirtió en una imagen que definía su deseo y soledad, además de una presencia que evocaba su fatalidad, como se aprecia en el poema “Ofrenda romántica”:

Por ti el estar enfermo es estar sano;  
 nada son para ti los cuentos  
 que en la remota infancia  
 divierten al mortal;  
 porque hueles mejor que la fragancia  
 de encantados jardines soñolientos,  
 (López Velarde, 2000, p. 68)

Lo moderno en López Velarde se manifiesta en su prosa (*El minuterero*, 1923) que tiene reminiscencia al *Spleen de París*, de Baudelaire. Paz, en “El lenguaje de López Velarde” recuerda al tigre que forma con su cola ensangrentada el signo del infinito (1994b); se refiere a “Obra maestra”, en donde López Velarde enuncia su angustia de tener un hijo y la presencia de ese hijo que nunca irá dar a luz, pero que es su “verdadera obra maestra”.

Otro aspecto moderno de López Velarde es que leía a Leopoldo Lugones, quien leyó a Jules Laforgue, y a Paz le llamó la atención la cercanía de la confesión sentimental e irónica que ambos tenían (1994b). Con la imagen que mezclaba lo cotidiano con un adjetivo que despertaba lo inusitado en una especie de magia, López Velarde creó su propio lenguaje, un lenguaje que

conversó con lo provinciano y lo moderno, el cual le brindó un nuevo color a lo mexicano y lo hizo insólito, como en el poema “No me condenes...”: “Yo tuve, en tierra adentro, una novia muy pobre: / ojos inusitados de sulfato de cobre” (López Velarde, 2000, p. 146).

De “Suave patria”, Paz destacó la capacidad de crear imágenes como la pintura mural mexicana, pero con una gran diferencia: en lugar de prestar su arte al servicio de una idea o de una causa, prefirió decir lo insólito de lo cotidiano. Son los seres lo que le llamaron la atención, no los ideales ni las causas políticas.

Patria: tu superficie es el maíz,  
 tus minas de palacios del Rey de Oros,  
 y tu cielo, las garzas en desliz  
 y el relámpago verde de los loros.  
 (2000, p. 265)

No hay una intención política en los versos de la “Suave patria”, sino la representación “íntima” de ésta, una patria que no ha sido “suave” con sus hijos por la desolación de la guerra y la desigualdad social. No obstante, el poema invita a ver las imágenes con cierta ironía y a entender los versos como: “Patria: tu mutilado territorio / se viste de percal y de abalorio.” (2000, p. 265).

La guerra había trastocado cada territorio del país, pero aun así la fiesta y los adornos no podían desaparecer de la vida pública de la provincia. También la “Suave patria” muestra la ri-

queza del pueblo que se encuentra en su pobreza, una riqueza que no es oro, sino los pequeños placeres de la vida:

Tu barro suena a plata, y en tu puño  
 su sonora miseria es alcancía;  
 y por las madrugadas del terruño,  
 en calles como espejos, se vacía  
 el santo olor de la panadería.

(2000, p. 266)

La santificación de lo cotidiano, de lo simple y lo provinciano, no tapa los ojos ante la crudeza de la vida en México durante el conflicto revolucionario. En todo caso, se hace más presente la realidad mexicana, la pobreza y el milagro de su supervivencia. Dice la “Suave patria”:  
 “Como la sota moza, Patria mía, / en piso de metal, vives al día, / de milagro, como la lotería” (2000, p. 269).

La suerte del mexicano merece cierto respeto, su presencia supera a los mitos y héroes en el poema. Hay la mención de la Malinche y de Cuauhtémoc, pero la idiosincrasia del pueblo y su patria recorren cada acto del poema. Y en ello radica la originalidad del poema de López Velarde para Paz (1994b), porque busca ir hacia la raíz de la presencia de su pueblo: su humor, su ironía, su sagacidad, su crueldad, lo profano y lo sacro.

La búsqueda de la raíz en lo más profundo es lo que tiene en común el poema de López Velarde con “Piedra de sol”. El título es una referencia directa al calendario azteca, el cual es un

monolito prehispánico que representa los cuatro puntos cardinales y las cuatro eras. Tampoco hay que olvidar que el poema contiene 584 versos, los cuales son los días destinados al movimiento de Venus que los mayas calcularon con exactitud. Por otro lado, en el poema aparecen los mitos mexicanos como Moctezuma y María, nombre de la madre virgen de Jesús; además se encuentra lo cotidiano, como el maíz en la transmutación de “tu falda de maíz ondulada y canta” y el tezontle en “templado por los muros de tezontle”. O la anécdota de: “¿por la Reforma Carmen me decía / —no pesa el aire, aquí siempre es octubre—, / o se lo dijo a otro que he perdido...” (Paz, 1995, p. 252). También hace alusión a Oaxaca en:

¿caminé por la noche de Oaxaca,  
 inmensa y verdinegra como un árbol,  
 hablando solo como el viento loco  
 y al llegar a mi cuarto —siempre un cuarto—  
 no me reconocen los espejos?  
 (1995, p. 252)

Estos pasajes son espejos, son máscaras, reflejos de momentos que ya han terminado, pero han regresado, aunque sea por un instante por la habilidad prodigiosa y perversa de la memoria. La profundidad de este poema en su raíz es la pérdida de la consciencia por la multiplicidad de sí mismo, lo cual hace que el “yo” gire en torno a sí mismo en un momento que ya ha pasado, pero que cuando sucedió parecía eterno.



Por lo anterior, existe una súplica por la eternidad en “Suave patria”: “sé siempre igual, fiel a tu espejo diario;” (p. 270). José Emilio Pacheco en *La lumbre inmóvil* (2018) recuerda la melancolía de López Velarde, la cual resiente una patria que cambiaba y ha dejado de ser aquella que conoce. Así, al poema de “Suave patria” le corresponde un anhelo por un tiempo que se ha perdido y que ahora está en sus versos. El poema es un “tiempo arquetípico” para Paz (1972), en el que la imagen, el mito y la presencia entran a un tiempo original.

Roger Bartra, en *La jaula de la melancolía* (1987), comenta que el hombre tiende a tener un ideal o un mito al cual siempre regresa, es un contraste que impulsa, así como una recreación de su tiempo. Siempre se vuelve a ese momento que se ha idealizado, al tiempo original que el mito ha materializado en lenguaje y en presencia de ese instante que ya ha pasado. Pero en el poema resurge y se convierte en esa dicha que se ha perdido: “Patria, te doy de tu dicha la clave: / sé siempre igual, fiel a tu espejo diario;” (Velarde, 2000, p. 270).

En “Piedra de sol”, la reiteración y la nostalgia son elementos que recuerdan la multiplicidad de instantes y de tiempo. Esto se encuentra en la presencia del tiempo circular, así como el tiempo sucesivo e histórico, como lo afirma el propio Paz en *Cuarenta años de escribir poesía* (2014), en el que advierte que el tiempo del poema es múltiple.

Este tiempo ideal del que habla Bartra, en “Piedra de sol” no es la melancolía por su país, sino por momentos que se desprenden de la memoria, por ejemplo, “Madrid, 1937” (1995, p. 253). Es el instante, es la experiencia, es el “momento esencial” del cual habla Rafael Argullol en *El cazador de instantes* (2007); es un momento que permite la evocación de un instante que está encima de cualquier otro tiempo. Y para Paz, es este momento en el que:

los dos se desnudaron y se amaron  
 por defender nuestra porción eterna,  
 nuestra ración de tiempo y paraíso,  
 tocar nuestra raíz y recobramos,  
 recobrar nuestra herencia arrebatada  
 por ladrones de vida hace mil siglos,  
 los dos se desnudaron y besaron  
 porque las desnudeces enlazadas  
 saltan el tiempo y son invulnerables,  
 (1995, p. 253)

### 3.8. El vuelo de los “Esquemas para una oda tropical”

Octavio Paz conoció a Carlos Pellicer en el bachillerato cuando fue su maestro en el Antiguo Colegio de San Idelfonso. En “Tránsito y permanencia” (1991), prólogo a la poesía mexicana en sus *Obras completas*, Paz comenta que los poemas de Pellicer fueron los primeros poemas modernos que escuchó. Y en “Émula de la llama” (1957) dice que su poesía se distinguió por tener un gran entusiasmo: “Pellicer es el poeta de la mañana, no del amanecer. Con él no nace el mundo; con él brilla. Apenas roza las cosas, las cambia, las metamorfosea...” (1994b, p. 58).

El vuelo, es decir, la capacidad de levantar por medio del canto la atmósfera viva de la naturaleza, y la metamorfosis, la cual es la transformación de lo natural por la magia, son elementos integrales del canto en Pellicer. Su poesía estaba influenciada por sus viajes en América del Sur; no le interesó la política ni la sociedad, sino la naturaleza y la relación mágica de la poe-

sía con ella. A pesar de que no tenía ningún interés por el drama de la sociedad, Paz lo consideró como “nuestro primer poeta realmente moderno” (1994b), porque no es ajeno a la ciudad y porque su contemplación del mundo lo hace ser partícipe de la estética moderna. Los antiguos prehispánicos no contemplaban su arquitectura y su escultura, la vivían. La naturaleza no era un escape del bullicio de la ciudad, era parte de ella, como el árbol, el jaguar y el venado. Vivían de ella y giraban con ella, su relación era analógica y participaban de su mito.

En cambio, la racionalidad kantiana contiene una estética que contempla al arte: lo piensa y lo siente. Es un momento especial, diferente al cotidiano en el que se sirve el té o se lavan los platos. El arte requiere de una atención para poder disfrutarlo, no se puede realizar en cualquier momento o en cualquier lugar. Sin ningún ambiente que propicie la apreciación de la obra, no se disfruta ni se experimenta como se debiera.

En la poesía de Pellicer, la naturaleza se convierte en algo nuevo que se aleja de un paisaje que sólo enverdece. La naturaleza de Pellicer lleva consigo los elementos originales del mundo (Paz, 1994b), como animales y plantas que conforman una mitología; pero en esta naturaleza, a diferencia de los antepasados, el ser humano está consciente de su relación con el mito. El poema y el mito les dan relevancia a los símbolos, les dan un cuerpo y una presencia que se transfigura por la palabra y sobre su significado ordinario. Pellicer eleva las palabras y las mentes hacia la profundidad de un cosmos abierto en “Esquemas para una oda tropical”: “Vendrá del Sur, del Este y del Oeste, / del Norte avión, del Centro que culmina / la pirámide trunca de mi vida” (1981, p. 216)

En “Esquemas para una oda tropical”, de 1933, el poema conduce por un espacio que se abre con los cuatro puntos cardinales, pero que se coordina con la vida. La objetividad y la subje-

tividad se diluyen en el interior cuando este espacio, o la idea de él, traspasa las direcciones ordinarias y se adentra como una presencia espacial.

“Piedra de sol” es considerado un poema de tiempo, pero también tiene un elemento espacial. La piedra de sol que es el calendario azteca representa las cuatro eras, así como los cuatro puntos cardinales. Lo que pasa, sucede en un espacio y una dirección. El tiempo del poema de Paz sucede y pasa en diferentes lugares (*Cuarenta años de escribir poesía*, 2014a); y aunque ese espacio sea la profundidad del mismo “ser”, cada momento permite que la naturaleza interior se eleva y se transfigure; es un instante que reposa en ambos poemas.

La esbeltez de ese día  
 será la fuga de la danza de ella,  
 la voluntad medida en el instante  
 del reposo estatuario,  
 agua de la sed  
 rota en el cántaro.

(Pellicer, 1981, p. 217)

El instante permanece, pero vuela, condición que cambia y se transforma, como el agua, como la forma de un cántaro roto que no puede conservar el agua en sí mismo. La voluntad y el cambio van de la mano, como la vida y la muerte o lo evidente y lo oculto. Se dan la espalda, pero caminan juntos, como el amor en “Piedra de sol”, el cual se manifiesta en dos voluntades

que se encaran frente a frente: "...si dos se besan / el mundo cambia, encarnan los deseos, / el pensamiento encarna, brotan alas" (Paz, 1995, p. 255).

Los dos poemas alzan el vuelo, pero para no perderse, cada uno tiene un centro al cual recurrir. En "Esquemas para una oda tropical" su centro es la voz:

Así mi voz al centro de las cuatro  
 voces fundamentales  
 tendría sobre sus hombros  
 el peso de las aves del paraíso.  
 La palabra oceanía  
 se podría bañar en buchets de oro  
 y en la espuma flotante que se quiebra,  
 oírse, espuma a espuma, gigantesca.  
 (Pellicer, 1981, p. 217)

La palabra es el elemento mágico que la voz alza, chocan entre sí y con otras palabras tan grandes como ella misma. La dirección es hacia arriba, a levantar, a transformar y crear una presencia mayor. Pero en "Piedra de sol", el centro está otra dirección. El poema gira en sí mismo, adentrándose en su propia profundidad, su punto cardinal es su "ser", es un poema que no termina, sino que continúa. Es como un instante que permanece, al mismo tiempo que sucede.

Parece que en “Esquemas para una oda tropical”, a diferencia de “Piedra de sol”, el espacio y el tiempo hacen de la naturaleza un elemento mágico, porque dentro de ella persiste una semilla que por medio de la palabra se abre y germina donde el tiempo se detiene.

La tierra, el agua, el aire, el fuego,  
 al Sur, al Norte, al Este, y al Oeste  
 concentran las semillas esenciales  
 el cielo de sorpresas  
 la desnudez intacta de las horas  
 y el ruido de las vastas soledades.  
 (Pellicer, 1981, p. 219)

La palabra es una naturaleza salvaje, pero Pellicer no busca domarla en su poesía, sino que ella se consume en su propio mundo mágico de metamorfosis y transformaciones. La palabra configura la naturaleza cuando crea tótems dentro de ella en “Esquemas para una oda tropical”:

La oda tropical a cuatro voces  
 podrá llegar, palabra por palabra,  
 a beber en mis labios,  
 a amarrarse en mis brazos,  
 a golpear en mi pecho,  
 a sentarse en mis piernas,

a darme la salud hasta matarme  
y a esparcirme en sí misma,  
a que yo sea a vuelta de palabras,  
palmera y antílope,  
ceiba y caimán, helecho y ave-lira,  
(1981, p. 219)

En un poema las palabras son como su río, su materia por el cual su magia se traslada. Cada palabra es un paso que asoma un nuevo campo abierto, así como un instante. “Piedra de sol” es como un cauce que no escapa, está en sí mismo, mientras que “Esquemas para una oda tropical” es un poema que da la impresión de querer escapar y volar. El poema de Pellicer busca que las palabras creen eco hacia los cielos, al mismo tiempo que crean mitos, dioses y desastres naturales para que así puedan resonar como un grito en la profundidad de la existencia.

Entonces seré un grito, un solo grito claro  
que dirija en mi voz las propias voces  
y alce de monte a monte  
la voz del mar que arrastra las ciudades.  
(1981, p. 220)

### 3.9. El tiempo en “Muerte sin fin”

Octavio Paz comentó el poema “Muerte sin fin” (1939), de José Gorostiza (1901-1973), en el pequeño ensayo “Muerte sin fin: José Gorostiza”, de 1957. En éste afirma que después de este poema: “la experiencia del poema —en el sentido de Gorostiza— es imposible o impensable” (1994b, p. 249). Es mucho más claro en la introducción de *Poesía en movimiento* recopilado en *Generaciones y Semblanzas*: “Un poema como éste sólo se puede escribir al término de una tradición —y para terminarla. Es la destrucción de la forma por la forma. (...) La poesía se fue efectivamente al diablo: se volvió callejera. Desde entonces se hablará con otro lenguaje” (1994b, p. 124).

Paz alude a que “Muerte sin fin” es el fin de una forma de la poesía en español, el fin de la tradición que los Contemporáneos heredaron y que se puede trazar desde Petrarca hasta López Velarde. Parece que la forma había llegado a un límite que sólo podía mirar hacia atrás, hacia su legado. Lo que seguirá, será una renovación del lenguaje poético. En otras palabras, ya no es posible escribir un poema como lo hicieron los poetas de la Modernidad.

El poema de Gorostiza es un poema de la muerte y de la forma, el cual para Paz pertenece al tipo de poemas que no fluyen como un río, sino que se guarda a sí mismo hasta que encuentra la forma propicia para ser: “Su luz no se derrama: ha encontrado su forma” (1994b, p. 243).

“Muerte sin fin” inicia así:

Lleno de mí, sitiado en mi epidermis  
 por un dios inasible que me ahoga,  
 mentido acaso



por su radiante atmósfera de luces  
 que oculta mi conciencia derramada,  
 (Gorostiza, 1971, p. 107)

El poema contiene un álbum de imágenes que están en la forma que no suceden; contiene un tiempo que se detiene y reagrupa todo su transcurrir. Por algo Paz mencionó que los poemas de Gorostiza: “parecen escritos en un mismo tiempo” (1994b, p. 243). En “Muerte sin fin” no hay una forma que pierde su compostura al desprenderse en su lectura, porque existe la misma presencia a lo largo de todo el poema.

Parece ser el poema de un instante al cual se regresa una y otra vez. “Muerte sin fin” es consistente en el tema de la muerte, la forma y el agua, los cuales mantienen la idea de que hay algo que está contenido dentro de sí que crece pero tiene un límite y un final. También hay una consistencia de endecasílabos que remiten a la monotonía acentual, cuya lectura gira hacia el mantra y la pérdida de la conciencia de sí, la cual se desliza hacia la presencia del poema. Este fenómeno también sucede en la lectura de los endecasílabos de “Piedra de sol”.

En el poema de Paz, el tiempo y la forma del poema revelan una relación con la galería de instantes del “yo”. En “Muerte sin fin”, también hay una revelación de la individualidad, la cual se desprende en ambigüedades y contradicciones:

lleno de mí —ahíto— me descubro  
 en la imagen atónita del agua,  
 que tan sólo es un tumbo inmarcesible,

un desplome de ángeles caídos  
 a la delicia intacta de su peso,  
 (Gorostiza, 1971, p. 107)

El “yo” no es uno solo, es una presencia plural llena de opuestos que chocan o se alejan entre sí. Pero al final, la contradicción conforma una unidad porque, ante la vista en el espejo, el “ser” se muestra como uno. Hay una personalidad, una apariencia, una generalidad que está conformada de partes: “No obstante —oh paradoja— constreñida / por el rigor del vaso que la aclara, / el agua toma forma.” (1971, p. 107)

Se puede ver esta unidad porque la sustancia es moldeable, al mismo tiempo que sus formas son tan variadas como sus nombres, como la esencia de Dios que se parte en tres:

Un disfrutar en corro de presencias,  
 de todos lo pronombres —antes turbios  
 por la gruesa efusión de su egoísmo—  
 de mí, y de Él y de nosotros tres  
 (Gorostiza, 1971, p. 113)

La presencia religiosa en “Muerte sin fin” manifiesta una creencia legítima en la esencia y en la muerte. La esencia desprendida de Dios, aunque cambie de forma, sigue siendo la misma, con el mismo espíritu y el mismo destino: el retorno al todo. Pero al mismo tiempo, esta creencia carga con el soliloquio de la existencia.

Tal vez esta oquedad que nos estrecha  
 en islas de monólogos sin eco,  
 aunque se llama Dios,  
 no sea sino un vaso  
 que nos amolda el alma perdidiza,  
 (Gorostiza, 1971, p. 109)

La forma divina abraza y contiene. Dios y la esencia se convierten en la forma, en una imagen que sostiene al ser humano y causa la multiplicidad de su sustancia: “allí, como en el agua de un espejo, / se reconoce; / atada allí, gota con gota” (Gorostiza, 1971, p. 108).

La copia y la semejanza se confunden entre el “yo” y su reflejo, lo que hace desesperar la búsqueda de “ser” interior, donde se contiene la imagen de Dios. Esta es la sustancia divina de la cual todos estamos conformados y es aquella que se repite en toda la creación. Al no encontrar nada, la imagen de Dios se hace borrosa y la de la existencia resalta: la soledad, la muerte y la incertidumbre después de la muerte son todo lo que queda. “Muerte sin fin” dice:

la antigua rosa ausente  
 y el prometido fruto de mañana,  
 como un espejo del revés, opaco,  
 que al consultar la hondura de la imagen  
 le arranca otro espejo por respuesta.”

(Gorostiza, 1971, p. 113)

La forma de Dios y el “ser” contienen la esencia de todo. Igualmente, la forma del poema es un todo que contiene la imagen de un instante que continúa sólo dentro de sí. La forma de “Piedra de sol” es circular. La forma de “Muerte sin fin” es la ambigüedad de la forma, el “ser”, la muerte y el instante eterno.

La imagen es como un sueño que se desprende de la memoria, la cual se pierde poco a poco en los primeros minutos del día; su presencia es una ambigüedad que se refracta en cada imagen que se intenta recordar. El instante se va a perder al terminar el día y el recuerdo tendrá ya otra forma. Así es el vaso de “Muerte sin fin”, es la promesa de una forma que contiene un instante: “como presagio cierto de reposo, / se pueda sustraer al vaso de agua; / un instante, no más,” (1971, p. 132)

Para Paz, el canto de “Muerte sin fin” es a un tiempo sin fin, el cual está en consciencia de sí mismo (1994b, p. 245). Al parecer, si el tiempo no cambia, la muerte no gira, no se transforma en vida. La nada se convierte en una totalidad que abre la forma y revela que la muerte se transfigura en una vida sin fin, se transfigura en el canto, regocijo de la existencia cuya palabra sangrienta se extiende como el agua en un vaso vacío: “¡ALELUYA, ALELUYA!” (Gorostiza, 1971, p. 141).

¿Y el Diablo? Es la existencia, es la vida que no se resuelve, la espera de la muerte, de llegar a la nada, de conocer la esencia, de llegar a ser uno con el todo. El Diablo es el placer, la dicha de la vida, su ambigüedad y sus instantes; es una muerte en vida, es un sueño que no se

recuerda, un instante que no perdura, un silencio que no se escucha, es el Diablo que lleva y abarca:

¡TAN-TAN! ¿Quién es? Es el diablo,  
 es una espesa fatiga,  
 un ansia de trasponer  
 estas lindes enemigas,  
 este morir incesante,  
 tenaz, esta muerte viva,  
 (Gorostiza, 1971, p. 142)

### 3.10. La multiplicidad de “Sinbad el varado”

En el pequeño ensayo “Gilberto Owen y la alquimia” (1983), Octavio Paz menciona que su poema “Sinbad el varado”, de 1942, contiene la complejidad de la figura femenina. Su ambigüedad se halla en las transformaciones de la presencia femenina. En algunos momentos, ésta es inalcanzable, en otros es la amante despechada, la amiga, la juez y a veces un mito. La pluralidad se hace presente por la división del poema: son 28 días que conforman los 28 fragmentos del poema, los cuales representan el mes de febrero.

Febrero es un mes “arquetípico” que recuerda al tiempo del mito del que habla Paz en *El arco y la lira* (1972), un tiempo al que siempre se regresa y del cual se desprende la imagen de nuestro tiempo. Y esto es lo que está presente en el poema de “Sinbad el varado”; cada día es un

nuevo momento que promete la libertad, el amor y la plenitud. Al mismo tiempo, cada día representa lo opuesto, lo cual es estar atrapado en el deseo y el vacío del “ser”. Dice el poema:

Esta mañana te sorprendo con el rostro tan desnudo que

temblamos;

sin más que un aire de haber sido y sólo estar, ahora,

un aire que te cuelga de los ojos y los dientes,

(Owen, 2013 p. 10)

Los primeros versos de “Sinbad el varado” sitúan directamente al momento en que todavía no se tiene aquella máscara que acompaña durante el día. La desnudez no es una situación de calma y la crudeza del momento provoca un temblor que retumba en la existencia: el “ser” y el estar en el ahora. Esto es una presencia tan sólida como el aire que captan “los ojos y los dientes”.

La discusión del “ser” en el siglo XX fue abierta por la filosofía, pero también por el arte de las vanguardias que jugaron un papel importante en el pensamiento a inicios de este siglo. A partir de Mallarmé, Duchamp y Heidegger la identidad y el tiempo no pueden esclarecerse como un centro estable, sino que están partidos en varios espacios y momentos. Lo relativo y la falta de fundamento abarcaron la mayor parte del pensamiento de este siglo y afectaron a las ciencias, la religión, la política y la moral (Reale y Antiseri, 1988b). En este sentido, cada individuo tiene su propio juicio y percepción de las cosas, mientras que en la poesía moderna por lo general se muestra un instante que se desprende de palabra en palabra. El momento se establece como una

necesidad de recabar cada parte y detalle de lo amado o lo deseado. Si no fuera así, se dejaría que el instante pasara para ingresar en el mar del olvido, pero a veces el magnetismo erótico obliga a eternizar el tiempo en la escritura.

Gilberto Owen en “Sinbad el varado” hace una división del tiempo en los 28 días del mes de febrero y cada día es un momento en el que se dibuja un fragmento del deseo, del “yo” que amanece y duerme. Cada día es una insistencia de encontrar sentido a la multiplicidad que se abre en cada mañana. El poema en cuestión dice: “yo solo afuera, y sin amor, mas prisionero, / yo, mozo de cordel, con mi lamento, a tu ventana, / yo, nuevo triste, yo, nuevo romántico” (Owen, 2013, p. 12).

Cada momento es una renovación del “ser”, del “yo” y su identidad. No son seudónimos que disfrazan las intenciones o dan pie a crear figuras sociales que pueden interactuar sin afectar a la persona que se oculta; es una realidad completa, alma y verbo. Como dice Gabriel Zaid en *Leer poesía* (2009): “En el ser del otro nos hacemos otros” (p. 219). La multiplicidad propicia que el “yo” pueda nadar en una diversidad de momentos y espacios, donde el hambre, la confusión y el amor llevan a estar varados: “Ni voy —¿a dónde iría?—, sólo ando.” (Owen, 2013, p. 14)

Las aventuras de Sinbad no prefiguran un consuelo de la vida moderna. Desde el siglo XIX la ciudad aparece como un laberinto en el que la pérdida de sentido transfigura la identidad, el espacio y el tiempo. Estos tres elementos provocan estar atrapados en momentos y lugares diferentes. Aquí hay cierta infinitud que al mismo tiempo produce el vértigo al no poder sujetarse a la certeza del “ser”:

Yo voy por sus veredas claustradas que ilumina  
 una luz que no llega hasta las ramas  
 y que no emana de las raíces,  
 y que me multiplica, omnipresente,  
 en su juego de espejos infinito.  
 (Owen, 2013, p. 18)

“Piedra de sol” también es un viaje en el que el “ser” se encuentra a sí mismo de instante a instante, sin poder ver claro: “sólo un instante mientras las ciudades, / los nombres, los sabores, lo vivido, / se desmoronan en mi frente ciega” (Paz, 1995, p. 249).

Pero en “Sinbad el varado”, no sólo se encuentra la dificultad de la multiplicidad del “ser”; al igual que en “Piedra de sol”, hay una presencia femenina que no puede esfumarse, sin importar en qué día o lugar se esté: “Y hallar al fin exangüe y desolado, / descubrir que es en mí donde tú estabas, / porque tú estás en todas partes” (Owen, 2013, p. 25).

El vacío más grande no es la presencia de la identidad que se escapa, sino el vacío que provoca el rechazo del amor. La soledad es el canto de nuestra tradición, lo que se pierde no sólo es el día y el tiempo, sino la esperanza de que hoy sea el día en que llegue por fin la felicidad. Tanto el poema de Owen como el de Paz son creaciones cuya estructura está basada en el tiempo. El de Owen es un poema de estructura múltiple y abierta, pero el de Paz es múltiple y circular, reinicia. “Sinbad el varado” termina en el día 28, no hay un escape del tiempo al final, ni una plenitud del “ser”, sino la incertidumbre del “tal vez”, es decir, ofrece un final abierto porque lo que no se logró hoy tal vez mañana pueda ser. El tiempo continúa y la rueda sigue girando.



### 3.11. La oscuridad en “Canto a un dios mineral”

Jorge Cuesta (1903-1942) es una figura de gran importancia en la juventud de Octavio Paz; él le enseñó el relieve que tiene la crítica en la literatura, la cual no sólo es una reseña sino una “inteligencia” que amplía la visualización y el pensamiento de la obra. El arte no se comenta para etiquetarlo y guardarlo, sino para reinterpretar y revelar el “ser” ante el arte.

Por el otro lado, Jorge Cuesta, junto con Xavier Villaurrutia (“Contemporáneos”, 1978), participaron como “padrinos” de una “ceremonia de iniciación” en la que Paz fue examinado por el grupo de Contemporáneos. Pero la iniciación más profunda fue cuando tuvieron su primera conversación en 1935 (Paz, 1994b); Cuesta habló de ésta en su ensayo “El clasicismo mexicano” (1934). En dicho escrito, Cuesta comenta el carácter universal y occidental de nuestra literatura. Esa conversación y ese ensayo fueron la chispa que despertó el interés de Paz por el pensamiento crítico, rasgo distintivo que marcaría toda su obra.

Otro elemento que comenta Paz de Cuesta en “Tránsito y permanencia” (1994b) es que tenía una preferencia por la “revelación” en la poesía, es decir, una predilección por ver una claridad en los objetos, en lugar de una oscuridad predominante sobre los símbolos. Este gusto por la claridad tal vez proviene de su carrera profesional de químico. La ciencia tiene una marcada tendencia hacia la objetividad y claridad de los conceptos para entender la naturaleza. Por eso, el misterio y la oscuridad son elementos que le fascinan a la mente inquieta del científico. Él tiene la necesidad de revelar lo que está detrás de la existencia y de la naturaleza, mientras que el poeta crea mitos con las palabras. Paz también menciona en dicho ensayo que el fin de Cuesta se

debió a que la oscuridad le fascinaba, lo poseyó y lo destruyó. ¿Qué oscuridad? ¿Cuál fue la esfinge que nunca pudo descifrar? Tal vez su poesía pueda mostrar mayor claridad.

“Canto a un dios mineral”, escrito en 1938, es un poema extenso que tiene la particularidad de poseer una sustancia etérea. Su título confunde porque no es un canto a un mito divino, sino a un mito vivo en nuestro presente. El dios mineral implica cierta solidez, el cual al mismo tiempo se disipa durante el poema. El título del poema hace recordar el comentario del propio Cuesta sobre Orozco en “El materialismo de Orozco” (2005, p.553), cuando dice que no se refiere a las creencias religiosas del pintor, sino a darle materialidad al elemento base de su arte; así también el poeta hace hincapié al sentido físico de la palabra.

La palabra canta y traspasa, no es un elemento que se pueda ver, pero es tan físico como una roca; mas la palabra puede llegar más hondo y formar ondas más grandes. En “Canto a un dios mineral” se lee: “La mirada a los aires se transporta, / pero es también vuelta hacia dentro, absorta / al ser a quien rechaza” (Cuesta, 2003, p. 78)

La materia dentro del poema se traspasa hacia el interior, la cual crea vida y muerte, aceptación o rechazo. La vuelta hacia dentro no es sólo para admirar un paisaje interior, sino para encontrarse con la cruda presencia de la soledad y de lo inesperado. Se supone que el tiempo debe de pasar, pero esta materia incorpórea altera la percepción del momento:

Capto la seña de una mano, y veo  
 que hay una libertad en mi deseo;  
 ni dura ni reposa;  
 las nubes de su objeto el tiempo altera

como el agua la espuma prisionera  
 de la masa ondulosa.  
 (Cuesta, 2003, p. 74)

El tiempo está contenido, es una tormenta llena de nubes a punto de soltar la inmensidad atrapada. ¿De qué estamos hechos? Nuestra forma nos contiene pero, ¿qué es lo que contiene? Aun en la soledad, el interior está lleno de esta materia que no cesa de crear una densidad. El poema de Cuesta dice: “Por dentro la ilusión no se rehace; / por dentro el ser sigue su ruina y yace / como si fuera nada.” (2003, p. 77).

La lucha transfigurada del interior es como un relato clásico que nos recuerda la ejecución del minotauro y al laberinto es nuestro interior. El ser humano ha transfigurado lo que está dentro de él, le ha dado nombre, símbolo y sentido. Ha hecho ficción de lo que está en su interior: “La transparencia a sí misma regresa, / y expulsa a la ficción, aunque no cesa; / pues la memoria oprime” (2003, p. 77), dice el poema de Cuesta.

La ficción propia permanece por la memoria. Así como en “Piedra de sol”, “Canto a un dios mineral” no traza un paisaje exterior, sino que está dentro de sí. Canta a un espacio en el que el tiempo se detiene, y aunque exista lo que no perdura, la memoria hace que ello permanezca reguardado en los espacios recónditos del “ser”:

Cuevas innúmeras y endurecidas,  
 vastos depósitos de breves vidas,  
 guardan impenetrable

la materia sin luz y sin sonido...

(Cuesta, 2003, p. 78)

“Piedra de sol” es un poema que conduce a un interior, un conjunto de instantes que la memoria resguarda como una galería de una mente. Las experiencias se mezclan, las imágenes del pasado se intercalan y la presencia de la mujer se hace plural. El poema es una oda a la complejidad del “ser”, mientras que el “Canto a un dios mineral” recuerda lo tangible del interior que resuena y se perturba ante el exterior. Por dentro, se puede ser como un estanque pacífico que duerme entre laureles y recibe la calidez de la luz del sol, mas cuando capta la “señal de una mano” o “a otra vida oye ser”, el estanque tiembla y resuena. La soledad, el deseo y el llamado demuestran que somos seres con vida que anhelan y se lanzan hacia una realidad tan compleja como la interior:

A otra vida oye ser, y en un instante  
la lejana se une al titubeante  
latido de la entraña;  
al instinto un amor llama a su objeto;  
y afuera en vano un porvenir completo  
la considera extraña.

(Cuesta, 2003, p. 81)

La aventura es una apuesta que puede terminar en el rechazo. No hay ninguna certeza, ni ninguna posibilidad que no sea factible; es como una esfinge de mil significados que muchos están dispuestos a ignorar, pero otros no tienen más remedio que lanzarse a la oscuridad. Unos llegan a puerto porque la luz se cristalizó en un ser, como un faro que alumbró a una embarcación sin estrellas. El tiempo asegura que existe sólo una eternidad, la muerte: “Oh, eternidad, la muerte es la medida, / compás y azar de cada frágil vida” (Cuesta, 2003, p. 80).

La oscuridad es una soledad, pero también es la extrañeza del “otro”, la “otredad” tan presente en el poema de Paz; en Cuesta esta oscuridad se abre y puede abarcarlo todo. El poema es oscuro porque hace hincapié en la soledad y el rechazo; en lo tangible del interior demostró una gran sensibilidad. El poema dio luz a la debilidad que está presente en cada individuo, en el “yo” que casi nunca se atreve a “ser” por miedo al rechazo, a la negación y al silencio.

Ése es el fruto que del tiempo es dueño;

en él la entraña su pavor, su sueño

y su labor termina.

El sabor que destila la tiniebla

es el propio sentido, que otros puebla

y el futuro domina.

(Cuesta, 2003, p. 81)

## CAPÍTULO 4. EL ARTE MODERNO MEXICANO Y “PIEDRA DE SOL”

### 4.1. El desprendimiento del significado. Introducción

Octavio Paz tuvo una participación activa en la crítica del arte pictórico del siglo XX. Sus notas sobre pintura están repartidas en dos tomos de sus *Obras completas*, los cuales tituló *Los privilegios de la vista I y II*. En el primero están los escritos dedicados a la pintura de arte moderno de Europa y en el segundo aborda el arte pictórico en México. En cada caso, el poeta expresa su capacidad de desarrollar la estética intrincada de la modernidad del siglo XX; tarea nada fácil por las rápidas transformaciones que el arte experimentó en este período.

Tras la rebelión que el romanticismo instauró, el arte empezó gradualmente a despojarse de cada elemento que constituía su tradición pictórica. La forma, la perspectiva, el color y el tema se desarraigaron de la pintura. Con el tiempo, el arte tuvo una inclinación hacia lo abstracto y conceptual, cada vez menos apreciado por el público, lo que provocó desconcierto y confusión por manchas, líneas y figuras sin sentido.

Paz no fue ajeno a esta transformación, él estuvo dedicado a registrar el movimiento de estos cambios en la pintura moderna. ¿Pero de dónde viene este interés por el arte pictórico y sus rebeliones estéticas? En “Repaso en forma de preámbulo” de 1986, el cual es el prólogo de *Los*

*privilegios de la vista I* (1994f), Paz explica que desde su infancia tenía libros y reproducciones “mediocres” del arte moderno. Por otro lado, él se familiarizó con la arquitectura prehispánica en excursiones familiares, así como tuvo una presencia criolla y francesa en su vida, las cuales recibió gracias a sus abuelos.

A partir del bachillerato, Paz estudió en el antiguo Colegio de San Ildefonso. Ahí tuvo la oportunidad de apreciar la pintura moderna de México con los murales de Diego Rivera, Alfaro Siqueiros y Clemente Orozco en los edificios de gobierno de la ciudad. También pudo habituarse a la arquitectura colonial y el arte prehispánico en el Centro Histórico, punto central del país que siempre ha dado espacio para la exposición de antigüedades culturales.

En este mismo prólogo, Paz comenta sobre algunos poetas que también participaron de la crítica del arte, como José Juan Tablada, José Gorostiza, Xavier Villaurrutia, Jorge Cuesta y Luis Cardoza Aragón. Para Paz, ellos continuaron con la tradición que había empezado Charles Baudelaire en Francia, la cual refería a una conciencia del arte que se enfrentaba a la Academia y a la burguesía, establecía así una postura crítica y estética.

En “Presencia y presente: Baudelaire crítico de arte” de 1973 (1994f) Paz desarrolla la postura estética del poeta francés. Empieza con el comentario del concepto de “traducción”, el cual se refiere a la posibilidad del arte pictórico de ser interpretado a pesar de contener formas diferentes del lenguaje. Cada pintura es un mundo de símbolos que deben ser interpretados para poder comprenderla. Por esta razón, al escribir acerca de la pintura se usa un lenguaje analógico que alude a aromas, sonidos y sabores. No por nada, Vasily Kandinsky (1866-1944), pintor abstracto, utilizó el concepto de sinestesia para producir imágenes que significaran sonidos. La estrechez que existe entre los sentidos provoca la posibilidad de hacer correspondencias entre ellos.

Y a su vez, el crítico utiliza el lenguaje hablado y escrito para poder interpretar lo que acontece en la obra al usar el color, la forma y la perspectiva.

Por lo tanto, lo que transmite la obra de arte y su función significativa no están realizándose dentro de ella, sino afuera, en lo que entendemos como la traducción y su comunicación verbal. El sentido no se desarrolla en la obra, sino en un universo no pictórico, a pesar de que los símbolos permanezcan dentro de ella (1994f). El observador arma el sentido y establece dos realidades de la obra, el objeto y su significado. Se establece un imaginario que atraviesa otros niveles del lenguaje, el cual está sobre el pictórico (líneas y colores); es uno extra o “meta” que establece una representación comunicable que ya no es lo pictórico.

Este nivel meta-pictórico expresa dos cosas. Por un lado, confirma la idea de que la obra de arte no es una copia de la naturaleza, sino una representación, lo cual niega la postura clásica en la que el arte es una copia del objeto. Y, por otro lado, la pintura atraviesa el elemento sensorial del color y la forma hacia la búsqueda de una significación por sí misma (1994f).

La pintura es un objeto en sí, sus colores y formas ya no están unidos a la naturaleza física que retratan, sino que han sido separados para enfocarse en la representación del objeto (1994f). Para Paz, Baudelaire no sólo formuló la estética del arte moderno, sino que también propuso esta separación como una “estética de la desencarnación” (1994f, p. 46). Los críticos modernos no preguntan por lo plasmado en la pintura, sino por la pintura en sí, por la representación y su significado en la tradición pictórica.

Hay que recordar que Horacio, en su *Arte poética* (2008), asemeja el arte literario con el arte pictórico, en el que ambos dependen de una armonía para poder representar objetos. La literatura necesita palabras que conforman un sentido y la pintura utiliza las formas que representan



a la realidad. Para Aristóteles (2005), el parecido de ambos artes se da por la capacidad de reproducir la imitación de la realidad. Y así, para los antiguos griegos y romanos, el arte consistía en la imitación de la naturaleza.

Esta imitación no correspondía a una simple copia, porque como decía Aristóteles, es una imitación que es capaz de “complacer” a una audiencia (2005, p. 19). No es la mera repetición de un acto, sino que es la recreación de sentimientos o momentos, cuya representación tiene una carga significativa. Pero no es gratuito que estos pensadores tomaran en cuenta el elemento pictórico para poder explicar la poética. La pintura, así como la poesía, tiene la presencia de significados que abren una imagen que se puede contraponer o complementar con otras.

La imagen implica la capacidad imaginativa para poder representar en la mente aquello que se desee, y en específico, lo que se desprende de una obra artística. Y como dice Fernando Zamora en *Filosofía de la imagen* (2007), toda imagen es un objeto que produce un sentimiento, y este puede variar según ella.

Pero aunque que la pintura muestra y la poesía dice, ambas provocan la posibilidad de abrir la imaginación con significados. Esto es posible porque la palabra es capaz de reproducir en la imaginación la imagen de lo dicho, mientras que los colores y las líneas pueden mostrar en la imaginación los significados.

La ventaja de la poesía sobre la pintura es que puede utilizar nombres, fechas, eventos y descripciones. Mientras que la pintura puede darnos el tono y detalle de un rostro o un evento. Pero lo abstracto de lo pictórico se encuentra en el segundo plano, lo cual revela que existe un elemento meta-pictórico que conforma el significado de la obra (1994f).

Y esa es la dificultad del arte moderno: busca crear formas y líneas para llenar un vacío, y al mismo tiempo es la búsqueda por el sentido que evoca nuestra imaginación. Lezama Lima en *Oppiano Licario* (1977) dice: "... la conciencia de nuestro arte tiene que desprender una universal inconsciencia, que después cada cual intenta reducir, descifrar o incorporar" (p. 39).

No hay que olvidar que en la modernidad, la filosofía se tambaleó por la falta del sentido del hombre. Las posturas filosóficas tuvieron una tendencia existencialista que se alejó de un fundamento que erigiera un sistema científico, ontológico y estético; profesaron una demolición a lo más elemental, la pregunta. Martin Heidegger, por ejemplo, en *Caminos de bosque* se preguntó: "¿Y para qué poetas?" (1995), justo en el momento en el que el sentido del "ser" se había desprendido del hombre. ¿Por qué necesitaríamos un poeta? Su respuesta sería el levantamiento del poeta como aquel que es capaz de encontrar algún sentido entre la nada; el que es capaz de descifrar una imagen en el vacío que dejó el "ser".

En cada arte hay dificultades, pero existe la posibilidad de considerarlas semejantes, como lo hicieron los antiguos griegos y romanos. Aunque ya no existe una armonía universal como en el mundo clásico, hay un desprendimiento del significado que transformó todo el arte moderno, tanto la pintura como la poesía. Por lo mismo, es posible hacer comentarios respecto a los elementos que conforman el poema de "Piedra de sol", de Octavio Paz, en correspondencia con una estética pictórica.

#### **4.2. Del jaguar a la transfiguración**

Esta estética de la pintura moderna no se refiere sólo al arte que se estableció en Europa, sino que México también participó de este movimiento. El arte mexicano tuvo la oportunidad de ser

parte de esta universalidad, al mismo tiempo que recurrió a sus orígenes culturales al renovar y crear una nueva representación de la imagen del arte propio de este país. Y Paz es un testigo crítico de esta transformación. Su crítica conjugó un escepticismo del nacionalismo con la apreciación por aquella pintura que reconoció la estética moderna y lo propio de la cultura mexicana. Por lo tanto, es importante revisar, aunque sea de forma breve, la senda de la crítica del arte mexicano de Paz.

Los ensayos dedicados al arte mexicano están recopilados en *Los privilegios de la vista II* (1994d), tomo 7 de las *Obras completas*. En este texto, Paz recuerda que el arte prehispánico siempre ha poseído una naturaleza ambigua para el público occidental: fascinación y extrañeza. No por nada los monumentos de las antiguas culturas produjeron horror en los españoles y fueron relacionadas con el diablo, lo que provocó que los destruyeran u ocultaran. De este arte se desprende una cosmovisión que colinda con la muerte, la naturaleza y la resurrección. A estos tres conceptos los une el sacrificio, vínculo que en los prehispánicos unió al tiempo, al cosmos y al hombre (Paz, 1994d).

En el mismo texto, Paz (1994d) refiere que el espacio y el tiempo fueron elementos que obedecían a los cuatro puntos cardinales para la cultura prehispánica. Sus pirámides tenían cuatro lados, cada uno para cada estación del año y para cada elemento de la naturaleza. Cada dios tenía su doble animal, femenino e infernal (opuesto). El sol, por ejemplo, era presentado con un águila, y la luna, con un jaguar. El opuesto representa una dualidad que se dibujó como el día y la noche, el sol y la luna, el bien y el mal, el nacimiento y la muerte. Y todo se movía al ritmo de las constelaciones del cielo. La piedra respondía al movimiento de las estrellas con la llegada de las estaciones, las cosechas y los días sagrados. La inmovilidad de la piedra concentraba la transfigura-

ción de los cielos, su divinidad y las transformaciones del mundo. Estos elementos no fueron revisados por los artistas y especialistas, sino hasta el siglo XX.

Durante la Colonia, la corriente predominante fue el barroco, la cual se caracterizó por una transgresión del orden natural de las cosas, la cual abrazó de forma dinámica lo ecléctico. Paz (1994d) consideró que este estilo respondía a la “ansiedad existencial” (p. 56) de la época; el pensamiento occidental se enfrentaba a un nuevo mundo lleno de contrastes y contradicciones.

En 1781 se fundó la Academia de San Carlos, la cual impuso entre sus alumnos un estilo más formal y racional: el neoclásico. Entre los pintores que destacaron se hallaban José María Estrada (1810-1866), José Agustín Arrieta (1807-1874), Hermenegildo Bustos (1832-1907) y José María Velasco (1840-1912). Para ellos, el estilo neoclásico y la Independencia les trajeron la oportunidad de visualizar la naturaleza desde la libertad que otorga la razón (Paz, 1994d).

Para los españoles, las obras prehispánicas significaron una otredad que se vivió como una extrañeza durante la Colonia. Fue hasta principios del siglo XX que esta otredad empezó a ser considerada como fuente de inspiración. Para Paz, la Revolución se transfiguró en una “resurrección” de las tradiciones del pueblo, cuya estética pictórica retomó el muralismo mexicano. Hay que reconocer que, a finales del siglo XIX, el gobierno tuvo un interés en las artes que continuó tras la Revolución con José Vasconcelos, cuyo cargo en el Ministerio de la Educación fue corto, sin embargo, la fomentación de las artes como tradición fue implantada en el gobierno hasta la actualidad.

Los nombres más célebres de esta “resurrección” fueron Diego Rivera (1886-1957), José Clemente Orozco (1883-1949), David Alfaro Siqueiros (1896-1974) y Rufino Tamayo (1899-1991). Estos pintores, apoyados por el gobierno, se dedicaron a integrar la cultura del

pueblo en el arte moderno; buscaron que el arte fuera de fácil acceso al pintar las paredes de edificios del gobierno, en los que retrataron la historia de México. Para Paz (1994d), la pintura moderna mexicana tuvo como influencia directa del arte moderno en Europa el arte popular y la ideología de la izquierda. Este último elemento desligó a los pintores de la realidad mexicana; éste fue el talón de Aquiles que convirtió a dicho movimiento en una especie de arte arqueológico, según Paz. Este arte edificó una imagen del mexicano que no correspondía con un país que nunca fue comunista, pero al mismo tiempo hubo artistas que se alejaron de esta ideología.

Entre los pintores que se alejaron de la ideología política, Paz (1994d) destacó a Orozco y Tamayo. Del primero, el poeta encontró que su expresionismo lo llevó a crear una sacralización del objeto al negar su simbolización para luego crear un objeto abstracto alejado de la realidad: el icono. Y de Tamayo, Paz comentó la capacidad del artista de realizar la transfiguración, la cual sólo es posible con el encuentro entre el arte moderno y el arte prehispánico, quienes fluyen en una unión abstracta del cosmos y del hombre; se trata de una metáfora que convierte al hombre en un signo que rota en los cambios del mundo que concuerda con la vida y la muerte.

La transfiguración, la analogía y la representación son elementos que ayudan a entender lo que contiene el poema de “Piedra de sol”, elementos que al mismo tiempo Paz encontró en la pintura moderna de México, así como en el arte de las culturas prehispánicas. Se destaca así una influencia que es posible conectar no como una secuencia progresiva, sino que es simultánea a diferentes momentos de la historia del arte, los cuales corresponden a la vez a diferentes presencias y características que serán comentados a continuación.

### 4.3. La composición

Pareciera que la obra tiene su propia presencia, con un sentido y un lenguaje, es decir, una lógica y una razón, lo que implica que es un objeto en sí mismo. Como Aguiar e Silva comenta en su *Teoría literaria* (1999), el poema tiene su propia realidad que está aparte de la común, de aquella que usamos todos los días en la calle. Y como se vio con anterioridad, en la modernidad la obra material se ha separado de su significado, lo que ha dado la pauta para que la obra sea una presencia en sí misma.

Entonces, en los poemas de Octavio Paz hay una intención de que exista una presencia en sí misma. Para empezar, el poema de “Piedra de sol” se ubica en una tradición petrarquista y renacentista por el uso del endecasílabo, lo cual le da al poema un orden sólido.

El endecasílabo le dio al barroco el espacio para poder reconfigurar al soneto y así cambiar la sintaxis de los versos, lo cual provocó una textualidad cargada y rara, como menciona Elías L. Rivers en *Poesía lírica del siglo de oro* (1984). En el poema “Piedra de sol”, este estilo le dio la posibilidad de abrirse hacia dentro de sí mismo; es decir, crear el espacio para que pudiera moverse hacia un sentido. No reconfiguró su sintaxis, sino que es una reconfiguración del tiempo y del espacio interior. Paz admite que el tiempo es un elemento que está integrado al poema (2014a), lo cual se observa en los 584 versos que representan el desplazamiento circular de Venus. Este planeta está relacionado con los mitos del amor y el desamor, lo cual lleva a pensar que esta cantidad de versos representan un universo donde el deseo y la ausencia marcan la señal de entrada. Léanse los siguientes versos de “Piedra de sol”:

puerta del ser: abre tu ser, despierta,

aprende a ser también, labra tu cara,  
 trabaja tus facciones, ten un rostro  
 para mirar mi rostro y que te mire,  
 para mirar la vida hasta la muerte,  
 rostro de mar, de pan, de roca y fuente,  
 manantial que disuelve nuestros rostros  
 en el rostro sin nombre, el ser sin rostro,  
 indecible presencia de presencias...  
 (1995, p. 261)

El erotismo del poema tiende hacia una presencia que se va diluyendo tan rápido como aparece. Hay una búsqueda por un rostro ajeno que corresponda con su mirada, pero al disiparse deja con la expectativa de su presencia, la cual al mismo tiempo no ha dicho lo que ha visto. No se sabe de quién es ese rostro, tampoco se sabe de su percepción y sólo queda el sentimiento de una ausencia.

El poema no sólo se refiere al tiempo, pues también se entrevé la idea de la multiplicidad del “ser”, la cual se descubre en su corriente natural. El poema participa de esta letanía otorgada por la métrica de los versos que da profundidad a sus imágenes poéticas. Cada verso ofrece una imagen que no tropieza con las siguientes, sino que cada una se complementa para darle dirección que continúa hacia otra imagen y hacia otro estado del “ser”. A la vez, el poema se desenvuelve como un río que se pierde hacia otros momentos, al igual que se aleja de la percepción del “ser” y de los otros, lo que evidencia la unión de la forma y del significado.

Según Rivas Hernández en *De la poética a la teoría de la literatura* (2005), el poeta romano Horacio hace hincapié en la distinción entre el contenido y la forma, es decir, *res* y *verba*;

estos aspectos sirven para realizar la crítica y distinguir entre una buena o mala obra. De fondo, está la necesidad de que exista una unión complementaria entre el contenido y la forma de los elementos de la obra, aquello que dice y expresa. Por lo tanto, debe existir un equilibrio y una armonía entre todos sus elementos.

En una pintura el equilibrio está determinado por la composición de todas las formas y sus colores. Cada trazo tiene su lugar, nada puede ser movido y nada puede ser remplazado. Cambiar algo de la pintura, sería mutilarla. El color, la línea y la forma ejercen un poder más allá de su circunstancia individual, lo que permite que la complementación de todos los objetos pintados constituya una armonía. Todos estos elementos dependen del pintor para conseguir volumen y fuerza sobre el lienzo, así como de su capacidad para darle equilibrio a la composición. Es decir, que la proporción aparezca de forma natural y que no haya una imposición de cada elemento en la pintura. En el ensayo “Escultura antigua de México” (1994d), Octavio Paz dice: “De este equilibrio brota la obra de arte con plena naturalidad, como un fruto: nada parece conseguido por el esfuerzo o el rigor y todo posee esa gracia, libre y fatal al mismo tiempo” (p. 89).

La naturalidad es una necesidad de la composición de la obra, no sólo de la pintura, sino de toda obra de arte. En la danza, por ejemplo, la armonía depende de la naturalidad del movimiento de los bailarines, pero también del espacio entre ellos y su presencia. En la música, el espacio es abstracto y el movimiento está en el uso de escalas musicales, lo cual conforma la melodía. La arquitectura depende en su totalidad del espacio físico y la escultura, de la forma de sus objetos. Así, todo arte depende de la naturalidad de su movimiento o su presencia espacial para crear la armonía y su composición.



Por lo anterior, en el poema de “Piedra de sol” la naturalidad no radica en los elementos plásticos, sino en los versos que abren el espacio para que aparezcan las imágenes del poema. El número de versos de “Piedra de sol” representa los días que tarda Venus en volver a aparecer en el mismo punto (Aveni, 2005). Este planeta fue relacionado con Kukulkán, dios maya representante del aire del Oeste, cuyo nombre significa “pluma y serpiente”; Quetzalcoatl en náhuatl y en tolteca.

La profecía decía que Quetzalcóatl o Kukulkán volvería en forma humana para dar fin al ciclo de la cuarta raza e iniciar la quinta era. Estas razas y eras estaban representadas en el calendario azteca, el cual era un disco de piedra. Las eras fueron representadas por los cuatro puntos cardinales en este calendario y en las bases de las pirámides.

El cuatro, como dice Paz en “El águila, el jaguar y la virgen” (1994d), es un número arquetípico en las culturas antiguas de México. Sus dioses representaban una dualidad doble que se convertía en cuatro (versión original, animal, femenino e infernal) y sus templos se desdoblaron para mirar los cuatro puntos cardinales. La pirámide era un eje del cual giraba el día, las estaciones y las constelaciones, nacía así el ritmo de la naturaleza y de los dioses. Por lo tanto, el cuatro también representó el movimiento que gira en sí mismo.

El calendario azteca y las pirámides fueron la representación del movimiento circular que no termina; cada raza es un tiempo que se transforma de raza en raza, y es la quinta la que marca el reinicio. Así, “Piedra de sol” inicia y reinicia en sí mismo. Cada verso es un nuevo día o una nueva noche que hace que fluya hacia dentro. El movimiento natural del poema hace que haya una armonía en su estructura, tanto por su elemento estructural del endecasílabo como en el sig-

nificado de sus 584 versos. Y al final, el poema vuelve a empezar al trazar su movimiento circular.

El planeta Venus es conocido en Occidente como la “estrella del alba” y la “estrella del ocaso”. Venus representa a la diosa del amor y del deseo, una pasión que fluye hacia afuera, hacia el “otro”. La ausencia es un elemento que crea el tono del poema, al tiempo que crea una presencia de algo que falta y que se busca. La siguiente estrofa tiene la particularidad de traer consigo el “yo” y el “tú”, los cuales en el poema desarrollan la búsqueda, el anhelo y el pesar del silencio entre ambos:

una presencia como un canto súbito,  
 como el viento cantando en el incendio,  
 una mirada que sostiene en vilo  
 al mundo con sus mares y sus montes,  
 cuerpo de luz filtrada por un ágata,  
 piernas de luz, vientre de luz, bahías,  
 roca solar, cuerpo de color de nube,  
 el mundo ya es visible por tu cuerpo,  
 es transparente por tu transparencia,  
 (1995, p. 245)

Dos cosas se hallan aquí: el “otro” y el “yo lírico”. El “yo lírico” es una presencia que es una ausencia. El “yo” desaparece a simple vista cuando se busca; esta desaparición se da porque no es posible definir y delimitar tal yo, es una conjetura. Está, pero no es tangible, al mismo tiempo que no es el autor *per se*, aunque provenga de él. El autor puede separarse de este “yo”,

porque él no está en el poema y no se lo lleva puesto como si fuera un traje, sino que está en los versos que ha escrito.

A la vez, este “yo lírico” parece un “otro” por el cual el mundo ya es visible. Ante el vacío de significación, el “otro” revela una nueva forma de ver el mundo, de presenciarlo y de vivirlo. La indefinición del “yo” provoca la necesidad de una presencia que contraste con el vacío interior. Y ella, o el “tú”, es una “presencia como un canto súbito”. Es una transparencia que significa la contemplación de una revelación. Nace así la presencia del mundo en el poema, la cual es a partir de la dualidad del “yo” y de la contemplación de otro “ser”. Como explica Paz en *La llama doble* (1993, p. 131), la realidad gira en torno al amor y éste gira en torno a los contrarios, ya sea por la exclusividad, la atracción o la persona, la cual es tanto cuerpo como alma.

Como se ha visto, la composición de “Piedra de sol” es múltiple. Tal multiplicidad se encuentra en la estructura endecasílabo, en el movimiento circular de los 584 versos y en la dinámica del “yo” y del “tú” durante todo el poema. La geometría del poema es una dualidad erótica que se desdobra en una presencia abundante de imágenes que regresan a esta dualidad. Con ello, se revela una unión entre *res* y *verba*:

desprendía mi ser de su envoltura,  
me arrancaba de mí, me separaba  
de mi bruto dormir siglos de piedra  
y su magia de espejos revivía  
(1995, p. 262)

#### 4.4. Tiempo y transfiguración

Es preciso retomar aquí el número prehispánico arquetípico, el cuatro, el cual representa los cuatro puntos cardinales, las cuatro direcciones del mundo, las cuatro estaciones y las cuatro razas. Por otro lado, los dioses también representan este cuatro cuando su dualidad se desdobra en la pirámide. El templo prehispánico representa el círculo de la naturaleza, cuyo desplazamiento se observa por el movimiento de los astros en el cielo. Cada raza tiene su momento en el cielo, así como cada sacrificio y cada dios.

Así el templo, como diría Paz en “El águila, el jaguar y la virgen” (1994d), es tanto simbolización del espacio, como del tiempo prehispánico. Las pirámides representan los cuatro puntos cardinales por cada lado, pero los escalones representan los días del ciclo solar de su calendario *haab*, el cual medía las cuatro estaciones y sus 365 días, al igual que nuestro calendario actual (Aveni, 2005).

Quetzalcóatl, la deidad solar de los aztecas, representaba la quinta raza y una profecía que hablaba del fin de un ciclo para reiniciar otro. Fue un dios de eras y de ciclos, de inicios y de finales, de muerte, pero también de resurrección. La sangre era la sustancia con la que se alimentaba a los dioses para mantenerlos con vida y que los ciclos continuaran. La piedra debía bañarse de esta sangre para que los dioses recibieran esta sustancia. El poema “La piedra de los días” (1995, p. 145) enuncia: “El sol es tiempo; / el tiempo, sol de piedra; / la piedra, sangre”.

Este pequeño poema recopilado en *Libertad bajo palabra* (1995) —que está en “Semillas para un himno (1943-1955)” — desdobra la unión de la deidad solar que inicia y termina los tiempos, así el tiempo cíclico es la transfiguración de la piedra, la cual también cumple la función de recipiente de la sangre en el sacrificio. Tal materialidad se convirtió en símbolo en la vida

prehispánica, y en “Piedra de sol” representa el movimiento circular del poema. Cada verso es un escalón que eleva hacia la imagen del poema.

Por otro lado, cabe destacar que el poema de Paz no está estructurado conforme a los 365 días del año solar, sino a los 584 días del desplazamiento de Venus. Esta estrella significó tanto el ocaso como el alba para los prehispanicos, el día y la noche, la vida y la muerte (Aveni, 2005). El tiempo fue un elemento analógico en la cultura prehispanica, mientras que en Occidente la tendencia racional de la Ilustración fue separar a la naturaleza y a su idea, pues esta última se convirtió en un elemento abstracto de la mente humana (Gaos, 1994). La analogía de la piedra prehispanica no estaba limitada por la línea y el color en su significación, ya que existieron diferentes representaciones entre las distintas culturas; además, su falta de color por el desgaste natural no le ha quitado su presencia simbólica.

La obra pictórica tiene la capacidad de detener el tiempo en un instante para representar momentos de la historia, fiestas locales, sucesos y retratos, mientras que el movimiento y el paso del tiempo no son representados con facilidad. Los futuristas italianos, por ejemplo, tenían la intención de representar el movimiento y el tiempo en sus obras, en las que realzaron el uso de la repetición de las formas y de patrones que ya aparecían en el cubismo. Este tiempo que representaron tenía la intención de ser uno dinámico y de alejarse de aquel que es instantáneo y fugaz (Walther, 2012).

Por otro lado, el cubismo jugó con la cuarta dimensión (el tiempo) en la pintura, su intención era mostrar simultáneamente más de un momento del objeto. Por esta razón, el retrato en las pinturas cubistas tiene diferentes formas, tonos y colores, porque representan varios instantes de una misma persona (Walther, 2012). Esto lo consiguieron al adentrarse en la exploración de la

forma que realizó Cézanne en sus pinturas, y procurar un desprendimiento del significado y de la forma.

Este desprendimiento fue posible en el siglo XIX gracias a los impresionistas, quienes buscaron captar el instante que percibieron a través de su subjetividad (Walther, 2012). El tiempo no se queda quieto en la realidad, así como aquella presencia que se escapa, el tiempo de la realidad sucede. Sin embargo, el tiempo del arte tiene su propia lógica, como señala José Javier Villarreal: "... la construcción de un imaginario estético desde donde fundar el tiempo y el espacio, la realidad lógica del poema; del poema entendido como una obra de arte, como un fin en sí mismo y no como un medio..." (2013, p. 50).

El tiempo del poema es una presencia que tiene su propio movimiento; se ha construido para que pueda suceder mientras que es leído. Así como la pintura tiene su propio tiempo y su propio movimiento, la poesía transfigura los significados en el movimiento del poema.

En el reloj de arena todo se acumula por la gravedad en la parte inferior; así, en la mente todo se acumula en la memoria por el anhelo. Lo que se desea siempre se repite porque ya no está. De este modo, el tiempo es circular y provoca la melancolía que siempre mira al pasado, como se alude en estos versos de "Piedra de sol":

oh vida por vivir y ya vivida,  
 tiempo que vuelve en una marejada  
 y se retira sin volver el rostro,  
 lo que pasó no fue pero está siendo  
 y silenciosamente desemboca  
 en otro instante que se desvanece:  
 (1995, p. 250)

La marea va y viene, la memoria va y viene también. Hay más de un tiempo en el poema. Parece un caracol cuya intención es adentrarse en una realidad, no en la del poeta, sino en la del poema, en la que lo que sucede no es un momento, sino varios entrelazados por ángulos cada vez más estrechos, anteponiéndose uno tras otro, lo cual crea una escalera circular hacia el interior.

En “Piedra de sol” está por supuesto la presencia erótica desde el principio del poema por el deseo del otro ser. Pero también está presente el tiempo que ya ha pasado, por ejemplo, el recuerdo de la Guerra Civil de España, y aunque Paz no combatió, apoyó la causa republicana durante su estancia en España y a su regreso. El interés del poeta por España y la fraternidad a la causa de la libertad lo llevaron a escribir en 1936 el poema “¡NO PASARÁN!”, dedicado a la resistencia popular en España.

Madrid, 1937,  
 en la Plaza del Ángel las mujeres,  
 cosían y cantaban con sus hijos,  
 después sonó la alarma y hubo gritos,  
 casas arrodilladas en el polvo,  
 torres hendidas, frentes escupidas  
 y el huracán de los motores, fijo:  
 (1995, p. 253)

El tiempo ha pasado y ha quedado fijo como la textura sobre una pintura. La memoria es un momento que produce la nostalgia de lo que se ha perdido: la amada y la libertad. La nostal-

gia, como Aguiar e Silva explicó en *Teoría de la literatura* (1999), es una presencia fuerte en el barroco, enseña que nada puede ser eterno por la naturaleza fugaz de la vida.

Pero en el poema y en la pintura el tiempo sí permanece. El poema no es una narración mas produce varios momentos durante la lectura. En “Piedra de sol”, por ejemplo, existe un tiempo circular que regresa a sí mismo, una melancolía por lo perdido y una expectativa por aquel encuentro que no ha sucedido. Es así como este poema representa de la pluralidad de momentos, como en la pintura cubista.

Por otra parte, la pintura moderna mexicana tuvo una gran influencia del arte prehispánico. Parecido a como el arte africano influyó en Gauguin y en Picasso, los muralistas mexicanos estuvieron fascinados por el arte antiguo de nuestro país. Pero en lugar de ser una inspiración de una cultura extranjera, como fue el caso de los pintores europeos, el acceso al arte prehispánico significó al mismo tiempo un reencuentro con las raíces para los mexicanos (Paz, 1994d). Como ejemplos de ello se encuentran *Germinación* (1927) de Diego Rivera, obra en la que relaciona la tierra con la mujer-madre; de Siqueiros, *Mujer con metate* (1931), en la que el alimento y la mujer se convierten en una voluminosidad profunda; para Orozco, el hombre se convierte en piedra y monumento en *Indio vendado* (1948); y en *Mujer llamando* (1950), Tamayo solidifica la fuerza verbal de la mujer.

Volver a las raíces en la pintura moderna mexicana también significó la unión con el gobierno para la creación de un proyecto cultural que unificaría al país. Ya mencionamos a Vasconcelos y su apoyo a la cultura mexicana. Por otro lado, los muralistas integraron la mirada indígena, pero no para volver a ser indígena, sino para crear un arte público, no populista en el sentido



radical, pero sí para reincorporar al pueblo en el arte, aunque con el tiempo dejaron de mostrar al pueblo y buscaron adoctrinarlo (Paz, 1994d).

La fascinación por lo mexicano llevó a los muralistas a encontrar que el objeto no sólo son líneas y formas, sino que estos elementos tienen un tipo de “fuerza magnética”, pues según Paz, Tamayo pudo abstraer de la forma y la línea su “significado plástico” (1994d, p. 273). Mientras que la pintura abstracta le quita el significado a la forma, en Tamayo la forma es el espacio mismo de la pintura en donde el significado se transfigura. Los objetos en Tamayo son sujetos a una metamorfosis. Si la piedra se convertía en viento, dios y estación del año en la escultura prehispánica, en Tamayo las frutas se convierten en sol, luna y alimento de la vida; al respecto, explica Paz: “La tradición mesoamericana le reveló algo más que una lógica y una gramática de las formas: le mostró que el objeto plástico es un emisor de alta frecuencia que dispara significados e imágenes plurales” (1994d, p. 286).

La transfiguración permite al objeto plástico formarse en un nuevo significado y representar la pluralidad. La abstracción es tan sólo un primer paso para quitarle su sentido y reformarlo en uno nuevo. Son objetos mágicos que están conectados por una energía universal. Así el poema de “Piedra de sol” también está conectado internamente desde el primer verso hasta el último. Los versos están alineados uno tras otro, pero están conectados por la imagen poética y su ritmo verbal. La pérdida del sentido ya se realizó al desarraigar las palabras de su uso común y situarlas entre los versos del poema. Por lo tanto, en el poema sucede una transfiguración de un nuevo sentido que pertenece al lenguaje poético.

#### 4.5. El icono

Un sauce de cristal, un chopo de agua,  
 un alto surtidor que el viento arquea,  
 un árbol bien plantado mas danzante,  
 un caminar de río que se curva,  
 avanza, retrocede, da un rodeo  
 y llega siempre:  
 (Paz, 1995, p. 244)

La primera estrofa de “Piedra de sol” simboliza la propia transfiguración de la naturaleza por medio de la poesía. El primer verso es una invitación a otro lenguaje y a otra lógica que se planta entre contrarios. El tercer verso juega también así con nuestra razón, pues un árbol bien plantado no danza, sino que permanece inmóvil. Pero en el poema el árbol tiene una infinitud de posibilidades porque el autor enmarca y produce una nueva realidad en la que el lector es invitado a participar. Y este lenguaje, ya sea visual o formado por palabras, trae consigo pluralidades de significaciones (Bonney, 2017). La infinitud de significados puede ser abrumadora para el lector promedio, lo común es que la mente se dirija hacia un significado para establecer una convención en la definición de un objeto.

De manera general, se acepta que las palabras deben significar siempre lo mismo para que se dé un entendimiento. Y aunque el habla cambia constantemente, las instituciones académicas buscan crear una normatividad para uniformar la lengua. Por supuesto, suele haber actualizaciones por los usos y costumbres que penetran a todo ámbito, además de las apropiaciones de otras lenguas, como los numerosos anglicismos que existen en el español. Por otro lado, las pala-

bras tienden a perpetuarse en proverbios, refranes y frases célebres que se repiten en el momento que aparece la misma situación. Y hay otras que perduran por haberlas dicho alguien famoso o pertenecer a una obra conocida. Hay un verso de “Piedra de sol” que es muy citado: “el mundo nace cuando dos se besan...” (1995, p. 254).

Esta metáfora amorosa es reconocida en recopilaciones de frases célebres, en encabezados de cartas de amor y de poemas amorosos, en canciones populares y en paredes de ciudades. En cierta medida, este verso se ha convertido en un icono, el cual ha dejado de pertenecer a un poema para estar presente en la lengua común.

Italo Calvino (1992) reconoce que existen clásicos a los que no es posible ser indiferentes porque existe un tipo de “resonancia” de parte de la obra —sin importar si es antigua o moderna— que le da continuidad a una cultura determinada. Clásica no sólo es una obra que se sigue leyendo a pesar de su antigüedad, sino que se conoce sin necesariamente haberse leído, como una referencia cultural que se encuentra en la vida diaria. Por lo general, se hallan referencias a obras clásicas fuera de contexto, o en forma “residual” como en una versión abreviada, censurada o reescrita para el público infantil.

Pero estos versos de “Piedra de sol”, no obstante de haberse popularizado, no han perdido su significado dentro del poema. Su metáfora es la creación de un mundo a partir de dos ideas contrarias que establecen una simpatía entre sí; es un cosmos que nace de la dualidad y es el encuentro de un “ser” y el “no-ser”. Se trata de un significado que lucha consigo mismo, pero para transformarse y renovarse, ya que para mantenerse vivo un poema, no sólo se debe leer, sino que hay que darle la oportunidad de que obtenga nuevas significaciones con nuevas lecturas y nuevas perspectivas.

Al encontrar los símbolos con la mirada se puede reconocer lo que la pintura expresa; los símbolos ayudan a determinar si un retrato representa a una persona común o una personalidad histórica. También es posible distinguir la religiosidad del cuadro, así como la clase social y el temperamento de sus personajes. Lo común en la pintura clásica y antigua es que los símbolos estén plasmados de forma evidente para poder apreciarlos.

Los prehispánicos tallaron en piedra a sus dioses junto con sus características. Por ejemplo, en el relieve maya “Visión de la reina Xoc” (siglo VIII), los mayas se interesaron por mostrar a la reina sentada, lo cual era costumbre al representar a reyes, dioses y sacerdotes. Su clase social se conoce por su ropa, la cual está adornada por flores. Y la visión es el dios Kukulcán o Quetzalcóatl, representado por la serpiente suspendida en el aire con un hombre armado con una lanza y un escudo.

Para los mayas, Kukulcán era el dios del viento del Este, el cual trae las nubes cargadas de agua para la agricultura y conquistó la región que ahora es Yucatán (Alcina Franch, 2007). La lanza y el escudo son símbolos de su papel como conquistador, y la serpiente en el aire simboliza su relación con el viento del Este.

La pintura moderna de México utilizó los símbolos de la historia del país para representar a los héroes y villanos de la Conquista, la Independencia y la Revolución, pero también incluyó símbolos del marxismo y de la Revolución de Octubre porque varios de los artistas tuvieron afinidad por la ideología de izquierda. Hay que recordar que no todos los muralistas participaron con la misma intensidad de esta política; Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros sí introdujeron símbolos socialistas en sus murales.

En “El hombre controlador del universo” (1934), de Diego Rivera, se observa la presencia de Marx, Trotsky y Lenin como personajes, así como se alude a la vanidad de la burguesía, el movimiento obrero y la revolución tecnológica. Alfaro Siqueiros en “El retrato de la burguesía” (1940) también plasmó el conflicto de lucha de clases, el totalitarismo y la avaricia de la clase alta. Paz es crítico de la ideología en la pintura muralista, así como en todo el arte, a pesar de que esa ideología haya tenido buenas intenciones o pretensiones que en algún punto cayeron tanto en errores como aciertos (1994d).

Pero para Paz, en “Ocultación y descubrimiento de Orozco”, de 1986 (1994d), Orozco no acepta la ideología marxista y, en su lugar, emplea símbolos de una naturaleza más abstracta. Está por ejemplo la obra “*Dive bomber and tank*” (1940), en la que pintó metales pesados de color rojo sobre rostros de metal encadenados; la crítica de esta pintura es hacia la tendencia totalitaria del marxismo. Pero lo interesante del expresionismo de Orozco es que, a diferencia del europeo, él buscó divorciar el símbolo de la forma, en el pintor mexicano sí hay una intención de crear símbolos no desarraigados de la forma (Paz, 1994d).

En el expresionismo se consideraba que el icono había incapacitado al símbolo para decir algo nuevo. Los símbolos que se han usado durante muchos siglos ya no podían representar o significar cosas nuevas, como la cruz, la sangre, el cielo azul, un árbol con una serpiente, etc. Pero Orozco, a través del expresionismo, le dio nueva vida al significado del icono, y sostiene Paz: “El icono de Orozco no es un dios ni una idea sino una realidad a un tiempo actual y eterna, universal y concreta, una realidad en perpetua lucha contra ella misma.” (1994d, p. 235)

En la poesía, los símbolos no están presentes en un objeto o en una sola palabra, sino en la metáfora, la cual es la transformación del sentido ordinario de las palabras por uno nuevo que sólo está presente en el lenguaje poético. Así es posible decir en “Piedra de sol”:

Un sauce de cristal, un chopo de agua,  
 un alto surtidor que el viento arquea,  
 un árbol bien plantado mas danzante,  
 un caminar de río que se curva,  
 avanza, retrocede, da un rodeo  
 y llega siempre:  
 (1995, p. 244)

Los contrarios han creado una nueva realidad que ilumina la imaginación; la capacidad del lenguaje es de abrir la realidad y no sólo de reducirla en un solo significado. En “Piedra de sol”, cada palabra ha sido arrebatada de su significado anterior y su unión ha creado un nuevo sentido que despierta en la mente: “todo se transfigura y es sagrado, / es el centro del mundo cada cuarto, / es la primera noche, el primer día...” (1995, p. 254).

Cada verso puede ser leído como un templo prehispánico, un centro que reúne los cuatro vientos, del que giran alrededor los astros. Así como en cada cuarto es el primer día y la primera noche, los dioses nacen y mueren, crean y terminan con el mundo. Ningún sentido aquí es simple, sino que es sagrado. La forma y el volumen se expanden, se hincha la palabra como el pecho de un gallo, mientras que su sentido se convierte en el centro del mundo.

Verso por verso el poema se mantiene unido y se sostiene como un bloque sostiene una pirámide. Cada verso es la sustancia de una forma que mantiene unida al poema. Además, las

palabras de los versos son inamovibles porque están cargadas con una significación que las convierte en puentes entre cada verso. El lenguaje es su forma y su materia, hace que nada vuelva a ser igual tras ser leído: “trampas, celdas, cavernas encantadas, / pajareras y cuartos numerados, / todos se transfiguran, todos vuelan...” (Paz, 1995, p. 254).

#### 4.6. El punto de fuga

Cada verso de “Piedra de sol” es un escalón que adentra en el poema, cuya profundidad está medida por la integración de los versos; el conjunto se desenvuelve como una escalera en forma de caracol que lleva al lector a profundizar en la imagen total del poema. Así, la imagen poética crea un espacio hacia el interior, delimitado por el sentido de cada verso. Si los versos no pudieran seguir uno tras otro, el poema se interrumpiría, su ritmo no sería de un movimiento constante y sería un poema diferente.

La unión de los versos depende del significado y de la forma (*res y verba*); el contenido y su expresión; el sentido y la cadencia. La reflexión del poema abre la imagen de su totalidad y la cadencia estimula la armonía entre cada verso. Si no hubiera armonía entre el contenido y la expresión, no existiría una musicalidad con sentido; tampoco se podría hablar de un poema que se mueve hacia una dirección, y su propia lógica tropezaría entre los versos.

como un puño se cierra, como un fruto  
que madura hacia dentro de sí mismo  
y a sí mismo se bebe y se derrama  
el instante translúcido se cierra  
y madura hacia dentro, echa raíces,

crece dentro de mí, me ocupa de todo,  
 me expulsa su follaje delirante,  
 (Paz, 1995, p. 250)

En los versos recién citados, el poema juega con la imagen de estar dentro de sí mismo; muestra un puño que es vida y es fruto, uno que madura hacia dentro que está consumiéndose a sí mismo, al mismo tiempo que crece y sus raíces expulsan vida. Y así el contenido hace del poema un sentido en sí mismo, que junto con la expresión y representación permiten que el poema establezca una dirección que continúa verso tras verso.

En *La expresión americana* (2017), José Lezama Lima utiliza el concepto de “contrapunto” como unión entre diferentes imágenes históricas, cuya resistencia entre sí crea una nueva imagen cultural, la cual es la propia. La imagen de la cultura americana proviene de la presencia del renacimiento español y el estilo barroco, pero con la antítesis del paisaje de las tierras americanas se creó la tensión para el devenir de la nueva imagen.

Ahora, el contrapunto sirve para encontrar la presencia de dos notas que se contraponen entre sí. Su tensión puede resultar en un cambio armonioso de la melodía, o en un cambio radical que destruye la armonía de la pieza musical. Es acertado que Lezama Lima haya utilizado este concepto para la idea de unión entre diferentes imágenes culturales que se anteponen para crear una nueva. Porque el contrapunto implica una tensión, y en el devenir histórico, cada cambio cultural ha implicado una confrontación, cuyos imaginarios, cosmovisiones y lenguajes se moldean en uno nuevo.

Pero en el poema de Paz, la tensión entre verso y verso conforma el sentido que se despliega en la lectura. Gracias a la letanía proporcionada por su forma, se produce el acceso a la



profundidad del poema; la tensión no produce paradas y cambios de ritmo, sino la complementación de sentidos y la fluidez de ellos:

flor de resurrección, uva de vida,  
señora de la flauta y del relámpago,  
terrazza del jazmín, sal en la herida,  
ramo de rosas para el fusilado,  
nieve en agosto, luna del patíbulo,  
escritura del mar sobre el basalto,  
escritura del viento en el desierto,  
testamento del sol, granada, espiga,  
(Paz, 1995, p. 248)

Cada verso contiene imágenes que desprenden una forma volátil y cada imagen puede ser un poema en sí mismo. Un fruto que puede dar alimento o una raíz que puede expandirse. Y cada imagen es un instante único, el cual da forma a uno que sobrepasa lo desmesurado, sin olvidar que existe dentro del poema una dirección por medio de la forma en escalera de caracol, que es la unión de todas las formas y significados.

La pregunta es si es posible utilizar el término pictórico de “punto de fuga”, el cual es empleado para establecer la dirección a la que todas las líneas se dirigen. Durante el renacimiento, la geometría fue establecida como base para trazar la perspectiva y la composición de las formas (Gombrich, 1997). La profundidad y el punto de vista se convirtieron en los elementos determinantes de la época, al mismo tiempo que el humanismo predominaba entre intelectuales y artistas del siglo XV.

Para ilustrar un caso, en la pintura “Santiago camino de su ejecución” (1455), de Andrea Mantegna, la perspectiva de la obra es a nivel del suelo. En la parte inferior están los soldados y la multitud curiosa, así como la devota; la escena deja en claro lo bulliciosa que puede ser la ciudad de Roma. En la parte superior están los edificios y un arco romano; el acierto de Mantegna está en representar la fuerza de Roma en su arquitectura, la cual es una forma y un símbolo inalterable por el tiempo.

Pero en el centro de la obra no está Santiago, sino la espalda de algunos soldados romanos y gente que está en segundo plano y no interactúan con el hecho principal de la obra. El centro está vacío, la acción está cargada hacia los lados y también la belleza del arco está cargada hacia un lado de la pintura. El punto de fuga está perdido entre la gente y la columna del arco, pero la perspectiva le quita el tono divino a la obra. El mundo no es una representación totalitaria, sino que se abre a la posibilidad del punto de vista humano, uno que cede a la pluralidad y la igualdad de perspectiva.

La obra de Mantegna fue pintada sobre una pared a la altura de un hombre adulto para que el plano “contrapicado”, el cual es la vista hacia arriba desde un punto bajo, fuera incrementado y se elevara la presencia romana. La composición levanta el arco sobre los hombros de los soldados, la plebe y el santo. Pero cada elemento se complementa porque el centro no es el arco romano, sino un elemento que da escenario a la multitud y al acontecimiento. El imperio, el cristianismo y la devoción juegan el papel que deben tomar en la historia, pero no pelean, ni luchan entre sí. Inclusive los romanos permiten que la marcha sea detenida por un fiel que se arrepiente a los pies de Santiago.

La geometría renacentista provocó la armonía de las formas, al mismo tiempo que la perspectiva se convirtió en un elemento central para trazar el sentido de la obra. En la modernidad, el punto de vista del pintor se convirtió en la innovación central ante la máquina y la técnica.

El punto de fuga es la dirección y cosmovisión de la obra pictórica. Todas las formas se dirigen hacia ese punto, ya sea para mostrar el objeto al que todas las líneas apuntan o el vacío que revela lo que está a su alrededor. En la poesía, la dirección es trazada por el sentido y la lógica dentro del poema. Pero no es lineal, hay imágenes que van y vienen, hay una simultaneidad de momentos que provocan el sentido del poema.

En lugar de que exista un punto de fuga que provenga de la armonía de los elementos del poema, la armonía en el poema proviene de la disparidad. Es atinado el comentario de Lezama Lima sobre el contrapunto, no es la semejanza lo que une los elementos de la obra, sino su resistencia. No hay un rostro, ni un paisaje, sino muchos. El rostro cambia, pero la pena es la misma. Es la búsqueda de una presencia perdida en el tiempo y que la memoria guarda en lo más profundo:

no hay redención, no vuelve atrás el tiempo,  
 los muertos están fijos en su muerte  
 y no pueden morir de otra muerte,  
 intocables, clavados en su gesto,  
 desde su soledad, desde su muerte  
 sin remedio nos miran sin mirarnos,  
 su muerte ya es la estatua de su vida,  
 un siempre estar ya nada para siempre,

cada minuto es para siempre,  
un rey fantasma rige tus latidos  
y tu gesto final, tu dura máscara  
labra sobre tu rostro cambiante:  
el monumento somos de una vida  
ajena y no vivida, apenas nuestra,  
(Paz, 1995, p. 259)

## **CAPÍTULO 5. MODERNISMO Y MODERNIDAD, PUENTES PARA “PIEDRA DE SOL”**

### **5.1. Introducción**

Octavio Paz no tenía una naturaleza sedentaria, sino una curiosidad por la cultura que no sólo se remitió a la de México. La vida laboral lo llevó a realizar viajes que le presentaron un panorama literario e intelectual amplio. Fue su trabajo diplomático lo que le dio la oportunidad de visitar diferentes países, como Francia, Japón, India y otros más. Además, supo crear un balance entre su trabajo, su creación artística y su obra ensayística, la cual en parte dedicó a los cambios de su siglo.

Durante el siglo XX, el mundo padeció todo tipo de conflictos que tuvieron gran resonancia en la población. Crisis económicas, dos guerras mundiales, revoluciones civiles, devaluación de los valores religiosos, bipolaridad política, acceso rápido a las comodidades tecnológicas y la revolución sexual, son sólo algunos de los eventos que marcaron este siglo.

Por otro lado, hubo también grandes transformaciones en el mundo intelectual, como la tendencia socialista, la cual fue abrazada por comunidades filosóficas, por ejemplo, la Escuela de Frankfurt. Otro aspecto importante fue el desarrollo del psicoanálisis iniciado por Freud, el cual constituyó una renovación en los estudios de la psique humana. También se dio el giro lingüísti-

co, el cual proporcionó aproximaciones del lenguaje para estudios sociológicos, antropológicos y filosóficos. Por otro lado, la filosofía se desprendió de la confianza otorgada a la fundamentación y la sistematización, por la aparición de corrientes existencialistas como las de Heidegger y Sartre (Reale y Antiseri, 1988b).

Paz no fue ajeno a estas transformaciones intelectuales y sociales, aunque lo que más le interesó y apasionó fueron los cambios literarios que sucedieron a finales del siglo XVIII. La literatura acompañó a los cambios de la Modernidad que transformaron diferentes aspectos de la sociedad. Estas transformaciones empiezan con el Romanticismo alemán, corriente que fue una respuesta al academicismo y a las formas del Neoclasicismo. El espíritu alemán estuvo bañado por la cultura clásica, pero se alejó del racionalismo que buscó devaluar las emociones humanas. La religión también fue un componente de esta corriente, pues se buscó un regreso a una religión más primitiva, como se presentó en Novalis (Reale y Antiseri, 1988b)

Los franceses integraron la presencia de la sociedad y el realismo en sus obras, por la herencia de Rousseau y Voltaire, además del gran impacto que significó la Revolución francesa. Destacan novelas francesas en las que aparecían protagonistas pertenecientes a grupos marginados, como *Nuestra Señora de París* y *Los miserables* de Víctor Hugo. Por su parte, la poesía buscó alterar el estilo clásico con el uso de la metáfora y de la prosa, como lo hizo Baudelaire. A este estilo se le llamó simbolismo y como parte de él se reconoce también a los poetas Rimbaud, Mallarmé y Verlaine (Montes de Oca, 1985).

La decadencia que representaron los llamados “poetas malditos” influyó a las generaciones posteriores de poetas en todo el mundo. A finales del siglo XIX y a principios del siglo XX, el arte tuvo otra transformación con la aparición del vanguardismo y su tendencia de alterar la

técnica artística, como en los *Caligramas* de Apollinaire y los *Collages* de Breton. Los *Caligramas* (1918), por ejemplo, fueron de gran influencia para el poeta mexicano José Juan Tablada. Asimismo, las vanguardias tuvieron gran impacto en Manuel Maples Arce, quien fundó el Estridentismo en México (Paz, 1994b). El surrealismo también estuvo presente en México, en especial por su afiliación al movimiento de izquierda, razón por lo cual Octavio Paz tuvo dudas sobre esta corriente pero que posteriormente superó (Paz, 1994c).

Por otro lado, la Modernidad también resonó en los países de habla española; la literatura moderna de Europa estuvo muy presente en los periódicos y revistas de México. El simbolismo se observa, por ejemplo, en la obra del poeta nicaragüense Rubén Darío, quien a su vez tuvo una gran presencia en los países de habla hispana como México. Pablo Neruda, poeta chileno, fue también una influencia importante en nuestro país, su canto elevó la imaginación y el lenguaje de muchos poetas jóvenes mexicanos. Otro poeta chileno relevante fue Vicente Huidobro; él exploró el vanguardismo y ayudó a aproximar esta corriente a los hispanos, como lo hizo Tablada. Y no hay que olvidar la figura de Jorge Luis Borges, el poeta argentino que creó vastos espacios en donde la imaginación de la juventud pudo explorar (Paz, 1994a).

Los españoles también fueron de especial relevancia en la cultura de nuestro país, sobre todo con la llegada de los poetas reconocidos como la Generación del 27 —llamados así porque se reunieron en 1927 para celebrar el tricentésimo aniversario luctuoso de Luis de Góngora. Entre los poetas que conformaron este grupo se encontraban Rafael Alberti, Federico García Lorca, Dámaso Alonso, Jorge Guillén y Luis Cernuda. Todos ellos significaron un impacto en el mundo literario de habla hispana, algunos de ellos tuvieron la oportunidad de visitar México. Se puede decir que España tuvo un resurgimiento en México tras la derrota del ejército republicano en la

Guerra Civil española (1936), pues llegó a nuestro país una gran cantidad de artistas e intelectuales, los cuales fueron recibidos con los brazos abiertos por el gobierno de Lázaro Cárdenas (Cerrillo, 2011).

Paz admite en “Unidad, modernidad, tradición” (Paz, 1994a) que, por razones obvias, sus primeros libros leídos fueron en español. Entre sus primeros autores leídos estaban Rubén Darío, César Vallejo y José Vasconcelos. No existía una división clara que lo hiciera pensar en la nacionalidad del autor, así los españoles, mexicanos, argentinos, chilenos y demás compartían una presencia que los unía por el lenguaje. Paz nunca estuvo interesado en dividir a los autores por su “país de origen”, sino por lo que decían (1994a).

La presencia de España era fuerte en México por la Conquista y la Colonia, pero la Independencia creó una ruptura que se arraigó en la conciencia del mexicano, como Paz menciona en “La búsqueda del presente” (1994a). Esta “conciencia de la separación” nos hace como mexicanos ubicarnos en nuestro espacio; nos da identidad, lenguaje y tradiciones, pero también nos lleva a vivir la experiencia del extranjero, cuyo tiempo presente está a otro ritmo y en otro lugar (Paz, 1994a).

La ruta común para encontrar a los autores que estaban en este otro presente fue la publicación de revistas de literatura, las cuales publicaban traducciones y ensayos de autores extranjeros. En la revista *Contemporáneos* hubo una tendencia hacia el cosmopolitismo, por la cual sus participantes eran criticados, como recuerda Paz en “Contemporáneos”, texto de 1978 (1994b). Cuesta, Villaurrutia, Novo, Gorostiza y algunos más eran juzgados por su “afrancesamiento”, pero, en lugar de ser esto un desprecio por su patria, en realidad era una “fe universalista” que podía codearse con lo mexicano (1994b).



Por medio de las revistas y las antologías traducidas, Paz tuvo acceso a autores como Rimbaud, Baudelaire, Pound y T.S. Eliot, los cuales fueron de gran influencia para la comunidad literaria, así como en el joven poeta. En “Antevísperas: *Taller*” (1994b), el poeta comenta que fue muy importante la aparición de estos poetas modernos, pues llevaron a su generación a tener una visión distinta de la Modernidad; T. S. Eliot y Rimbaud situaron al hombre moderno en el infierno o en el purgatorio (Paz, 1994b).

El hombre moderno mexicano está alejado del hombre moderno francés, español o estadounidense. Pero hay una característica que Paz encuentra en el mexicano, la “universalidad”, la cual hizo que participara de la actualidad, así como de una conciencia de la historia y la comunión cosmopolita (1994a). En “El caracol y la sirena” (1994a), Paz recuerda que el hablante hispano de América tiene un deseo de participación por lo que acontecía en Europa. La actualidad no tiene pasado ni presente, tampoco un espacio; es en realidad una abstracción que padece el extranjero que no pertenece a este tiempo histórico.

Así como los mexicanos del siglo XIX estaban en contacto con su pasado mientras miraban al continente europeo, las generaciones del siglo XX participaron del cosmopolitismo y tuvieron una conciencia histórica, sin olvidar la incertidumbre por el futuro. No obstante, el futuro dejó de ser aceptado con una fe ciega y la crítica se formó entre las posturas literarias e intelectuales. Por lo mismo, en el siglo XX se habla de corrientes que se contraponen entre sí y que conforman una tradición moderna a la que Paz caracterizó como “pasión crítica” (1994c).

La influencia de la literatura extranjera fue doble en Paz: por un lado, con la poesía española y de Latinoamérica; y por el otro, la poesía que inició con el Romanticismo alemán, la cual

influyó al simbolismo francés y se extendió hasta las vanguardias. En este capítulo se revisarán estas influencias en “Piedra de sol”, los poetas y las corrientes más representativos para Paz.

## 5.2. La disidencia hispana

A pesar de las influencias anglosajonas y francesas en Octavio Paz, su obra poética estuvo entregada a su lengua madre. No fue el caso de Joseph Conrad o Vladimir Nabokov, quienes optaron por la lengua inglesa para escribir. Y aunque no hay que ignorar la gran cantidad de traducciones que realizó, la creación poética y ensayística de Paz fue en español.

La lengua es un factor muy importante para todo escritor, jugar con las palabras y los sonidos marcan la diferencia entre una persona dedicada a las letras y aquel que sólo es un aficionado. Como dice Hugo Hiriart (2013), la lengua de una cultura es análoga a su alma. Su carácter, sus reacciones, sus gustos, sus hábitos, su comedia y sus tragedias están representadas por medio de su lengua. Esta alma da las particularidades que separan una cultura de las demás, al mismo tiempo que provee puentes para entablar comunicación y fraternidad. Así mismo, los hispanos hemos podido establecer, en términos muy generales, una personalidad de nuestra cultura y nuestra forma de expresión. En este sentido, en la literatura, uno de los puntos de encuentro fue el movimiento conocido como modernismo, a finales del siglo XIX con la aparición del libro *Azul...* (1888), de Rubén Darío.

La obra de Darío fue un acontecimiento para la lengua por el uso de metros inusuales, así como de la poesía en prosa. En “El caracol y la sirena” (1994a), Paz nos comenta que lo más destacable de Darío fue esa prosa que instituía imágenes y momentos poéticos, así como la introducción del soneto alejandrino en el español. Este tipo de soneto proviene de la poesía simbolista

francesa y también fue utilizado por los parnasianos. Paz reconoció la importancia fundadora de este libro, al mismo tiempo que admiró su estado estático en la historia: “En su tiempo *Azul...* fue un libro profético; hoy es una reliquia histórica” (1994a, p. 693).

Las innovaciones de Darío contenían una riqueza de estilo que fue apropiado rápidamente y tuvo un gran impacto. Una “reliquia histórica” no implica una obra olvidada, sino al contrario, una obra consagrada, intocable y venerada, pero que al mismo tiempo ya dejó el ritmo de la actualidad. No obstante, Paz destacó al poema “Venus” como la “primera” obra o creación del poeta por la naturaleza sinuosa y fluida de la estrofa (1994a).

En el poema “Venus”, la estrofa es como un río que “busca su camino” de forma natural, el cual recibe su extensión por la disposición del lenguaje. Esto es así por el relieve del verso irregular y el acento tónico, lo que proporciona un ritmo acentual que prevaleció en el modernismo (Paz, 1994a). Este ritmo acentual también fue trabajado por Paz en “Piedra de sol”, con lo que se unió así a una tradición que inicia con Darío:

En la tranquila noche mis nostalgias amargas sufría.  
 En busca de quietud bajé al fresco y callado jardín.  
 En el oscuro cielo Venus bella temblando lucía,  
 como incrustado en ébano un dorado y divino jazmín.  
 (1998, p. 76)

Paz le confiere al verso “como incrustado en ébano un dorado y divino jazmín” un gran brote de erotismo y sexualidad (1994a, p. 693), lo cual compagina con una visión erótica del cosmos, en donde Venus está presente como una estrella reluciente en la oscuridad del firmamen-

to: “bella temblando lucía”. La imagen femenina reluce por la unión de la palpitación de la luz y la oscuridad del ébano nocturno.

Recordemos que Venus es el planeta al que recurre Paz para representar el movimiento en “Piedra de sol”. Los 584 versos encarnan los 584 días que tarda el planeta en trazar su movimiento en nuestro cielo (movimiento sinódico). Venus es además la estrella del alba y del ocaso que los romanos relacionaron con la diosa Afrodita, divinidad del amor, la fertilidad y la belleza (Dell, 2012).

El último verso del poema de Darío dice: “Venus, desde el abismo, me miraba con triste mirar.” (1998, p. 76); para Paz, este verso fue uno de los más “punzantes” de la poesía modernista, en particular, por la mirada que proporciona la estrella: “...y desde allá nos mira, vértigo fijo, la mujer.” (1994a, p. 693). La otra mirada acontece como el vértigo del vacío y de la oscuridad, un abismo que proporciona una fuerza magnética llena de deseo para el que la mira, pero que, al mismo tiempo, ve reflejada una mirada que resplandece con tristeza y lleva a la lejanía, la tristeza y la soledad; éstas retumban súbitamente regresándonos a la oscuridad del vacío. Lo anterior remite a los versos de “Piedra de sol”:

no hay nadie, no eres nadie,  
 un montón de ceniza y una escoba,  
 un cuchillo mellado y un plumero,  
 un pellejo colgado de unos huesos,  
 un racimo ya seco, un hoyo negro  
 (Paz, 1995, p. 251)

O también:

no hay nada en mí sino una larga herida,  
una oquedad que ya nadie recorre,  
presente sin ventanas, pensamiento  
que vuelve, se repite, se refleja  
y se pierde en su misma transparencia,  
(Paz, 1995, p. 251)

La “caída” aquí está representada como el “nadie” o la “nada” que dejan una ausencia y hacen eco en el interior. “Piedra de sol” es un recorrido entre galerías que llevan al lector hacia el interior del poema y a un tiempo que se repite, mientras que “Venus” es la entrega pasional que al final cae por la mirada triste en la oscuridad.

El “otro” es un elemento esencial en ambos poemas. En Paz, esta “otredad” es una manifestación constante que desaparece y reaparece de instante a instante, su ausencia es un vacío, pero su presencia es la resurrección del mundo: “el mundo nace cuando dos se besan” (1995, p. 254). En “Venus” de Darío, el “otro” es tan lejano que sólo se puede sostener en la oscuridad, así mismo es una presencia fija por su soledad: “En el oscuro cielo Venus bella temblando lucía” (1998, p. 76).

No sólo en México ejerció una influencia Darío. Ya en el siglo XX, la Generación del 27 estuvo interesada en sus innovaciones en la literatura. Los poetas españoles de esa generación, además de participar en el aniversario luctuoso de Luis de Góngora, estaban unidos por el interés en las corrientes modernas y de vanguardia, el aprecio por las ideas liberales, el tutelaje de Juan

Ramón Jiménez y Antonio Machado, así como la herencia de una fuerte tradición poética de su país (Cerrillo, 2011).

Este grupo de poetas también participó de la tradición del Renacimiento español y muchas de las corrientes vanguardistas del siglo XX, por ello, se caracteriza como un grupo con diversidad de influencias y cuya creación poética no se estableció en un estilo, sino que se distinguió por su gusto ecléctico (Cerrillo, 2011). El grupo estuvo unido hasta 1936, año en el que la Guerra Civil en España estalló; este acontecimiento provocó que el grupo se exiliara y mantuviera una relación a partir de la correspondencia. Está el caso de Vicente Aleixandre, Gerardo Diego y Dámaso Alonso, quienes permanecieron en el país tras la guerra, y la lamentable pérdida de Federico García Lorca, quien fue apresado, torturado y asesinado por el gobierno franquista (Cerrillo, 2011).

El abismo que había aparecido en el poema de “Venus”, de Darío, se puede encontrar como una nada en los siguientes versos de uno de los exponentes de la Generación del 27, Pedro Salinas con el poema “Cero”:

Nada.

Al principio

no vio casi nada. Una

mancha, creciendo despacio,

blanca, más blanca, ya cándida.

(Salinas en Cerrillo, 2002, p. 47)

La “nada” es una expectativa que produce cierto vértigo porque no se sabe que esperar o, en algunos casos, se sabe exactamente lo que se espera. En “Cero”, Pedro Salinas hace hincapié en la caída de una bomba desde el cielo, como lo explica Pedro C. Cerrillo en su *Antología poética del grupo del 27* (2011). En este poema, el vértigo no es erótico, como en el caso de “Venus”, de Darío. Hay que agregar que el poema de Salinas fue publicado hasta 1949, después de las guerras acontecidas en el siglo XX. La visión de la oscuridad y de la nada tiene una carga lúgubre por la capacidad humana de producir armas de destrucción masiva.

Este poema de Salinas, contemporáneo a “Piedra de sol”, no tiene la intención de trazar una angustia por la soledad, sino por la presencia inminente del fin de la humanidad. La desesperación es aparente durante los años de la Guerra fría, los cuales Paz vivió como diplomático durante la reconstrucción de Francia. Por lo mismo, tal vez recogió el título *La estación violenta* del poema “La bonita pelirroja”, de Apollinaire, como un recordatorio de los altibajos de esos años.

No es el terror lo que caracteriza la visión de Paz sobre los acontecimientos mundiales de esos años; más bien los ve desde la perspectiva histórica, como explica en *Cuarenta años de escribir poesía* (2014). La historia del hombre no habla de un hombre en concreto, sino de un ente que traza una serie de mitos que silencian al hombre real y concreto. En “Piedra de sol” sobreviene una imagen de un hombre que se queda ante la nada, pero no por el terror que provoca el fin del mundo, sino por el silencio que provoca la narración histórica, en la que el hombre no es quien participa de este mito, sino sólo un ente, un reflejo, un parpadeo.

no pasa nada, callas, parpadeas

(silencio: cruzó un ángel este instante

grande como la vida de cien soles),  
¿no pasa nada, sólo un parpadeo?  
—y el festín, el destierro, el primer crimen,  
la quijada del asno, el ruido opaco  
y la mirada incrédula del muerto  
al caer en el llano ceniciento,  
(Paz, 1995, p. 257)

Ahora veamos otra nada, aquí en un fragmento del poema “El cuerpo deshabitado”, de  
Rafael Alberti:

Llevaba una ciudad dentro.

La perdió.

Le perdieron.

Solo, en el filo del mundo,

clavado ya, de yeso.

No es un hombre, es un boquete

de humedad, negro

por el que no se ve nada.

Grito.

¡Nada!

Un boquete, sin eco.

(Alberti, 2010, p. 77)



“El cuerpo deshabitado” es un poema del libro *Sobre los ángeles* publicado en 1929, en el que el poeta habla de un hombre que no es hombre, sino un cuerpo vacío, un cuerpo en el que no habita ya nadie. Una deshumanización que ha dejado un boquete en el que no resuena nada, ni siquiera el eco. En este poema la nada tampoco es la erótica de “Venus”, sino un vacío en el alma humana que provoca sólo el silencio. No hay asombro, no hay sueño y tampoco una forma. Al final del poema aparece una vista, la cual es humo y no tiene forma; el “ser” se ha desprendido de la esencia.

Es oportuno mencionar la anécdota que Paz recuerda sobre Alberti en “Rafael Alberti, visto y entrevistado” (1984), en la que Paz y otros compañeros le leyeron sus poemas a Alberti en un bar, a lo cual él comentó: “En lo que escribes hay una búsqueda de lenguaje y por eso tus poemas, en el fondo, son más revolucionarios...” (1994a, p. 935).

No sabemos qué poema leyó Paz al poeta español, pero al parecer, Alberti encontró algo que reflejaba una sacudida en el lenguaje en los versos del mexicano. Paz fue motivado a seguir un camino poético que lo llevaría a reflexionar sobre lo dicho por sus contemporáneos, así como lo ya dicho y transformado por los poetas del pasado. En tal camino, los acontecimientos del mundo dicen sobre lo que es el hombre, sobre lo que habita y deja de habitar dentro de sí. Un grito no sólo revela los cambios que la Modernidad provoca en los hombres y en sus ciudades; hay algo que queda en silencio. La visión histórica de “Piedra de sol” desprende una reflexión acerca de lo que pierde el hombre ante la narración histórica. El abismo no sólo está en la soledad, sino en el silencio que se encuentra al gritar hacia dentro, hacia el “ser”.

También hay un cuerpo deshabitado en “Piedra de sol”, pero no es un cuerpo que está entre la soledad y el silencio como en “El cuerpo deshabitado”, sino como dice Paz en *Cuarenta*

*años de explicar poesía*: “El cuerpo del mundo es femenino y es, simultáneamente, real e imaginario” (2014a, p. 99). Lo que se desprende y ya no habita es una presencia femenina, estrella palpitante en el horizonte que regresa la mirada y acongoja por su lejanía, una separación que perturba a pesar de que ninguna palabra sea dicha. Y así el mundo se presenta como algo que invita, el cual se abre, se espera y se atraviesa:

voy por tu cuerpo como por el mundo,  
 tu vientre es una plaza soleada,  
 tus pechos dos iglesias donde oficia  
 la sangre sus misterios paralelos,  
 mis miradas te cubren como yedra,  
 eres una ciudad que el mar asedia,  
 una muralla que la luz divide  
 en dos mitades de color durazno,  
 (Paz, 1995, p. 246)

Otro ejemplo del desarraigo del “ser” se encuentra en “Más allá”, de Jorge Guillén:

Todo está concentrado  
 Por siglos de raíz  
 Dentro de este minuto  
 Eterno y para mí.

Y sobre los instantes  
 Que pasan de continuo.  
 Voy salvando al presente:

Eternidad en vilo.

Corre la sangre, corre

Con fatal avidez.

A ciegas acumulo

Destino: quiero ser.

(Guillén en Cerrillo, 2002, p. 51)

El cuerpo en la poesía de Guillén es uno que no quiere desprenderse, reconoce la fluidez del tiempo y si se deja llevar por su corriente desaparecerá. Por ello, hay un hincapié en la reiteración a la concentración del mundo en un instante, un momento que transfigura la pluralidad en eternidad. “Más allá” es un poema sobre el despertar del hombre, o más bien, el despertar del hombre ante el mundo, el cual confiere una continuidad de luz que nunca termina, a menos que el tiempo acabe.

Paz comentó este poema en “Jorge Guillén” (1994a); ahí menciona la reiteración del poema por “querer ser”, mas no es el querer del “ser” ontológico que está fuera del tiempo, sino un “ser” que es relativo al tiempo, a cada instante que sucede y cuya manifestación es el devenir. Si deviene, siempre sucederá, será un absoluto, pero sólo en su constancia de ser y suceder en el tiempo (Paz, 1994a, p. 751).

Por lo general, el “ser” es considerado un absoluto por la filosofía clásica; su relatividad aparece en el siglo XX tras el surgimiento de las corrientes existencialistas, las cuales promovieron que la esencia del hombre no era el “ser”, sino la existencia, como lo afirmó Sartre en *El existencialismo es un humanismo* (1946). Pero la relatividad del “ser” en Guillén es muy diferente a la idea clásica y existencial, ya que es tanto una relatividad como una universalidad. Este

carácter relativo proviene de un instante que reside en el poema, al mismo tiempo que es universal porque el lenguaje permite crear un puente entre las cosas y el hombre (Paz, 1994a, p. 752).

El fundamento para el universo de la filosofía clásica fue el “ser”, elemento que corresponde a la esencia de todo lo que existe y que está siendo. Se pensaba que esta certeza estaba en nuestra semejanza con Dios, según los medievales. En la Ilustración, esta certeza pasó a asentarse sobre la razón. Pero los griegos hablaban del *logos*, palabra que implicaba no sólo la razón, sino la palabra, la lógica, el sentido, es decir, todo lo que implica un discurso. El lenguaje, por lo tanto, es un precedente para poder acercarse a las cosas, a lo desconocido y lo incierto, como dice Paz en *El arco y la lira*: ante lo incierto, el hombre “nombra” (1972).

La poesía recuperó esta particularidad del lenguaje, la de ser un puente para aproximarse a las cosas y a lo desconocido. Nuestro mundo, como dice Paz, es verbal (1994a), un mundo en el que la palabra y el silencio son tan provocativos que conforman una dinámica dentro de él. Lo que ubica al ser humano en este movimiento del tiempo no es una definición o una certidumbre, sino la corriente que transfigura en la pluralidad de cada instante, como en “Piedra de sol”:

todo se comunica y se transfigura,  
arco de sangre, puente de latidos,  
llévame al otro lado de esta noche,  
adonde yo soy tú somos nosotros,  
al reino de pronombres enlazados,

puerta del ser: abre tu ser, despierta,  
(Paz, 1995, p. 261)

La tendencia de “querer ser” de Guillén hace reflexionar sobre la concordancia de la existencia del hombre entre la nada. Los existencialistas pensaban que se parte de la nada y que desde la existencia el relato de la esencia humana es creado. Un el relato que se complica al tener la conciencia de la nada al final de la vida.

¿Qué sentido tiene la vida si al final sólo seremos polvo? Si la respuesta es ninguno, como el nihilismo lo afirma, ¿qué sentido se debe procurar? Tal vez aceptar la nada del mañana que propuso Albert Camus en *El mito de Sísifo* en 1942, el cual nos dice que la totalidad de nuestro tiempo se convertirá en nada, al mismo tiempo que esta totalidad reduce las creaciones artísticas a este absurdo: “Repitámoslo. Nada de esto tiene sentido real” (Camus, 1999, p. 151).

El ser humano quiere ser porque en el fondo sabe que es nada. Lo que importa en este trabajo es que la literatura del siglo XX se tuvo que enfrentar con corrientes que se contraponían entre sí, y no sólo en el aspecto formal, sino en lo esencial. El desarraigo del “ser” motivó al arte de este siglo a discutir, manifestar y proponer corrientes que niegan al pasado, dejan a un lado el ideal de belleza eterna y abrazan lo perecedero (Torre, 2001).

La frase de Camus antes citada dice que lo real no tiene sentido porque se desmorona en el tiempo, pero lo que acontece no sólo es lo real, sino el mito. El pensamiento, la ilusión y las imágenes son lo único por lo que el hombre puede sostenerse porque le pertenecen, son propias de él, son sus creaciones, sus mitos, su imaginario que cuenta y hace real cada tragedia.

En “Decir sin decir: Vicente Huidobro” (1994a), Paz comenta que una cosa es la realidad, pero otra, el hecho imaginario que se sustenta como un hecho verbal; no se puede ver con los ojos ni pensar, pero sí es posible decirla (1994a, p. 720). Y esta propiedad brinda la posibilidad de la creación de un puente entre la cosa y la palabra, entre el sonido y el significado, entre

el ser humano y la realidad. Parece que la creación del lenguaje está al borde de alguna divinidad, tal vez por esto Huidobro escribió en su “Arte poética”: “El poeta es un pequeño Dios.” (2011, p. 13).

Huidobro manifiesta desde el creacionismo una postura que levanta al poeta a un nivel divino. Paz comenta que el creacionismo del poeta chileno no tiene una “formulación definitiva”, sino que era la postura que le asignaba al poeta la facultad de representar realidades (1994a). Así, la naturaleza se convierte en una materialidad a la disposición del lenguaje y la imaginación, los cuales se trabajan para crear obras que nunca antes se habían visto.

La postura de Huidobro es que la realidad es una cosa, pero el arte, otra. Guillermo de Torre lo cita en *Literaturas europeas de vanguardia* (2001): “...yo escribo *Horizonte cuadrado*, que es falso en la vida real y real en el Arte” (p. 129).

La capacidad verbal del hombre arremete contra la nada que se acomoda al final de la vida, lo cual llena el espacio entre el nacimiento y la muerte con palabras, significados, mitos y creaciones que revelan su sentido. El individuo quiere ser, pero no puede olvidar que está consciente de la nada, la cual se asoma en su vida.

Para Paz, la “caída” se manifiesta con la muerte, la soledad o el pecado en la literatura, pero sobre todo ante la conciencia de la inminente caída (1994a). Esta es una “caída” existencial que al mismo tiempo es una “subida”, por el estado que la conciencia otorga: la sabiduría. Y por esto, a Paz le llama la atención el poema de *Altazor* (1931), de Huidobro, pues es un poema de “subidas” y “caídas”, de estados de conciencia que cambian y mudan, de un querer “ser”, así como del sinsentido del lenguaje. Respecto a la “subida” y la “caída”, en *Altazor* se lee: “No hay bien no hay mal ni verdad ni orden ni belleza” (Huidobro, 1981, p. 63).

No hay una belleza eterna como lo establecieron las antiguas estéticas, tampoco hay una ética, ni una visión de un cosmos determinado, todo esto está en plena caída, mientras que el caos, el mal y la fealdad están en plena subida. ¿Y la poesía?

Altazor desconfía de las palabras  
 Desconfía del ardid ceremonioso  
 Y de la poesía  
 Trampas  
     Trampas de luz y cascadas lujosas  
 Trampas de perla y de lámpara acuática  
 Anda como los ciegos con sus ojos de piedra  
 Presintiendo el abismo a todo paso  
 (Huidobro, 1981, p. 82)

Pareciera que la poesía es una nada que no rescata, más bien mantiene en caminos a ciegas donde se halla un abismo en cada rincón o en cada vuelta. Parece que hay un desarraigo de la confianza de la palabra y del mito arquetípico que abre la visión del mundo. La poesía en *Altazor* está consciente de su desenlace final, no hay un sustituto de su presencia, sólo el silencio: “Silencio la tierra va a dar a luz un árbol” (Huidobro, 1981, p. 84).

Este verso reaparece varias veces a lo largo del poema, lo que recuerda que el poema creacionista es una representación de la naturaleza que otorga el reflejo de una luz. El creacionismo es una poesía de la cual no nacen árboles, sino palabras que no son nombres, sino cosas y objetos vivos con una naturaleza propia (Paz, 1994a, p. 722).





tiempo cíclico, donde el “ser” se reinicia y extiende su pluralidad. Paz dice sobre el último canto del poema de Huidobro: “El largo discurso de *Altazor* se resuelve en una serie de bloques silábicos a un tiempo cristalinos e impenetrables” (1994a, p. 724)

Los últimos versos de *Altazor* enuncian:

Lalalí

io ia

i i i o

Ai a i ai a i i i i o ia

(Huidobro, 1981, p. 141)

El desarraigo del “ser” ha perdido aquí su significado, el cual ha dejado al lenguaje desprovisto de algún sentido. El canto del poema establece un lenguaje que es un sinsentido para el hombre, es otra realidad, una imaginaria que juega al borde de la nada, parecido al nihilismo de Camus. Paz, en cambio, le otorga a Huidobro la “subida” de la plenitud del “ser”.

Lo propio del ser humano es la palabra y el mito, cuando éste haya desaparecido en el mundo también sus creaciones lo harán. Pero los dioses crean espacios infinitos con su verbo, espacios en los cuales caben mundos. En Huidobro, según Paz, cada palabra y cada sílaba es un objeto vivo, los cuales tienen su espacio y su realidad (1994a). No es una “caída” del lenguaje por la pérdida de significado, sino que al otorgar vida a la palabra y a las sílabas; esta pérdida de significado es la creación de una nueva naturaleza.

Sin significado, los sonidos no significan nada. “La nada es la otra cara del ser” (Paz, 1994a, p. 726), es la cara que ha otorgado vértigo y silencio a toda la humanidad, es la causa por

la cual la tradición clásica le otorgó su fundamentación al “ser” para contrarrestar la presencia del “no-ser”. La lucha entre el “ser” y el “no-ser” termina en Huidobro en la aceptación de la nada, una “caída” que se convierte en una plenitud del “ser” por la unión de sus dos caras; “caída” que se convierte en “subida”. Es decir, conciencia que termina y conciencia que acaba, la cual gira, “...que da un rodeo / y llega siempre:”, como en “Piedra de sol” (Paz, 1995, p. 262).

### 5.3. La incursión extranjera

La naturaleza es un elemento central en el Romanticismo, una naturaleza que invoca una sensibilidad contraponiéndose a las innovaciones de la Ilustración. Por un lado, estaba la transformación de la naturaleza en la Revolución Industrial, pero por el otro, la filosofía mantenía separada el alma y la razón del cuerpo. Kant en su *Crítica de la razón pura* (1787) ponía la sensibilidad del pensamiento sobre la sensibilidad corporal.

En *Los hijos del limo*, de 1974, Paz recuerda que la sensibilidad romántica estableció un “acuerdo” con la naturaleza, la cual la humaniza y le impone un cuerpo (1994c, p. 359). El alma y el cuerpo que habían sido separados desde la teoría de las ideas de Platón, en el Romanticismo presenciaron una unión que transgredía el orden de la religión (Novalis) y el conocimiento (Schelling).

Para Octavio Paz en *Los hijos del limo* (1994c) y Jorge Aguilar Mora en *Sueños de la razón 1799 y 1800* (2015), el cuerpo en el Marqués de Sade no habla ni simboliza, sino que es un medio para establecer su crítica; no es un autor pasional, sino racional, el cual utiliza el erotismo para mostrar su filosofía, lo que lo acerca más a la Ilustración (1994c, p. 360). Por otra parte, la

“humanización del cuerpo” en el Romanticismo le dio presencia mítica al cuerpo, como en el “Himno a la noche”: “Sopla en las cuerdas de mi corazón una honda pena y quiero precipitarme en gotas de rocío, mezclarme con cenizas.” (Novalis en García Román, 2017, p. 177).

Mas este cuerpo no sólo era un receptor de estímulos; durante los siglos XVIII y XIX se apareció una evolución de la percepción. Jorge Aguilar Mora, en *Sueños de la razón 1799 y 1800* (2015), señala que, con el análisis del conocimiento de Kant, el “Yo” de Fichte derivó en una reflexión en sí, la cual Schlegel nombró como la autoconciencia. Este conocimiento de sí mismo es a la vez una disposición del pensamiento a ser una fuerza emocional e intelectual (cuyo término en alemán es *witz*), la cual es capaz de conectar a toda la realidad, al mismo tiempo de reconocer su fragmentación (Aguilar Mora, 2015). De este modo, cuando aparece el *Sistema del idealismo trascendental* en 1800, Schelling puede hablar de una experiencia individual que tiene como eje central una naturaleza tanto de lo objetivo como lo subjetivo, que al mismo tiempo es capaz de diferenciarlos y representarlos.

El Romanticismo le dio al cuerpo una presencia verbal que al mismo tiempo establece una conexión con la naturaleza, como en los versos de “Himno de la noche”, de Novalis. Por otro lado, volver a la tierra y ser cenizas no sólo es la presencia del cuerpo como mito, sino una nostalgia por el pasado y el principio del cual todo proviene.

Paz comentó que la nostalgia romántica es, además de una transgresión de la moral, una transgresión del tiempo presente que se manifiesta a favor de un tiempo original (1994c, p. 361). El origen de la humanidad está en el pasado, así como en la naturaleza, la cual al mismo tiempo es una presencia mítica y religiosa en la tradición clásica. El sol, el viento, el mar, las constelaciones eran tanto fuerzas naturales como presencias divinas para los antiguos europeos.

En *Los hijos del limo*, Paz comenta que las antiguas civilizaciones, como la india y la prehispánica, tenían la visión de un tiempo cíclico (1994c, p. 339). En lugar de que cada cambio sea único, la repetición les permitía establecer la restauración del tiempo original, así contraponían el fin de los tiempos con la resurrección.

Por otro lado, la religión cristiana propuso la salvación personal, la cual no refiere a la resurrección de un ciclo, sino a la resurrección del alma (1994c, p. 343). No es la naturaleza el centro del “drama cósmico”, sino el hombre. Por otro lado, el tiempo ideal no está ya en el pasado, sino en el futuro, en un porvenir que está relacionado con el fin de todos los tiempos. En *La ciudad de Dios* (426 d. C.) San Agustín establece una crítica al eterno retorno platónico, Cristo no regresará para volver a morir por nuestros pecados. El tiempo ideal no será ni el pasado ni el presente, sino el que nunca termine en la “Ciudad Eterna” (San Agustín, 2001, p. 140.). Para Paz, esta visión cristiana del tiempo rompió con el tiempo circular y dio acceso a un tiempo que es único e irreversible, el cual acentúa la “heterogeneidad de los tiempos” (1994c, p. 343).

La heterogeneidad, aparte de la novedad, caracteriza a la Modernidad. Paz le confiere a esta extrañeza el nombre de “tradicción de la ruptura”, la cual es una contradicción al mismo tiempo que establece una continuidad (1994c, p. 333). El Romanticismo fue una ruptura con el tiempo que mira hacia al futuro, al establecer un interés por el retorno al pasado, el cual recrea mitos religiosos y promueve un espíritu de comunidad en el hombre (1994c, p. 367). En “Curso de la vida”, de Hölderlin, se lee:

Alto aspiró mi espíritu, pero el amor tiró  
de él a tierra y ahora el dolor más lo inclina.

Camino por el arco de la vida

y vuelvo hasta el lugar del que partí.

(Hölderlin en García Román, 2017, p. 89)

“Piedra de sol” corresponde a este espíritu al confeccionar un tiempo circular con la reiteración de los versos iniciales, la letanía por la acentuación del endecasílabo, la presencia del “otro” que aparece y desaparece, el vértigo del silencio, etc. Y así la presencia del Romanticismo está en el poema de Paz en el momento que el mundo se transfigura en cada instante: “es el centro del mundo cada cuarto, / es la primera noche, el primer día, / el mundo nace cuando dos se besan” (1995, p. 254).

La naturaleza en “Piedra de sol” pertenece a cada verso, a cada instante, a cada encuentro con el “otro”, así como en su silencio y en su voz. Cada palabra abre la posibilidad de reiniciar el mundo, no es una recreación del mundo exterior, sino la apertura a uno nuevo. Las palabras no son la realidad ni la naturaleza: son un puente. Paz comenta en *El arco y la lira* (1972) que lo que está entre la palabra y la cosa real no pertenece al mundo sino al hombre.

Bonnefoy advierte que esta “relación conceptual con el mundo” es lo que nos permite soñar (2017, p. 61). Los seres humanos llenamos nuestro mundo con sueños, ideas, palabras, metáforas y analogías porque no están en nuestra realidad, así el mundo del hombre corresponde a una realidad única que en el Romanticismo y en “Piedra de sol” conforman una presencia que busca regresar al principio.

Como hemos visto, hay un desarraigo de la realidad en su representación, las palabras no son la realidad, pero sí son un puente que permite satisfacer la necesidad de hablar de lo que nos rodea. La analogía permite crear una correspondencia de la representación, es el sueño del que

habla Bonnefoy (2017, p. 62), no es la realidad, pero es una realidad humana que se convierte en lenguaje.

Otra corriente importante en la Modernidad fue el simbolismo, el cual en Francia apareció representado por Baudelaire y Rimbaud, quienes dieron continuidad al espíritu alemán. Paz comenta que la poesía alemana y la francesa están separadas por su lenguaje, la alemana tiende hacia la acentuación silábica igual que la inglesa, lo que les permite hacer énfasis en la melodía; pero la lengua francesa no tiene acentos tónicos, las comas y los puntos son sus recursos (1972, p.74).

Bonnefoy señala que en la poesía francesa la acentuación está “muerta”, aunque existe una tenue acentuación en la última sílaba para hacer relevante la palabra, no la sílaba, lo cual sirve para remarcar una idea o una razón (2017, p. 97). Por esta razón, según Paz, le corresponde a la poesía francesa la tendencia al discurso y a la “meditación poética” (1972, p.74).

A Baudelaire se le conoce por *El spleen de París* (1869), el cual contiene poesía en prosa, un relieve en la simbolización y la representación del momento. En esta obra, en el poema “El extranjero”, la naturaleza está presente como un más allá, algo que se ha escapado o que nunca fue propio: “—Amo las nubes... las nubes que pasan... allá... allá... ¡Maravillosas nubes!” (2018, p. 7).

La consciencia del mundo y su representación que fue unida por Schlegel en el Romanticismo (Aguilar Mora, 2015), también está marcada por su separación, es decir, la ironía o el “amor por la contradicción” (1994c, p. 368). La ironía corresponde a la consciencia que se separa de la realidad, lo que era una unidad por la analogía en la antigüedad, se transforma en una dualidad en el tiempo moderno (1994c, p. 372).

La naturaleza y el tiempo no corresponden a la naturaleza y el tiempo del ser humano. El ritmo moderno establece su propio ritmo y es de una naturaleza heterogénea. Los simbolistas re-  
 crudecieron esta separación del tiempo original. El ritmo de Baudelaire correspondió a la reflexión, la duda y la ironía (1994c, p. 390). Esta nueva naturaleza del hombre se halla en el siguiente fragmento de Baudelaire, del poema “Correspondencias”:

Es la Naturaleza templo, cuyas basas  
 suben, de tiempo en tiempo, unas confusas voces;  
 pasa, a través de bosques de símbolos, el hombre,  
 al cual éstos observan con familiar mirada.

Como difusos ecos que, lejanos, se funden  
 en una tenebrosa y profunda unidad,  
 como la claridad, como la noche, vasta,  
 se responden perfumes, sonidos y colores.  
 (1999, p. 24)

En la primera estrofa se encuentran las bases de la naturaleza, cuya característica es que contienen voces confusas. Mas no es la naturaleza de la realidad, sino una que se presenta como un templo, un mito, una presencia sagrada hecha por el hombre y sus símbolos, los cuales son árboles del bosque.

Y en la segunda estrofa, las voces se confunden con elementos que corresponden a lo sensible, mas se fundan en una unidad “tenebrosa y profunda”, oscuridad y vértigo ante la in-

mensidad de la noche. Esta unidad trae consigo la mezcla de los sentidos del cuerpo; su confusión y unión permite la sinestesia, la cual corresponde con la mezcla de las sensaciones.

Por un lado, la poesía de Baudelaire habla de la separación con la realidad, pero por el otro lado, alude a una naturaleza que pertenece a la voz, la cual mezcla los sentidos del cuerpo y los convierte en una realidad del lenguaje —lo que Bonnefoy menciona como “la red de conceptos” del lenguaje (2017, p. 61), y que Paz consideró como una “figura” del lenguaje (1994c, p. 394).

Las palabras crean una realidad que atraviesa los sentidos y su correspondencia no equivale a la percepción de los sentidos; la correspondencia se da con el pensamiento, es decir, una realidad que le pertenece al habla, así como un universo análogo a la simbolización y la separación irónica de la realidad: “Baudelaire hizo de la analogía el centro de su poética. Un centro en perpetua oscilación, sacudido siempre por la ironía...” (1994c, p. 394). “Piedra de sol” no es ajeno a estas oscilaciones:

voy entre galerías de sonidos,  
 fluyo entre las presencias resonantes,  
 voy por las transparencias como un ciego,  
 un reflejo me borra, nazco en otro,  
 oh bosques de pilares encantados,  
 (Paz, 1995, p. 245)

Los sentidos coinciden con la naturaleza transparente de los símbolos del lenguaje; la analogía corresponde a una presencia que sólo se puede nombrar, no se puede tocar ni ver. Las



palabras, las metáforas y las imágenes poéticas atraviesan los sentidos reales que conforman una nueva simbolización, la propia del poema y sus versos. Para Paz, el poema no es un absoluto, sino una “formación” de signos que establecen una constelación que se hace, rehace y deshace, el trazo del poeta se redibuja para convertirse en la posibilidad de ser (1972, p. 273). El bosque de las representaciones se confunde por el parecido de sus árboles, una presencia mezclada en una unidad que sólo el lenguaje puede sostener en sus pilares.

En cuanto a Stéphane Mallarmé, quien significó una gran rebeldía para la comunidad literaria y fue un reflejo de los cambios en su tiempo, se puede decir que además de su transgresión a nivel topográfico, compartió con Baudelaire la representación de la realidad del hombre en la poesía y este vacío en la pluralidad del texto; según Paz, tal vacío conduce a la idea de que no hay un texto original, sino una pluralidad de sentidos, interpretaciones y relatos (1994c, p. 396). Por lo anterior, el libro o la obra sería para Mallarmé la metáfora “última” (1994c, p. 399). La obra es un enfrentamiento ante la nada, es lo que decimos ante el vacío que se presenta en la realidad, esa naturaleza que no es posible hacer nuestra, aquella que sólo corresponde enunciar. Como lo menciona Alfonso Reyes en “Meditaciones sobre Mallarmé”: “... las ideas ya no son ya las cosas, las palabras no son las ideas, y la palabra escrita no es, ni con mucho la palabra hablada” (2017, p. 84)

La obra en sí misma es lenguaje, pero es la manifestación de algo que separa, una máscara, una metáfora, una ilusión que transfiere la presencia del mundo en palabras. Para Mallarmé, aceptar esta nada implicó que la obra no le perteneciera al autor, sino a sí misma. La obra es impersonal, es una “cristalización” del lenguaje que conforma su realidad, su propio universo (1994c, p. 399).

velando

dudando

rodando

Brillando y meditando

antes de detenerse

en algún punto final que lo consagre

todo Pensamiento emite un Golpe de Dados

(Mallarmé, 2017, p. 74)

*Un tiro de dados* (2017) destacó por hacer del libro una ofrenda a la imaginación; su “topografía poética”, como la llamó Alfonso Reyes, corresponde a una constelación que se esparce entre las páginas. Su contemplación se resuelve en una transgresión al uso común de la hoja, lo que expande así su espacio y su libertad. Su analogía no es sobre el cuerpo sensible como en Baudelaire, sino sobre la abstracción del tiempo y el espacio. Bonnefoy menciona que el poema de Mallarmé es el reconocimiento de los límites humanos, así como su rechazo (2017).

El pensamiento se transfiere de ser una idea concreta y real a ser una abstracción que no tiene una realidad más allá de sí misma. Estamos atrapados en nuestro cuerpo y en nuestra mente, nuestros sentidos no alcanzan a percibir la esencia de todo, al mismo tiempo que nuestra mente sólo tiene acceso a sí misma. El caos, el azar y lo indeterminado son elementos que conforman el mundo interior y depende de ellos nombrar y soñar. Bonnefoy advierte sobre *Un tiro de dados*:

“... ningún acto del pensamiento puede abolir el azar, es decir, ayudar a deshacer las redes de la finitud” (2017, p. 113).

Es posible volar en la imaginación, soñar sobre lo que no se permite alcanzar, la “caída” es al mismo tiempo la “subida”, la conciencia de la condición humana. Lo único determinado es la muerte, el tiempo lleva de la mano, pero nunca se detiene. Por lo mismo, el tiempo se convirtió en un elemento central en la poesía de Paz.

El ritmo da repetición, hace que el instante regrese y perdure en la poesía. El pasado regresa, el presente siempre está y el futuro se asoma como duda y expectativa, mientras que el poema evoca esta heterogeneidad. Por eso Paz dice que el tiempo nace, muere y renace en la poesía, es una recreación de la perpetuidad y una actualización del pasado (1972, p. 66).

“Piedra de sol” corresponde a ese tiempo que muere y renace. No es una linealidad o un poema que se pierde en el vacío que le sigue al último verso; regresa a volver a ser. Hay así una atracción por el azar y el cambio en el poema: “comiendo una naranja, / el mundo cambia,” (Paz, 1995, p. 257).

Pero el poema se recoge a sí mismo al final y regresa a su origen, regresa a ese verso que lo hizo velar, rodar y dudar; su consagración no es el brillo en medio de la hoja como la constelación de Mallarmé, más bien se consagra en su repetición. El movimiento es circular, mas no es idéntico. Cada lectura abre una nueva interpretación, un nuevo instante, una nueva percepción de presencia poética, la cual así como aparece se desvanece:

oh vida por vivir y ya vivida,  
tiempo que vuelve en una marejada,

y se retira sin volver el rostro,  
lo que pasó no fue pero está siendo  
y silenciosamente desemboca  
en otro instante que se desvanece:  
(Paz, 1995, p. 250)

Ante el desvanecimiento, otro ser aparece. Como dice Guillaume Apollinaire en “Los pintores cubistas”, de 1913: “La verdad siempre será nueva” (González García, 2009, p. 63). Es decir, la novedad está sobre la realidad que se conoce, la cual poco a poco deja de ser y existir en el mundo por la rapidez del ritmo moderno. La vanguardia fue un rompimiento total con las tradiciones clásicas. Este nuevo movimiento fue gestándose en las corrientes artísticas del siglo XIX y son una continuación de la “tradicción de la ruptura”.

Apollinaire es un representante de lo que se conoce como simultaneísmo, el cual había tomado como inspiración la plasticidad del cubismo y el movimiento del futurismo. El cubismo tomó la representación del objeto y de sus partes extendiéndolo sobre el lienzo, así como la heterogeneidad del tiempo al integrar en dos dimensiones la cuarta dimensión (Walther, 2012). Por su parte, los futuristas decidieron crear la presencia del movimiento en sus cuadros; esta corriente fue predominantemente italiana y representó al mismo tiempo una ruptura artística y política (Walther, 2012); su fin fue representar simultáneamente el tiempo de los objetos en cuadros de dos dimensiones. Y Apollinaire retomó esta simultaneidad para su poesía. Según Paz (1994c), lo arriesgado de la corriente de Apollinaire fue que buscó representar de forma simultánea el movimiento en la forma verbal de la poesía. Un poema contiene una sucesión, hay una linealidad por su lectura y le corresponde el sentido del pensamiento, así que la intención fue crear la ilu-

sión de una sincronía al abolir la perspectiva. En la pintura moderna, la perspectiva desapareció para dar espacio a la desintegración de la forma; la poesía Apollinaire retiró los “nexos sintácticos”, comas, puntos, etc.

Para Paz, el simultaneísmo de Apollinaire corresponde tanto a la analogía como a la ironía, es decir, la unión y separación en el universo poético (1994c) La falta de nexos provoca que los versos conformen bloques de palabras que se separan o se unen por la imagen poética. Esta imagen participa como un centro solar que proporciona cierta gravedad en el poema, que sostiene así una presencia que llega a sí misma. Enseguida se presentan fragmentos del poema “Zona”, de Apollinaire:

Al fin estás cansado de este mundo antiguo

(...)

Estás cansado de vivir en la antigüedad griega y romana

(...)

Ahí está la nueva calle y tú no eres todavía más que un niño pequeño

(...)

Ahora tú caminas por París solo entre la multitud

(...)

Hoy tú caminas por París las mujeres están ensangrentadas

(...)

Ahora estás a orillas del Mediterráneo

(...)

Hete en Marsella en medio de las sandías

Hete en Coblenza en el hotel Gigante

Hete en Roma sentado bajo un níspero del Japón

Hete en Amsterdam con una muchacha a la que encuentras hermosa y fea

(Apollinaire, 2007, pp. 9-13)

En “Zona” aparecen diferentes días y diferentes lugares, en los cuales se camina, se sienta y se cansa, acompañado o en soledad. Los momentos y lugares son atraídos por su recorrido en las calles de París, las cuales hacen presente una totalidad del tiempo y del espacio que se extiende en el poema. La pluralidad se convierte en la gravitación por la cual los versos se reencuentran una y otra vez. El centro del poema de Apollinaire es esta multiplicidad que se puede encontrar también en “Piedra de sol”, la cual corresponde a una búsqueda erótica que aparece y reaparece en los instantes del poema:

voy por tu cuerpo como por el mundo  
 (...)
   
 voy por tus ojos como por el agua  
 (...)
   
 voy por tu taller como por un río  
 voy por tu cuerpo como por un bosque,  
 (...)
   
 busco sin encontrar, escribo a solas,  
 no hay nadie, cae el día, cae el año,  
 (Paz, 1995, p. 246, 247)

La simultaneidad no sólo se observa en Apollinaire, también se encuentra en T. S. Eliot, quien fue una gran influencia para Octavio Paz. El poema de *The Waste Land* (1922) fue leído por Paz a sus 17 años de edad, en la revista *Contemporáneos*; lo dejó confundido, pero también fascinado la complejidad del poema (2014b). En *The Waste Land* también hay correspondencia

de la pluralidad de instantes, fragmentos y lugares que se yuxtaponen en la extensión de todo el poema.

En el ensayo “T. S. Eliot: mínima evocación” (1988), Paz comenta que fue precisamente la pintura vanguardista la que le dio un punto de referencia para visualizar lo que decía *The Waste Land* (2014b). En el poema encontró la correspondencia de fragmentos que aparentemente están disociados entre sí, pero que pertenecen a una imagen poética que le da un centro a todo el poema. Esto corresponde también a una presencia que está separada por la heterogeneidad de imágenes. “...Son of man, / You cannot say, or guess, for you know only / A heap of broken images...” (Eliot, 1998, p. 55).

La fragmentación del poema de Eliot se encuentra en anécdotas, diálogos, cantos, memorias, lugares, citas de otros poemas y de libros como la Biblia. Ovidio, Baudelaire, Shakespeare, Dante, Nerval, son algunas de las referencias que están en el poema, lo cual hace pensar en el *collage* de los cubistas, mas no hay que olvidar que para el cuadro el tiempo es estático y en el poema transcurre.

Por lo anterior, Paz señala otro elemento del poema: la integración del aspecto histórico; éste es un elemento contradictorio en la poesía del siglo XIX, la cual había desarraigado el orden natural del tiempo y había instaurado el tiempo heterogéneo (1994c). Pero el interés de Pound por el pasado y su reinstauración en la poesía, fue un gran pilar para la obra de T. S. Eliot (Paz, 2014b).

Pound y Eliot recuperaron el movimiento que aparece en la narración de un “yo” y un destino social. La subjetividad que resplandeció en la Ilustración y el Romanticismo recupera su posición en la historia y el acontecimiento social. *The Waste Land* no habla de la fragmentación

del hombre en la eternidad, sino del hombre fragmentado en su siglo y en la ciudad moderna (2014b):

I sat upon the shore  
 Fishing, with the arid plain behind me  
 Shall I at least set my lands in order?  
 London Bridge is falling down falling down falling down  
 Poi s'ascose nel foco che gli affina<sup>7</sup>  
 Quando fiam ceu chelidon<sup>8</sup>—O swallow swallow  
 Le Prince d'Aquitaine à la tour abolie<sup>9</sup>  
 These fragments I have shored against my ruins  
 (Eliot, 1998, p. 69)

Para Paz, el tema del poema de Eliot es la presencia de una ciudad que es al mismo tiempo todas las ciudades, y un sujeto que también es al mismo tiempo todos nosotros (2014b). La instauración de la historia y de la sociedad constituye una presencia que obliga a evocar la realidad. Pero esta realidad ya se había divorciado de la postura del “arte por el arte” y ahora reintegra la percepción de un “yo poético” instaurado en su historia.

A la realidad del mundo le corresponde visiones de terror, destrucción y ruinas. Paz mostrará esa faceta en el poema que abre *La estación violenta*, “Himno entre ruinas”. Pero el carácter histórico, aquel que se refiere a la instauración en el tiempo, así como su desarraigo, se puede encontrar en “Piedra de sol”:

<sup>7</sup> Dante, *Purgatorio*. 1314. “Entonces se escondió en el fuego lo rehabilita”.

<sup>8</sup> *Pervigilium Veneris*, siglo V d. C. “¿Cuándo seré como la golondrina?”.

<sup>9</sup> Gerard Nerval, “El desdichado”, 1865. “El príncipe Aquitano de la torre abolida”.



no pasa nada, callas, parpadeas  
 (...)
   
 ¿no pasa nada, sólo un parpadeo?  
 (...)
   
 Churruca en su barrica como un trono  
 escarlata, los pasos ya contados  
 de Lincoln al salir hacia el teatro,  
 el estertor de Trotsky y sus quejidos  
 de jabalí, Madero y su mirada  
 que nadie contestó: ¿por qué me matan?  
 (Paz, 1995, p. 257, 258)

En *Cuarenta años de escribir poesía* (2014a), Paz le asigna a este fragmento la posición del hombre ante la historia. Nuestro momento es histórico al mismo tiempo que es sólo un instante en la totalidad del tiempo. Seremos olvidados en el pasar de los miles de años y sólo algunos personajes protagónicos sobrevivirán. ¿La existencia humana tiene sentido ante la eternidad?

En la década de los treinta, Paz estaba más interesado en la revolución y a Eliot le correspondía una condición más reflexiva, pero ambos estaban consternados por un tiempo lleno de horrores y cambios súbitos, los cuales caracterizaron a la primera mitad del siglo XX. Paz reconoció en su lectura *The Waste Land* una reconciliación con la historia, al mismo tiempo que una presencia que se escapa, cuya voz brilla por su silencio en general:

...Speak to me. Why do you never speak? Speak.  
 What are you thinking of? What thinking?

What?

I never know what you are thinking. Think”

(Eliot, 1998, p. 58)

El silencio del “otro” es un elemento que Paz llevó a su poema, pero esto tiene relación con otra corriente y otro autor. Entonces es necesario abordar el surrealismo. Esta vanguardia fue protagonizada por André Breton y estableció una postura revolucionaria sobre la vida del hombre; su actitud consistía en la subversión del espíritu del hombre, a la que le correspondía una doctrina de libertad del pensamiento y de los sueños.

Paz recuerda que el surrealismo buscó transformar la realidad al asegurar que no es la única, sino que existen otras que están abajo y encima de ella (2014b). El psicoanálisis le proveyó a esta corriente la opción de adentrarse en la inconsciencia y proyectar su fluidez en sus obras.

La técnica que empleó el surrealismo fue el automatismo; ésta buscaba proveer el caudal natural de la mente humana para liberarla de la moral y la razón, al mismo tiempo procuraba derrumbar las diferencias establecidas por el “yo”, superego y el inconsciente (2014b). Paz se dedicó a esta técnica en *¿Águila o sol?* (1951), pero para su siguiente libro, *La estación violenta*, dejó esta tendencia.

Pero el interés por el surrealismo en Paz no se detuvo; Breton fue una figura que resurgiría en su poesía y en sus ensayos, mas no por su estilo literario, sino por la presencia del amor. En la *Llama doble* (1993), el poeta mexicano admite que Breton tiene el mérito de haber insertado el amor en un movimiento revolucionario de su época. Así su corriente tuvo una percepción doble: de ruptura, por la rebelión contra la realidad “única”, y de apego a la tradición Occidental romántica.

Al amor le corresponde una naturaleza mágica que interfiere en todos los aspectos de la vida del hombre y, en muchos casos, está sobre todo lo demás. Por eso a Breton le fascinó el despojo de todo atributo humano para entregar lo más inmenso de su espíritu: “el espíritu se las ingenia para otorgar el objeto del amor a un ser único, a pesar de que en numerosos casos las condiciones sociales de la vida enjuician implacablemente tal ilusión”, dice en *El amor loco* (2008, p. 19). En este sentido, no sólo se trata de la mirada congelada en un solo sujeto, sino de la casualidad de haber llegado a esa persona. Las miles de posibilidades que determinan la realidad son establecidas también por el azar que corresponde a la naturaleza del mundo, en lo cual el ser humano no tiene ningún tipo de injerencia. Lo único que está a la disposición en cada persona y que tiene el poder para interceder en el destino es el deseo (1993).

Para Paz, los poemas tienen una naturaleza parecida al amor, en especial en su condición de morir y nacer (2014b). Las pulsiones de *Eros* y *Tánatos*, las cuales Freud atribuyó a la sexualidad y a la muerte, corresponden la dualidad esencial del hombre que lo llevan a desarrollar su sociedad, a crear una entidad que al mismo tiempo lo protege y lo limita (Reale y Antiseri, 1988b).

Por lo tanto, algo nace y muere en el poema, pero por la naturaleza circular de “Piedra de sol”, el instante y la presencia regresan. El poema tiene como eje central el tiempo, pero es la búsqueda del “otro”, es decir, el deseo, lo que inicia el cauce del poema. Esta atracción es la pulsión que impregna la imagen poética, al mismo tiempo que da nacimiento a la pluralidad de instantes que terminan tan rápido como han aparecido. La muerte y el renacimiento son elementos que dan integridad al poema de Paz, pero es esta búsqueda lo que da vigor a todo el poema.

La otra voz, el reflejo y el árbol corresponden a una sola presencia, la cual al mismo tiempo es plural, la mujer<sup>10</sup>. En “Piedra de sol”, la dualidad se vive entre el silencio y la voz, entre la máscara y la mirada, entre un sauce y un chopo, entre instantes que despiertan una presencia que se escapa. Pero esta presencia vuelve, resurge y habla, tiene rostro y mirada; así, la revelación dual del poema se abre en la presencia que sólo el amor puede concebir, la totalidad de la forma:

señora de la flauta y del relámpago,  
terrace del jazmín, sal en la herida,  
ramo de rosas para el fusilado,  
nieve en agosto, luna del patíbulo,  
escritura del mar sobre el basalto,  
escritura del viento en el desierto,  
testamento del sol, granada, espiga,  
(Paz, 1995, p. 248)

---

<sup>10</sup> En *Los signos vitales* (2018), Armando González Torres reconoce que el amor en Paz es de una naturaleza compleja, cuyo furor no está alejado del autoconocimiento y la comunión. Hay una dualidad que depende tanto del “yo” como del “otro”.

## CAPÍTULO 6. EL TIEMPO EN “PIEDRA DE SOL”

Un sauce de cristal, un chocho de agua,  
un alto surtidor que el viento arquea,  
un árbol bien plantado mas danzante,  
un caminar de río que se curva,  
avanza, retrocede, da un rodeo  
y llega siempre:

(Paz, “Piedra de sol”, 1995, p. 244)

Todo poema es un camino, puede ser sinuoso, lleno de curvas o puede tener muchas paradas antes de llegar al final, pero por lo general el punto de partida es la promesa de un final. Terminará el poema, habrá una última página y un último verso. En la vida hay inicios y finales, ciertas etapas distinguidas por el tiempo; la niñez, la juventud, la madurez y la vejez. Habrá escuela, romances, trabajo y familia. Cada vida es diferente por su forma y su contenido, cada uno tiene inclinaciones y deseos. Así el poema traza una sucesión de momentos a partir de una gestación sustancial en el poeta, cuyas inclinaciones y deseos articulan su forma.

El camino y la forma de “Piedra de sol” parece ser circular, como lo comenta Armando González Torres en *Los signos vitales*, en el poema aparece: “el tiempo circular del mito” (2018, p. 114). Sus 584 endecasílabos corresponden a los días que tarda Venus en reaparecer en el mismo lugar en el cielo. Este planeta ha sido relacionado con la fertilidad y el amor, el amanecer y el anochecer, vida y muerte. Esta forma conecta con el cosmos, el movimiento circular de las estrellas y la astronomía prehispánica. Los ciclos de los antiguos estaban relacionados con fenómenos astronómicos, medían el movimiento de las estrellas; los antiguos también hicieron ritos del principio y del fin del ciclo. La muerte y el renacimiento conformaron un elemento sagrado en nuestros antepasados.

La vida se acaba, pero la naturaleza y la humanidad continúan, al igual que el poema de Octavio Paz. Sus primeros versos consisten en la apertura de este camino que se va a encontrar consigo mismo al final. Los seis versos del principio del poema son los que reaparecen al final y dan pie a la figuración de reinicio, revitalización y renacimiento. El poema regresa, pero a sí mismo, a su camino, a una vida nueva que hace voltear tanto hacia atrás como hacia adelante, para revelar que es y no es el mismo poema.

Cada verso configura el camino, como los escalones de una escalera que se materializa en cada paso. El endecasílabo proporciona una fuente que fortalece el ritmo de la lectura, su acento en la penúltima sílaba da a la lectura la reiteración necesaria para caer en cierta duermevela sin necesidad de depender de la rima. La melodía se sostiene en la reiteración del acento tónico del endecasílabo y su monotonía provoca una marcha constante en el camino trazado por el poema.

Estas características de “Piedra de sol” recuerdan la mención que hace Paz sobre “Dos patrias tengo yo”, de Álvaro Campos, heterónimo de Fernando Pessoa, en *Los hijos del limo*

(1994c). Dicho poema consta de endecasílabos que proporcionan un ritmo sostenido por la acentuación de la penúltima sílaba. El poema es descrito por Paz como: “Poema-monólogo que elude la canción, fluir entrecortado, continua interpretación de verso y prosa” (1994c, p. 419).

El “entrecortado” aparece en un verso en el centro del poema, al cual le corresponde el encabalgamiento del anterior verso y divide el canto del poema. Esta pausa proporciona la distinción de la imagen, de su fuerza y su gravedad:

mi pecho, destrozado está y vacío  
 en donde estaba el corazón. Ya es hora  
 de empezar a morir. La noche es buena  
 pare decir adiós. La luz estorba  
 y la palabra humana. El universo  
 habla mejor que el hombre.

Cual bandera

que invita a batallar, la llama roja  
 de la vela flamea. Las ventanas  
 abro, ya estrecho en mí. Muda, rompiendo  
 las hojas del clavel, como una nube  
 (Pessoa en Paz, 2014d, p. 418)

Esto recuerda la forma de “Piedra de sol”:

bien mirado no somos, nunca somos  
 a sola sino vértigo y vacío,  
 muecas en el espejo, horror y vómito,  
 nunca la vida es nuestra, es de los otros,  
 la vida no es de nadie, todos somos  
 la vida —pan de sol para los otros,  
 los otros todos que nosotros somos—,  
 soy otro cuando soy, los actos son míos  
 son más míos si son también de todos,  
 (Paz, 1995, p. 259)

El poema de Álvaro Campos produce esta relación entre el verso y la prosa por el “entrecortado” del que habla Paz. A su vez, en el poema de “Piedra de sol” se puede encontrar un parecido con este encabalgamiento, mas no igual por la falta del signo de puntuación; sin embargo, sí hay un ritmo que lleva a producir un verso que tiende hacia la prosa o la narración, de la cual habla Anthony Stanton en *El río reflexivo* (2015).

Por otro lado, en la reiteración del ritmo también convive la imagen. Paz, en *Cuarenta años de escribir poesía* (2014a), comenta que la memoria es un elemento importante del poema, mas no es la memoria consciente que recuerda por gusto o placer, sino el transcurso natural de la mente como una inspiración para crear el poema. Rafael Argullol, en *El cazador de instantes* (2007), señala que lo poético alude al relato secreto de la humanidad que vuelve una y otra vez,



es un “conocimiento poético” que al mismo tiempo pertenece al reconocimiento de nuestras representaciones ya vividas. Y justamente en “Piedra de sol” se lee:

oh vida por vivir y ya vivida,  
 tiempo que vuelve en una marejada  
 y se retira sin volver el rostro,  
 lo que pasó no fue pero está siendo  
 y silenciosamente desemboca  
 en otro instante que se desvanece:

(Paz, 1995, p. 250)

En *Cartas a Tomás Segovia* (2008), Paz cuenta que los primeros cinco endecasílabos llegaron a él mientras viajaba en un taxi por la avenida de los Insurgentes. Existen otras versiones del momento en que aparecieron estos versos, como relata Guillermo Sheridan en *Los idilios salvajes* 3 (2016), pero lo que hay que resaltar es la insistencia de Paz en el surgimiento natural del inicio de su poema. En la misma carta, Paz comenta que el poema fue escrito en cuatro o cinco “sentadas”, de ocho o diez días cada una, divididas a su vez por meses de silencio, al mismo tiempo que le dedicaba reflexión a lo que escribía (2008). Fue un proceso que inició como un chispazo de la otra voz y que se desarrolla con una atención consciente.

“Piedra de sol” regresa a sí mismo una y otra vez, al mismo tiempo que los versos tienen la fuerza magnética del ritmo para crear la reiteración en la lectura. El camino regresa una y otra vez por los 584 versos que conforman al poema, lo cual establece una arquitectura que da vueltas

en sí misma sin quedarse en el mismo sitio, al igual que una escalera con forma de caracol. Esta especie de escalera reitera el canto en cada escalón y en cada paso provoca un eco, una resonancia del sonido. Mas la resonancia no sólo es del sonido, sino de las presencias:

voy entre galerías de sonidos,  
 flujo entre las presencias resonantes,  
 voy por las transparencias como un ciego,  
 un reflejo me borra, nazco en otro,  
 oh bosque de pilares encantados,  
 (Paz, 1995, p. 245)

El poema no habla de un solo momento, sino de una pluralidad de instantes que recorren diferentes espacios y presencias. Este aspecto remite al simultaneísmo de Guillaume Apollinaire, el cual implicó la búsqueda de una poesía que pudiera manifestar la totalidad del tiempo, todos los instantes de forma simultánea, pero unidos por una sola imagen que ejerce una fuerza de atracción en todo el poema (Paz, 1994c).

Sin embargo, es posible encontrar una mayor cercanía en el simultaneísmo de T. S. Eliot, en particular con *The Waste Land* (1922), poema en donde se observa la fragmentación de momentos, lugares, diálogos, citas de poemas, etc. En el caso de la poesía de Apollinaire, los fragmentos son unidos por una sola imagen que recoge a todo el poema. Pero en *The Waste Land*, el poema se ha reinsertado en el tiempo histórico (Paz, 2014b).

El desarraigo del curso del tiempo natural en el Romanticismo apareció como la heterogeneidad del tiempo en las vanguardias<sup>11</sup>. No hay un solo momento, ni una secuencia natural, sino saltos de instante a instante que crean un nuevo orden. Por eso, se halla esta pluralidad de instantes en “Piedra de sol”, al mismo tiempo que conviven y conforman la nueva travesía.

Cada verso evoca un instante que trae consigo la realidad imaginaria del poema, es decir, su propio tiempo, muy diferente al que se encuentra ahora y que sucede. Argullol, en *El cazador de instantes*, dice: “... estamos en condiciones de observar que hay otro tiempo en nosotros que nos configura de una manera radicalmente distinta. Un tiempo ajeno a toda linealidad, la cual fluye libre, apoderándose a zarpazos de nuestra mente” (2007, p. 14).

Lo que fascina de esta “configuración” es que a pesar de que los instantes sean diferentes aparecen de forma simultánea. No es el tiempo real, pero la mente recurre a otros momentos que conforman una narración, la cual está entredicha y a veces es tanto oscura, como silenciosa.

En “El caracol y la sirena” (1964), Paz habla del genio de los pueblos, esto es, una “disposición colectiva”, una representación en la tradición de la sociedad que modela a las instituciones sociales (gobierno, religión, familia), al mismo tiempo que ella modela a los individuos. Este genio es una realidad concreta que se hereda y pasa a las siguientes generaciones, las cuales tienen una implicación histórica y social (1994a).

Cornelius Castoriadis, en *La institución imaginaria de la sociedad* (2013), habla de este genio que conforma a la sociedad como el imaginario institucional; existe una red simbólica que tiene la capacidad de evocar imágenes, es decir, tiene una capacidad imaginaria, y esta dimensión

---

<sup>11</sup> Recordemos que en *Los hijos del limo* (1994c), Octavio Paz comenta que hubo dos elementos cruciales que separaron al tiempo circular de la cosmovisión humana: el cristianismo y la era de la razón. Este tiempo natural que estaba conformado por las estaciones del año, era un tiempo cíclico que daba pie a la creación de mitos naturales como los de los prehispánicos.

de la realidad corresponde a la habilidad de relacionar lo simbólico del lenguaje con la propia persona.

Este imaginario es una “mónada” que se crea a sí misma, pero no es una unidad aislada, proviene del mundo. Bachelard distingue dos tipos de imaginario, el formal y el material, pero en *El agua y los sueños* (1978) llega a la conclusión de que “soñamos” esta materia que nos rodea. El mundo provee de representaciones, por su sonido, su color, su forma y sus cambios. Estas representaciones están en el lenguaje, en los mitos, en las narraciones y los poemas que conforman, al igual que en el mundo, su propia materia (Bachelard, 1978).

No hay una realidad determinada en el poema, así como tampoco hay un tiempo determinado, éste le corresponde a lo que Paz llamó un “tiempo arquetípico” (1972). El presente, el pasado y el futuro participan de la representación mítica en el poema. Un mito es un puente para evocar todos los momentos o, como dijo Juan Horacio Garibay, “el poema es el lugar del encuentro” (2016, p. 55). También hay referencia al tiempo y la narración de lo humano en Paul Ricoeur: “... el tiempo se hace tiempo humano en la medida en que se articula en un modo narrativo” (2000, p. 114).

De este modo, lo “arquetípico” es una sustancia primordial que propaga el sentido y el significado, origen y fuente, imagen central que mantiene unido al poema como en el simultaneísmo, lo que hace que la heterogeneidad de momentos no pertenezca a una fragmentación despegada, sino comunicable. De esta forma, el tiempo “arquetípico” no es el tiempo que está adherido a la existencia natural, sino uno que corresponde al lenguaje, así como a la multiplicidad y al desarraigo del tiempo, como en “Piedra de sol”:

no hay tiempo ya, ni muro: ¡espacio, espacio,  
 abre la mano, coge esta riqueza,  
 corta los frutos, como de la vida,  
 tiéndete al pie del árbol, bebe el agua!,  
 (Paz, 1995, p. 254)

Dentro de “Piedra de sol” el tiempo deja de ser uno y aparece una diversidad que rompe con la linealidad de la historia. Las imágenes y los instantes aparecen uno a uno, no como eventos de una secuencia natural, más bien como una sucesión intercalada con saltos de tiempo y espacio. Al parecer, hay una memoria irregular que conduce por galerías, calles, otoños, veranos, por Madrid, por Oaxaca, por Reforma, etcétera. Pero lo que reaparece en el poema de Paz es el tiempo circular. En *Cuarenta años de escribir poesía*, Octavio Paz escribe sobre su poema: “El poema está impregnado de la visión mítica del tiempo, una visión circular (...) La ley del mito es la repetición cíclica” (2014a, p. 97).

Respecto a la simultaneidad, Paz también confirma que existe la presencia del tiempo lineal de la historia en el poema (2014a). De hecho, le atribuye el siguiente fragmento de “Piedra de sol” a este tiempo histórico:

tiempo total donde no pasa nada  
 sino su propio transcurrir dichoso,  
 no pasa nada, callas, parpadeas

(...)

¿no pasa nada, sólo un parpadeo?

—y el festín, el destierro, el primer crimen,

la quijada del asno, el ruido opaco

y la mirada incrédula del muerto

al caer en el llano ceniciento,

Agamenón y su mugido inmenso

y el repetido grito de Casandra

más fuerte que los gritos de las olas,

Sócrates en cadenas (...)

...la sombra que vio Bruto

antes de la batalla, Moctezuma

en el lecho de espinas de su insomnio,

(...)

...los pasos ya contados

de Lincoln al salir hacia el teatro,

el estertor de Trotsky y sus quejidos

de jabalí, Madero y su mirada

que nadie contestó: ¿por qué me matan?

(Paz, 1995, p. 257)

En estos fragmentos se encuentran varias referencias a la historia. Está el episodio del asesinato de Abel por Caín con la quijada de un asno; también el rey Agamenón, quien lideró a los griegos en el mito del caballo de Troya; Casandra era la sacerdotisa que fue regalada como concubina al rey Agamenón; Sócrates y su trágica muerte; la sombra que aparece ante Bruto en *Julio César*, de Shakespeare; así como los asesinatos de Moctezuma, Lincoln, Trotsky y Madero, todos hombres que tuvieron un papel importante en la historia y que sufrieron, como Julio César, un complot y traición.

Pero cada momento, cada grito y asesinato se pierden en la eternidad del tiempo. Ante la totalidad, el instante se puede perder en la nada: “tiempo total donde no pasa nada”, se dice en “Piedra de sol” (1995, p. 257). Los gritos ya han sido callados, los cuerpos han vuelto a la tierra, la sangre se ha secado y el mundo ya es otro. El presente se enfrenta a la presencia silenciosa del pasado, abrumba, revela la fugacidad humana y la terquedad de la muerte.

En contra de la narrativa lineal del tiempo en nuestra historia, Paz sostiene que el hombre histórico no es el real, sino que corresponde a un mito, un imaginario que representa a lo que hemos nombrado como “humanidad” (2014a). Esta narración, al mismo tiempo que sitúa al ser humano en un momento de la historia, también lo desarraiga del tiempo. No conocemos la verdadera edad de nuestra especie y tampoco la primera civilización; sólo conocemos desde que empezamos a fechar. La orfandad temporal de la humanidad ha obligado a crear el tiempo, a medirlo, a crear ciclos, eras y continuidad. Lo que constituye la realidad humana es una máscara de una vida que ha perdido su verdadero rostro, como se alude en “Piedra de sol”:

no hay redención, no vuelve atrás el tiempo,

los muertos están fijos en su muerte  
 y no pueden morir de otra muerte,  
 (...)

cada minuto es nada para siempre,  
 un rey fantasma rige tus latidos  
 y tu gesto final, tu dura máscara  
 labra tu rostro cambiante:  
 el monumento somos de una vida  
 ajena y no vivida, apenas nuestra,  
 (Paz, 1995, p. 259)

Sin una linealidad histórica, la sucesión del tiempo está rota en la vida del hombre y su identidad deja de estar derivada en una progresiva<sup>12</sup>. En la Modernidad ha aparecido un desencanto ante la idea del porvenir y su felicidad. La industria, la estabilidad económica y la expectativa de consumo dejaron de ser elementos que crean un bienestar en la sociedad. Las armas de destrucción masiva y la explotación de la naturaleza constituyen la advertencia de un inminente fin. Como dice González Torres en *Los signos vitales* (2018), este “desencanto” produce al mismo tiempo un acto deliberado de desarraigo en el tiempo y de plena libertad, lo cual corresponde al “tiempo original”. Así, no es el tiempo lineal el que ofrece una salida al sujeto en “Piedra de sol”, sino el tiempo que parte de los instantes del hombre.

---

<sup>12</sup> En *Trayectorias y visiones* (1993), Maya Schärer-Nussberger hace resalta que el tiempo circular del poema está fragmentado en diferentes momentos que participan de forma simultánea, como si todo estuviera presente. Se crea de esta manera dimensiones complejas y múltiples que fluyen a pesar de su paradoja.



El sujeto del mundo moderno vive el mundo en el desarraigo de las instituciones y los fundamentos clásicos. El enfoque en la Modernidad ha tenido una tendencia hacia lo individual. Recuérdese la inclinación del Romanticismo por el cuerpo y la sensación, que también apareció en el simbolismo. Pero el simultaneísmo y las vanguardias fueron más resistentes a la materia y su forma, promovieron el desarraigo del cuerpo y de la forma. Por esta razón sobresale la estética surrealista al poner al amor (erotismo) como un elemento esencial en su arte y pensamiento (1994c)<sup>13</sup>.

El cuerpo y el erotismo son elementos muy presentes en la obra de Octavio Paz, los cuales culminarían su aparición en *La llama doble* (1993), en donde erotismo y literatura se someten a reflexión. Pero el erotismo de Paz es una propuesta ante la presencia desmesurada del tiempo, lo dice Fabienne Bradu en *Permanencia de Octavio Paz* (2015): “El amor, como nos lo revela Octavio Paz, es una guerra secreta contra el tiempo, pero tal vez sea la única que entrañe la promesa de reconciliación y de gratitud para con el enemigo” (p. 46).

El enemigo al que se refiere Bradu es la incertidumbre, el “otro”, un ser oscuro con rostro cambiante; su mirada inquieta y al mismo tiempo causa expectativa. Su imagen no repele, al contrario, enajena, se busca y se enfrenta: “... el erotismo es ante todo y sobre todo, sed de otredad” (Paz, 1972, p. 20).

---

<sup>13</sup> Es interesante que de todas las vanguardias, fue el surrealismo aquella que buscó un elemento que la determinará (amor), en lugar de tener el caos como eje (dadaísmo) y la transparencia en su técnica (Duchamp). Este factor es determinante para el interés que surgió en Octavio Paz de esta vanguardia.

No hay que olvidar que “Piedra de sol” abre con un epígrafe que presenta la primera estrofa del poema “Artemisa” (1854), de Gérard de Nerval, que el mismo Paz tradujo y, por lo visto, decidió enmarcar su poema bajo su designio<sup>14</sup>:

Vuelve otra vez la Trece —¡y es aún la Primera!  
 Y es la única siempre —¿o es el único instante?  
 ¿Dime, Reina, tú eres la inicial o postrera?  
 ¿Tú eres, Rey, el último?, ¿eres el solo amante?  
 (“Artemisa” (2ª versión) trad. Octavio Paz, p. 839)

En este poema el tiempo se disgrega por la presencia de una mujer que ha sido la primera y ha vuelto para ser la última. Los primeros versos se dividen por el hemistiquio; por un lado, el ahora y, por el otro, el pasado en el primer verso. En el segundo se abre la reiteración y perpetuación de ella, pero aparece la duda de que sólo es un instante que se esfuma. Anthony Stanton señala que el epígrafe abre la presencia oscura y simbólica que representa la mujer en Nerval, en la que el sueño y la razón conforman una confusión, en lugar de una mirada clara y objetiva (2015).

El tiempo se conjuga con la presencia femenina porque puede ser una totalidad o sólo un instante. Y esa es la dinámica que aparece en el poema de Paz. La mujer constituye una fuente de simbolización por la cual el mundo se hace visible, al mismo tiempo que el silencio de ella provoca la confrontación con la muerte del tiempo.

---

<sup>14</sup> Stanton en *El río reflexivo* (2015), nos recuerda el simbolismo de Nerval en este epígrafe, que se refiere a significados que van más allá de una sola figura femenina, apareciendo así más de una representación de la mujer, como lo es la madre, la amante, la virgen, etc. Sin olvidar que también resalta su carácter mitológico, onírico y hermético.

Es muy significativa la pluralidad del símbolo femenino en “Piedra de sol”; en principio, porque es una presencia que vuelve una y otra vez en el poema. Por ejemplo, aparece como el cuerpo que da la apertura al mundo: “voy por tu cuerpo como por el mundo, / tu vientre es una plaza soleada, / tus pechos dos iglesias donde oficia” (Paz, 1995, p. 246). Además, el símbolo femenino emerge como la pluralidad de sus apariencias:

he olvidado tu nombre, Melusina,  
 Laura, Isabel, Perséfone, María,  
 tienes todos los rostros y ninguno,  
 eres todas las horas y ninguna,  
 (1995, p. 248)

Así también, la presencia se diluye de instante a instante en el poema de Paz:

no hay nada frente a mí, sólo un instante  
 rescatado esta noche, contra un sueño  
 de ayuntadas imágenes soñado,  
 duramente esculpido contra el sueño,  
 arrancado a la nada de esta noche,  
 a pulso levantado letra a letra,  
 mientras afuera el tiempo se desboca  
 (Paz, 1995, p. 249)

La presencia de la mujer corresponde a una profunda impresión que se queda guardada en la mente, así puede reaparecer una y otra vez, tener diferentes formas y apariencias, y al mismo tiempo resplandece por su fugacidad. La memoria se abre como un manojó de cartas, cada una es una presencia que se ilumina en la oscuridad de la mente, mientras que el mundo se abre y se extiende en cada instante<sup>15</sup>.

El erotismo y el tiempo que son determinantes en “Piedra de sol”, conjuntan su presencia como aquellas imágenes que vienen, vuelven y desaparecen durante el poema. Estos elementos recuerdan lo fugaz que es la presencia del ser amado, así como la insoportable espera por dicho ser. De esta forma, la imagen erótica atraviesa una unión con la percepción del tiempo. Rafael Argullol menciona: “... eros es el gran transfigurador del tiempo” (2007, p. 25).

El tiempo parece alterarse por la presencia erótica del “otro” en el poema, entre un mundo que se abre y el silencio, entre el cuerpo y su nombre, entre el deseo y la espera. Siempre hay una expectativa por lo que está más allá, lo que no se posee y la reciprocidad. La sed de “otredad”, que comenta Paz, lo impulsa a proponer el “verdadero amor” (2014a), aquel que Breton nombró como el único que corresponde a una salida ante lo desgarrador de la realidad<sup>16</sup>.

amar es combatir, si dos se besan

---

<sup>15</sup> En el artículo “La lámpara y el relámpago”, Evodio Escalante toma de referencia el libro de *La llama doble* y el poema de “Piedra de sol” para poder afirmar que la postura de Paz sobre el amor es “una apuesta radical en favor de la libertad... del otro” (p. 193). Postura que pondría al hombre frente a la muerte y lo desconocido, así como la incertidumbre que estos fenómenos provocan, tomando en cuenta que sin la libertad que el “yo” otorga a la otredad, no aparece la experiencia del amor.

<sup>16</sup> En *Signos y olmos* (2016), Juan Horacio Garibay, hace pertinente el apunte de que el amor en Paz tiene muchas dualidades, como lo es el dominio y la sumisión, la elección y la exclusividad, el obstáculo y la transgresión, la fatalidad y la libertad, así como la dualidad que el amor se vive en cuerpo y alma.

el mundo cambia, encarnan los deseos,  
el pensamiento encarna, brotan alas  
en las espaldas del esclavo, el mundo  
es real y tangible, el vino es vino,  
el pan vuelve a saber, el agua es agua,  
amar es combatir, es abrir puertas,  
dejar de ser fantasma con un número  
a perpetua cadena condenado  
por un amo sin rostro;  
(Paz., 1995, p. 255)

## Capítulo 7. Conclusión. La pluralidad del yo en “Piedra de sol”

En el siglo XX el concepto del “ser” se separó de lo que se reconoce como el individuo concreto. Según la filosofía que proviene del existencialismo, este concepto es una representación, una imagen o una narración. Martin Heidegger (1889-1976) en *Caminos del bosque* (1998) lo concibió como “ente”, imagen que tiene gravedad y materialidad, la cual al mismo tiempo se percibe como una presencia.

En la antigüedad griega, lo que se percibía como una experiencia del “yo” era mucho más que una realidad concreta. Platón mostraba en sus diálogos la dificultad de percibir lo que el hombre era en realidad; la tendencia entre las opiniones de sus interlocutores era que las formas del “ser” se escapaban. El “ser” no era algo que podían ver, pero sí percibir, esta es la razón por la que Heidegger le confiere a esta experiencia el sentido de la “presencia” (1998)<sup>17</sup>.

La presencia se refiere a una interpretación que se realiza para poder acercarse a las cosas, a los objetos y a lo que se desconoce. La “interpretación”, para Heidegger, se ha convertido en la “rectora” con la que se da el acercamiento a lo desconocido, ya que por la traducción latina de la filosofía griega se ha perdido el sentido original de su lenguaje (1998). No se dicen las co-

---

<sup>17</sup> En *Signos y olmos* (2016) Juan Horacio Garibay define el concepto de presencia como un elemento relacionado con el tiempo pasado que se actualiza, con el advenimiento de lo original en el presente, con el ritmo, la imagen y su epifanía que resuena en el instante y en la eternidad.

sas como son en realidad, sino como se presentan. Y es a partir de la subjetividad que el mundo se llena de sentidos, palabras, imágenes e instantes.

Durante la Edad Media, la idea del “yo” quedó sepultada por el pensamiento de la religión católica, la cual tenía subyugado este concepto a la existencia de Dios; no podía ser debatido ni comentado, sino que se repetía lo que el monje con mayor jerarquía leía. Fue hasta el Concilio de IV de Letrán (1215-1216) que la Iglesia permitió que su séquito pudiera reflexionar sobre lo que se repetía (Aries y Duby, 1988).

Con el permiso de la reflexión y la escritura personal (el diario), el intelectual de esta época ya tenía las herramientas necesarias para promover el pensamiento que se convertiría en el humanismo, es decir, la corriente que tuvo como eje central la presencia de lo humano. Entonces aparecieron pensadores que poco a poco aportaron ideas al concepto del “yo” en la cultura. Petrarca (1304-1374) propuso la importancia del conocimiento dentro del hombre; Poggio Bracciolini (1380-1459) consideró más importante la virtud individual sobre la nobleza; y Nicolas de Cusa (1401-1464) veía al hombre como un pequeño dios que albergaba un microcosmos (Reale y Antiseri, 1988a). Así como ellos, hay muchos más ejemplos de la apreciación del individuo y del concepto que iría convirtiéndose en el “yo”, el cual irrumpió en escena con la llegada de la separación de la razón en el hombre.

El formalismo del sujeto en Kant (1724-1804) se convertiría en el “yo” como principio de todas las cosas en Fichte (1762-1814), el cual sería retomado por Schelling (1775-1854) y Schlegel (1772-1829), quienes lo inyectarían en la corriente literaria de su tiempo: el Romanticismo (Reale y Antiseri, 1988b). Durante el siglo XIX, las distintas corrientes filosóficas tuvieron al

hombre como núcleo de su pensamiento; fueron los casos del utilitarismo, el pragmatismo, el existencialismo cristiano, el marxismo y el vitalismo.

A lado de la filosofía, la literatura también tuvo al sujeto como núcleo en su prosa y poesía. El Romanticismo, el realismo y el simbolismo reconocerían la percepción personal como parte esencial del arte (Montes de Oca, 1985). Asimismo, el impresionismo surgió como un arte dedicado a la creación artística a partir de la percepción humana (Gombrich, 1997).

El siglo XX, durante el que vivió Octavio Paz, se caracterizó por el rompimiento de los fundamentos clásicos en la ciencia y en el arte, cambios que se desarrollaron desde el siglo XIX. Friedrich Nietzsche (1844-1900) es uno de los precursores de la Modernidad al establecer una filosofía que se contraponía a la moral y la religión de su tiempo. En *Crepúsculo de los ídolos* (1998), Nietzsche sostiene que el “yo” ya no tiene el carácter clásico, sino que se ha convertido en un elemento del lenguaje: “... del concepto ‘yo’ es del que se sigue, como derivado, el concepto ‘ser’... Hoy sabemos que no es más que una palabra...” (p. 55).

El “yo” ha dejado de ser un elemento que se relaciona con las causas primeras y la esencia, es un elemento que remite a un ente, una imagen o una narración que el hombre produce (Heidegger, 1998). Por lo mismo, Heidegger recuerda que el hombre, ante el silencio y la incertidumbre, es capaz de producir en el ámbito que más le corresponde a su “ser”: el lenguaje. Por eso, él se atrevió a afirmar que “el lenguaje es la casa del ser” (1998, pp. 214, 231).

Sólo por medio del lenguaje el hombre es capaz de evocar la presencia del “ser”, del “yo” que no es un elemento definido y concreto, sino una manifestación percibida como una presencia plural que se hace junto con el individuo y que también puede deshacer y rehacer. Esta presencia es la que evoca Rainer Maria Rilke en “La cuarta elegía”: “Mas nosotros, cuando pensamos en lo



Uno / enteramente, sentimos de inmediato el / despliegue de lo otro” (2016, p. 49). También Paul Valéry le canta en *El cementerio marino*<sup>18</sup>:

Para mí solo, en mí solo, en mí mismo  
 Y junto a un corazón, del verso fuente,  
 Entre el vacío y el suceso puro,  
 De mi grandeza interna espero el eco:  
 Es la amarga cisterna que en el alma  
 Hace sonar, futuro siempre, un hueco.  
 (2017 p. 35)

René Wellek en *Historia de la crítica moderna* menciona que el “otro”, la multiplicidad y la nada son elementos que los poetas del siglo XX retoman en su poesía, en la cual evocan la presencia de una discontinuidad entre la obra (1996, p. 215). De esta forma, se encuentra una poesía que tiene como característica el desarraigo de sus elementos esenciales. Este desarraigo del “ser” ha traído consigo una desarticulación del arte que deja en el aire la pregunta por lo que concede al poeta ser lo que es. ¿Qué es lo que le otorga esa facultad?

En el libro *El arco y la lira* (1972), Octavio Paz dice que el acto poético es un momento privilegiado del que brotan las palabras; éstas provienen de alguna otra presencia que no tiene

---

<sup>18</sup> Para Stanton en *El río reflexivo* (2015), *Un tiro de dados* de Mallarmé y *El cementerio marino* de Valéry consisten en la tradición del poema crítico que reflexiona sobre sí mismo. Según él, el poema de Paz contiene una estructura de un viaje que puede ser interpretado como una exploración personal del poeta, la excursión por mitos universales y el vistazo a las corrientes literarias desde el Renacimiento a la vanguardia del siglo XX.

fondo ni forma, lo cual es una convergencia de la presencia de lo “otro” con lo que no es a la vez. La nada aquí se configura en una voz que dice otra cosa, a la que Paz llamó la “otra voz”<sup>19</sup>.

Esta otra voz es una voz poética, es la voz del “yo poético” que se afirma en la discontinuidad entre la obra y el autor, en la multiplicidad del “otro” y el vacío del “yo”. Como dice Gottfried Benn, no se sabe de dónde proviene esta voz que nadie más puede escuchar (1999). Es una voz que proviene de la nada del “ser”, pero como dice Antonio Machado en la voz de Abel Martín: “la nada es en cierto modo un milagro del ser” (1985, p. 248). A partir de ella resurge la voz del otro “yo”, proviene de una inspiración que “no está” y es la “aspiración” a ser, de moverse y de ir hacia la libertad que otorga la poesía (Paz, 1972, p. 179). Es un “yo” que también quiere ser, el cual se funda en el lenguaje y se actualiza en el tiempo: “He aquí pues un yo tal que se dice a sí mismo: yo, hoy, soy así” (Benn, 1999, p. 195).

El “yo” ha dejado de ser sólo uno en la Modernidad y se inscribe a una voz que habla de una presencia oculta. Esta voz habla sobre nosotros y sobre el mundo, por lo cual, cuando se habla de la otra voz dentro de “Piedra de sol”, se escuchan presencias que llegaron de forma repentina pero que conforman una sustancia difusa. En *Cuarenta años de escribir poesía* (2014a), Octavio Paz comenta que el poema “Piedra de sol” agrupa sus experiencias con la poesía española e hispanoamericana desde el siglo XVI, su encuentro con el surrealismo, la realidad del siglo XX y algunas preocupaciones filosóficas<sup>20</sup>.

---

<sup>19</sup> También hay que recordar que en *El arco y la lira* (1972), Paz comenta que la desaparición de la imagen del mundo en la era de la razón agrandó en su lugar la imagen del poeta, haciendo hincapié que la verdadera realidad no estaba fuera sino dentro, en su cabeza o en su corazón.

<sup>20</sup> Carlos Horacio Magis en *La poesía hermética de Octavio Paz* (2014), encuentra en la poesía de Octavio Paz un “egocentrismo”, en el que la propia vida y su experiencia son elementos que erigen y producen su representación poética. De esta forma, hace que su biografía y el desarrollo de su pensamiento sean elementos característicos en todo estudio del poeta.

La poética dentro del poema de Paz está conformada por muchas presencias que a su vez provienen de diferentes fuentes, de diferentes lugares del mundo, así como de diferentes momentos de la historia. El poema empieza con seis versos que llegaron de repente, suceso que Paz narra en una carta a Tomás Segovia (2008). La “otra voz” se manifestó en la fluidez con la que le llegaron las voces, pero sólo los primeros versos aparecieron de esta forma, ya que en la misma carta también comentó que el resto del poema fue escrito con el ejercicio de la reflexión.

El poema contiene 584 endecasílabos sin rima. El endecasílabo fue popularizado por los sonetos de Francesco Petrarca (1304-1374). Juan Boscán (1492-1542) y Garcilaso de la Vega (1491-1536) llevaron esta forma métrica a España, la cual se estableció como un estilo apreciado por los lectores y escritores de la época (Montes de Oca, 1985). El endecasílabo también proviene de Boscán y Garcilaso, verso que en español tiene su acento en la penúltima sílaba (Rivers, 1984). Este estilo, al no estar sujeto a la rigurosidad de la rima, permitió desarrollar con mayor fluidez el canto, otorgándole cierta narrativa al mismo tiempo que ritmo. De lo anterior, está el ejemplo de la “Epístola a Boscán”, de Garcilaso de la Vega:

y porque lo sepáis en pocos **versos**,  
 es que, considerando los **provechos**,  
 las honras y los gustos que me **vienen**  
 desta vuestra amistad, que en tanto **tengo**,  
 ninguna cosa en mayor precio **estimo**  
 ni me hace gustar del dulce **estado**  
 tanto como el amor de parte **mía**.

(2012, p. 115)

Este ritmo le otorgó a “Piedra de sol” la oportunidad de extenderse y crear cierta continuidad; por ello, Anthony Stanton en *El río reflexivo* (2015) le atribuye al poema la reivindicación de narrar en la poesía. Esto, aunado a la eliminación de los puntos y las mayúsculas, da libertad al poema para fluir sin interrupciones en su ritmo.

Así, Paz estableció una forma que le proveyó la posibilidad de la expresión de la otra voz; la cual correspondió al mismo tiempo a una densidad transparente llena de lenguaje. Así mismo, se perciben muchos pasajes que transcurren en el tiempo arquetípico, tiempo original y tiempo heterogéneo.

Para Anthony Stanton (2015), el poema de Paz es autobiográfico por los elementos cercanos a la vida del autor, como Madrid durante la Guerra Civil de España, al igual que los símbolos que rodean a Paz: el árbol, el tiempo, la mujer, etc. Por lo tanto, se hallan no sólo partes de la vida del autor, sino también elementos que conforman la otra voz, lo que está supeditado por a la melancolía, la memoria y la imaginación.

Otro elemento fundamental de la forma de “Piedra de sol” es que sus primeros seis versos son los mismos últimos seis, lo cual significó para Paz el tiempo cíclico del poema (Paz, 2008). El regreso de los primeros versos proporcionó la forma circular del poema, un movimiento rotatorio que llevó a Paz a pensar en el movimiento circular de los astros, en específico, en el planeta Venus, planeta representativo de amor y de la resurrección en la cultura antigua de México.

Los 584 versos representan los 584 días del movimiento sinódico (punto de vista desde la Tierra) de Venus. Otra relación del poema con la cultura prehispánica es el mismo título del

poema, el cual hace referencia al calendario azteca: disco de piedra en el que está tallada la representación del movimiento circular del tiempo prehispánico. Esta asimilación de la cultura antigua de México remite al movimiento muralista que apareció en México a principios del siglo XX.

El muralismo estuvo representado por Diego Rivera (1886-1957), José Clemente Orozco (1883-1949), David Alfaro Siqueiros (1896-1974) y Rufino Tamayo (1899-1991). Esta corriente, la cual Paz vivió y admiró, tuvo como eje la asimilación de la pintura moderna, como el expresionismo y el cubismo, así como la representación del pueblo y su origen indígena (Paz, 1994d).

El muralismo ejerció una perspectiva estética de reconciliación con el pasado en el poeta; su identidad marca el interés por la antigüedad, la historia y el resurgimiento del pasado. Para él, la reiteración del tiempo y la memoria son elementos centrales de “Piedra de sol” (2014a). El tiempo cíclico y el retorno de presencias que se vuelven a esfumar corresponden al fluir que está dentro del poema, al mismo tiempo que la letanía lograda por la acentuación de la penúltima sílaba da la posibilidad de que la lectura continúe la narración a la que se refería Stanton en *El río reflexivo* (2015).

“Piedra de sol” es un poema que recurre a la memoria, a lo que se ha perdido, a un vacío que se extiende en cada presencia que cambia con el tiempo. Su voz entrega instantes fugaces como la muerte de Madero, Trotsky y Lincoln, Madrid en 1937 o el sol a las cinco de la tarde. Su voz abre una pluralidad de momentos que entrelazan una imagen magnética durante todo el poema. Siempre se regresa a los recuerdos o éstos llegan de repente cuando menos se espera, pero esta otra voz hace que cada instante reviva o tenga mayor vida. La importancia de la visión

prehispánica en “Piedra de sol” está sustentada en la muerte y el renacimiento, por esta forma circular con que el tiempo envuelve con su presencia.

Guillermo Sheridan, en *Los idilios salvajes* (2016), le atribuye la apreciación del arte prehispánico a la relación con el surrealismo de Paz. Esta corriente vanguardista significó una revolución, no sólo literaria, sino la única que tenía al amor como centro de su movimiento (*La llama doble*, 1993). El amor es un elemento que recorre toda la obra poética de Paz y se centra en “Piedra de sol”, como él mismo afirma en *Cuarenta años de escribir poesía* (2014a).

tienes todos los rostros y ninguno,  
eres todas las horas y ninguna,  
te pareces al árbol y a la nube,  
eres todos los pájaros y un astro,  
te pareces al filo de la espada  
ya a la coda de sangre del verdugo,  
yedra que avanza, envuelve y desarraiga  
al alma y la divide de sí misma,  
(Paz, 1995, p. 248)

La mujer no es una cosa, es otro “ser”, es la “otredad”, la otra mitad del “yo” que desea, mitad que tiene la forma de la nada que se busca para completar al “ser”. El “otro” es una mirada y una voz que hace eco, resuena con gran intensidad; es la búsqueda del cuerpo en “Piedra de sol”, es un mundo que desnuda al pensamiento y hace escuchar la transparencia del deseo. Y no

es sólo una voz, sino voces, es decir, una multiplicidad que toma la forma de una voluptuosa presencia. Para Petrarca fue Laura, para Dante fue Beatriz, para López Velarde fue Fuensanta y para Paz fue una presencia plural femenina con la cual el mundo se abre y nace: “el mundo nace cuando dos se besan” (1995, p. 254).

De esta forma, la voz de “Piedra de sol” se instaura en la tradición romántica, la cual no sólo es la representación del deseo por la mujer, también es la presencia del desamor y la soledad. Como dice Paz en *El arco y la lira* (1972), así como una y otra vez se intenta asir al “otro”, una y otra vez se aleja para remarcar el estado solitario del hombre: “busco sin encontrar, escribo a solas”, dice en “Piedra de sol” (1995, p. 247).

La idea anterior remite al ensayo que escribió Paz sobre Francisco de Quevedo, “Quevedo, Heráclito y algunos sonetos” (1983), en donde resalta la actitud del poeta español ante la muerte y la soledad, pues considera que Quevedo formó “una caída hacia arriba” en su poesía (1994a). El destierro del Edén, la fugacidad de la vida y lo efímero del placer representan la “caída”, mientras que la conciencia del estado del alma aparece como una “subida”. En “Piedra de sol”, la voz extiende el vacío a esta ausencia enmarcada por la soledad:

no hay nada en mí sino una larga herida,  
 una oquedad que ya nadie recorre,  
 presente sin ventanas, pensamiento  
 que vuelve, se repite, se refleja  
 y se pierde en su misma transparencia,  
 conciencia traspasada por un ojo

que se mira mirarse hasta anegarse

(Paz, 1995, p. 251)

Lo voz del ausente o del “otro” es para Paz el elemento central de la rebelión moderna que iniciaron los poetas románticos (1972). Para Paz, esta rebelión tuvo como eje la búsqueda de la otra región en la que se puede escuchar esta ausencia, una región que está más allá del hacer y de la tecnificación del mundo moderno. Esta región o presencia sólo puede recuperarse en la interpretación, como ya ha dicho Heidegger (1998).

El mundo moderno instauro una añoranza por esta otra región y este otro tiempo que el Romanticismo nombró como nostalgia y que Paz encontró en el simbolismo. Charles Baudelaire (1821-1867) representó una ruptura que otorgó voz a esta otra región (Paz, 1972); fue una conciencia de la separación y el aprecio a la nostalgia por el mundo, que a su vez pudo tener una voz gracias a la metáfora (1994c). Este otro mundo que aparece como presencia y es habitado por medio del lenguaje hizo que la poesía de la segunda mitad del siglo XIX buscara el desarraigo de los elementos que la conformaban.

Arthur Rimbaud (1854-1891), en una carta a Georges Izambard, dividió al “yo” en la literatura y, con ello, le otorgó el don de ser una presencia y una voz que dicta, narra, habla y piensa: “Nos equivocamos al decir yo pienso: deberíamos decir me piensan” (Rimbaud, 2002, p. 364).

Así se abre un nuevo diálogo en la literatura que permite que la otra voz tenga su propia identidad, aunque sea una presencia oscura e insondable. La voz también habla de un mundo que parece residir en la nada, donde la realidad deja de tener una forma definida y su universo se puede extender en un infinito, aunque esté dentro de algo pequeño. Paz (1994c) afirma que Stép-



hane Mallarmé (1842-1898) aceptó la realidad de esta nada al usar el libro como una analogía del universo, un libro como una constelación de palabras que se esparcen entre las hojas y un microcosmos que le da voz al azar, en *Un tiro de dados*.

*NADA*

*de la memorable crisis*

*donde ocurrió*

*el acontecimiento*

(Mallarmé, 2017, p. 72)

De esta manera, aparece en la literatura nuevas formas en las que esta voz se presenta. Hay dos ejemplos en el simultaneísmo para Paz: la integración del tiempo heterogéneo en la poesía en Guillaume Apollinaire (1880-1918) (1994c) y el simultaneísmo de T. S. Eliot, cuya yuxtaposición de imágenes que estaban fragmentadas dentro del poema permitía que la otra voz tuviera una narración al regresarle a la poesía la conciencia histórica y su encarnación poética (2014b).

El mundo moderno al que se enfrentó Paz buscaba romper con el pasado; en este mundo, sólo la literatura y las demás artes establecen un diálogo con ese tiempo perdido. La narración de lo humano había dejado de participar del símbolo, del mito y del tiempo circular. Resurge así un

mundo en el que la técnica, el trabajo, el dinero y la producción en masa se convierten en estándares de felicidad y progreso del mundo.

En las conclusiones finales de *La otra voz* (1994c), Paz se pregunta por lo que puede decir esta otra presencia ante las condiciones del mundo político y social a fines del siglo XX. Esta voz busca la rebelión y la fraternidad en contra de un mundo que se sumerge, cada vez más, en los usos del mercado para la vida social y política.

Por medio de la crítica, la poesía moderna desarraigó la imagen del mundo en el siglo XX. Lo que predomina es la muerte y la nada después del perfeccionamiento de la ciencia con la bomba atómica. Las armas de destrucción masiva conformaron una condición mortal, no sólo de los individuos sino de la humanidad y su narración. En *Cuarenta años de escribir poesía*, Paz dice que el poema también surge como una respuesta a la incertidumbre provocada por el fin de la Segunda Guerra Mundial; su salida fue la “contemplación” y el “amor” (2014a).

En “Piedra de sol”, la contemplación se da hacia un interior al mismo tiempo que es la búsqueda del “otro”, de una voz que le responda y le confiera otra presencia: “puerta del ser: abre tu ser, despierta” (Paz, 1995, p. 261). Busca mirar y contemplar el rostro de esta “otredad” que se escapa en cada instante: “quiero seguir, ir más allá, y no puedo” (1995, p. 261).

No se puede asir a la otra mitad, lo que siempre se desea, ese otro “ser” que corresponde con el vacío personal, con la nada que se abre por la ausencia. Esta presencia al mismo tiempo abre la memoria y recorre al cuerpo dándole nueva vida: “todo se transfigura y es sagrado, / es el centro del mundo cada cuarto, / es la primera noche, el primer día,” dice en “Piedra de sol” (1995, p. 254).

En el poema de Paz se encuentra una multiplicidad de presencias equidistantes que se cruzan en el ritmo y en el canto; estas presencias dibujan una imagen femenina que regresa la mirada que muestra el verdadero rostro del “yo”, un “yo” esparcido por un tiempo que vuelve, se desvanece y ya es otro<sup>21</sup>. Una memoria que pierde su color y se convierte en transparencia, en lenguaje.

señora de semillas que son días,  
 el día es inmortal, asciende, crece,  
 acaba de nacer y nunca acaba,  
 cada día es nacer, un nacimiento  
 es cada amanecer y yo amanezco,  
 (Paz, 1995, p. 261)

El “ser”, si no se repite, se pierde; si no está en el tiempo, se convierte en nada. La reiteración del ritmo del poema es la presencia del instante que surge una y otra vez en el canto. Pero no es un solo “yo”, sino muchos que buscan “ser”, abrirse y despertar. Al callar y resonar el silencio, el poema deja de “ser”. Sólo por medio de la acción verbal, la otra voz se hace presente:

no soy, no hay yo, siempre somos nosotros,  
 la vida es otra, siempre allá, más lejos,

---

<sup>21</sup> Juan Horacio Garibay, en *Signos y olmos* (2016), nos recuerda que la idea de la poesía de Paz transgrede la lógica clásica del “ser”, la cual no puede “ser” y “no-ser” al mismo tiempo, mientras que en el poema el “ser” es y no es al mismo tiempo.

fuera de ti, de mí, siempre horizonte,  
vida que nos desvive y enajena,  
que nos inventa un rostro y lo desgasta,  
hambre de ser, oh muerte, pan de todos,  
(Paz, 1995, p. 260)

Adentrarse en el poema “Piedra de sol” es adentrarse a la multitud de instantes en el que el “ser” nace y muere. En la representación del tiempo heterogéneo de la Modernidad, aparece el desarraigo del “ser” y la existencia de su dualidad, el “no-ser”. Asimismo, adentrarse en el poema es entrar a la crítica del arte moderno, a la historia de la literatura, al reconocimiento de lo ambiguo y de la región por la cual es posible acercarse a lo “otro”. Este proceso implica recorrer la transparencia del lenguaje, la transparencia del sentido de la humanidad, de su historia y su “yo”, la pérdida del significado de todo, la aceptación de la nada, la presencia del vacío y la conciencia de la muerte. Adentrarse en “Piedra de sol” es el reconocimiento de la soledad interior, lo insondable que es el pensamiento y lo inconsistente que es la memoria.

Los recuerdos siempre están llenos de instantes, de momentos extraviados y perdidos en cada presente, así lo afirma Rodolfo A. Borello en “Relectura de *Piedra de sol*”: “todo el poema debe ser leído entonces como un instante, o instantes, que el Yo que habla ha logrado rescatar, salvar, de una suspensión de la conciencia durante siglos”. El poema de “Piedra de sol” representa más de un sólo tiempo en su lectura, está el tiempo circular que introduce Paz en sus primeros y últimos versos, pero también existe la pluralidad de instantes que conforman el sentido y el cauce del lenguaje dentro de la obra. Esta pluralidad de instantes está proveída por la lectura del

simultaneísmo, pero el poeta la combinó con la tradición del endecasílabo, creando un río de instantes que, en lugar de saltar de uno en otro, corresponden a un ritmo incesante que perpetua su tiempo y lenguaje.

## 8. Bibliografía

- Aguilar e Silva, Vitor Manuel de (1999). *Teoría de la literatura*. España: Gredos.
- Aguilar Mora, Jorge (2015). *Sueños de la razón 1799 y 1800. Umbrales del siglo XIX*. España: Era.
- Alatorre, Antonio (2002). *Los 1001 años de la lengua española*. México: FCE.
- Alberti, Rafael (2010). *Sobre los ángeles*. España: Cátedra.
- Alcina Franch, José (2007). *Mitos y literatura maya*. España: Alianza.
- Alonso, Dámaso (1966). *Ensayo de métodos y límites estilísticos*. España: Gredos.
- Apollinaire, Guillaume (2007). *Antología*. España: Visor
- Argullol, Rafael (2007). *El cazador de instantes. Cuadernos de travesía (1990-1995)*. España: Acantilado.
- Argüelles, Juan Domingo (Comp.) (2012). *Antología general de la poesía Mexicana*. México: Oceano.
- Aries, Philippe y Duby, Georges (1988). *Historia de la vida privada. De la Europa Feudal al Renacimiento*. Tomo 2. España: Taurus.
- Aristóteles (2005). *Arte poética*. México: Porrúa.
- Aveni, Anthony F. (2005). *Observadores del cielo en el México antiguo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bachelard, Gaston (1978). *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Baudelaire, Charles (2018). *El spleen de París*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Baudelaire, Charles (1999). *Las flores del mal*. España: Alianza.
- Barthes, Roland (1998). *Fragmentos del discurso amoroso*. España: Siglo XXI.

- Blanco, Mercedes (2012). *Góngora heroico. Las soledades y la tradición épica*. España: Centro de estudios de Europa Hispánica.
- Benn, Gottfried (1999). *El yo moderno*. España: Pre-textos.
- Bergamín, José (2005). *Obra esencial*. España: Turner.
- Bonnefoy, Yves (2017). *El siglo de Baudelaire*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bonnefoy, Yves (2013). *El territorio interior*. México: Sexto Piso.
- Borrello, A. Rodolfo (1979). Relectura de “Piedra de sol”. *Cuadernos Hispanoamericanos*. Enero-Marzo (343-345), p. 417.
- Bradú, Fabienne (2015). *Permanencia de Octavio Paz*. España: Vaso roto.
- Breton, André (2008). *El amor loco*. España: Alianza
- Calvino, Italo (1992). *Por qué leer los clásicos*. México: Tusquets.
- Camus, Albert (1999). *Mito de Sísifo*. España: Cátedra.
- Castoriadis, Cornelius (2013). *La institución imaginaria de la sociedad*. España: Tusquets.
- Centros de Estudios Históricos (Coord.) (2000). *Historia general de México*. México: El Colegio de México.
- Cerrillo, Pedro C. (Ed.) (2011). *Antología poética del grupo del 27*. España: Akal.
- Checa, Jorge (Ed.) (2000). *Barroco esencial*. España: Taurus.
- Cuesta, Jorge (2003). *Obras reunidas I. Poesía*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Cuesta, Jorge (2004). *Obras reunidas II. Ensayos y prosa varias*. “El clasicismo mexicano”, “El materialismo de Orozco”. México: Fondo de Cultura Económica.
- Darío, Rubén (1998). *Antología*. España: Austral.
- De la Cruz, Juan (2013). *Poesía completa*. España: Ediciones Brontes.
- De la Vega, Garcilaso (2015). *Poesía*. México: Penguin clásicos.
- De la Vega, Garcilaso (2012). *Poesías completas*. Ángel L. Prieto de Paula (intr.). España: Castalia.
- Dell, Christopher (2012). *Mythology*. United Kingdom: Thames & Hudson.
- Derrida, Jaques (1989). *La escritura y la diferencia*. España: Editorial Anthropos.
- Eliot, T. S. (1998). *The Waste Land and other Poems*. United States: Penguin Books.

- Escalante, Evodio (2015). “La lámpara y el relámpago. La prosa ensayística de Octavio Paz”. *La Metáfora de la crítica*. México: Gedisa.
- Escalante, Evodio (2014). *Las sendas perdidas de Octavio Paz*. México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Fraile, Guillermo (1997). *Historia de la filosofía I*. España: Biblioteca de Autores Cristianos.
- Gaos, José (1994). *Obras completas. Tomo XIV. Historia de nuestra idea del mundo*. México: UNAM.
- García Román, Juan Andrés (Ed.) (2017). *Floreced mientras. Poesía del Romanticismo alemán*. España: Galaxia Gutenberg.
- Garibay, Juan Horacio (2016). *Signos y olmos: filosofía y poesía en Octavio Paz*. México: Taberna librerías editores.
- Genette, Gérard (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. España: Taurus.
- Gombrich, E. H. (1997). *Historia del arte*. Estados Unidos: Phaidon.
- Góngora, Luis de (2015). *Poesía*. México: Penguin clásicos.
- Góngora, Luis de (2014). *Poesías*. México: Editorial Porrúa.
- Góngora, Luis/Juana Inés de la Cruz, Sor. (2017) *Soledades/ Primer sueño*. México: FCE.
- González Torres, Armando (2018). *Los signos vitales. Anacronismos y vigencia de Octavio Paz*. México: Libros Magenta.
- González García, Ángel (Comp.) (2009). *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945*. España: Istmo.
- Gorostiza, José (1971). *Poesía*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Gottfried, Benn (1999). *El yo moderno*. España: Pre-textos.
- Gottfried, Benn (1972). *Doble vida y otros escritos*. España: Barral editores.
- Ortega, Jorge (2015). “Manuel Acuña o el otoño anticipado”, en Guedea, Rogelio (Coord.), *Historia crítica de la poesía mexicana, Tomo I*. México: Conaculta.
- Heidegger, Martin (1998). *Caminos del bosque*. “El origen de la obra de arte, ¿Y para qué poetas?”. México: Alianza.
- Heidegger, Martin (1951). *El ser y el tiempo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Horacio (2008). *Arte Poética*. España: Gredos.



- Horacio (1986). *Obras completas. Tomo 1*, trad. Javier de Búrgos. España: Librería de José Cuesta.
- Hubard, Julio (Ed.) (2014). *También soy escritura. Octavio Paz cuenta de sí*. México: FCE.
- Huidobro, Vicente (1981). *Altazor*. España: Cátedra.
- Huidobro, Vicente (2011). *El espejo de agua*. Chile: Pequeño Dios.
- Jeager, Werner (2006). *Paideia: los ideales de la cultura griega*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Juana Inés de la Cruz, Sor (1997). *Obras completas I. Lírica personal*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Krauze, Enrique (2002). *Biografía del poder. Caudillos de la Revolución Mexicana (1910-1940)*. México: Tusquets editores.
- Lezama Lima, José (2017). *La expresión americana*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Lezama Lima, José (1977). *Oppiano Licario*. México: Biblioteca Era.
- López Velarde, Ramón (1990). *Obras*. México: FCE.
- López Velarde, Ramón (2000). *Poesías completas y El Minutero*. México: Porrúa.
- Machado, Antonio (1985). *Poesías completas*. España: Austral.
- Magis, Carlos Horacio (2014). *La poesía hermética de Octavio Paz*. México: El Colegio de México.
- Mallarmé, Stéphane (2017) *Un tiro de dados*. “Meditaciones sobre Mallarmé” de Alfonso Reyes. México: El Tucán de Virginia.
- Marchese, Angelo y Forradellas, Joaquín (2013). *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. España: Ariel.
- Marrou, Henri-Irénée (1998). *Historia de la educación de la antigüedad*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Mendiola, Victor Manuel (2011). *El surrealismo de Piedra de sol, entre peras y manzanas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Montes de Oca, Francisco (1985). *Literatura universal*. México. Editorial Porrúa.
- Montes de Oca, Francisco (Comp.) (2002) *Poesía mexicana*. México: Porrúa.
- Nietzsche, Friedrich (1998). *Crepúsculo de los ídolos*. España: Alianza.

- Nietzsche, Friedrich (2000). *El nacimiento de la tragedia*. España: Alianza.
- Ortega, José (1979). Tiempo y alienación en “Piedra de sol”. *Cuadernos Hispanoamericanos*. Enero-Marzo (343-345), p. 436.
- Owen, Gilberto (2013). *Sinbad el varado*. México. UNAM.
- Pacheco, José Emilio (2018). *Ramón López Velarde. La lumbre inmóvil*. México: Ediciones Era.
- Parrilla Sotomayor, Eduardo E. (2007). *Carnaval y liberación: La estética de la resistencia en Figuraciones en el mes de marzo*. Puerto Rico: La editorial, Universidad de Puerto Rico.
- Paz, Octavio (2008). *Cartas a Tomás Segovia (1957-1985)*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Paz, Octavio (2014a). *Cuarenta años de escribir poesía*. México: Conaculta.
- Paz, Octavio (1972) *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Paz, Octavio (2014b). *Excursiones e incursiones. Dominio extranjero. Fundación y disidencia. Dominio Hispánico. Obras Completas, tomo 2 -2ª ed.* México: Fondo de Cultura Económica.
- Paz, Octavio (1994a). *Fundación y disidencia. Dominio Hispánico. Obras Completas, tomo 3.* “Unidad, modernidad, tradición”, “La búsqueda del presente”, “Quevedo, Heráclito y algunos sonetos”, “Jorge Guillén”, “Decir sin decir: Vicente Huidobro”. México: Fondo de Cultura Económica.
- Paz, Octavio (1994b). *Generaciones y semblanzas. Dominio mexicano. Obras completas, tomo 4.* “Tránsito y permanencia”, “Introducción a la historia de la poesía mexicana”, “Contemporáneos”, “Antevísperas: Taller”, “Poesía en movimiento”, “El caracol y la sirena”, “El camino de la pasión: Ramón López Velarde”, “Émula de la llama”, “La poesía de Carlos Pellicer”, “*Muerte sin fin*: José Gorostiza”. México: Fondo de Cultura Económica
- Paz, Octavio (1994c). *La casa de la presencia. Obras Completas, tomo 1.* México: Fondo de Cultura Económica.
- Paz, Octavio (1993) *La llama doble*. México: Seix Barral.
- Paz, Octavio (1995). *Libertad bajo palabra. Obra poética (1935-1957)*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Paz, Octavio (1994d). *Los privilegios de la vista II. Arte de México. Obras completas, tomo 7.* México: Fondo de Cultura Económica.

- Paz, Octavio (2014c). *Miscelánea. Primeros escritos y Entrevistas. Obras Completas, tomo VIII -2ª ed.* “Ética del artista”, “Genealogía de un libro: *Libertad bajo palabra*”. México: Fondo de Cultura Económica.
- Paz, Octavio (2014d). *Obra poética. Obras completas, tomo VIII -2ª ed.* México: Fondo de Cultura Económica.
- Paz, Octavio (1994e). *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe. Obras completas, tomo 5.* México: Fondo de Cultura Económica.
- Paz, Octavio (1994f). *Los privilegios de la vista I. Arte moderno y universal. Obras completas, tomo 6.* “Presencia y presente: Baudelaire crítico de arte”. México: Fondo de Cultura Económica.
- Pellicer, Carlos (1981). *Obras. Poesía.* México: FCE.
- Quevedo, Francisco (1989). *Antología poética.* España: Castalia didáctica.
- Reale, Giovanni y Antiseri, Dario (1988a). *Historia del pensamiento filosófico y científico II. Del Humanismo a Kant.* España: Herder.
- Reale, Giovanni y Antiseri, Dario (1988b). *Historia del pensamiento filosófico y científico. III Del Romanticismo hasta hoy.* España: Herder.
- Reyes, Alfonso (1955). *Obras completas I.* México: Fondo de Cultura Económica.
- Reyes, Alfonso (1959). *Obras completas X. Constancia poética.* “Comentario a la *Ifigenia cruel*”. México: Fondo de Cultura Económica.
- Reyes, Alfonso (1961). *Obras Completas XIII. La crítica en la edad ateniense.* “Logos, crítica y sus conceptos”. México: Fondo de Cultura Económica.
- Reyes, Alfonso (2016). *Visión de Anáhuac (1519). Visiones y revisitaciones: una lectura crítica.* México: UANL, FFyL.
- Ricoeur, Paul (2000). *Tiempo y narración I.* México: Siglo XXI.
- Rilke, Rainer Maria (2016). *Elegías de Duino.* España: Sexto piso.
- Rimbaud, Arthur (2002) *Rimbaud Complete.* United States: Modern library.
- Rivas Hernández, Asunción (2005). *De la poética a la teoría de la literatura.* España: Universidad de Salamanca.
- Rivers, Elias L. (1984). *Poesía lírica del siglo de oro.* Madrid, España: Cátedra.
- San Agustín (2001). *La ciudad de Dios.* México: Porrúa.

- Santi, Enrico Mario ed. (2009). *Luz espejeante. Octavio Paz ante la crítica*. México: UNAM.
- Schärer-Nussberger, Maya (1993). *Octavio Paz. Trayectorias y visiones*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Schelling, Friedrich Wilhelm (2012). *Sistema del idealismo trascendental*. España: Gredos.
- Sheridan, Guillermo (2015). *Poeta con paisaje. Ensayos sobre la vida de Octavio Paz, 1*. México: Ediciones Era.
- Sheridan, Guillermo (2016). *Los idilios salvajes. Ensayos sobre la vida de Octavio Paz, 3*. México: Ediciones Era.
- Simic, Charles (2015). *El monstruo ama su laberinto. Cuadernos*. España: Vaso roto.
- Stanton, Anthony (2015). *El río reflexivo. Poesía y ensayo en Octavio Paz (1931-1958)*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Torre, Guillermo de (2001). *Literaturas europeas de vanguardia*. España: Renacimiento.
- Valéry, Paul. (2017). *El cementerio marino*. España: Alianza.
- Villar, Arturo del (1979). De “Espacio” a “Piedra de sol”. *Cuadernos Hispanoamericanos. Enero-Marzo (343-345)*, p. 445.
- Villarreal, José Javier (2013). *Las penas del guardador de rebaños. Tras la huella del Polifemo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Villarreal, José Javier (1997). *Los fantasmas de la pasión*. México: Editorial Aldus.
- Villaurrutia, Xavier (1966). *Obras. Poesía. Teatro. Prosas varias. Crítica*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Walther, Ingo F. (Ed.) (2012) *Arte del siglo XX*. Germany: Tashen.
- Wellek, René (1996). *Historia de la crítica moderna (1750-1950). Crítica francesa, italiana y española (1900-1950)*. España: Gredos.
- Xirau, Ramón (2001) *Entre la poesía y el conocimiento. Antología de ensayos críticos sobre poetas y poesía iberoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Zambrano, María (2012). *Filosofía y poesía*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Zamora Águila, Fernando (2007). *Filosofía de la imagen. Lenguaje, imagen y representación*. México: UNAM.

## 9. Anexo. Poema “Piedra de sol”

“Piedra de sol” de Octavio Paz.

Un sauce de cristal, un chopo de agua,  
un alto surtidor que el viento arquea,  
un árbol bien plantado mas danzante,  
un caminar de río que se curva,  
avanza, retrocede, da un rodeo  
y llega siempre:

un caminar tranquilo  
de estrella o primavera sin premura,  
agua que con los párpados cerrados  
mana toda la noche profecías,  
unánime presencia en oleaje,  
ola tras ola hasta cubrirlo todo,  
verde soberanía sin ocaso  
como el deslumbramiento de las alas  
cuando se abren en mitad del cielo,

un caminar entre las espesuras  
de los días futuros y el aciago  
fulgor de la desdicha como un ave  
petrificando el bosque con su canto

y las felicidades inminentes  
entre las ramas que se desvanecen,  
horas de luz que pican ya los pájaros,  
presagios que se escapan de la mano,

una presencia como un canto súbito,  
como el viento cantando en el incendio,  
una mirada que sostiene en vilo  
al mundo con sus mares y sus montes,  
cuerpo de luz filtrado por un ágata,  
piernas de luz, vientre de luz, bahías,  
roca solar, cuerpo color de nube,  
color de día rápido que salta,  
la hora centellea y tiene cuerpo,  
el mundo ya es visible por tu cuerpo,  
es transparente por tu transparencia,

voy entre galerías de sonidos,  
fluyo entre las presencias resonantes,  
voy por las transparencias como un ciego,  
un reflejo me borra, nazco en otro,  
oh bosque de pilares encantados,  
bajo los arcos de la luz penetro  
los corredores de un otoño diáfano,

voy por tu cuerpo como por el mundo,  
tu vientre es una plaza soleada,  
tus pechos dos iglesias donde oficia  
la sangre sus misterios paralelos,

mis miradas te cubren como yedra,  
eres una ciudad que el mar asedia,  
una muralla que la luz divide  
en dos mitades de color durazno,  
un paraje de sal, rocas y pájaros  
bajo la ley del mediodía absorto,

vestida del color de mis deseos  
como mi pensamiento vas desnuda,  
voy por tus ojos como por el agua,  
los tigres beben sueño de esos ojos,  
el colibrí se quema en esas llamas,  
voy por tu frente como por la luna,  
como la nube por tu pensamiento,  
voy por tu vientre como por tus sueños,

tu falda de maíz ondula y canta,  
tu falda de cristal, tu falda de agua,  
tus labios, tus cabellos, tus miradas,  
toda la noche llueves, todo el día  
abres mi pecho con tus dedos de agua,  
cierras mis ojos con tu boca de agua,  
sobre mis huesos llueves, en mi pecho  
hunde raíces de agua un árbol líquido,

voy por tu talle como por un río,  
voy por tu cuerpo como por un bosque,  
como por un sendero en la montaña  
que en un abismo brusco se termina

voy por tus pensamientos afilados  
y a la salida de tu blanca frente  
mi sombra despeñada se destroza,  
recojo mis fragmentos uno a uno  
y prosigo sin cuerpo, busco a tientas,

corredores sin fin de la memoria,  
puertas abiertas a un salón vacío  
donde se pudren todos los veranos,  
las joyas de la sed arden al fondo,  
rostro desvanecido al recordarlo,  
mano que se deshace si la toco,  
cabelleras de arañas en tumulto  
sobre sonrisas de hace muchos años,

a la salida de mi frente busco,  
busco sin encontrar, busco un instante,  
un rostro de relámpago y tormenta  
corriendo entre los árboles nocturnos,  
rostro de lluvia en un jardín a oscuras,  
agua tenaz que fluye a mi costado,

busco sin encontrar, escribo a solas,  
no hay nadie, cae el día, cae el año,  
caigo en el instante, caigo al fondo,  
invisible camino sobre espejos  
que repiten mi imagen destrozada,  
piso días, instantes caminados,  
piso los pensamientos de mi sombra,



piso mi sombra en busca de un instante,

busco una fecha viva como un pájaro,  
busco el sol de las cinco de la tarde  
templado por los muros de tezontle:  
la hora maduraba sus racimos  
y al abrirse salían las muchachas  
de su entraña rosada y se esparcían  
por los patios de piedra del colegio,  
alta como el otoño caminaba  
envuelta por la luz bajo la arcada  
y el espacio al ceñirla la vestía  
de un piel más dorada y transparente,

tigre color de luz, pardo venado  
por los alrededores de la noche,  
entrevista muchacha reclinada  
en los balcones verdes de la lluvia,  
adolescente rostro innumerable,  
he olvidado tu nombre, Melusina,  
Laura, Isabel, Perséfone, María,  
tienes todos los rostros y ninguno,  
eres todas las horas y ninguna,  
te pareces al árbol y a la nube,  
eres todos los pájaros y un astro,  
te pareces al filo de la espada  
y a la copa de sangre del verdugo,  
yedra que avanza, envuelve y desarraiga  
al alma y la divide de sí misma,

escritura de fuego sobre el jade,  
grieta en la roca, reina de serpientes,  
columna de vapor, fuente en la peña,  
circo lunar, peñasco de las águilas,  
grano de anís, espina diminuta  
y mortal que da penas inmortales,  
pastora de los valles submarinos  
y guardiana del valle de los muertos,  
liana que cuelga del cantil del vértigo,  
enredadera, planta venenosa,  
flor de resurrección, uva de vida,  
señora de la flauta y del relámpago,  
terrazza del jazmín, sal en la herida,  
ramo de rosas para el fusilado,  
nieve en agosto, luna del patíbulo,  
escritura del mar sobre el basalto,  
escritura del viento en el desierto,  
testamento del sol, granada, espiga,

rostro de llamas, rostro devorado,  
adolescente rostro perseguido  
años fantasmas, días circulares  
que dan al mismo patio, al mismo muro,  
arde el instante y son un solo rostro  
los sucesivos rostros de la llama,  
todos los nombres son un solo nombre  
todos los rostros son un solo rostro,  
todos los siglos son un solo instante

y por todos los siglos de los siglos  
cierra el paso al futuro un par de ojos,

no hay nada frente a mí, sólo un instante  
rescatado esta noche, contra un sueño  
de ayuntadas imágenes soñado,  
duramente esculpido contra el sueño,  
arrancado a la nada de esta noche,  
a pulso levantado letra a letra,  
mientras afuera el tiempo se desboca  
y golpea las puertas de mi alma  
el mundo con su horario carnicero,

sólo un instante mientras las ciudades,  
los nombres, lo sabores, lo vivido,  
se desmoronan en mi frente ciega,  
mientras la pesadumbre de la noche  
mi pensamiento humilla y mi esqueleto,  
y mi sangre camina más despacio  
y mis dientes se aflojan y mis ojos  
se nublan y los días y los años  
sus horrores vacíos acumulan,

mientras el tiempo cierra su abanico  
y no hay nada detrás de sus imágenes  
el instante se abisma y sobrenada  
rodeado de muerte, amenazado  
por la noche y su lúgubre bostezo,  
amenazado por la algarabía

de la muerte vivaz y enmascarada  
el instante se abisma y se penetra,  
como un puño se cierra, como un fruto  
que madura hacia dentro de sí mismo  
y a sí mismo se bebe y se derrama  
el instante translúcido se cierra  
y madura hacia dentro, echa raíces,  
crece dentro de mí, me ocupa todo,  
me expulsa su follaje delirante,  
mis pensamientos sólo son sus pájaros,  
su mercurio circula por mis venas,  
árbol mental, frutos sabor de tiempo,

oh vida por vivir y ya vivida,  
tiempo que vuelve en una marejada  
y se retira sin volver el rostro,  
lo que pasó no fue pero está siendo  
y silenciosamente desemboca  
en otro instante que se desvanece:

frente a la tarde de salitre y piedra  
armada de navajas invisibles  
una roja escritura indescifrable  
escribes en mi piel y esas heridas  
como un traje de llamas me recubren,  
ardo sin consumirme, busco el agua  
y en tus ojos no hay agua, son de piedra,  
y tus pechos, tu vientre, tus caderas  
son de piedra, tu boca sabe a polvo,

tu boca sabe a tiempo emponzoñado,  
tu cuerpo sabe a pozo sin salida,  
pasadizo de espejos que repiten  
los ojos del sediento, pasadizo  
que vuelve siempre al punto de partida,  
y tú me llevas ciego de la mano  
por esas galerías obstinadas  
hacia el centro del círculo y te yergues  
como un fulgor que se congela en hacha,  
como luz que desuella, fascinante  
como el cadalso para el condenado,  
flexible como el látigo y esbelta  
como un arma gemela de la luna,  
y tus palabras afiladas cavan  
mi pecho y me despueblan y vacían,  
uno a uno me arrancas los recuerdos,  
he olvidado mi nombre, mis amigos  
gruñen entre los cerdos o se pudren  
comidos por el sol en un barranco,

no hay nada en mí sino una larga herida,  
una oquedad que ya nadie recorre,  
presente sin ventanas, pensamiento  
que vuelve, se repite, se refleja  
y se pierde en su misma transparencia,  
conciencia traspasada por un ojo  
que se mira mirarse hasta anegarse  
de claridad:

yo vi tu atroz escama,

Melusina, brillar verdosa al alba,  
dormías enroscada entre las sábanas  
y al despertar gritaste como un pájaro  
y caíste sin fin, quebrada y blanca,  
nada quedó de ti sino tu grito,  
y al cabo de los siglos me descubro  
con tos y mala vista, barajando  
viejas fotos:

no hay nadie, no eres nadie,  
un montón de ceniza y una escoba,  
un cuchillo mellado y un plumero,  
un pellejo colgado de unos huesos,  
un racimo ya seco, un hoyo negro  
y en el fondo del hoyo los dos ojos  
de una niña ahogada hace mil años,

miradas enterradas en un pozo,  
miradas que nos ven desde el principio,  
mirada niña de la madre vieja  
que ve en el hijo grande un padre joven,  
mirada madre de la niña sola  
que ve en el padre grande un hijo niño,  
miradas que nos miran desde el fondo  
de la vida y son trampas de la muerte  
—¿o es al revés: caer en esos ojos  
es volver a la vida verdadera?,

¡caer, volver, soñarme y que me sueñen  
otros ojos futuros, otra vida,

otras nubes, morirme de otra muerte!  
 —esta noche me basta, y este instante  
 que no acaba de abrirse y revelarme  
 dónde estuve, quién fui, cómo te llamas,  
 cómo me llamo yo:

¿hacía planes  
 para el verano —y todos los veranos—  
 en Christopher Street, hace diez años,  
 con Filis que tenía dos hoyuelos  
 donde bebían luz los gorriones?,  
 ¿por la Reforma Carmen me decía  
 “no pesa el aire, aquí siempre es octubre”,  
 o se lo dijo a otro que he perdido  
 o yo lo invento y nadie me lo ha dicho?,  
 ¿caminé por la noche de Oaxaca,  
 inmensa y verdinegra como un árbol,  
 hablando solo como el viento loco  
 y al llegar a mi cuarto —siempre un cuarto—  
 no me reconocieron los espejos?,  
 ¿desde el hotel Vernet vimos al alba  
 bailar con los castaños — “ya es muy tarde”  
 decías al peinarte y yo veía  
 manchas en la pared, sin decir nada?,  
 ¿subimos juntos a la torre, vimos  
 caer la tarde desde el arrecife?  
 ¿comimos uvas en Bidart?, ¿compramos  
 gardenias en Perote?,  
 nombres, sitios,  
 calles y calles, rostros, plazas, calles,

estaciones, un parque, cuartos solos,  
manchas en la pared, alguien se peina,  
alguien canta a mi lado, alguien se viste,  
cuartos, lugares, calles, nombres, cuartos,

Madrid, 1937,  
en la Plaza del Ángel las mujeres  
cosían y cantaban con sus hijos,  
después sonó la alarma y hubo gritos,  
casas arrodilladas en el polvo,  
torres hendidas, frentes esculpidas  
y el huracán de los motores, fijo:  
los dos se desnudaron y se amaron  
por defender nuestra porción eterna,  
nuestra ración de tiempo y paraíso,  
tocar nuestra raíz y recobramos,  
recobrar nuestra herencia arrebatada  
por ladrones de vida hace mil siglos,  
los dos se desnudaron y besaron  
porque las desnudeces enlazadas  
saltan el tiempo y son invulnerables,  
nada las toca, vuelven al principio,  
no hay tú ni yo, mañana, ayer ni nombres,  
verdad de dos en sólo un cuerpo y alma,  
oh ser total...

cuartos a la deriva  
entre ciudades que se van a pique,  
cuartos y calles, nombres como heridas,  
el cuarto con ventanas a otros cuartos



con el mismo papel descolorido  
donde un hombre en camisa lee el periódico  
o plancha una mujer; el cuarto claro  
que visitan las ramas de un durazno;  
el otro cuarto: afuera siempre llueve  
y hay un patio y tres niños oxidados;  
cuartos que son navíos que se mecen  
en un golfo de luz; o submarinos:  
el silencio se esparce en olas verdes,  
todo lo que tocamos fosforece;  
mausoleos de lujo, ya roídos  
los retratos, raídos los tapetes;  
trampas, celdas, cavernas encantadas,  
pajareras y cuartos numerados,  
todos se transfiguran, todos vuelan,  
cada moldura es nube, cada puerta  
da al mar, al campo, al aire, cada mesa  
es un festín; cerrados como conchas  
el tiempo inútilmente los asedia,  
no hay tiempo ya, ni muro: ¡espacio, espacio,  
abre la mano, coge esta riqueza,  
corta los frutos, come de la vida,  
tiéndete al pie del árbol, bebe el agua!,

todo se transfigura y es sagrado,  
es el centro del mundo cada cuarto,  
es la primera noche, el primer día,  
el mundo nace cuando dos se besan,  
gota de luz de entrañas transparentes

el cuarto como un fruto se entreabre  
o estalla como un astro taciturno  
y las leyes comidas de ratones,  
las rejas de los bancos y las cárceles,  
las rejas de papel, las alambradas,  
los timbres y las púas y los pinchos,  
el sermón monocorde de las armas,  
el escorpión meloso y con bonete,  
el tigre con chistera, presidente  
del Club Vegetariano y la Cruz Roja,  
el burro pedagogo, el cocodrilo  
metido a redentor, padre de pueblos,  
el Jefe, el tiburón, el arquitecto  
del porvenir, el cerdo uniformado,  
el hijo predilecto de la Iglesia  
que se lava la negra dentadura  
con el agua bendita y toma clases  
de inglés y democracia, las paredes  
invisibles, las máscaras podridas  
que dividen al hombre de los hombres,  
al hombre de sí mismo,  
se derrumban  
por un instante inmenso y vislumbramos  
nuestra unidad perdida, el desamparo  
que es ser hombres, la gloria que es ser hombres  
y compartir el pan, el sol, la muerte,  
el olvidado asombro de estar vivos;  
amar es combatir, si dos se besan

el mundo cambia, encarnan los deseos,  
el pensamiento encarna, brotan las alas  
en las espaldas del esclavo, el mundo  
es real y tangible, el vino es vino,  
el pan vuelve a saber, el agua es agua,  
amar es combatir, es abrir puertas,  
dejar de ser fantasma con un número  
a perpetua cadena condenado  
por un amo sin rostro;  
el mundo cambia

si dos se miran y se reconocen,  
amar es desnudarse de los nombres:  
“déjame ser tu puta”, son palabras  
de Eloísa, mas él cedió a las leyes,  
la tomó por esposa y como premio  
lo castraron después;

mejor el crimen,  
los amantes suicidas, el incesto  
de los hermanos como dos espejos  
enamorado de su semejanza,  
mejor comer el pan envenenado,  
el adulterio en lechos de ceniza,  
los amores feroces, el delirio,  
su yedra ponzoñosa, el sodomita  
que lleva por clavel en la solapa  
un gargajo, mejor ser lapidado  
en las plazas que dar vuelta a la noria  
que exprime la substancia de la vida,  
cambia la eternidad en horas huecas,

los minutos en cárceles, el tiempo  
en monedas de cobre y mierda abstracta;

mejor la castidad, flor invisible  
que se mece en los tallos del silencio,  
el difícil diamante de los santos  
que filtra los deseos, sacia al tiempo,  
nupcias de la quietud y el movimiento,  
canta la soledad en su corola,  
pétalo de cristal en cada hora,  
el mundo se despoja de sus máscaras  
y en su centro, vibrante transparencia,  
lo que llamamos Dios, el ser sin nombre,  
se contempla en la nada, el ser sin rostro  
emerge de sí mismo, sol de soles,  
plenitud de presencias y de nombres;  
sigo mi desvarío, cuartos, calles,  
camino a tientas por los corredores  
del tiempo y subo y bajo sus peldaños  
y sus paredes palpo y no me muevo,  
vuelvo donde empecé, busco tu rostro,  
camino por las calles de mí mismo  
bajo un sol sin edad, y tú a mi lado  
caminas como un árbol, como un río  
caminas y me hablas como un río,  
creces como una espiga entre mis manos,  
lates como una ardilla entre mis manos,  
vuelas como mil pájaros, tu risa  
me ha cubierto de espumas, tu cabeza



a Esculapio, ya sano de la vida”),  
 el chacal que diserta entre las ruinas  
 de Nínive, la sombra que vio Bruto  
 antes de la batalla, Moctezuma  
 en el lecho de espinas de su insomnio,  
 el viaje en la carretera hacia la muerte  
 —el viaje interminable mas contado  
 por Robespierre minuto tras minuto,  
 la mandíbula rota entre las manos—,  
 Churruca en su barrica como un trono  
 escarlata, los pasos ya contados  
 de Lincoln al salir hacia el teatro,  
 el estertor de Trotsky y sus quejidos  
 de jabalí, Madero y su mirada  
 que nadie contestó: ¿por qué me matan?,  
 los carajos, los ayes, los silencios  
 del criminal, el santo, el pobre diablo,  
 cementerio de frases y de anécdotas  
 que los perros retóricos escarban,  
 el delirio, el relincho, el ruido oscuro  
 que hacemos al morir y ese jadeo  
 que la vida que nace y el sonido  
 de huesos machacados en la riña  
 y la boca de espuma del profeta  
 y su grito y el grito del verdugo  
 y el grito de la víctima...

son llamas

los ojos y son llamas lo que miran,  
 llama la oreja y el sonido llama,

brasa los labios y tizón la lengua,  
 el tacto y lo que toca, el pensamiento  
 y lo pensado, llama el que lo piensa,  
 todo se quema, el universo es llama,  
 arde la misma nada que no es nada  
 sino un pensar en llamas, al fin humo:  
 no hay verdugo ni víctima...

¿y el grito

en la tarde del viernes?, y el silencio  
 que se cubre de signos, el silencio  
 que dice sin decir, ¿no dice nada?,  
 ¿no son nada los gritos de los hombres?,  
 ¿no pasa nada cuando pasa el tiempo?  
 —no pasa nada, sólo un parpadeo  
 del sol, un movimiento apenas, nada,  
 no hay redención, no vuelve atrás el tiempo,  
 los muertos están fijos en su muerte  
 y no pueden morir de otra muerte,  
 intocables, clavados en su gesto,  
 desde su soledad, desde su muerte  
 sin remedio nos miran sin mirarnos,  
 su muerte ya es la estatua de su vida,  
 un siempre estar ya nada para siempre,  
 cada minuto es nada para siempre,  
 un rey fantasma rige sus latidos  
 y tu gesto final, tu dura máscara  
 labra sobre tu rostro cambiante:  
 el monumento somos de una vida  
 ajena y no vivida, apenas nuestra,

—¿la vida, cuándo fue de veras nuestra?,  
¿cuándo somos de veras lo que somos?,  
bien mirado no somos, nunca somos  
a solas sino vértigo y vacío,  
muecas en el espejo, horror y vómito,  
nunca la vida es nuestra, es de los otros,  
la vida no es de nadie, todos somos  
la vida —pan de sol para los otros,  
los otros todos que nosotros somos—,  
soy otro cuando soy, los actos míos  
son más míos si son también de todos,  
para que pueda ser he de ser otro,  
salir de mí, buscarme entre los otros,  
los otros que no son si yo no existo,  
los otros que me dan plena existencia,  
no soy, no hay yo, siempre somos nosotros,  
la vida es otra, siempre allá, más lejos,  
fuera de ti, de mí, siempre horizonte,  
vida que nos desvive y enajena,  
que nos inventa un rostro y lo desgasta,  
hambre de ser, oh muerte, pan de todos,

Eloísa, Perséfone, María,  
muestra tu rostro al fin para que vea  
mi cara verdadera, la del otro,  
mi cara de nosotros siempre todos,  
cara de árbol y de panadero,  
de chófer y de nube y de marino,



cara de sol y arroyo y Pedro y Pablo,  
 cara de solitario colectivo,  
 despiértame, ya nazco:

vida y muerte

pactan en ti, señora de la noche,  
 torre de claridad, reina del alba,  
 virgen lunar, madre del agua madre,  
 cuerpo del mundo, casa de la muerte,  
 caigo sin fin desde mi nacimiento,  
 caigo en mí mismo sin tocar mi fondo,  
 recógeme en tus ojos, junta el polvo  
 disperso y reconcilia mis cenizas,  
 ata mis huesos divididos, sopla  
 sobre mi ser, entiérrame en tu tierra,  
 tu silencio dé paz al pensamiento  
 contra sí mismo airado;

abre la mano,

señora de semillas que son días,  
 el día es inmortal, asciende, crece,  
 acaba de nacer y nunca acaba,  
 cada día es nacer, un nacimiento  
 es cada amanecer y yo amanezco,  
 amanecemos todos, amanece  
 el sol cara de sol, Juan amanece  
 con su cara de Juan cara de todos,  
 puerta del ser, despiértame, amanece,  
 déjame ver el rostro de este día,  
 déjame ver el rostro de esta noche,  
 todo se comunica y transfigura,

arco de sangre, puente de latidos,  
llévame al otro lado de esta noche,  
adonde yo soy tú somos nosotros,  
al reino de pronombres enlazados,

puerta del ser: abre tu ser, despierta,  
aprende a ser también, labra tu cara,  
trabaja tus facciones, ten un rostro  
para mirar mi rostro y que te mire,  
para mirar la vida hasta la muerte,  
rostro de mar, de pan, de roca y fuente,  
manantial que disuelve nuestros rostros  
en el rostro sin nombre, el ser sin rostro,  
indecible presencia de presencias...

quiero seguir, ir más allá, y no puedo:  
se despeñó el instante en otro y otro,  
dormí sueños de piedra que no sueña  
y al cabo de los años como piedras  
oí cantar mi sangre encarcelada,  
con un rumor de luz el mar cantaba,  
una a una cedían las murallas,  
todas las puertas se desmoronaban  
y el sol entraba a saco por mi frente,  
despegaba mis párpados cerrados,  
desprendía mi ser de su envoltura,  
me arrancaba de mí, me separaba  
de mi bruto dormir siglos de piedra  
y su magia de espejos revivía

un sauce de cristal, un chopo de agua,  
un alto surtidor que el viento arquea,  
un árbol bien plantado mas danzante,  
un caminar de río que se curva,  
avanza, retrocede, da un rodeo  
y llega siempre:

México, 1957. (Paz, 1995, p. 244)