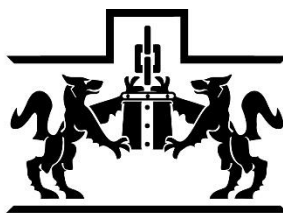


UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA

Estudios con Reconocimiento de Validez Oficial por Decreto Presidencial
Del 3 de abril de 1981



LA VERDAD
NOS HARÁ LIBRES

UNIVERSIDAD
IBEROAMERICANA

CIUDAD DE MÉXICO ®

“El surrealismo telúrico y la búsqueda de esencialidad en la poética
paciana en tres poemarios: *Semillas para un himno, ¿Águila o sol? Y
La estación violenta*”

TESIS

Que para obtener el grado de

Doctorado en Letras Modernas

P r e s e n t a

Joselyn Pérez Pérez

Directora: Dr. Pangiotis Deligiannakis

Lectores: Dra. Paula Arizmendi Mar

Dr. Víctor Manuel Granados Garnica

Ciudad de México, 2022

I. Introducción	3
1. Un diálogo entre los post-románticos, Mallarmé y Octavio Paz: un acercamiento a una estética poética telúrica	
1.1. El diálogo paciano frente a la crítica en torno al surrealismo y el surrealismo telúrico	15
1.2. El surrealismo telúrico y la construcción de la imagen poética en <i>¿Águila o sol?</i> , <i>Semillas para un himno</i> y <i>La estación violenta</i>	43
2. Surrealismo telúrico y la presencia del mito prehispánico en Paz	
2.1. Las resonancias del mito prehispánico en Paz	53
2.2. La voz paciana en el mito prehispánico y sus vínculos con el surrealismo telúrico	60
2.3. El análisis poético de <i>¿Águila o sol?</i> , <i>Semillas para un himno</i> y <i>La estación violenta</i> en función del mito prehispánico	68
3. La culminación del mito prehispánico en la esencialidad de lo sagrado	
3.1. Diálogos entre la crítica y Octavio Paz hacia las postulaciones del mito prehispánico y la función de lo sagrado en la poesía	116
3.2 <i>Semillas para un himno</i> : revelación de la otredad y el mito	126
3.3 Lo sagrado: la refiguración de la poesía como mítica	138
CONCLUSIONES	177
BIBLIOGRAFÍA	181

I. INTRODUCCIÓN

“Octavio Paz o el surrealismo telúrico”¹ es la primera crítica en aplicar el concepto de surrealismo telúrico a la obra de Octavio Paz, con él, Bosquet esboza que la poesía paciana reconfigura la comprensión de la naturaleza misma. La lírica de Paz proporciona una visión un tanto diferente de la relación del hombre con la naturaleza; en ella se plantea una unión simbiótica: hombre y naturaleza se entremezclan para convertirse en símbolo que explica el mito donde se funde la noción de existencia y comunión con la poesía. Así, lo explica Bosquet en relación con la poesía paciana: “Octavio Paz le confiere algo que sólo un espíritu azteca o maya podía darle: un gusto de lo originalmente sagrado, digamos, de un segundo origen” (576).

La tesis propuesta por Bosquet considera que una parte de la poesía paciana, o al menos la relacionada con el tema de la naturaleza o lo telúrico, implica una mirada nueva hacia la comprensión de los mitos prehispánicos como elementos de entendimiento de una cosmovisión abarcadora, pues no se limita únicamente al pasado prehispánico, sino que trasciende el tiempo.

Por lo tanto, la unión del surrealismo telúrico y del mito prehispánico, en lo que concierne a la obra paciana,² se convierte en catalizador que logra una explicación compleja del individuo; es decir, de su noción de existencia, de *ser*. Ahora bien, para Paz, el estar del

¹ En 1961 el poeta francés Alain Bosquet publicó *Verb et vertige: Situations de la poésie*, en donde redactó “Octavio Paz o el surrealismo telúrico”, años después, en 2009, Enrico Mario Santí publica *Luz espejeante. Octavio Paz ante la crítica*, en este volumen se compila el ensayo de 1961 de Bosquet, por lo tanto, al hacer referencia al trabajo “Octavio Paz o el surrealismo telúrico” se tomará como base la edición del 2009.

² Es importante aclarar que la temática paciana no se cierra al mito y la naturaleza para el acto de comunión, también utiliza la figura de la mujer y el amor como otras vías de la poesía para la configuración del acto poético.

hombre en el mundo es de conflicto; vive con un sentimiento de orfandad y desarraigo que lo hace consciente de una soledad laberíntica; en *El laberinto de la soledad* Octavio Paz dice:

Pero más vasta y profunda que el sentimiento de inferioridad, yace la soledad. Es imposible identificar ambas actitudes: sentirse solo no es sentirse inferior, sino distinto. El sentimiento de soledad, por otra parte, no es una ilusión –como a veces lo es el de inferioridad– sino la expresión de un hecho real: somos, de verdad, distintos. Y de verdad, estamos solos (18).

Paz reconoce la soledad, además de lo que conlleva en el constante devenir de la existencia humana y ofrece una solución hacia tal sentimiento de desarraigo: la poesía. En este sentido, el propósito de la presente investigación radica en describir cómo la poesía es conductora hacia un acto de comunión con lo sagrado y el hombre, y que al experimentar este acto poético, el hombre, en un instante, subsana su sentimiento de soledad.³

De esta manera, la poesía adquiere un valor sagrado, pues es un punto de reencuentro, conjunción y reconocimiento del hombre en lo Otro (lo divino). Para que la poesía se transforme en espacio de comunión, Paz recurre al mito prehispánico y a la naturaleza para la construcción de imágenes poéticas que permitan la configuración del acto de otredad. Por lo tanto, desde esta perspectiva analítica, este proyecto se enfoca en describir las operaciones latentes en la unión del mito con lo telúrico, y cómo se desarrolla la realización del hecho poético hasta llevarlo al nivel de lo sagrado, sin dejar de lado que ambas temáticas están permeadas por el propio surrealismo.

Así pues, se tomarán como objetos de análisis y estudio los poemarios de *¿Águila o sol?* (1949-1950), *Semillas para un himno* (1943-1955) y *La estación violenta* (1948-1957),

³ El concepto de otredad empleado en el texto hace referencia a una comunión entre la poesía y el hombre, de tal manera que la poesía obtiene la cualidad de elemento sagrado. Esta tesis se plantea en *El arco y la lira* de Octavio Paz, en el capítulo de “La revelación poética” (Véase Octavio Paz, *El arco y la lira*. FCE, México, 4^o ed., 16^o reimp., 2008, pp. 137-156).

todos ellos compilados en *Libertad bajo palabra*; para fines de la investigación se utilizará la 8° edición de Cátedra de Enrico Mario Santí del 2009.

Si se presta atención a las fechas de creación y publicación de estos tres libros de poemas, se observa que abarcaron 20 años de arduo trabajo artístico y poético; el periodo comprende las décadas de los 40 y 50. En este lapso, Paz obtiene la beca Guggenheim (1943) e inicia sus estudios en la Universidad de Berkeley, sin olvidar su residencia en Francia (1945-1951), sitio donde conoce al grupo surrealista y se ve influenciado por ellos. Dicha estadía implica una consolidación poética propia además de la continuación de una vasta producción lírica. De 1952-1953, Paz viajó a la India y a Japón. Después de enero de 1953 regresó a México, donde continuó su producción artística; en 1959 regresó a París por tres años más, hasta que lo designan embajador de la India.

A partir de ello, se plantea como hipótesis que, en las imágenes poéticas de *¿Águila o sol?* (1949-1950), *Semillas para un himno* (1943-1955) y *La estación violenta* (1948-1957), el concepto de surrealismo telúrico y mito prehispánico implican: 1) la construcción de una simbiosis entre el hombre y naturaleza, y 2) que el vínculo entre mito prehispánico con el concepto de surrealismo telúrico se transforma en el constructo para entender la noción de esencialidad de lo sagrado y su comunión con la poesía.

Finalmente, la razón para indagar en estos tres poemarios es porque se habla de un periodo de continuidad estética y poética, no etapas o periodos en Octavio Paz; es decir, tanto en *¿Águila o sol?*, *Semillas para un himno* y *La estación violenta* se observa que las imágenes poéticas no escapan de los conceptos de surrealismo telúrico, el mito prehispánico o esencialidad, al contrario; están puestas de manifiesto; lo cual vuelve novedosa a la investigación, pues analiza cómo se muestran estos tres elementos además del tipo de

configuración respecto de su continuidad estética y filosófica sobre el quehacer de la poesía en la obra de Octavio Paz.

Para ello, se parte del fundamento teórico con las obras de Martin Heidegger, *Ser y tiempo*, del FCE; del mismo autor, *Hölderlin y la esencia de la poesía* editado por Anthropos; Octavio Paz, *El arco y la lira*, 4º ed. del FCE; Roger Callois, *El hombre y lo sagrado*, del FCE; Rudolf Otto, *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*, de Alianza Editorial, con el propósito de explicar la noción de existencia y el carácter sagrado de la poesía, cuyo objetivo es generar una más amplia comprensión del pensamiento paciano.

Se incluyen también los textos de León Portilla, *Mitos de los orígenes en Mesoamérica y Aztecas-mexicas: desarrollo de una civilización originaria*; de Claude Lévi-Strauss, *Mito y significado*, sin pasar por alto también los textos de Helena Usandizaga, *Mitos prehispánicos en la literatura Latinoamericana*, y de Evodio Escalante, “El tema del presente y de la presencia en la historia poética de Octavio Paz”.

Por otra parte, los elementos teóricos descritos en las obras poéticas de Paz tienen como eje transversal la visión paciana del mito prehispánico y ayudan a entender la existencia del hombre, por lo tanto, se utilizan los poemarios de *¿Águila o sol?* (1949-1950), *Semillas para un himno* (1943-1955) y *La estación violenta* (1948-1957), aquí se detallará cómo el mito prehispánico permite una revelación de otredad y comunión.

Otro estudio importante de la poesía surrealista de Paz es el trabajo de Hugo Verani, *Octavio Paz. El poema como caminata* –publicado por el FCE en 2013– en el texto se incluye un apartado sobre el surrealismo telúrico y su manera de relacionarse con la poesía de Paz, la conclusión devela una comprensión del poder de la palabra poética.

En el texto de Evodio Escalante: *Las sendas perdidas de Octavio Paz* –editado por Sin nombre en 2013–, el investigador mexicano examina y explica las posibles razones por las cuales Paz se adhiere al surrealismo de manera tardía, cuáles son sus motivos estéticos e históricos, al mismo tiempo que hace una revisión detallada sobre el poemario *La estación violenta*.

Es importante mencionar los estudios recabados en las *Obras completas* de Paz, en específico: *Los privilegios de la vista: arte I: Arte moderno universal* y *Los privilegios de la vista: Arte de México II* –publicados por FCE en 2001 y 2000 respectivamente– porque aquí el poeta hace patente, con sus propias palabras, la percepción y entendimiento que alcanza la presencia del mito prehispánico en los trabajos de los artistas mexicanos. Es conocido que a lo largo de varios ensayos Paz expone el valor del mito como medio para generar una interpretación nueva sobre el arte. De igual modo, esta publicación contiene todo un tratado sobre el surrealismo, las vanguardias y la poesía del siglo XX.

La investigación sobre Octavio Paz es basta, varios han sido los enfoques retomados hacia la producción ensayística y poética de este autor mexicano. En lo que se refiere al surrealismo, la crítica también se ha pronunciado, tal es el caso del texto *La búsqueda del comienzo (Escritos sobre el surrealismo)*, –con la introducción de Diego Martínez Torrón, editado por Espiral en 1980– libro que señala desde un punto estético el espíritu de Paz y la asimilación de éste frente a la estética surrealista.

Por su parte y desde una función estética, también el propio Octavio Paz posee textos sobre su adherencia al surrealismo, en su ensayo *Corriente alterna* –editado por Siglo XXI con fecha de publicación de 1990–, el nobel mexicano explica cuáles fueron aquellos aspectos poéticos que lo condujeron hacia este movimiento artístico y la función sostenida

para construir una poética personal. Aunado a este ensayo también se hace presente *Las peras del olmo* –editado por Seix Barral en 1982–, en donde Paz edifica una apología a la literatura mexicana. La obra es reveladora porque el autor muestra un interés por el mito en las culturas prehispánicas y con este acercamiento queda manifestada su concepción de la poesía como un modo de existencia y comunión.

El estudio de Paz respecto al mito ha sido abordado también por Jorge Aguilar Mora en *La divina pareja: Historia y mito en Octavio Paz* –publicado por Era en 1978–, el libro establece una dialéctica sobre el valor que Paz le otorga a la Historia y su indisoluble relación con el mito, pues ambos conceptos son constructos del paradigma social, el cual es visible en el arte, en este caso, en la lírica paciana.

Dentro de los estudios pacianos es importante mencionar el texto coordinado por Héctor Jaimes y editado por Enrico Mario Santí *Octavio Paz: la dimensión estética del ensayo* –publicado por Siglo XXI en 2004– y su enfoque específico sobre la línea antropológica que gira en torno al ensayo como una propuesta estética, la cual no pierde de vista el mito prehispánico en la poética del nobel mexicano.

Por su parte, el texto de Guadalupe Nettel: *Octavio Paz. Las palabras en libertad* –publicado por Taurus en 2014–, desarrolla en un apartado el diálogo que emplea Paz con el mito prehispánico para generar una comprensión mayor del imaginario colectivo mexicano y su funcionamiento dentro de la Historia, a fin de dilucidar el valor antropológico de la sociedad en México y las razones de sus paradigmas socioculturales.

Otros dos trabajos importantes relacionados con la poesía, el mito y la Historia son el texto de Guillermo Sheridan, *Octavio Paz: poeta con paisaje* –publicado por Era en 2004– y de Alberto Ruy Sánchez: *Una introducción a Octavio Paz* –publicado por FCE en 2013–. El

trabajo de ambos autores, constituye una apertura a la manera extensa sobre cómo entender la complejidad poética, ensayística de Paz y los tópicos recurrentes de su producción literaria.

En suma, el objetivo de este inicio teórico conforma una base de conceptos y críticos que permiten comenzar el acercamiento a los tres poemarios, a fin de comprender las imágenes poéticas de éstos en relación con tres grandes conceptos: el surrealismo telúrico, el mito prehispánico y la esencialidad de lo sagrado.

La propuesta metodológica de esta investigación está segmentada en tres grandes unidades de análisis. La primera consiste en un estudio detallado sobre dos términos básicos; el surrealismo y el surrealismo telúrico. Para llevar a cabo este proceso se parte de una discusión que busca poner en diálogo los conceptos de Octavio Paz sobre surrealismo y surrealismo telúrico ante la crítica; para ello es necesario hacer uso no sólo del ensayo de *Corriente alterna o Las peras del olmo*, también de los análisis de Evodio Escalante, *Las sendas perdidas de Octavio Paz*, en donde marca una línea discursiva que aborda una explicación de la adherencia tardía del poeta mexicano a esta corriente vanguardista y lo que significaba para Octavio Paz la relación del surrealismo con la poesía.

En esta unidad inicial también se desarrollarán las ideas de André Breton, *El manifiesto surrealista*, publicado por Visor en el 2002, así como André Breton, *Antología (1913-1966)*, con la selección y prólogo de Marguerite Bonnet y la traducción de Tomás Segovia de Siglo XXI en 2008. Ambos textos otorgan un argumento acerca del surrealismo y cómo funciona dicha estética en el plano de la lírica, ya que a partir de ellos se desprende, desde la visión del arte, el concepto de mito en la poesía, tiempo cósmico, tiempo mítico y simultaneidad.

La unidad de inicio exige la explicación del surrealismo telúrico, aquí se tomarán como primera argumentación los ensayos de Hugo Verani, *“Mariposa de obsidiana”*: una poética surrealista de Octavio Paz; de Ramón Xirau, *“Himno entre ruinas”*: la palabra, fuente de toda libertad, y *Notas a “Piedra de sol”* por José Emilio Pacheco, además de *Descripción de “Piedra de sol”*; de Alain Bosquet, *Octavio Paz o el surrealismo telúrico*, de cada uno de estos se darán las explicaciones hacia las nociones del surrealismo telúrico y la herencia prehispánica, el surrealismo y la etnología de las civilizaciones, la idea de la soledad y la comunión, así como la conjunción de la poesía náhuatl con la visión paciana.

Se parte de las impresiones del propio Octavio Paz, pero es importante resaltar que lo relevante son las discusiones de la crítica frente a las conceptualizaciones del poeta, el resultado de este análisis pretende demostrar de qué manera el surrealismo y el surrealismo telúrico están presentes en los poemarios objeto de análisis.

La segunda unidad de análisis se relaciona con el surrealismo telúrico y el mito prehispánico. Una vez entendidos los alcances del surrealismo telúrico en los poemarios; es vital comprender cómo este concepto se vincula con el mito prehispánico en función de las imágenes poéticas que arroje el estudio de los poemas. Para lograr este proceso se abordan los postulados de Jorge Aguilar Mora, quien en su estudio del mito prehispánico destaca la ensayística de Paz y su lírica. La interpretación cuestiona el lazo de la identidad mexicana con su pasado histórico.

Del mismo modo se hace uso de Levi-Strauss y su conceptualización del mito a través de su texto *Mito y significado*, así, interesa desarrollar la conexión del mito con el hombre y el tiempo, dado que el ensamble de estos tres elementos es configurador para el término de lo sagrado. Lévi-Strauss refiere también que el mito se define por un sistema temporal, combina las propiedades de la lengua y el habla; es decir, “el valor intrínseco atribuido al

mito proviene de que estos acontecimientos, que se suponen ocurridos en un momento del tiempo, forman también una estructura permanente. Ella se refiere simultáneamente al pasado, al presente y al futuro” (Lévi-Strauss).

En esta segunda unidad de análisis es importante complementar la teoría del mito prehispánico con Gadamer y su texto *Mito y razón*; el escrito de Goic titulado *El mito degradado*; a Moro y la conceptualización del mito dentro de la poesía surrealista, cuyo enfoque versa en la lírica latinoamericana dentro de su obra: *La poesía surrealista*.

Esta sección exige también identificar cuáles son los mitos prehispánicos aludidos en *¿Águila o sol?*, *Semillas para un himno* y *La estación violenta*, para posteriormente, vincularlos al concepto de surrealismo telúrico; ello con la finalidad de vislumbrar un acercamiento a la esencia de lo sagrado. Para lograr lo dicho, es necesario partir del trabajo de Miguel León-Portilla, *Los rostros de la poesía náhuatl, evocación de Octavio Paz*, así como del de Helena Usandizaga, *Mitos prehispánicos en la literatura Latinoamericana*. En este segundo momento se desarrollará un estudio exhaustivo de la imagen poética de los tres poemarios con énfasis en el mito prehispánico, dado que, a partir de este análisis, es posible entender la configuración de lo sagrado y la esencialidad dentro de la poesía paciana, ya que se pretende demostrar que para Octavio Paz la poesía es vehículo y fin para lo sagrado.

La tercera y última parte se centra en el mito prehispánico, no solo con relación al surrealismo telúrico, sino en cómo la conjugación de estos dos se convierte en medio para una comprensión de la esencialidad de lo sagrado en la poesía de Octavio Paz.

El carácter central de esta fase es el planteamiento de un estudio profundo de la visión paciana hacia un entendimiento sobre un periodo estético continuo, el cual se pone de manifiesto en los tres poemarios por trabajar. Los tres escritos líricos revelan que la

esencialidad de lo sagrado puede ser alcanzada a través de la poesía; lo anterior implica que esta unidad final de análisis reflexione, analice y se pregunte sobre qué es lo sagrado; para ello se utiliza como teórico inicial a Otto con su obra *Lo sagrado...* y los tres momentos que implican la experiencia de lo numinoso.

Una vez determinado este elemento, es necesario explicar el vínculo entre el mito prehispánico y lo sagrado a través de los estudios de Roger Callois con su obra *El hombre y lo sagrado*, pues se reflexiona sobre la unión del mito, el hombre y lo divino de tal forma, que facilite vislumbrar la experiencia numinosa.

Comprendidos los conceptos anteriores, y para llevar a cabo el análisis poético en los poemarios pacianos, se requiere detallar cómo la poesía funciona a modo de vehículo y fin hacia la experiencia de lo sagrado, consecuentemente, hacia su esencialidad; ello supone hacer uso del texto de Heidegger titulado *Hölderlin y la esencia de la poesía*, de aquí interesa rescatar qué entiende el filósofo alemán por poesía y la forma de confrontarlo en *El arco y la lira*; es decir, los paralelismos y las disyuntivas en ambos escritos; a partir de este discurso será, entonces, cuando se comience a percibir el objetivo final de esta investigación que es la idea de la esencialidad.

En conclusión, el proceder metodológico exige primero entender el surrealismo telúrico y la manera en cómo se demuestra en los poemarios de *¿Águila o sol?*, *Semillas para un himno* y *La estación violenta*. Posteriormente, interpretar cómo en dichos textos se configura el mito prehispánico y el vínculo hacia surrealismo telúrico; finalmente, exponer la conjugación de ambos conceptos además de su proceder hacia la revelación de la esencialidad de lo sagrado, a través de los mismos poemarios objeto de análisis.

1. Un diálogo entre los post-románticos, Mallarmé y Octavio Paz: un acercamiento a una estética poética telúrica

*Todo se logra a las calladas y se diviniza en silencio.
No sólo es válido para el futuro hijo de Psique que el
porvenir de aquél dependa del silencio de ésta.*

Kierkegaard, OO I, 56 / SKS 2, 40.

1.1 El diálogo paciano frente a la crítica en torno al surrealismo y el surrealismo telúrico

La crítica sobre los estudios pacianos ha afirmado en varias ocasiones que el poeta mexicano encuentra resonancias en la estética surrealista, si bien parece una generalización que no es equivocada, aseverar que Paz es solo un poeta surrealista acorta el entendimiento de una estructura de pensamiento más compleja manifestada en su ensayística y en su poética.

Es pertinente entablar el análisis crítico dando un paso atrás para revisar desde dónde Paz teoriza sobre la poesía, de dónde viene o cómo empieza su quehacer en torno a la poesía que le permitiría establecer lazos estéticos con el surrealismo y consecuentemente, hacia su versión telúrica.

Debido a lo anterior, es factible hablar de los comienzos de Octavio Paz como un post-romántico, pero, qué implica esta afirmación. La poesía, el arte y el lenguaje han mantenido un vínculo estrecho con lo divino, el alma y el espíritu. San Agustín, Santa Teresa, San Juan de la Cruz, San Juan de Ávila y varios más dedicaron gran parte de sus esfuerzos en describir o preguntarse por la experiencia de lo sagrado, el contacto con lo divino, lo numinoso, con

la finalidad de construir la idea de Dios, y aunque sus estudios tienen un objetivo definido en temas teológicos; también ponen de manifiesto la necesidad de cuestionarse por la vivencia de lo poético; la cual se aproxima al roce con lo divino.

Estas mismas inquietudes han inundado los trabajos sobre poesía, e incluso valdría plantearse si toda la manifestación poética es una experiencia numinosa. En el romanticismo, y continuamente, el post romanticismo han cuestionado estas interrogativas; en el texto de Jean-Luc Nancy y Philippe Lacoue-Labarthe titulado *El absoluto literario. Teoría de la literatura del romanticismo alemán* mencionan:

[...] la poesía es lo más originario, el arte originario y el arte madre de todas las demás, es también la completitud [*Fülle*] última de la humanidad, el océano, al cual todo regresa, aunque se haya alejado de él en diversas figuras. La poesía anima ya el primer balbuceo y permite tener visiones proféticas más allá de la más alta especulación del filósofo, las cuales vuelven a instalar el espíritu en el centro de la vida ahí mismo donde había renunciado a todo tipo de vida para contemplarse a sí mismo. Así, la poesía es la cima de la ciencia, la interpretadora e intérprete de aquella revelación celestial, a la cual los antiguos llamaron, con derecho, el lenguaje de los dioses (433).

El texto de Nancy y Lacoue-Labarthe postula que la poesía es omnipresente, dado que atraviesa con profundidad la realidad inscrita por la humanidad. Ahora bien, estas cualidades del quehacer poético también se encuentran imposibilitadas, no por ella misma, sino porque las sociedades contemporáneas parecieran estar aisladas de ésta, por lo tanto, ahondar o ser testigo de un acto poético resulta en una especulación; es decir, una poesía especulativa; en otras palabras:

[reducir la poesía a lugares comunes] Esto es lo mismo que si uno exhibiera una piedra tomada de un templo y otra tomada de una vivienda ordinaria y quisiera ilustrar así la diferencia entre esos dos edificios (El escolástico de Hierócles 11). Por esta vía uno se encuentra pues con características tan generales e incomparables que son una verdadera futilidad de la teoría. [...] lo

figurativo no alcanzan en absoluto para demostrar la verdadera presencia de la poesía en toda la composición (también el orador puede recurrir a esto; pero ¿cómo se podrá llegar al fundamento de la diferencia esencial de la bella prosa y la poesía si uno queda anclado en tales exterioridades?) (Philippe Lacoue-Labarthe 432-433).

La poesía no puede girar únicamente en torno a temas reduccionistas teóricos, el carácter de ésta no lo permite; la experiencia de lo poético involucra la revelación de la condición humana, la capacidad intensa de vivir el instante como un acto sagrado, acto que los místicos reconocían como divino, pues era un fundamento en el romanticismo y post-romanticismo.

La contemporaneidad humana y sus estudios sobre el ornamento de la poesía en el lenguaje y en la imagen poética limitan la posibilidad del propio texto poético. Desmontar un verso en sus formas simples y figurativas coacciona el instante poético, lleva al relativismo de pensar acerca del uso más llano del lenguaje poético.

La relación entre lo sagrado y la poesía es el punto de inflexión que deja unir las concepciones estéticas de Paz con el post-romanticismo, así lo señala él en las primeras páginas de *El arco y la lira*:

La poesía es conocimiento, salvación, poder, abandono. Operación capaz de cambiar al mundo, la actividad poética es revolucionaria por naturaleza; ejercicio espiritual, es un método de liberación interior. La poesía revela este mundo; crea otro. Pan de los elegidos; alimento maldito. Aísla; une. Invitación al viaje; regreso a la tierra natal. Inspiración, respiración, ejercicio muscular. Plegaria al vacío, diálogo con la ausencia: el tedio, la angustia y la desesperación la alimentan. Oración, letanía, epifanía, presencia. Exorcismo, conjuro, magia. Sublimación, compensación, condensación del inconsciente. Expresión histórica de razas, naciones, clases. Niega a la historia: en su seno se resuelven todos los conflictos objetivos y el hombre adquiere al fin conciencia de ser algo más que tránsito. Experiencia, sentimiento, emoción, intuición, pensamiento no dirigido. Hija del azar; fruto del cálculo [...] Apenas desviamos los ojos de lo poético para fijarlos en el poema, nos asombra la multitud de formas que asume ese ser que pensábamos único. ¿Cómo asir la poesía si cada poema se ostenta como algo diferente e

irreducible? La ciencia de la literatura pretende reducir a géneros la vertiginosa pluralidad del poema. Por su misma naturaleza, el intento padece una doble insuficiencia (7-11).

El principio del *El arco y la lira* otorga un valor de omnipresencia y omnipotencia al *ser* de la poesía; ¿no es acaso lo que los post-románticos proponen? Es un lenguaje que se encarna en la poesía, construye, engendra, crea. Tanto Paz como el post-romántico se preguntarán constantemente, qué es aquello que crea el lenguaje de la poesía. En ambas perspectivas estéticas, la poesía instaaura formas, es oración y rito, desprende al hombre de su animalidad, lo eleva; es también magia porque conecta la psique y el alma con un espacio desconocido, rompe las leyes de la naturaleza y en ese instante asombra, es inasible y paradójicamente, de esta manera la poesía se hace accesible al hombre.

Por la complejidad de comprensión de la poesía y la experiencia, el texto de Jean-Luc Nancy y *El arco y la lira* son un rechazo a la noción reduccionista sobre las ciencias de la poesía que la configuran únicamente como lenguaje figurativo y desautomatizado. La postura de Paz converge en que la poesía no puede ser contenida, únicamente, en el poema, porque la propia experiencia de la lectura evoca la imagen y ésta, a su vez, a la revelación del momento, que pareciera ser uno divino. El problema de querer reducir las nociones, principios y cualidades que involucra la poesía es que escapa de las categorías conceptuales que sugiere la teoría literaria: es irreductible, y por ello, la complejidad de ésta. Profundizar en su estudio es para Paz, como para los post-románticos, una alternativa más cercana hacia la sacralidad.⁴

⁴ También es posible hablar de sacralidad-epifanía, dado que la epifanía es un estado que busca la revelación y la encarnación de una otredad. En una entrevista con Guillermo Sheridan [...] sobre la noción de epifanía: “Una intuición poética es una visión intensificada y profundamente enriquecida de la realidad [...] La poesía es sumar toda esta circunstancia en dos palabras: una visión totalizadora” Tal visión debe partir de su vinculación mágica con algún evento de la realidad. La noción de poesía se da aquí como un momento de suma intensidad en el cual se reúnen múltiples circunstancias que pueden o no ser ajenas entre sí (Semafí 93). La epifanía se convierte

La lógica discursiva en la cual versan Paz y lo postrománticos en función de lo sagrado también involucra pensar en los actos de contemplación. La experiencia poética y su revelación giran en torno al concepto del silencio. Kierkegaard afirma que “el secreto y el silencio confieren de suyo al hombre una grandeza efectiva, precisamente porque son determinaciones o categorías de la vida interior” (“Kierkegaard’s Silent Voice” 117-115). Esta potencialidad del silencio, expresada por Kierkegaard, facilita que el ser del espíritu se manifieste como una negación, revela un equilibrio de los contrarios; mismos que dejan al hombre dispararse al vacío de lo abstracto sin golpearse duramente contra el suelo de lo concreto, se mantiene en tensión perpetua, en la muerte y en la vida, en lo eterno y en el tiempo.⁵

Este diálogo del silencio con la experiencia mística llevó a vaciar a Octavio Paz en sus estudios la figura de Mallarmé, dado que éste se instaura como la antesala de un simbolismo, pero también lo condujo hacia la función mística de la poesía relacionada con el silencio. Paz reflexiona constantemente sobre el lazo entre la vanguardia, la modernidad y la poesía; explica que, así como la modernidad es una tradición de ruptura y, por tanto, un acto revolucionario, la poesía es igualmente una revolución, pero a diferencia de la primera, la cual lucha por desprenderse de su pasado, la poesía se funde como un reencuentro con la historia, con el origen del hombre y el inicio del tiempo. Con esta tesis se retoma la

en un acto de revelación, la relación-poesía es una visión totalizadora; un símil de la propia experiencia mística. Ambas permiten el acto de revelación.

⁵ Ente la vida y la muerte se consideran eróticos estos versos, pues son manifestaciones de 'la vitalidad sexual humana' que expresa en dos momentos sucesivos: el surgimiento de la 'inquietud-necesidad' o deseo de los sentidos, cuya referencia es la presencia real o imaginaria de otro cuerpo; y el instante en que 'la sexualidad en llamas alcanza su realización en otro (Vega 7). Es importante comprender que el erotismo y la experiencia divina van de la mano con la teoría poética paciana y que éste es una herencia y análisis de la poesía mística española. En este sentido, la relación erótico-divinidad ostenta un contexto que implica el cuerpo, el deseo de los sentidos, los cuales, aunados a las imágenes míticas, fortalecen la noción de poesía-sagrada en la carnalidad humana.

importancia de la figura de Mallarmé para mejor comprensión de la poesía, así escribe Paz en *El arco y la lira*:

La gesta de la poesía de Occidente, desde el romanticismo alemán, ha sido la de sus rupturas y reconciliaciones con el movimiento revolucionario. En su momento o en otro, todos nuestros grandes poetas han creído que, en las sociedades revolucionarias, comunista o libertarias, el poema cesaría de ser ese núcleo de contradicciones que al mismo tiempo niega y afirma la historia. En las nuevas sociedades la poesía sería al fin *práctica* (254).

Paz trata de resolver la conversación entre poesía y sociedad; busca la manera de solventar el problema de la poesía de comunión; sostiene que todo poema está hecho de palabras, de lenguaje y debido a ello, la sociedad necesita de ella, pues es la primera en otorgarle al hombre un lenguaje, una ontología para conocerse y al mundo fenoménico que habita, pero también afirma que la poesía como medio de conocimiento se experimenta en la búsqueda y reencuentro por lo *otro*, así pues, se convierte en una experiencia de la *otredad*, pero ¿qué pensar de la otredad?, responde Paz en *El arco y la lira*:

La experiencia de la *otredad* es, aquí mismo, la *otra vida*. La poesía no se propone consolar al hombre de la muerte sino hacerle vislumbrar que vida y muerte son inseparables: son la totalidad. Recuperar la vida concreta significa reunir la pareja vida-muerte, reconquistar lo uno en el otro, el tú en el yo, y así la figura del mundo en la dispersión de sus fragmentos. En la dispersión de sus fragmentos...El poema ¿no es ese espacio vibrante sobre el cual se proyecta un puñado de signos como un ideograma que fuese un surtidor de significaciones? (270).

La poesía es, por lo tanto, el vehículo de conciliación que encuentra su lugar en el poema, pero este no es una acumulación de palabras, sino un símbolo capaz de significar y por el cual la poesía se hace latente. Hay una apertura clara hacia la otredad, hacia la unión de la sociedad y del arte; es decir, la conciliación del hombre con la historia. Por otro lado, Paz menciona que el poema de Mallarmé: *Un coup de dés* es ejemplo de dicho encuentro; dice el fragmento del poema de Mallarmé:

C'ÉTAIT
issu stellaire

LE NOMBRE

EXISTÂT-IL

autrement qu'hallucination éparsé d'agonie

COMMENÇÂT-IL ET CESSÂT-IL

sourdant que nié et clos quand apparu

enfin

par quelque profusion répandue en rareté

SE CHIFFRÂT-IL

évidence de la somme pour peu qu'une

ILLUMINÂT-IL

LE HASARD

(12)

Mallarmé transforma el espacio de la página en blanco en uno de silencio, modifica y libera a la palabra, le otorga movimiento; el poema se une en un principio: silencio-movimiento, libertad-espacio. Cada frase del poema obtiene su autonomía, pero sin dejar de tener una mutua correspondencia con la unidad orgánica que es el poema en su totalidad. Y dice Paz nuevamente en *El arco y la lira*:

Mallarmé explicó varias veces en *Divagations* y otras notas: la novedad de *Un coup de dés* consiste en ser un *poema crítico*. Poema crítico: si no me equivoco, la unión de estas palabras contradictorias quiere decir: aquel poema que contiene su propia negación y que hace de esa negación el punto de partida de ese canto a igual distancia de afirmación y negación. La poesía concebida por Mallarmé como la única posibilidad de identificación del lenguaje con lo absoluto, de ser el absoluto se niega a sí misma cada vez que se realiza en un poema (271).

El poema de Mallarmé está inaugurando la posibilidad de pensar que ningún acto puro del arte, aquel que no tenga autor, tiempo, lugar; podrá abolir el azar, el lenguaje como absoluto no escapa del azar y, por ello, el poema se afirma a sí mismo; la inspiración y la creación provienen del poeta, pero simultáneamente *Un coup de dés* se convierte en crítica de esa negación.

Cuando el poema asegura que al arrojar los dados no se podrá abolir el azar, en consecuencia está permitiendo la posibilidad directa de abrir el poema, muestra que la manifestación pura de la poesía es infinita e igualmente azarosa, a través del mismo se vuelve visible; vuelve a añadir el poeta mexicano en *El arco y la lira* que: “La noción de *poema crítico* entraña la de una lectura y Mallarmé se refirió varias veces a una escritura ideal en la que cada frase y palabras se reflejarían unas y otras y, en cierto modo, se contemplarían o leerían” (273).

A través de la disposición sintáctica del poema, la lectura o lecturas de éste apertura la oportunidad de un diálogo directo entre las palabras como seres autónomos que se comunican en el plano interno del poema y se aíslan de su lector; en este sentido, el poema se convierte en un plano de intersecciones de los distintos puntos de vista y de las interacciones entre: 1) la autonomía de las palabras y el coloquio interno que entablan y 2) en su relación total con el poema y su acto comunicativo con el lector. Esta combinatoria infinita de diálogos es absorbida por el azar, se dispara hacia el universo y parafraseando a Paz, hacia su relación íntima con el universo, por esto no hay interpretación final del poema de Mallarmé. Identificar el lenguaje como absoluto resignifica la construcción del poema, ello requiere reconstruir la crítica hacia la comprensión ontológica del lenguaje, Paz señala nuevamente en *El arco y la lira* que:

No es una imagen, ni una esencia; es una cuenta en formación, un puñado de signos que se dibujan, se deshacen y vuelven a dibujarse. Así, este poema que niega la posibilidad de decir algo absoluto, consagración de la impotencia de la palabra, es al mismo tiempo el arquetipo del poema futuro y la afirmación plenaria de la soberanía de la palabra (273-274).

Un coup de dés es un poema que hace un doble ejercicio de lectura, es capaz de construirse y deconstruirse; es decir, está configurándose y reconfigurándose constantemente. En cada espacio en blanco, en cada silencio puede mostrar la capacidad de la palabra de no decir nada. La desnuda del acto total de nombrar; de comunicar y en un doble giro, de esa nada, la palabra y el lenguaje regresan al silencio, a su origen, se convierten en seres totales porque el poema señala el adverso de su *ser*; son ontológicamente totales, paradójicamente de ese silencio, de esa nulificación, es que el lenguaje podrá volver a expresarse y nombrar.

Paz encuentra en la estética de Mallarmé y en su poema crítico la ambivalencia del lenguaje, su dicotomía de no decir y decir, así como su disposición sintáctica, revelan una anticipación hacia la inauguración de la técnica, pero también de la modernidad; frente a este nuevo paradigma se anuncia la posibilidad de una reconciliación del hombre con su conciencia de ser fragmentario; en consecuencia, la poesía es convertida en un acto de rebelión social; es decir, una sociedad poetizable y una poesía social.

En suma, Mallarmé funciona como una muestra de lo que la poesía pone de manifiesto en el siglo XX sobre la experimentación del lenguaje y la desautomatización de la palabra, Paz iniciará su búsqueda por responder acerca del valor de la palabra poética y el arte en el contexto social del individuo, su potencial para conciliar entre la historia y el presente. Mallarmé sugiere un cambio en la forma de hacer poesía, ello deriva en su conversión en antesala de un nuevo medio de experimentación poética. De esta manera, Mallarmé se transforma, a través del juego del azar, y mucho antes que Bretón, en uno de los primeros en

cuestionar lo racional y la oposición de la racionalidad frente a la poesía; tesis gestada años antes del arribo del surrealismo como estética configuradora para Octavio Paz.

Desde sus estudios sobre Mallarmé, Paz comenzará a cuestionarse acerca del sustento ontológico del poema; con respecto del otro, la libertad expresada a través de la poesía, la capacidad creadora del lenguaje en tanto que éste, dentro del poema también es camino a la contemplación. Así, Paz se topa con afinidades hacia el surrealismo, pues decía que el arte para tornarse transgresor e innovar debía romper con la rutina, con lo racional; buscar de forma interna, aquella parte inconsciente del hombre que mostrara lo más puro de su espíritu y manifestarlo de manera estética; bajo esta postura es que el movimiento surrealista se convirtió en provocador e influyó a los artistas de aquella época, tal fue el caso de Paz, Leonora Carrington, Remedios Varo, entre otros.

A continuación, se transcribe el fragmento de un poema de Octavio Paz titulado “Poema circulatorio” para ilustrar, a nivel de poesía, la comprensión del poeta mexicano sobre el surrealismo. El fragmento fue tomado de “Tributos” en *Los privilegios de la vista I. Arte Moderno Universal. Obras completas*:

Poema circulatorio
 (Para la desorientación general)

Allá

sobre el camino espiral

insurgencia hacia

resurgencia

sube a convergencia

estalla en divergencia

recomienza en insurgencia

hacia resurgencia

allá

sigue las pisadas del sol

sobre los pechos

cascada sobre el vientre

terraza sobre la gruta

negra rosa [...]

el surrealismo

pasó pasará por México

espejo magnético [...]

no hay dentro ni afuera

en el bosque de las prohibiciones

lo maravilloso

canta (331-332).

En una primera lectura, llama la atención la estructura del poema. La disposición versal da movimiento a las palabras, como unidad poética se observa no sólo un flujo en zigzag, sino además otro rotatorio, de ascenso y descenso; el poema puede ser leído desde su propio movimiento.

Al profundizar, el texto poético de Paz deja ver una apreciación por el surrealismo, sobre aquellas premisas que hicieron distintivo al *-ismo*, esto se refiere al poema-objeto. Lo anterior conlleva la transformación de la palabra en sentido e imagen. Se vuelve arte visual y verbal, pues un poema-objeto no sólo se lee, sino se contempla.

Las implicaciones del poema-objeto pueden ser analizadas más a fondo, además de señalar una transgresión al lenguaje, cuestionan el significado de esta subversión. La noción de poema-objeto y sus alcances las explica Paz en su ensayo “Poemas y objetos parlantes: André Breton”: “Alguna vez Breton lo definió como *une composition qui tend à combiner les ressources de la poésie et de la plastique en spéculant sur leur pouvoir d’exaltation réciproque*” (92).⁶ El poema-objeto es la unión de la plástica con la palabra. La reciprocidad surgida de ambos lenguajes es sinónimo de exaltación por simbolizar cuando éstas entran en diálogo; es decir, se intensifica, la palabra no sólo es palabra, sino también imagen.

El poema-objeto centra su mirada en la comunión entre imagen y palabra poética, en este juego de correspondencias es donde se expone su fin: ocultar para revelar y maravillar. Y vuelve a decir Paz en “Poemas y objetos parlantes: André Breton”: “El poema objeto es una criatura anfibia que vive entre dos elementos: el signo y la imagen, el arte visual y el arte verbal. Un poema-objeto se contempla y, al mismo tiempo, se lee” (92). Es una propuesta literaria que hace de la poesía un espacio de unión entre imagen y palabra. Es un lugar que hacer explorar a su lector todas las combinaciones posibles originadas del acto de observar y leer un poema-objeto con la finalidad última de provocar asombro. Es la conjunción de una figura muda y de una que habla a la vista.

⁶ Una composición que tiende a combinar los recursos de la poesía y la plástica especulando sobre su poder de exaltación recíproca.

El surrealismo es accesible para Paz, se halla en cada posibilidad de la realidad. Permanece en la visión del hombre sobre sí y de su *estar aquí en el mundo*, el poema-objeto pretende mostrar que la idea del signo visual y verbal guarda sus orígenes en los pictogramas chinos y en las escrituras antiguas; funde sus raíces en los puntos primigenios de la civilización humana, algunos más fáciles de codificar que otros, pero están ahí, como un rastro innegable de la constante necesidad del ser humano en su búsqueda de la simultaneidad, pero también del instante. Para Paz la poesía es movimiento, ¿cómo capturarlo? A través del instante. En palabras de Octavio Paz y su ensayo “Poemas y objetos parlantes: André Breton”:

La historia de la poesía moderna, desde el romanticismo, es la historia de las respuestas que los poetas han dado a la ausencia de un código universal y eterno. Como otros poetas de la modernidad, André Breton buscó no la imposible reconstrucción de un imposible código sino los vestigios aún vivos de la ciencia suprema: la analogía universal (96).

El poema-objeto y el surrealismo aspiraban a mostrar estos códigos indescifrables pertenecientes a la humanidad, que se encuentran dentro de una memoria e historia colectiva latente. Por esto el arte surrealista o su poesía trataban de poner de manifiesto esos enigmas, hacer que lector contemplara el poema-objeto y cómo entreabre y deja ver las revelaciones instantáneas de la propia poesía visual.

Resulta importante aclarar que Paz tuvo un rechazo constante hacia el surrealismo, no aprobaba la escritura automática como una capacidad de libertad creadora; Anthony Stanton en su libro *Las primeras voces del poeta Octavio Paz (1931-1938)*, reconoce que mucho antes del interés por el surrealismo, el poeta mexicano buscaba en otras vanguardias y sobre todo latinoamericanas, un camino que le permitiera la construcción de una poética y afirma:

“Cabellera” [ofrece] imágenes de clara estirpe vanguardista, ofrece un homenaje a la poesía ultraísta o creacionista, dos ramas del tronco cubista común. Se trata de una de las varias versiones de “poesía pura” que circulaban en aquel momento. Tanto Huidobro como Reverdy habían hablado de la imagen como creación pura del espíritu: una pureza que afirma la autonomía del arte frente al mundo [...] “Desde el principio” [...] este poema de mediana extensión, dividido en tres partes, presenta una visión poética de la Caída. El viaje alegórico, la dimensión cósmica, y religiosa, la visión pesimista de un universo sombrío en ruinas y, sobre todo, el uso de los ángeles como símbolos preferidos, señalan semejanzas con *Altazor* (1931) de Huidobro (30, 48 y 49).⁷

Es decir, mucho antes de llegar el surrealismo, Octavio Paz estaba sumergido en un campo de experimentación frente a las otras corrientes artísticas y no sólo eso, la gran influencia de la generación del 27, su estadía en España, el impacto de la guerra civil española, así como sus lecturas, irían perfilando al mexicano hacia el surrealismo y su apropiación; en este sentido, Christopher Domínguez explica en su texto *Octavio Paz en su siglo*:

[...] las últimas páginas de *Los hijos del limo* son otra breve historia, esta vez de las aventuras de la vanguardia y la política, a la cual se suma una nueva variante, inexistente para los románticos, las literaturas del Nuevo Mundo. La de los Estados Unidos, que gracias a Poe y a Whitman se convierte, para los europeos, en la expresión no de un país, sino de un futuro. Cosmopolita y políglota, la vanguardia hispanoamericana desde sus antecedentes: José Martí presenta al autor de *Hojas de hierba* a sus lectores en 1887. Llegan a Europa los nuevos bárbaros, sean Riveras encontrando a Ehrenburg o Huidobro a los cubistas. Pero del lado de acá, Duchamp exhibe en Nueva York y juega ajedrez en Buenos Aires (273).

Es decir; ya como ensayista y crítico, Paz aborda a las vanguardias hispanoamericanas no a manera de copia de las europeas, sino como un nuevo paradigma estético, una influencia que

⁷ Cito los fragmentos de los dos poemas de Paz a los que hace referencia Stanton: Caballera de veloces marinas intuiciones//como los vuelos ágiles de las gaviotas, // pasajeras de última hora. // Cabellera de brisas tropicales, //que sacuden y mecen las faldas azules// de las montañas clásicas/, / jugadores de tenis//como raquetas de nubes// y pelotas de estrellas caídas. Desde el principio/ausente de nosotros la voluntad de lirio de los ángeles/ ciegos, // al pie de las inexorables puertas del sueño, cerradas, // somos eternos, // eternos en la ardiente tierra, //partidarios de música y escalas, // hombres, llorosos hombres, desventurados hombres //.

marca al mundo latinoamericano, pues empezaba a ser productor de estéticas novedosas y exigencias poéticas; Paz las reconoce, emula, finalmente; las supera, así Stanton concluye en *Las primeras voces del poeta Octavio Paz (1931-1938)* que:

En las composiciones publicadas por Octavio Paz en los dos primeros años de su actividad poética el proceso de inserción en las tradiciones existentes es inseparable del intento embrionario de forjar un espacio que permita el surgimiento de un acento propio [...]. El poeta empieza a buscarse en los otros y reconoce en las máscaras ajenas rasgos que parecen ser los de su propia cara. Es el comienzo de una iniciación en la tradición (59).

La iniciación poética de Paz comienza a forjarse por un amplio interés hacia las vanguardias y la forma abarcadora de éstas, tanto para el continente europeo como americano; llama su atención la propuesta estética de cada una; imita parte de su poética hasta convertirla en propia. El inicio de su curiosidad por la poesía de Huidobro es solo un ejemplo de este despertar poético. Su consolidación vendrá tiempo después con la publicación de *¿Águila o sol?*, *Semillas para un himno* y *La estación violenta* junto con su adhesión particular al surrealismo.

La maduración como escritor de Octavio Paz deviene de varios momentos decisivos en su vida; algunos de ellos son: la obtención de la beca Guggenheim, sus diversos puestos diplomáticos, el contacto y lecturas de otros poetas e intelectuales, entre otros, ya que lograron configurar una visión poética. De todos estos aspectos importa resaltar su actividad itinerante, ya que, a partir de ésta, le fue posible establecer relaciones con artistas y poetas a una escala global, abarcando América, Europa y Asia.

En lo que concierne a los años de 1930 a 1958, la condición de migrante de Octavio Paz obtuvo su mayor impacto en la medida en la cual vivió en Europa; se dejó influenciar por toda la atmósfera adictiva, experimental y transgresora de las vanguardias estéticas. Su

contacto con el arte no se limitó al literario, involucró también otras manifestaciones artísticas. Paz se asume y transforma en un sujeto histórico, crítico de su contexto; su obra poética y ensayística crece, se desarrolla a través de los movimientos de vanguardia; esto refleja las repercusiones a nivel personal que tuvo la guerra civil española, su viaje a la India, Japón y por supuesto, su larga estancia en París. Esta intensa actividad facilitó la construcción de una cosmovisión de un individuo histórico.

Mientras el nobel mexicano radicó en Europa, la edificación de su poética comenzó a consolidarse, parte se da gracias a la empatía estética que logró mantener con el movimiento surrealista de André Breton, el existencialismo de Albert Camus, así como sus opiniones críticas hacia lecturas de Sartre, el futurismo de Marinetti, entre otras figuras de la época.

Las imágenes expuestas por la prensa, los horrores puestos en evidencia a consecuencia de la Segunda Guerra Mundial son el gran panorama de desolación en el cual Octavio Paz va a desarrollarse a lo largo de su permanencia en Europa, aunado con los contactos intelectuales, filosóficos y artísticos, que ahí va a establecer, refiere Paz en “Itinerario”:

Busqué en el surrealismo, un movimiento con el que me identificaba no como misionero sino como su fundador, una vía de revolucionar, de insertarme en la historia y en la sociedad [...]. A Camus me unió, en primer término, nuestra fidelidad a España y su causa [...]. Breton o la rebeldía; Camus o la revuelta; como individuo, me siento más cerca de la primera; como hombre social, de la segunda (59).

Uno de los objetivos de Paz como poeta era insertarse en la sociedad mediante las vías del arte. Esta premisa lo obliga no sólo a ser un observador de su realidad, sino que le exige convertirse en un crítico de su propio tiempo, actividad que involucra una configuración estética, literaria, histórica y humanística, pues es una constante en la poética paciana la

reflexión en torno a la condición humana, el porqué de su interacción social y su comportamiento.

Toda esta vivencia dará frutos sobresalientes en la década de los 50. Estos años se transforman en una de las etapas de gran madurez en el pensamiento filosófico, estético y poético de Octavio Paz; es un periodo en donde el poeta mexicano, con la publicación continua de *El arco y la lira*, *¿Águila o sol?*, *Semillas para un himno* y *La estación violenta*, se erige como uno de los escritores representativos del siglo XX. Dicha producción literaria ha permitido que la figura de Paz trascienda y se coloque dentro de la literatura universal.

Con *El arco y la lira* se vislumbra parte del entendimiento de Paz sobre la poesía. Explica Christopher Domínguez en *Octavio Paz en su siglo*: “Paz resuelve en *El arco y la lira* su doble vida de los años treinta: el conflicto entre poesía de comunión y la poesía de soledad que lo atormentó tanto, queda desactivado al entenderse qué es el poema y qué es la poesía” (241). *El arco y la lira* es uno de los tratados sobre poesía más extenso y detallado del siglo XX, generó el respeto, la admiración de escritores, fue también el caso de Cortázar, quien le escribe al nobel mexicano reconociendo el valor filosófico del ensayo; sin embargo, ante la publicación del libro extraña el silencio de Alfonso Reyes, sobre todo porque el libro salió a la luz gracias a la beca y apoyo que le proporcionó Reyes a Paz cuando fue director del Colegio de México.

Una vez publicado *El Arco y la lira*, y a la espera de una respuesta por parte de su mecenas y maestro, Paz únicamente recibió un gran mutismo. Tanto a Christopher Domínguez, Anthony Stanton y Evodio Escalante no les sorprendió la reacción de Reyes; Stanton afirma en el postfacio de *El arco y la lira* en la edición facsimilar que conmemora los 50 años del libro que:

El [*Deslinde*] de Reyes es un tratado sistemático con aspiraciones científicas; el de Paz, un libro subjetivo y antisistemático, un alegato apasionado en defensa de la poesía, [...]. *El arco y la lira*, declara constantemente su filiación neorromántica y su fascinación por ciertos elementos éticos y filosóficos de la vanguardia surrealista, movimiento y valores ajenos a la sensibilidad de Reyes. Si la palabra que define al temperamento de Alfonso Reyes es "mesura", la que emplea Octavio Paz para describir la esencia de la poesía moderna es "desmesura". Si consideramos las múltiples y profundas diferencias entre los análisis que cada uno dedicó al fenómeno literario, no debe extrañarnos el silencio de Reyes a la hora de aparecer *El arco y la lira*. Para él, seguramente, este libro representaba no sólo un enfoque demasiado parcial con propósitos polémicos que no hubiera suscrito sino también una visión opuesta de lo que constituye la tradición poética moderna, además de ser un acercamiento que enlazaba peligrosamente muchas cosas que él había intentado distinguir (como la poesía y la religión, en primer lugar). Tanto la generosidad bondadosa de Reyes como su carencia de espíritu polémico le aconsejaron el silencio como la única respuesta posible (XXXII).

Si bien Escalante acepta la respuesta que da Stanton ante el mutismo de Reyes, difiere en la interpretación que le otorga a *El arco y la lira*, así, Escalante dice en su libro *Las sendas perdidas de Octavio Paz*:

Aunque concuerdo en lo general con Stanton, no estoy tan seguro de que el título del tratado de Reyes denote por sí solo un "espíritu" aristotélico y neoclásico. Hay un fondo aristotélico innegable en el libro de Reyes [...], pero también una noble voluntad de *aggiornamento* que se nutre de Vossler, de Bühler y de la fenomenología husserliana [...]. No creo que sea lo más adecuado llamar "neoclásico" a un espíritu que incorpora no sólo los aportes de la estilística entonces en boga, sino los del simbolismo y de la poesía pura en las figuras señeras de Valéry y Mallarmé. En cierto sentido podría decirse, por paradójico que parezca, exactamente al revés: frente a la idea inteligente de la obra literaria, que reconoce el valor de la poesía pura, y que pone en alto la función racional de las técnicas artísticas, la defensa de la instintividad romántica y la justificación apriorística de la inspiración pregonadas por Paz parecen representar un retroceso, un paso atrás de la línea evolutiva de la lírica moderna. [...] Me gustaría afirmar que la clave de la disparidad entre ellos, más allá de la estrategia de género [...], más allá de las opciones generacionales e ideológicas, que sin duda pesan, reside en los distintos conceptos de lenguaje que cada uno enarbola (48-49).

Mientras que para Stanton el silencio de Reyes se debe a una falta de empatía en cuanto a la propuesta de Paz en el sentido de que *El arco y la lira* representa un estudio anti sistemático, poco científico, cargado de elementos surrealistas, la valoración de Escalante y la forma en la cual interpreta la reserva de Reyes, va por la vía de la disparidad o desacuerdo en el manejo del concepto del lenguaje, pues para Reyes, éste en esencia no deja de ser un instrumento, su valor, dice Escalante en *Las sendas perdidas de Octavio Paz*:

Esta visión instrumental del lenguaje tiene un fundamento implícito: la rígida distinción entre sujeto y objeto. Si el sujeto es soberano y capaz de razón. Marca una distancia rígida frente al tejido lingüístico, que en dado caso no es sino una herramienta a la vez que es un objeto de conocimiento que puede ser estudiado por el sujeto desde afuera, sin mancharse las manos (54).

Es decir, el lenguaje cumple ciertas funciones y dentro de la literatura, la primordial es la materialización de la imaginación y la fantasía. Escalante afirma en *Las sendas...* que, para Paz, a diferencia del *Deslinde* de Alfonso Reyes, “El lenguaje está hecho de la *misma materia* de los hombres, tanto así que es una de sus *condiciones de existencia*” (55). En *El arco y la lira* el lenguaje se vuelve una ontología, un medio por el cual el *ser* mantiene su existencia y se torna un eje estructural del hombre. En este sentido, menciona Escalante en *Las sendas...* que la propuesta paciana sobre el lenguaje es más abarcadora, pues:

Una tesis que algo tiene de inquietante y que adopta su formulación más arriesgada y audaz cuando, congruente con su línea de pensamiento, establece que el hombre en esencia *es* metáfora. No sólo esto: ha sido *creado* por la metáfora. La metáfora lo ha separado de su naturaleza animal, lo ha arrancado de su espesa animalidad y lo ha convertido en un ser otro. Al *alienarlo* de la naturaleza lo ha hecho hombre, le ha dado la soledad del hombre, al tiempo que le ha dado de igual modo la contradicción íntima que lo mantiene erguido: es porque no es.

El lenguaje transforma al hombre en metáfora no sólo porque lo despoja de su animalidad, sino porque permite una acción única: la interpretación. El hombre convertido en metáfora deja observar su tangibilidad, pero además puede darle forma, reconstruirla, imaginarla y crear a partir de ella otros mundos; esta capacidad interpretativa le otorga otra manera de acceder al mundo, pero sobre todo de aprehenderlo en distintas dimensiones; parafraseando a Evodio Escalante en *Las sendas...*, “le otorga al hombre su soledad y su existencia a partir de lo que no-es”. (p. 56)

La metáfora engendra la superposición de planos para edificar un concepto nuevo; facilita la aparición del símbolo; esta acción abarcadora genera formas diversas de saberes; se le otorga al hombre su soledad, pues es el único que construye y produce su existencia a través del lenguaje; por la metáfora; pues esta dimensión de conocimiento nace mediante puntos diferenciadores, es decir; el *ser* se reafirma no solo en el plano de la existencia, sino incluso por lo que no-es; lo cual se traduce en: el *ser* es también al no-*ser*, esto último se obtiene a partir del lenguaje; al mutar al hombre en metáfora de sí mismo.

El arco y la lira, se configura en un tratado histórico, es a su vez una crítica a la poesía contemporánea. Dice Domínguez en *Octavio Paz en su siglo*: “*El arco y la lira* es, también un retazo de la historia de la poesía mundial escrita desde la excentricidad latinoamericana. Insiste Paz en la trascendencia del modernismo, el simbolismo parnasiano en español y de la vanguardia, en sus dos centros, Buenos Aires y la Ciudad de México” (243) para la fecha de su publicación, Paz era ya considerado uno de los poetas que adopta parte de la estética surrealista, tales conceptos contribuyen a que su tratado poético sea un espacio de convergencia de dichos preceptos.

Enfocar la discusión crítica hacia la ensayística, particularmente al *El arco y la lira* se debe a que éste está asumido como un desarrollo teórico del surrealismo. En otras palabras, para comprender el surrealismo paciano la crítica urge a entender *El arco y la lira* como fundamento teórico, más allá de las propias reflexiones que Paz hizo sobre esta corriente estética. Para poder afirmar que la poesía paciana es surrealista, es necesario partir de la lectura de *El arco y la lira*, de lo contrario, cualquier acercamiento quedaría incompleto; así expone Christopher Domínguez en *Octavio Paz en su siglo*:

Da el nombre general de “surrealismo” Paz a su propia poética, quizá el único que desarrolló teórico del surrealismo [...] Pero “su” surrealismo vino a sustituir el hueco dejado por un marxismo cuyo congelamiento conservaba a un cadáver y le permitió, siendo agnóstico, participar, mediante la poesía, de lo sagrado. Su surrealismo, concluyó, está lejos de ser el vademecum sectario: rechazó –aun en vida de Breton a quien temía disgustar– la escritura automática, la obediencia cientificista de Freud, el anticristianismo dizque blasfematorio, la afición por lo esotérico (245).

El surrealismo bretoniano tuvo una relación fuerte con el marxismo, adhiriendo el movimiento con el Partido Comunista; su fascinación por la nueva teoría freudiana y finalmente la escritura automática fueron algunos de los elementos que provocaron una diatriba de Paz hacia esta vanguardia, pero ¿qué causó el acercamiento de Paz a las propuestas surrealistas? ¿cómo fue el proceso de adopción de Paz del surrealismo?

Cuando el nobel mexicano se aproxima a esta vanguardia ya en un periodo tardío, importa preguntarse qué elementos de dicha estética desataron su interés, al punto de que Christopher Domínguez asegure que *El arco y la lira* es una propuesta teórica surrealista hacia la poesía. Ante esta visión surrealista, Anthony Stanton explica en su texto *El río reflexivo. Poesía y ensayo en Octavio Paz (1931-1958)*:

Como *El arco y la lira*, *Teoría del Túnel* aboga por una fusión imaginativa entre el existencialismo y el surrealismo y sostiene que el arte tiene que ser un instrumento de liberación espiritual. Los dos ven en el surrealismo más una ética que una estética. Cortázar escribe que el “surrealismo” es ante todo *concepción del universo* y no sistema verbal. Paz argumenta en *El arco y la lira* que el “surrealismo no es una poesía sino una poética y aún más, y más decididamente [...] una visión del mundo” (357).

Stanton menciona que Paz convierte al surrealismo en base para explicar su propia problemática como poeta: la creación, lo que deviene de ella; los elementos de la revelación poética; el entendimiento de poesía en aras de la época moderna y la forma en la cual se conjuga dentro del espacio del receptor y de la experiencia poética.

La figura de Paz se va construyendo bajo dos categorías amplias: poeta y crítico. Importa enfocarse en su faceta de crítico. Paz es un observador de su realidad, de la sociedad y, por lo tanto, del comportamiento humano; sin embargo, esa mirada de análisis es sensible, ya que no se desprende de su parte poética. El interés de Paz está en fusionar ambos aspectos; establecer un diálogo entre poesía e historia. Paz se percató de que a través de la propuesta del surrealismo puede unir su visión de crítico y de poeta a través de la premisa surrealista de: “libertad, amor y poesía”. Al respecto Stanton en *El río reflexivo. Poesía y ensayo en Octavio Paz (1931-1958)*, acota: “La conjunción de estas dos obsesiones centrales (la creación como libertad en acción, lo sagrado como revelación inmanente) explica de manera natural el interés del autor en el programa surrealista y su equiparación del acto poético con el acto revolucionario” (361).

El valor teórico que aporta la estética surrealista es la constante reflexión hacia la libertad, la tesis se recorre a lo largo de la propuesta paciana y su expresión más clara está en la poesía, la cual utiliza la noción de libertad surrealista para demostrar que ésta es vehículo

para revelación de la otredad. La experiencia poética logra conciliar por medio del encuentro con lo Otro, lo colectivo con lo individual, nuevamente Stanton en *El río reflexivo...*:

[...] el acto poético como experiencia de apertura a lo otro: al otro que somos cada uno de nosotros y al otro que es el oyente o lector del mensaje poético. Efectivamente, uno de los aspectos más originales y productivos de los libros de Paz es el papel activo e imprescindible del receptor como creador de la experiencia poética. Puede haber un poema sin lector, pero la experiencia poética exige la participación activa (no necesariamente simultánea) tanto del emisor como del receptor (367-368).

Paz regresa a la idea de libertad surrealista y propone que la función social del poeta siga en funcionamiento a través del concepto de la experiencia poética; demuestra el papel revolucionario del poeta, y por lo tanto, del arte, al exponer que la vivencia de la otredad es un vehículo para la convergencia de la colectividad, aunque ésta sea de carácter individual.

Entender que todo ser humano es sujeto de atravesar la experiencia poética como un tercer camino hacia la revelación de la otredad, el surrealismo paciano se erige en un intento de introducir a la poesía en la sociedad. Luis López Álvarez explica en su texto “Octavio Paz: *El arco y la lira*”:

Octavio Paz analiza el surrealismo como el único intento serio para inyectar la poesía en la sociedad y transformar la vida entera en poesía [...] La verdadera revolución deberá instaurar la poesía en la vida del pueblo [...] el surrealismo más que una revolución de la masa lleva a una simultaneidad de revoluciones individuales (117-118).

Paz pone de manifiesto que el surrealismo como visión de mundo es capaz de socializar la poesía gracias a la revelación y el descubrimiento del otro; la conciliación con la otredad le presenta al sujeto la sanación de su soledad, lo desprende por un instante de su sentimiento de orfandad. La experiencia poética le devela a la humanidad que el sentir de fragmentación, de orfandad, es generalizado, así, la experiencia poética facilita que los hombres compartan

sus soledades en lo colectivo, de tal manera, que la poesía se transforma simultáneamente en una experiencia compartida, aunque se ejecute individualmente. Dice Stanton en *El río reflexivo*...: “No sería una exageración afirmar que el surrealismo paciano es uno de los intentos más ambiciosos de elucidar lo que significa esta idea del arte como un nuevo sagrado extrarreligioso, como un gran sistema (anti sistemático) de vasos comunicantes entre poesía, amor y religión” (409).

Por otro lado, la relación entre Octavio Paz y el surrealismo no se dio de manera inmediata, antes Escalante ya había precisado que la adhesión al surrealismo no fue total y explica en su libro *Las sendas*...:

Son, pues, como se ve, doce años sostenidos de animadversión hacia el surrealismo. El propio Paz ha explicado las razones de su alienación frente al movimiento. Primero, una razón política: la ruptura de Breton con el estalinismo que se produce hacia 1930 [...] Segundo, una razón estética: “Creíamos de buena fe –explica Paz– que el movimiento había sido *superado*”. Dicho con otras palabras: habíamos creído que el surrealismo había dejado de ser vanguardia. Que se había quedado atrás, como otra más de las manifestaciones del arte burgués que se pensaba estaba entonces en decadencia” (62).

Este último aspecto es relevante; Paz entra al surrealismo precisamente cuando pierde la categoría de vanguardia; con el lazo cercano a Breton, el mexicano se suma al surrealismo filtrado bajo su propia mirada y perspectiva poética; es ahora un poeta en consolidación, construyendo una estética propia, una forma de conciliar su vínculo con la poesía, para ello hace del surrealismo un medio y una experiencia. Octavio Paz coloca al surrealismo en un espacio atemporal, lo despoja de fechas, de límites temporales determinados y específicos, convierte esta estética en una posición poética que se desborda y trasciende el tiempo.

Este ejercicio de análisis es el inicio de un proceso de adecuación poético sobre la comprensión de la poesía y el quehacer literario paciano. Escribe Paz en su ensayo *Corriente alterna*:

[...] para Breton la poesía era creación de realidades por la palabra y no mera invención verbal. Amaba la novedad y la sorpresa en arte, pero el término *invención* no era de su gusto; en cambio, en muchos de sus textos brilla con luz inequívoca el sustantivo *revelación*. Decir es la actividad más alta: revelar lo escondido, despertar de la palabra enterrada, suscitar la aparición de nuestro doble, crear a ese otro que somos y al que nunca dejamos ser del todo. Revelación es resurrección, exposición, iniciación. Es palabra que evoca el rito y la ceremonia (56).

Paz comienza por adoptar un surrealismo laxo, abierto, lo torna en espacio donde es posible comprender elementos que después aparecerán en su poesía; tales como la *revelación*, la noción del ritmo, la convergencia con el universo, la relación entre la historia y poesía, el valor del tiempo y el acto poético como medio de consagración/comunión.

De esta manera se vuelve al planteamiento original de Domínguez respecto del vínculo entre *El arco y la lira* y el surrealismo, donde éste afirma en *Octavio Paz en su siglo* que: “Mucho de lo que hallaba Paz, como visión del mundo, en el surrealismo se lo disputaron, durante los años sesenta y setenta, otros ismos, ofreciéndose resolver la escisión entre el objeto y el sujeto” (245).

Paz resuelve esa fractura planteada por el surrealismo a través del Mahaprajnaparamita o “la otra orilla”, así como el término de revelación propuesto desde la estética bretoniana, el mexicano concilia la relación del hombre con la realidad mediante la poesía, al pensarla tal cual un acto de consagración, un gran salto y dice en *El arco y lira*: “Adherirse al mundo objetivo es adherirse al ciclo del vivir y el morir [...]. Al desprendernos

del mundo objetivo, no hay ni muerte ni vida y se es como el agua corriendo incesante; a esto se llama: la otra orilla” (122).

Por su parte, Evodio Escalante en *Las sendas perdidas de Octavio Paz* argumenta que el vínculo con el surrealismo se hace estrecho porque:

El surrealismo entendido como una protesta en contra de la razón geométrica y los valores represivos del cristianismo, entronca muy bien en esta poética del hombre total: un ser que ha recuperado lo que la moral tradicional y la razón le habían sustraído, la potencia del deseo, la verdad anticipada que aparece en los sueños, la fuerza de la libertad por encima de las leyes espurias y de las ataduras sociales [...]. El arte, de algún modo, no remite a sí mismo, remite a una transformación completa del hombre y de la sociedad. Las metáforas del arte, podría decirse, son insuficientes, cuando menos, las del arte tradicional. Con el marxismo primero, y con el surrealismo después, el arte está obligado a remitir a una metametáfora o metáfora superior [...] lo crucial de ella es que instaura, en el seno de la obra artística, un criterio de valor que remite a una realidad extra artística y que se convierte en su fundamento más real [...] la metametáfora, producto de la imaginación poética, se convierte en el marco sin el cual es imposible entender lo que está sucediendo al interior de la obra artística (58-59).

El surrealismo le permitió a Octavio Paz conciliar elementos de su poética, reelabora el sentido del tiempo y del instante, consolida la idea de humanidad, del hombre total y su universalidad. El poeta consigue vislumbrar las aristas del surrealismo y lo aborda desde varias perspectivas, pero sobre todo lo asume no como un movimiento artístico con duración y fechas tangibles, sino a manera de un acto que devela otra forma del tiempo, de la historia, por lo tanto, es la otra cara del hombre, una faceta que ha estado y se deja ver sólo a través del surrealismo; Paz añade a su propuesta estética mostrar este rostro del ser desde una mirada surrealista, de este modo representa la visión hacia la poética de un escritor consolidado.

El surrealismo no se quedó únicamente en la ensayística, fue adoptado por Paz en gran parte de su producción poética. En 1961 Alain Bosquet escribe un ensayo titulado “Octavio Paz o el surrealismo telúrico”, el texto se encuentra dentro del libro *Verbe et vertige*, publicado por la editorial Hechette en París, el cual fue recopilado por Mario Enrico Santí en su obra: *Luz espejeante. Octavio Paz ante la crítica*. Dicho ensayo trata de explicar la aportación de Paz al surrealismo o, dicho de otra manera, cómo enriqueció el entendimiento de Paz al surrealismo a través de la poesía y el mundo prehispánico. En este sentido, dice Bosquet en “Octavio Paz o el surrealismo telúrico:

Los esplendores neoztecas y neomayas le han ofrecido al surrealismo lo que el pensamiento y la sensibilidad occidentales, limitados a las costumbres didácticas francesas y a las zambullidas germánicas en el subconsciente, habían sido incapaces de brindarle. Y se lo han ofrecido con una sorprendente generosidad (273).

Las imágenes poéticas que edifica Paz o aquellas relacionadas con las culturas prehispánicas, su mitología, su paisaje; admiten un redescubrimiento sobre el pensar y la sensibilidad de Occidente. Y Bosquet nuevamente argumenta: “[...] con la poesía de Octavio Paz llegamos a un imperativo más directo, más irreversible: regresar a la explosión atómica de nuestros elementos constitutivos” (276). Paz demuestra en varias partes de su poesía un fuerte interés por el mundo prehispánico o precolombino, específicamente hacia lo telúrico, aquellos elementos en vínculo con la naturaleza.

Ahora bien, la manera en cómo es comprendido este universo telúrico Paz la lleva a cabo a través de su asimilación del surrealismo, ya que por la unión entre lo surrealista y lo telúrico es posible volver a los elementos constitutivos del hombre; menciona nuevamente

Bosquet: “Octavio Paz le confiere algo que solo un espíritu azteca o maya podía darle: un gusto de lo originalmente sagrado, digamos, de un segundo origen” (276).

La actitud surrealista de Paz nace de la necesidad de convertir la palabra poética en un amplio espectro que nutre y combina la mitología mesoamericana con un tiempo atemporal, ambos vehículos hacia la otredad. Paz encuentra al interior de la cultura ancestral de Mesoamérica un punto de comunión con el surrealismo.

La búsqueda de Paz a través del surrealismo dentro del poema es la de un estado anterior al nacimiento de la conciencia histórica, ya que éste se transforma en motor para el nacimiento de los grandes mitos prehispánicos, es un eje para la elaboración de una cosmogonía y de una cultura que comulgue con el presente. Dicha urgencia de encuentro entre la historia y el tiempo, Paz la resuelve a través de la palabra poética, le exige e indaga en ella para entretejer el puente que unifique estos dos elementos, vuelve así a la poesía un camino de comunión con la historia.

Es natural que Paz sienta agrado por el surrealismo, pues le proporciona las herramientas para conciliar poesía con etnología de las civilizaciones autóctonas; gracias al movimiento surrealista reflexionó y experimentó un mundo extraliterario. Esta vanguardia le facilitó el armado de imágenes poéticas, las cuales muestran sensibilidad hacia una conciencia histórica que nace de una herida y de un sentimiento de orfandad latente en la cultura latinoamericana y mexicana. Esta visión no termina en “Himno entre ruinas”, dice Christopher Domínguez en su libro *Octavio Paz en su siglo*:

Paz identifica con el surrealismo, “la estrella de tres puntas” el amor, la libertad y la poesía. “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” [...] “Piedra de sol” comunica a la

poesía con la historia en congruencia con *El arco y la lira*: Abel, Agamenón, Sócrates, Robespierre, Trotski, Lincoln, Madero, Madrid bombardeada en la guerra civil española, aparecen en “Piedra de sol” como contrapunto de la experiencia amorosa (249-250).

Paz une en “Piedra de sol”, así como en *La estación violenta*, el problema del poeta frente a la experiencia amorosa, la experiencia poética; ambas ligadas con una necesidad de otredad, comunión y consagración, la urgencia de la libertad como parte de la vivencia humana; así como una dialéctica entre pasado-presente. Puede entenderse que la poesía amorosa junto con la analogía y el ritmo son el inicio para interpretar una poética paciana que encontró en el surrealismo un medio para resolverse.

En suma, una de las tantas búsquedas de Paz que trata de explorar por medio de la poesía, es la capacidad sensible del hombre, en este sentido, se piensa en una poesía nacida de la imagen poética, la poesía y la historia, el erotismo, la carne, el cuerpo, la sensibilidad y el lenguaje poético, así, el poeta mexicano se propone indagar, conocer, reflexionar y vislumbrar la noción de la condición humana y la importancia del arte para la construcción de este concepto a través de lo que la crítica ha asumido como surrealismo telúrico.

1.2 El surrealismo telúrico y la construcción de la imagen poética en *¿Águila o sol?*,

Semillas para un himno y La estación violenta

¿Cómo entender el estudio de la poesía moderna? ¿Qué implicaciones tiene el afirmar que un poema es un engarce de imágenes poéticas? ¿Qué tipo de transformación requiere la palabra para instituirse en imagen? El contenido semántico de la palabra imagen evoca una variedad de significados, por principio, apela a la imaginación y a la capacidad mental de

elaborar una representación de aquello que se piensa. Por otra parte, Reverdy explica en

Escritos para una poética:

La imagen es una creación pura del espíritu. No puede nacer de una comparación sino del acercamiento de dos realidades más o menos distantes. Mientras más lejanas y justas sean las relaciones de las dos realidades aproximadas, la imagen será más fuerte: tendrá mayor potencia emotiva y mayor realidad poética. No podemos aproximar con utilidad dos realidades que no guardan ninguna relación entre sí. No habría en ello creación de imagen. Dos realidades contrarias no se acercan, sino que se oponen. Rara vez se puede obtener una fuerza de tal oposición. Una imagen no es fuerte porque sea brutal o fantástica, sino porque la asociación de ideas es lejana y justa. El resultado obtenido controla de inmediato la justeza de la asociación (25-26).

Reverdy arguye que la imagen poética no puede derivarse de comparaciones, sino de dos enfoques más o menos diferentes de la vida real; cuanto más distante y precisa sea la relación entre las dos realidades, más fuerte será la imagen. En consecuencia, posee mayor fuerza emocional y más realismo poético, por lo cual no es factible inferir de manera eficiente dos hechos no relacionados, no hay creatividad visual. Dos realidades opuestas no se encuentran, sino que están en conflicto entre sí. La imagen es poderosa porque es brutal y maravillosa.

La poesía demanda que la palabra sea poseedora de una serie de significaciones capaces de facilitar la construcción psicológica de una idea; en este sentido las imágenes apelan a la facultad inventiva del sujeto para reconstruir la realidad frente al recurso verbal del cual es receptor. Esta operación psicológica se modifica en la poesía, ya que una de las funciones desarrolladas es la restitución del sentido original de la palabra, lo reelabora y finalmente lo sobrepasa, de tal manera, que la imagen creada no solo supera la realidad misma del lector, sino también a la palabra.

Argumenta Paz en *El arco y la lira*: “Cada imagen —o cada poema hecho de imágenes— contienen muchos significados contrarios o dispares, a los que abarca o reconcilia sin suprimirlos [...]. La imagen es cifra de la condición humana” (98). La imagen poética se transforma en un acto revelador sobre la construcción del hombre hacia su realidad.

En este sentido, se establece un juego dicotómico, ya que dentro de la poesía la imagen señala paradójicamente lo que es, lo que no es y lo que sí podría ser. Su actuar frente al lenguaje es de rebeldía, transgrede la esencia comunicativa de la palabra y la eleva a un grado mayor; es decir, la imagen poética es capaz de edificar mundos al interior de la realidad del poema, esto es acceder a otra forma de conocimiento, así lo expone nuevamente Paz en *El arco y la lira*:

El sentido de la imagen [...] es la imagen misma: no se puede decir con otras palabras. *La imagen se explica a sí misma*. Nada, excepto ella, puede decir lo que quiere decir. Sentido e imagen son la misma cosa. Un poema no tiene más sentido que sus imágenes [...] sus imágenes no nos llevan a otra cosa, como ocurre con la prosa, sino que nos enfrentan a una realidad concreta [...] El poeta no quiere decir: *dice*. Oraciones y frases son medios. La imagen no es medio; sustentada en sí misma, ella es su sentido. En ella acaba y en ella empieza. El sentido del poema es el poema mismo. Las imágenes son irreductibles a cualquier explicación e interpretación (109-110).

Así, el poema se vuelve un ser autónomo: es una gran imagen que proyecta una visión nueva o diferente de la propia realidad. La composición de dicha imagen suele ser entendida como el símil del acto creador de un cuadro; a través de momentos, detalles, de la suma de todo ello se infiere la totalidad del propio poema; el acto de contemplación radica en la capacidad de enaltecer la palabra y convertirla en un pincelazo, el verso es un trazo y la sumatoria genera la imagen; pero al mismo tiempo cada verso ostenta un valor individual.

Lo anterior, es la comprensión de la imagen poética como ser que supera a la palabra, se coloca por encima del lenguaje y del sentido, torna a ésta en el medio y no el fin último de la poesía o del acto creador.

Puede pensarse que la imagen poética está conformada por imágenes aún más pequeñas (sin dejar de tener un alto grado de significado), que al sumarse se subsumen a una superior, la cual da como resultado el poema en su totalidad y la trascendencia de la palabra, T. S. Eliot define este proceso estético como “correlato objetivo” y lo expresa de la siguiente manera en su texto “Hamlet and his problems”:

The only way of expressing emotion in the form of art is by finding an “objective correlative”; in other words, a set of objects, a situation, a chain of events which shall be the formula of that particular emotion; such that when the external facts, which must terminate in sensory experience, are given, the emotion is immediately evoked (113).⁸

El concepto de “correlato objetivo” se traduce en expresar en forma de arte; evocar una experiencia sensorial, generar una emoción inmediata a través de una cadena de eventos; en lo tocante a la poesía, en una serie de imágenes poéticas, cuyo objetivo final recae en alcanzar un acto sublime, el cual deriva en una experiencia estética que revela la condición del hombre. Esto lo explica Paz en *El arco y la lira*:

La experiencia poética es irreductible a la palabra, y, no obstante, sólo la palabra la expresa. La imagen reconcilia a los contrarios, mas esta reconciliación no puede ser explicada por las palabras –excepto por las de la imagen, que han cesado ya de serlo. Así, la imagen es un recurso desesperado contra el silencio que nos invade cada vez que intentamos expresar la terrible experiencia que nos rodea. El poema es lenguaje en tensión: en extremo de ser y en

⁸ “El único modo de expresar emoción en forma de arte es encontrando un ‘correlato objetivo’; en otras palabras, un conjunto de objetos, una situación, una cadena de acontecimientos que sean la fórmula de esa emoción en particular; de modo que, cuando los hechos externos, que deben terminar en experiencia sensorial, estén dados, la emoción sea inmediatamente evocada”.

ser hasta el extremo [...] no en todas las imágenes los opuestos se reconcilian sin destruirse [...]. Otras revelan la pluralidad e interdependencia de lo real (111).

Pensar la imagen poética como fin de ella misma implica reconsiderar la relación entre el lenguaje, la palabra y la propia imagen. Lenguaje y palabra son significados, dan el sentido a las cosas, objetos, realidades en el acto comunicativo. El sistema de comunicación vive, se transforma y modifica por el lenguaje, la palabra y el sentido utilizado para moldear el universo del hombre; sin embargo, cuando estos operan bajo la voluntad del poeta, la interpretación dada al mundo se ve trastocada por el propio acto poético y la presencia de la construcción de la imagen.

La imagen cambia el sentido del lenguaje y la palabra en diversos niveles, el primero está sujeto a la edificación del poeta; se concibe como una experiencia, o visión original del mundo; el segundo es la constitución objetiva de esa vivencia, de ese paisaje único del poeta, por lo tanto, el significado de la palabra se moldeará para generar esa impresión. Finalmente, la construcción de la imagen termina bajo la de una realidad diferente a la de la propia existencia, cargadas con una lógica autónoma, la cual expresa algo sobre el mundo, pero también sobre el hombre mismo.

De esta manera, el valor de la imagen conlleva la tensión de contrarios que cuando se unen provocan un nuevo significado; es decir, lo que aparenta una incoherencia, al interior de la trama de la imagen se vuelve un acceso hacia *lo otro*. La acción transformadora de la imagen radica en su capacidad de mostrar todas las aristas de las palabras, sin excluir los significados primarios y secundarios. La forma en cómo la imagen poética los organiza hace posible el acto comunicativo, por lo tanto, la imagen principia y finaliza en sí. Ella es su propio mundo de sentido.

El proceso transgresor de la imagen sobre la palabra requiere reflexionar cómo son las operaciones de ésta dentro de la poesía en la medida en la cual es un medio para alcanzar un fin estético mayor. El grado de significación de un texto implica que no es una serie de etapas para definir el valor completo de la obra, sino más bien la unidad de sentido y sonido que sostiene a un todo ya insertado en cada vocablo, por tanto, la lectura y relectura evocan la totalidad de la palabra poética. De la tal forma, que la experiencia de ver, leer y oír, es decir, la invocación de lo sensorial en el cuerpo influye para el surgimiento del poema y la imagen que representa.

La esencia y el punto de origen que inicia la literatura es el lenguaje, el cual se halla en transformación; es posible hablar de ésta en el lenguaje poético porque la recepción lectora varía de individuo a individuo, aunque lean las mismas palabras en igual orden gramatical y sintagmático. La diferencia receptiva del texto literario surge precisamente de la mutabilidad del lenguaje, característica que se muestra al ser un fenómeno cultural; no obstante, dicha explicación no es más que un primer acercamiento hacia las implicaciones del lenguaje.

En la palabra poética la evocación de la imagen y el poema se vuelve palpable por la capacidad de intensificar un verso o una imagen; aquello que el escrito quiere señalar; en este proceso interviene la capacidad imaginativa del lector para ver o crear una sensación de presencia del acto poetizado, pues sólo por medio de este procedimiento es factible hablar de imágenes y de otorgar sentido al poema. La imagen y toda manifestación poética comienzan con la relación del hombre con el lenguaje y Paz lo precisa así en *El arco y la lira*:

La primera actitud del hombre ante el lenguaje fue la confianza: el signo y el objeto representado eran lo mismo [...]. Hablar era re-crear el objeto aludido. La exacta pronunciación de las palabras mágicas era una de las primeras condiciones de su eficacia. La necesidad de preservar el lenguaje sagrado explica el nacimiento de la gramática, en la India

védica. [...]. La primera tarea del pensamiento consistió en fijar un significado preciso y único a los vocablos; y la gramática se convirtió en el primer peldaño de la lógica. Mas las palabras son rebeldes a la definición. Y todavía no cesa la batalla entre la ciencia y el lenguaje (29).

La relación hombre-lenguaje es de constante transformación, tal como lo afirma Paz, inicia como una unión de confianza, el mundo se conoce a través del lenguaje, se construye a partir de la capacidad humana de articular y establecer un puente directo entre objeto y signo; no obstante, la toma de conciencia de los individuos sobre la palabra quebrantó esa alianza. Se desata así una frecuente necesidad por comprender dentro de las leyes de la lógica y las ciencias del lenguaje, el afán por clasificar y dar un orden a ese mundo integrado por signos; la palabra se vuelve una herramienta de comunicación, se olvida que es el medio para la conformación del propio universo.

Por otra parte, el lenguaje es algo más, es también la elaboración de un mundo simbólico lleno de significado y sentido. Gadamer dice en *Verdad y método II* que:

El lenguaje no es un medio más que la conciencia utiliza para comunicarse con el mundo. No es un tercer instrumento al lado del signo y la herramienta que pertenecen también a la definición esencial del hombre. El lenguaje no es un medio ni una herramienta. Porque la herramienta implica esencialmente que dominamos su uso, es decir, la tomamos en la mano y la dejamos una vez que ha ejecutado su servicio. No ocurre lo mismo cuando tomamos en la boca las palabras de un idioma y las dejamos después de su uso en el vocabulario general que tenemos a nuestra disposición. Esa analogía es errónea porque nunca nos encontramos ante el mundo como una conciencia que, en un estado a-lingüístico, utiliza la herramienta del consenso. El conocimiento de nosotros mismos y del mundo implica siempre el lenguaje, el nuestro propio. Creemos, vamos conociendo el mundo, vamos conociendo a las personas y en definitiva a nosotros mismos a medida que aprendemos a hablar. Aprender a hablar no significa utilizar un instrumento ya existente para clasificar ese mundo familiar y conocido, sino que significa la adquisición de la familiaridad y conocimiento del mundo mismo tal como nos sale al encuentro (148-149).

La conformación del hombre deviene de su construcción y vínculo con el lenguaje. Es un sujeto, cuya base original es la palabra; a través de ella el hombre es metáfora de él mismo, es símbolo y signo, pues la convergencia con la realidad es el acercamiento de objetos que parecen contrarios, pero que al fusionarse se desbordan en sentido. La condición humana deriva de esta habilidad para conjuntar planos dispares, niveles de significación que aparentan carecer de relación alguna, pero solo cuando se aproximan explotan en conocimiento; en imágenes, en formas verbales rítmicas y simbolizantes. El lenguaje deja al hombre armar su universo, así como su realidad; por el lenguaje es capaz de adueñarse y adquirir un mundo por sí solo. Argumenta Paz en *El arco y la lira*:

La esencia del lenguaje es simbólica porque consiste en representar un elemento de la realidad por otro según ocurre con la metáfora. La ciencia verifica una creencia común a todos los poetas de nuestros tiempos: el lenguaje es poesía en estado natural. Cada palabra o grupo de palabras es una metáfora. Y asimismo es un instrumento mágico, esto es, algo susceptible de cambiarse en otra cosa y de transmutar aquello que toca: la palabra pan, tocada por la palabra sol, se vuelve efectivamente un astro; el sol, a su vez, se vuelve alimento luminoso. La palabra es un símbolo que emite símbolos (34).

El poeta puede observar cómo chocan las palabras, es consciente de su carácter poético; de la manera en la cual se repelen y atraen, hay un perpetuo fluir, pues este juego violento lleno de significado y símbolos muestra que las palabras contienen el origen del poema. Paz lo interpreta así en *El arco y la lira*: “Hechas de materia inflamable, las palabras se incendian apenas rozan la imaginación o la fantasía. Mas son incapaces de guardar su fuego. El habla es la sustancia o alimento del poema, pero no es el poema [...] El habla, el lenguaje social, se concentra en el poema, se articula y levanta. El poema es lenguaje erguido” (35).

El poema es lenguaje erguido porque ha conseguido utilizar al lenguaje como su vehículo de construcción, ha logrado mantener ese material inflamable, esa chispa; hacer que ese fuego simbólico y pleno de significado del cual es poseedor la palabra se conserve encendido solo dentro del poema. Así, imagen/poema se instituyen como el hogar de la poesía. Si la palabra ya no es un reflejo directo de la realidad del hombre, si esa brecha aumentó por la incapacidad de ver el estallido de significaciones del cual es poseedor la palabra, entonces el poema es el medio por el cual la distancia que separa al hombre de la palabra dejó de existir. En cierto sentido, la creación poética inicia con violencia, pues en primer lugar obliga a la palabra a convertirse en metáfora de sí misma y finalmente, debido a que fuerza al hombre a revelar su propia condición.

Finalmente, debe entenderse que el lenguaje es la forma natural en la cual se manifiesta la poesía, pues el lenguaje no es solo la palabra, involucra también al símbolo, pero además implica una relación kinestésica entre cuerpo y lenguaje. Cuando se ingresa al ejercicio de la creación poética, el instrumento de operación es la palabra, pero la vía de operar en ella es de desarraigo, de transformación, de edificar, lo anterior deriva en la gestación de una imagen, de un poema y éste es el acto mismo de la revelación poética; es decir, la capacidad de la imagen por ser vehículo donde vida y muerte se funden, recrean y permiten vivir la experiencia de la “otredad”.

¿Águila o sol?, *Semillas para un himno* y *La Estación Violenta* son el resultado de una arquitectura artística que da como resultado una secuencia de imágenes poéticas asumidas desde una perspectiva de carácter contemplativo e intelectual. El valor semántico de los tres poemarios posee como eje rector la transición del sujeto lírico que deviene de tres

grandes momentos: el surrealismo telúrico, el mito prehispánico y consecuentemente lo sagrado.

Los tres poemarios vinculan dos líneas básicas de la poesía paciana que de acuerdo con García Ponce en, “La poesía de Octavio Paz”, son: “la conciencia de la caída y el desarraigo, la superación del mundo debido a la pérdida de la inocencia original y la fe en el poder de la creación poética para reconciliarse con una civilización enajenada, con un mundo envilecido” (259). Estas dos involucran el contacto con el mundo, la sensibilidad e implicaciones de la convivencia con la naturaleza, el ordenamiento del universo, así como la noción de persona humana. Dichas secuencias semánticas se manifiestan en diversas metáforas y formas poéticas. Para entender de qué viene el discurso poético paciano en función del eje temático del surrealismo telúrico, habría que analizar cómo gira la relación de la voz lírica en los tres poemarios y la naturaleza; es decir, el cómo se enlaza el hombre y la naturaleza.

2. Surrealismo telúrico y la presencia del mito prehispánico en Paz

*El sentido histórico y el poético no debe,
en última instancia, ser contradictorios,
ya que si la poesía es el pequeño mito que hacemos,
la historia es el gran mito que vivimos.
Robert Penn Warren*

2.1 Las resonancias del mito prehispánico en Paz

La palabra mito se ha ido resignificado a lo largo del tiempo y por medio de posturas críticas que parten de las ciencias sociales como la historia, la antropología, la etnología, la sociología, también los estudios de las religiones, entre otras. El vocablo, en las investigaciones occidentales, ha configurado su valor semántico, cuyo sentido va desde ser una narración ficcional hasta un relato que revela una realidad sagrada y fundacional; dice Mircea Eliade:

El mito en la acepción usual del término, es decir, en cuanto «fábula», «invención», «ficción», le han aceptado tal como le comprendían las sociedades arcaicas, en las que el mito designa, por el contrario, una «historia verdadera», y lo que es más, una historia de inapreciable valor, porque es sagrada, ejemplar y significativa. Pero este nuevo valor semántico acordado al vocablo «mito» hace su empleo en el lenguaje corriente hartamente equívoco. En efecto, esta palabra se utiliza hoy tanto en el sentido de «ficción» o de «ilusión» como en el sentido, familiar especialmente a los etnólogos, a los sociólogos y a los historiadores de las religiones, de «tradición sagrada, revelación primordial, modelo ejemplar» (15).

Desde el punto de vista de los estudios postmodernos occidentales las nociones desarrolladas en torno al concepto del mito han tratado de explicar cómo el orden se ha modificado en términos de buscar una asimilación en sus estructuras y formas de organización.

Los trabajos en torno al mito han limitado el valor de esta palabra en un relato a una cualidad intrínseca que es la ilusión, ello deja de lado su característica fundamental en las sociedades modernas, y es que el mito no es únicamente una narración fundacional, sino la irrupción de lo sagrado en la vida cotidiana, pero qué significa esto.

Los mitos describen las diversas, y a veces dramáticas, irrupciones de lo sagrado (o de lo «sobrenatural») en el Mundo. Es esta irrupción de lo sagrado la que *fundamenta* realmente el Mundo y la que le hace tal como es hoy día. Más aún: el hombre es lo que es hoy, un ser mortal, sexuado y cultural, a consecuencia de las intervenciones de los seres sobrenaturales (Eliade 17).

Los mitos despojados de su conceptualización de relatos ficcionales son entonces la cimentación de las estructuras sociales en todos los niveles. La realidad humana está construida por estas narraciones, que más allá de describir a seres sobrenaturales, revelan más bien, un espacio sacro vinculado con la vida humana.

Este entendimiento del mito quedó claro ante los ojos de Octavio Paz, para él, un mito será aquél que abra el sendero hacia las manifestaciones de lo sagrado en el mundo de los hombres, pues éste y el mítico caminan en paralelo, como dos líneas que parecen no tocarse, pero mediante la anécdota acerca de estos seres sobrenaturales es que se desbloquea un nodo conector. Lo sacro y lo mortal se tocan, configuran el mundo moderno de Occidente; la realidad y el estrato social que integra la vida de los hombres.

Este contacto entre el mundo mítico y el del hombre se vuelve visible gracias a las vías en cómo estas sociedades occidentales se instituyen, en México un ejemplo claro es la celebración del Día de los Muertos, el valor cultural, simbólico por conectar vida y muerte en un mismo espacio tiempo, no es más que la revelación de la búsqueda del hombre por lo divino. Los rastros que deja la adoración a los santos, las fiestas patronales, las celebraciones

en los equinoccios en las pirámides de Teotihuacán no son más que manifestaciones culturales que contienen de fondo al mito.

El mito no es solo un relato fundacional de los pueblos originarios en un afán por encontrar una explicación respecto de la creación de la vida o el binomio vida-muerte, incluso representa el basamento de la modernidad de Occidente. De alguna manera, los mitos continúan moldeando a las sociedades. Esta capacidad no escapó a la vista de Octavio Paz, a través de sus viajes y estadías en Japón y sobre todo en la India reafirmó el lazo del mito con el mundo.

Paz halló una conexión para vincular este espacio de lo sagrado contenido en el mito por medio de la poesía y el surrealismo telúrico. La poesía es la unión con el mito, lo sagrado, el mundo y el surrealismo telúrico será una de las vías estéticas para conseguir la imagen que permita dicha conjunción.

Gracias al disfraz de “lo maravilloso” y de “la fábula”, el mito tendría como función, y hasta como prerrogativa, operar la síntesis ente la naturaleza y lo sobrenatural, entre el instinto y el pensamiento, entre el instante presente y el tiempo de los orígenes –una síntesis ofrecida hoy al “alma moderna” bajo la forma de la *literatura* [...] igual que la tragedia o la epopeya presentan “momentos” líricos, la lírica ofrecería, entre ciertos autores, una suerte de virtualidad mítica [...] en 1942 Paz parece esperar de la literatura mitos suficientemente claros y universales como para suscitar, a través de tal o cual figura ejemplar, una reacción de identificación colectiva (Giraud, 122).

En *El laberinto de la soledad* Octavio Paz defiende el valor del mito para unir a la colectividad y postular que estos relatos determinan constantemente la cultura del mexicano y el resabio religioso azteca dentro de estas sociedades. Este preámbulo que manifiesta *El laberinto...* será retomado en la teorización paciana sobre poesía como aquella expresión que pone de relieve lo divino en un acto de comulgar colectivamente, dice Paz:

Nuestro calendario está poblado de fiestas. Ciertos días, lo mismo en los lugarejos más apartados que en las grandes ciudades, el país entero grita, se emborracha, en todas las plazas de México celebramos la Fiesta del Grito; y una multitud enardecida efectivamente, grita por espacio de una hora, quizá para callar mejor el resto del año. Durante los días que preceden y suceden al 12 de diciembre, el tiempo suspende su carrera, hace un salto y en lugar de empujarnos hacia mañana siempre inalcanzable y mentiroso, nos ofrece un presente redondo y perfecto, de danza y juerga, de comunión y comilona con lo más antiguo y secreto de México. El tiempo deja de ser sucesión y vuelve a ser lo que fue, y es, originariamente un presente donde pasado y futuro al fin se reconcilian (42).

El antecedente observado por Paz en *Laberinto...* será una búsqueda por seguir explorando la idea de una poesía colectiva. El ensayo es un precedente que plantea la lectura hacia estructuras sociales que conllevan en su organización un fondo mitológico y ritual. La fiesta convoca a la convergencia dentro de la colectividad, la cual expresa una ritualidad.

Celebraciones que facilitan la identificación de identidades culturales como la de Día de Muertos en México, la natividad en la mayoría de los países de Occidente, inclusive las fiestas de año nuevo, las cuales simbolizan el fin y el inicio de ciclos, entre otras, son formas en que las colectividades humanas reafirman su identidad, su noción de pertenencia y por lo tanto evocan un rito, en tanto se convocan reuniones en horas específicas, con cierta comida, cantos particulares y con cierto orden, una serie de pasos inalterables.

Las fiestas, a lo largo de Occidente, dejan ver manifestaciones de mitos que son reinterpretaciones de celebraciones de pueblos originarios y tributo a ellos. Constantemente, los sujetos sociales se conglomeran, ya sea para ofrendar algo a los cambios de estación, resabios de las conmemoraciones dionisiacas y que Paz observa como un acto de comunión.

Dicho suceso se origina por este acto de gritar, de efecto catártico, se convoca a la colectividad; aunado a la ritualidad que ello implica, se infiere una manera de búsqueda humana por seguir en contacto con esos dioses que alguna vez constituyeron un *axis mundi* de las sociedades. Por tal motivo, las fiestas no solo otorgan pertenencia, sino una alternativa moderna de comulgar con un tiempo que suspende las nociones de pasado, futuro y los hace presente, un momento fundacional que permite al tiempo mítico una inmersión al de los hombres y se hace presente.

Paz va a indagar en las correspondencias de mito, no solo en su ensayo sino también a través de la poesía y las implicaciones de estas narrativas para otorgarle a la misma una cualidad única, en tanto que puede ser un acto de comunión y acercamiento divino; por ello también abre estas interrogantes: ¿cómo vincular poesía y mito?; ¿poesía y divinidad?; ¿poesía y otredad? o ¿poesía y sociedad?

Para comenzar a responder algunas de estas cuestiones y estudiar los alcances del mito y la poesía, es importante entender la relación entre el surrealismo telúrico con la poesía paciana, ya que se abordan sus nexos profundos hacia la esencia de lo divino, al respecto dice Hugo Verani:

La adhesión de Paz al surrealismo coincide con su afinidad con la cultura indígena prehispánica, subyacente en el inconsciente mexicano. De la convergencia de la herencia ancestral con una actitud surrealista, con el poder mágico, transmutador de la palabra poética, de la imaginación y del deseo, nace una realidad viviente más allá del tiempo y del espacio que permite vislumbrar la analogía universal. Esta conjunción del surrealismo con la mitología mesoamericana ("*surrealisme tellurique*", en palabras de Alain Bosquet [pp.186-92]), desencadena la imaginación de Paz para internarse en un tiempo mítico y cobrar conciencia de la otredad. Un telurismo que excluye, por cierto, toda descripción simplista o pintoresca del paisaje o de las costumbres americanas (243).

La naturaleza en Paz posee una re-significación, esta conlleva que sea un vínculo; es la conexión mediante la cual los mitos fundacionales se unen a las sociedades modernas.⁹ La naturaleza y el mito guardan una simbiosis, misma que la obliga a no ser más un objeto. Es recuperar conciencia hacia la vitalidad de la naturaleza; un ser cuya vida no es solo adorno de un paisaje, sino que contiene una carga espiritual que conecta al ser humano con su origen, al poder creador de ésta.

La naturaleza entra así a un espacio simbólico-mítico, cuyas cualidades implican lo místico, lo inexplicable, lo sagrado y lo mágico; lo confirma Alain Bosquet cuando arguye que: “las civilizaciones de Yucatán transmitieron a los mestizos de los siglos XVI y XVII, con sorprendente facilidad para lo maravilloso, el sentido de lo sacro cotidiano” (273).

Las imágenes en la poesía de Paz se volcaron a redefinir la realidad, restituyen y otorgan valores sacros a expresiones de la cotidianeidad de la vida occidental, las plazas no son solamente espacios donde se dan las aglomeraciones humanas, son ahora también sitios donde llevar a cabo posibles actos de comunión; “tu vientre es una plaza soleada” dice Paz en “Piedra de sol”. La naturaleza no se limita a lo exuberante de lo latinoamericano, es el recordatorio de que los dioses están presentes en la inmediatez de lo cotidiano.

Octavio Paz no está restituyendo a la naturaleza, le re-otorga su valor mítico, uno que es fuente ontológica por el ser y la existencia. A partir de lo telúrico se despoja cualquier imagen poética meramente paisajista y ornamental. Paz reelabora su propia estética

⁹ Para Octavio Paz la modernidad es la tradición de la “ruptura”, una ruptura por el desencanto de las utopías de Occidente, por la fragmentación del hombre y una conciencia de una soledad laberíntica, de tal forma que la poesía será para él un medio por el cual esta ruptura que es la modernidad podrá ser sanada: “el poema existe, en consecuencia, en dos tiempos: el histórico y el mítico. Como mito, integra a la historia, que es el recuento de las anécdotas míticas, pero como historia integra cada circunstancia en que el recuento se da. Temporal y relativo, el hombre, sin embargo, está lanzado al absoluto” (Montero, 122).

surrealista, una cargada de valores completamente sagrados, históricos, temporales y cósmicos.

Si con el surrealismo (y con fines repetidos sin cesar) es posible asignar al lirismo un papel liberador en donde la liberación se configura como un imperativo, con la poesía de Octavio Paz llegamos a un imperativo más directo, más irreversible: regresar a la explosión atómica de nuestros elementos constitutivos, tal como existía antes de que fuéramos larvas de metamorfosis; en la época de los dioses informes, y tal como existe de nuevo en medio siglo XX, en la época en la que el hombre puede poner fin al hombre (Bosquet 276).

Bosquet hace notar como argumento crítico que el surrealismo guardaba como uno de sus fines estéticos volver a la poesía un suceso liberador del fluir de la conciencia; sin embargo, cuando el surrealismo tiene contacto tardío con Paz, justo cuando esta vanguardia estaba ya en su ocaso, la asimilación paciana le va a otorgar un giro artístico a dicho propósito liberador, pues va a tratar de llevarlo a la búsqueda de esencias fundacionales que restituyan las nociones de existencia. La pesquisa y este ejercicio de explorar la poesía posee un nicho importante: la indagación a través de la triada: surrealismo, telurismo y mito.

Esta poesía traslada la babelización de los sentimientos y de las cosas, cuando dentro de un barroco lleno de excesos, nos permite experimentar la fiebre de las inocencias. Como tras un fin del mundo, encontramos allí los materiales de un nuevo génesis y, también, algo como la venganza del universo contra el hombre, de un universo que lo contiene pero que no le permite dominarlo [...] Se trata de la magia pura: de la magia que no quiere en forma alguna ser útil (Bosquet 277).

El surrealismo telúrico de Paz deviene de una necesidad por reconfigurar aquellos valores perdidos durante las primeras décadas del siglo XX, por la tradición de ruptura, que, con el fin de las utopías occidentales, dejó al hombre moderno con una pérdida en términos de su propia existencia. A través de la poesía, el poeta mexicano busca un regreso a esos ideales

que daban puntos de referencia hacia la idea de pertenencia; es decir, desea refugio en eso de lo cual ha sido despojada la humanidad a fin de sanar su propia orfandad.

La propuesta poética surrealista implica mirar con nuevos ojos lo telúrico, mediante el poder de lo simbólico de los elementos naturales; su valor mágico, ese recordado por los pueblos originarios que daban pie al rito, al canto y a la alabanza. Esta idea muestra una inocencia que se traduce en un replanteamiento hacia las formas en cómo el hombre moderno asimila la realidad. Existe en él un rechazo a los mitos, siendo éstos reducidos a solo fábulas, lo cual condujo al olvido del mito y el poder de éste como base fundacional de las sociedades. Consecuentemente, hay una banalización de la naturaleza en función de su capacidad creadora, de dar vida. Siendo el basamento en donde las sociedades y la realidad moderna se encuentran sedimentadas.

El propósito del surrealismo telúrico se finca entonces en hacer que naturaleza y mito sean decostruidos por la poesía; una re-significación simbólica en tanto que expone la voluntad creadora de la naturaleza, a través de la capacidad del lenguaje poético, y al mismo tiempo, ambas regresan al mito mismo, el cual constituye una mirada mágica, simbolizante hacia la pregunta: por qué *es* el hombre. En la búsqueda de esa respuesta sale a la luz el valor de lo divino.

2.2 La voz paciana en el mito prehispánico y sus vínculos con el surrealismo telúrico

Para Octavio Paz existe un gran vínculo de las culturas prehispánicas con el mito y el arte. En sus *Obras completas*, en el tomo II “Generaciones y semblanzas”, realiza un extenso análisis que detalla el valor estético, histórico, contemporáneo y moderno del arte precolombino y sus derivados en términos de otredad y pertenencia, pero ¿qué significa esto? Paz va a hallar importantes resonancias y convergencias entre las culturas mesoamericanas, de las cuales se desprende no solo un fin estético, sino que invita a cuestionar cómo se dan las asimilaciones de dichas manifestaciones, no nada más en el plano de lo estético, sino también en términos del hecho histórico y la poesía, por ello afirma que:

Al comenzar el XIX los románticos alemanes sufren una doble fascinación: el sánscrito y la literatura de la India –y así sucesivamente hasta que la conciencia estética moderna, al despuntar nuestro siglo, descubre las artes de África, América y Oceanía. El arte moderno de Occidente no ha enseñado a ver lo mismo una máscara negra que un fetiche polinesio, nos abrió el camino para comprender el arte antiguo de México. Así la *otredad* de la civilización mesoamericana se resuelve en lo contrario: gracias a la estética moderna, esas obras tan distantes son también nuestras contemporáneas (Paz, 46).

El despunte del siglo XX o bien sus inicios, sus primeras décadas, serán las de vanguardias como Paul Gauguin, sus viajes y estancias en Oceanía, o la fascinación cubista por el arte africano, el surrealismo y su gran interés por los pueblos originarios, la magia y el misticismo; el arte precolombino no será ajeno a estos nuevos discursos estéticos inaugurados a inicios del siglo.

Las novedosas lógicas discursivas estéticas de comienzos del siglo XX serán el medio para unir a los sujetos de la modernidad frente a su pasado histórico, pero, además, harían del arte precolombino un conector de obras tan distantes con una narrativa moderna fragmentada, la cual está en búsqueda de sanar su propia orfandad. De esta manera, la

tentativa del surrealismo telúrico en la poesía paciana será de la de fusionar nuevamente a los individuos con un pasado que les otorgue pertenecía, ¿cómo? por medio del valor simbólico de arte y mito precolombino. La diversidad de culturas, lenguas y estilos artísticos no rompen la unidad esencial de la civilización. [...] A continuación enumero los que me parecen sobresalientes:

Una visión del mundo que conjugaba las revoluciones de los astros y los ritmos de la naturaleza en una suerte de danza del universo, expresión de la guerra cósmica que, a su vez, era el arquetipo de las guerras rituales y de los sacrificios humanos en grande escala; un sistema ético-religioso de gran severidad y que incluía prácticas como la confesión y la automutilación; una especulación cosmológica en la que desempeñaba una función cardinal la noción de tiempo, impresionante por su énfasis en los conceptos de movimiento, cambio y catástrofe –una cosmología que, como ha mostrado Jaques Soustelle, fue también una filosofía de la historia. [...] Mesoamérica muestra, una vez más, que una civilización no se mide, al menos exclusivamente, por sus técnicas de producción sino por su pensamiento, su arte y logros morales y políticos (Paz, 49).

Hay un reconocimiento que las culturas mesoamericanas daban a sus sociedades en términos de belleza, estética, religión y vida cotidiana, estos elementos no estaban aislados o separados uno del otro, existía entre ellos una relación intrínseca que permitía las particularidades de los sujetos en su función social. El valor del arte para las sociedades precolombinas era un puente “talismán: la obra de arte cambia la realidad que vemos por otra” (Paz, 51). La belleza de la obra de arte y ésta como totalidad facilitaba la alteridad de la realidad, del tiempo y de su espacio porque no dejaba de estar ligada a su valor religioso, no solo era útil, sino que volvía accesible la comunión de fuerzas en anclaje mágico de los dioses con la naturaleza y la vida. La función del arte era para los pueblos de Mesoamérica como “las puertas que dan al otro lado de la realidad” (Paz, 50).

Será casi imposible desligar el arte y la belleza de la religión precolombina, su valor es simbiótico. La magia, el rito van unidos con las narraciones míticas, con su conexión al cosmos, con los sacrificios alimento de dioses y ofrendas. Las esculturas como las cabezas Olmecas o la figura colosal de Coatlicue no dejan de ser arte y conferir un poder mágico; ello facilitó la construcción de narrativas que no se limitaban únicamente a contar el origen de un todo, sino que construyeron discursos para expresar relaciones profundas que unían al ser precolombino con la naturaleza y sus fuerzas cósmicas, mágicas y fundacionales:

La *Coatlicue mayor* nos sorprende no solo por sus dimensiones –dos metros y medio de altura y dos toneladas de peso– sino por ser un concepto petrificado. Si el concepto es terrible –la tierra, para crear devora– la expresión que lo manifiesta es enigmática: cada atributo de la divinidad –colmillos, lengua bífida, serpientes, cráneos, manos cortadas– está representando de una manera realista, pero en conjunto es una abstracción. La *Coatlicue* es, simultáneamente, una charada, un silogismo, una presencia que condensa un “misterio tremendo” (Paz, 51).

La diosa colosal y su representación escultórica están revestidas por un valor simbólico que ancla naturaleza con religión.¹⁰ La Coatlicue es una diosa poderosa no solo porque es la madre de todos los dioses, además, de ella nace el origen de un pueblo, es el lugar de pertenencia

¹⁰Alta, de 2.60 metros, aparece decapitada. De su cuello brotan dos torrentes de sangre en figura de cabeza de serpientes que se miran una a otra; su pecho se ve ornado de manos cortadas y de corazones arrancados. En la parte baja de su busto, tanto como en medio de sus espaldas, aparece un cráneo humano. La falda de la diosa se compone de serpientes entrelazadas, de entre las que salen piernas macizas, fundadas en unos pies inmensos con garras escalofriantes. La parte inferior del monolito es grabada según la imagen de Tlaltecuhltli, el monstruo de la tierra, que así se sitúa en el punto de contacto del monumento con el suelo. La falda, constituida de un amontonamiento de serpientes, indica el origen telúrico de esa espantosa divinidad, su concepto de resurrección, de fertilidad y de muerte. Los cráneos enganchados en su cintura refuerzan la impresión de muerte que se desprende de la estatua. Penden sus senos, flojos como los de una mujer que ha amamantado a muchos hijos. Las manos y los corazones arrancados dan fe de los sacrificios humanos, y su presencia en los senos maternos no es mera casualidad. Efectivamente, esos trofeos subrayan un enlace estrecho entre las riquezas proporcionadas por la tierra y las vidas devoradas. La mayor resonancia mítica la restituye la parte superior de la estatua. La cabeza de Coatlicue se ve reemplazada por dos cabezas de crótalos dispuestas frente a frente. El chorro de sangre transformado en serpiente sólo puede ser el símbolo de la vida volviendo a surgir. Sin embargo, nada en las tradiciones nos indica directamente la causa de la degollación de la madre. Para tratar de explicar la mutilación de Coatlicue, ya se 15 han evocado las ceremonias rendidas a las diosas madres (Soustelle, 140-141).

de una civilización completa. Bañada de elementos telúricos, el mito que yace en esta diosa funda regiones culturales primigenias o que regirán otros asentamientos. Las serpientes y la sangre que brotan de la cabeza degollada de Coatlicue son la unión vida-muerte; de una tierra que engendra, pero también destruye, es devoradora.

La expresión de la naturaleza en el discurso estético de la modernidad expresada mediante las vanguardias (surrealismo telúrico), marcará como fin último romper la petrificación del pasado histórico y darle movilidad a través del tiempo y de sus sociedades. Se persigue otorgarle vigencia a una época mítica estancada frente a un contexto circunscrito en los límites de lo moderno. Los mitos no han abandonado a los hombres modernos, más bien han sido olvidados por éstos, pero su vigencia está ahí; puesta de manifiesto no solo en la colosal y mortífera Coatlicue, sino en el arte precolombino.

El mito prehispánico no reside únicamente en las esculturas, existen dos elementos ineludibles para explicar el valor telúrico en estas sociedades mesoamericanas: el calendario azteca y las pirámides, dice Séjourné respecto al valor de la “Piedra de sol”:

A pesar de la triste insuficiencia de las exploraciones, la arqueología hace posible entrever que Teotihuacán refleja al infinito imágenes de ciclos en el interior de los cuales la Ley del Centro ha abolido la fragmentación de los contrarios. Basados sobre las revoluciones de los astros y sobre arduos cálculos, estos ciclos van, partiendo del más simple –el de la muerte y resurrección anual de la Naturaleza–, hasta englobar unidades inmensas que tienen por fin la búsqueda mística de los momentos de liberación suprema, es decir, las concordancias entre el alma individual y el alma cósmica, el tiempo y la eternidad, lo limitado y lo infinito (Séjourné, 103).

Las implicaciones del hallazgo del calendario azteca no solo radican en su antigüedad, sino en lo que éste revela sobre una visión del universo que, aunque responde a las particularidades de una cultura, también pone en consonancia los vasos comunicantes de las

culturas mesoamericanas. En forma específica, la “Piedra de Sol” pone de manifiesto que para los aztecas la naturaleza, el universo y el hombre eran el resultado de un equilibrio nacido en el dialogismo de elementos en apariencia opuestos.

Los acercamientos, implicaciones, análisis y reflexiones acerca del Calendario Solar son bastas, profundas y sumamente complejas debido a la gran cantidad de correspondencias entre hombre, naturaleza, religión, cultura, entre otros, en función de una estructura social.

Es sabido que gran parte del accionar de los aztecas como sociedad guardaba una estrecha relación con su calendario, porque no solo es un instrumento para medir el tiempo, involucraba la explicación fundacional que daba el origen a la vida y al universo. El calendario era la medición del tiempo en términos de lo finito y de lo infinito, del ritmo del cosmos; establecía un lazo directo con la naturaleza como creadora y destructora; marcaba un contacto con los dioses, mismos que daban lugar a las ceremonias religiosas, pues éstas eran el único vehículo, por el cual los hombres accedían a las deidades; era un eje rector para la cultura azteca:

El cinco, como se ha dicho, es el número sagrado del centro, arriba y abajo, y representa los puntos cardinales y el eje del centro que conecta el cielo y la tierra. El jeroglífico cósmico de los cinco puntos es fundamental y tiene muchas variantes y connotaciones, solamente en la piedra del "Calendario" aparece cerca de cincuenta veces. Cuando aparecen los cuatro puntos dándole relieve al centro, forman una cruz que se suele llamar Cruz de Quetzalcóatl, y entre los mayas Cruz de Kan, o sea, Cruz del Sol o Amarilla. Las estrellas estaban divididas en dos "ejércitos", ya que simbolizaban los guerreros contra los cuales luchaba el Sol diariamente: Centzon Mimixcoa, "los innumerables del Norte"; y Centzon Huitznáhuac, "los innumerables del Sur". Para llegar al lugar del descanso eterno, Mictlan, los hombres debían pasar por nueve pruebas o círculos, llamados "infiernos" por los cronistas, los cuales estaban regidos por sus respectivos señores o deidades. Este proceso de purificación a través del sufrimiento tomaba precisamente cuatro años. Las cuatro edades solares del mito de la creación se

representaban como sigue: Sol de Tierra, Sol de Aire, Sol de Fuego, Sol de Agua. Estas cuatro eras corresponden a los cuatro puntos cardinales y el Quinto Sol, nahui o Uin, o sea, 4 Movimiento o Temblor, es la época que estamos viviendo y que corresponde al centro. Estas edades aparecen representadas en el “Calendario azteca” (Martí, 115).

Nótese la unión de elementos telúricos en función del ritmo cósmico aunado con el vínculo a los dioses y por lo tanto a lo divino; es decir, cada elemento de la naturaleza como es la tierra, el aire, el agua y el fuego está representando un punto cardinal: norte, sur, este y oeste, mismo que responde al movimiento de la Tierra; cada elemento dialoga con el tiempo y el universo. Estos mismos elementos simbolizan a los dioses aztecas divididos por Centzon Mimixcoa y Centzon Huitznáhuac; quienes eran las deidades por donde debía pasar aquella persona con intención de llegar al Mictlán y ser purificada; de esta manera se suma a los dioses aztecas el destino de los hombres en su dualidad vida-muerte.

Por otra parte, los cuatro puntos cardinales se orientan conforme al ritmo del universo en tanto que exponen un ordenamiento regido por el sol y entonces, también la forma en la cual los hombres serán regidos por los dioses; esto permite resumir que el saber cosmogónico termina en los hombres, pues ellos se encontraban determinados no solo por la naturaleza, sino también por su lazo simbólico con los dioses, éstos a su vez gobiernan sobre los actos y fenómenos primigenios que dan vida o muerte a los individuos. Dentro del calendario azteca existe un elemento rector de todo: el Sol. ¿Cuáles son las implicaciones del sol en este sistema del mundo azteca?

A partir del Sol es posible asentar que la comunidad azteca fuera determinada como solar. Su calendario, el cual representa la forma en la cual ellos concebían el universo gira en función del valor ontológico dado al sol. Esto significa que su visión religiosa y la configuración de sus dioses nacen de esta estrella. También afecta la estructura social en

tanto que sus ritos, sacrificios, vida cotidiana, tiempos de cosecha, siembra eran medidos y determinados por el sol.

Este valor otorgado por los aztecas a su forma de vida y jerarquía comunal fue reconocido por Paz, además existió una enorme injerencia de éste en su propia *poiesis*. Paz es un poeta solar, pero ¿cómo está deconstruido este astro en su obra? La primera relación del sol como símbolo en la construcción del poema es un vínculo directo a la naturaleza, dice el poema “Cerro de la estrella” en *Semillas para un himno*:

Aquí los antiguos recibían al fuego
Aquí el fuego creaba al mundo
Al mediodía las piedras se abren como frutos
El agua abre los párpados
La luz resbala por la piel del día.
Gota inmensa donde el tiempo se refleja y se sacia (195).

El sol es fuego en la imagen del poema, un fuego creador, la luz que construye vida, otorga vitalidad a objetos inanimados como las piedras; el sol del mediodía, aquel fundador de esencia en elementos que carecen de ella. Este sol se encuentra justo en balance de las doce horas; está en un punto de equilibrio con el tiempo del universo, del tiempo cósmico; es la perfección simétrica de la forma de medir el tiempo en Occidente.

Este balance perfecto del tiempo que simboliza el mediodía potencializa la vitalidad del sol. El equilibrio del ritmo del día es tan fuerte en la imagen poética que se convierte en fuego; pero este valor incendiario no reduce los elementos de la naturaleza a cenizas; sino todo lo contrario, el fuego es medio por el cual la vida se abre paso; el sol-fuego mueve y crea al cosmos; hace correr al agua, el sol-fuego se une con el pasado de los antiguos, con la fuerza de la naturaleza se abre otro mundo; uno donde la naturaleza recupera su valía

ontológica, luminoso; la diosa natura, ella, el sol-fuego obtiene su poder justo al mediodía. El sol-fuego fusiona al tiempo con la vida de los hombres. Es importante no pasar por alto que, en la temporalidad maya, la ritualidad y visión religiosa poseían una relación directa con los equinoccios y solsticios. El vínculo sol-luna, noche-oscuridad son recíprocas y complementarias.

En este sentido, el surrealismo telúrico abordado por Bosquet con una visión “neomaya”, “neoazteca” de la naturaleza que supera el valor ornamental o exótico de la misma está implicando una reconstrucción en tanto pretende acercar al sujeto moderno con aquellas formas, elementos y estructuras fundacionales; es un intento por aproximar a estos sujetos con lo sagrado, mostrar un camino que permita reelaborar y sanar aquella orfandad dejada por la modernidad como herencia.

2.3 El análisis poético de *¿Águila o sol?*, *Semillas para un himno* y *La estación violenta* en función del mito prehispánico

El análisis de los poemarios inicia con un énfasis importante en *Semillas para un himno*, no solo porque cronológicamente es el primero en términos de publicación, sino debido a la posibilidad de rastrear en sus imágenes los vínculos primigenios entre el surrealismo telúrico en la estética paciana y el mito prehispánico. En este acercamiento el poemario muestra a lo largo de su estética una isotopía interesante, la deconstrucción constante del sol; ello entreabre una serie de cuestionamientos: ¿cuál es la relación de éste con el mito? y, ¿cómo se deconstruye dentro de las operaciones estéticas de la imagen que se integra en el poema?

Existe una resignificación motivada por el mito presente en el texto y manifestada a través de la capacidad para desmontar los elementos estructurales del poema, en esta

operación serán descubiertos aquellos significantes que están en falta; es decir, el signo es la representación de una carencia, de una ausencia del objeto en sí.

En consecuencia, el concepto de la poesía en su construcción será una serie encadenada de signos sensoriales y lingüísticos que al desmontarse podrían dar indicios de esa ausencia, esa búsqueda del origen del sentido del lenguaje; por lo tanto, la imagen poética cobrará significación.

La resignificación supone desarmar y analizar los elementos estructurales en los cuales está sedimentada la imagen poética, para después intentar comprender el sentido del texto. Así, el acto poético del poema reside en la imagen que genera cuando se busca explorar la arbitrariedad del signo y abrir las posibilidades estéticas, creadoras del mismo. En función de esto dice Paz en *El laberinto de la soledad*:

Confusamente reflejan nuestra intimidad: las explosiones de nuestra vitalidad las iluminan y las depresiones de nuestro ánimo las oscurecen. Lenguaje sagrado, como el de los niños, la poesía y las sectas. Cada letra y cada sílaba están animadas de una vida doble, al mismo tiempo, luminosa y oscura, que nos revela y oculta. Palabras que no dicen nada y dicen todo (67).

En *Semillas para un himno* el sol es la base sobre la cual está edificada la imagen poética; sin embargo, pareciera que la totalidad del texto gira en función de esta estrella. Al interior del poemario, cuáles son las formas de significar de dicho elemento dentro de la imagen del poema, así como las aproximaciones con el mito prehispánico, la otredad, la naturaleza, el tiempo, la creación, lo numinoso y las revelaciones hacia el ser humano, la plasticidad del sol en el poemario se refleja desde el inicio:

EL DÍA abre la mano
Tres nubes
Y estas pocas palabras

Al alba busca su nombre lo naciente
Sobre los troncos soñolientos centellea la luz
Galopan las montañas a la orilla del mar
El sol entra en las aguas con espuelas
La piedra embiste y rompe claridades
El mar se obstina y crece al pie del horizonte
Tierra confusa inminencia de escultura
El mundo alza la frente aún desnuda
Piedra pulida y lisa para grabar un canto
La luz despliega su abanico de nombres
Hay un comienzo de himno con un árbol
Hay un viento y nombre hermosos en el viento (Paz, 193).

El poema empieza con una imagen que evoca un canto, una alabanza; el inicio de un himno que rinde su honor al día, pero a un momento preciso de éste, a su comienzo, justo a ese punto donde el sol se asoma y se hace visible a los hombres: el alba. En dicho momento se convierte en manifestación del origen de un todo; de un universo que va a regir al hombre, cuyos elementos además de su forma de unión lo abre a la posibilidad de otorgarle pertenencia; así las semillas de este himno gestarán el tiempo en su principio; visible a través del sol y su luminosidad.

Dice la voz del poema: “sobre los árboles soñolientos centellea la luz”, “el sol entra en las aguas con espuelas”. Antes del alba, del sol o la luz, los seres están adormilados, en pausa. El tiempo permanece en letargo, suspendido y con él, la naturaleza y el ritmo, al anunciarse la llegada del sol, éste rompe el momento, con gran violencia recupera el fluir del tiempo. Los primeros rayos del astro irrumpen en el agua, se reflejan en ella, pero también se refractan en el cúmulo de elementos de la naturaleza.¹¹

¹¹ Este comienzo del día provoca pensar en una reminiscencia al poema gongorino *Fábula de Polifemo y Galatea*, donde la temática enaltece al agua y la luz en tanto que es el mar plateado de Lilibeo en Sicilia y el espacio, donde además de vivir Polifemo; fue donde el dios Vulcano, con el fuego de la fragua al ensamblar

justo equilibrio sobre el ordenamiento del mundo, pero en esta armonía surge una alteridad: el lenguaje. ¿Qué lenguaje? Una palabra, una imposible de pronunciar, una que al decirse cambiaría este orden.

El poder de dicha palabra es tal que para reforzarse semánticamente necesita un vínculo con el sol: “Palabra como sol”, el verso obliga a pensar que es el lenguaje quién necesita del sol para crear, para convertirse en esa materialidad alteradora de la armonía aparente del mundo. Gracias a la palabra el mundo se fragmenta, queda condenado a no volverse a unir y con él, la realidad de los hombres.

La palabra divide en trozos diminutos la realidad de los hombres porque con ella nace la necesidad de volver a nombrar el mundo, no lo harán de forma homogénea. La realidad será evocada al infinito y se abrirá a la ambigüedad, la cual no podrá eliminarse. Solo queda en la memoria la utopía de un lenguaje universal. En este espacio de indeterminación los vocablos serán solo espejos rotos reflejantes de una parte del todo.

Aunque la palabra ha fragmentado al mundo se trasluce una alternativa: aprender a leer esta nueva manera de comunicarse de los hombres. Si bien, parece una imagen negativa, invita a preguntar: ¿cuál es la noble palabra tan creadora como el sol?; ¿es posible afirmar que será la palabra poética la cual tendrá que aprender a leerse?; ¿es la poesía la que podría tratar de unir los diminutos pedazos del mundo?; ¿será la poesía este sol que trató de engendrar como el original y al hacerlo lo convirtió solo en espejos rotos? Esta serie de interrogantes, si bien quedan abiertas, serán la guía acerca de nuevas posibilidades de la poesía, por lo tanto, también de diversas aproximaciones.

El comienzo de *Semillas para un himno* inaugura la antesala temática de las imágenes que se desplegarán en los diferentes poemas; por un lado, el sol como eje anclado a la naturaleza y el mito; por el otro, este mismo astro vinculado a la palabra poética y al hombre. Ambas vertientes cuestionarán la relación del hombre con ellas y la realidad ensamblada a partir de éstas. Dicho ejercicio temático queda claro en el poema “Manantial”:

Agua clara vocales para beber
Vocales para adornar una frente unos tobillos
Habla
 Toca la cima de una pausa dichosa
Y luego abre las alas y habla sin parar
Pasa un rostro olvidado
Pasas tú misma con tu andar de viento en un campo de maíz [...]
UN DÍA se pierde
En el cielo hecho prisa
La luz no deja huellas en la nieve
Un día se pierde
Abrir y cerrar de puertas
La semilla del sol se abre sin ruido
Un día comienza (Paz, 196-197).

Al igual que en la poesía náhuatl, el poema es un cantico, un himno, una alabanza iniciática al día, a la luz, a la naturaleza; al sol como una semilla de la cual germinará una creación diferente a la del día anterior. El poema marca la imagen de un ciclo, de un ritmo propio del mundo, ajeno a cualquier irrupción del hombre; por el contrario, lo subsume e incluye en el ordenamiento de un gran todo. Hombre y naturaleza no se disocian. Dice Anthony Stanton al respecto:

La palabra original figura como un sol, símbolo central de la cosmovisión mesoamericana para la cual el universo es un vasto sistema de correspondencias, una red de metáforas transparentes que cifran la totalidad armoniosa. La ruptura de la utopía marca el nacimiento de un lenguaje escindido, pero los espejos rotos del poema, aun cuando nieguen la presencia del mundo como unidad indivisible, afirman la posibilidad de una recomposición a partir de la fragmentariedad compartida (Stanton, 97).

El poemario propone un himno, sí, pero cuyo canto se encuentra dedicado al poder de la palabra poética, el cual radica en su resonar con la naturaleza, porque en ambas yace la capacidad de dar vida, de engendrar. Las dos responden a un ritmo, un tiempo y un espacio, pero no solo eso, además logran trascenderlos, pervivir y convertirse en elementos inacabados que se refiguran constantemente; sujetos a transformaciones infinitas. *Semillas para un himno* es pues, este comienzo de la metamorfosis de la palabra poética en sus diálogos con la naturaleza. En “Piedra nativa” se deja ver de la siguiente manera:

COMO las piedras del Principio
Como el principio de la Piedra
Como al Principio piedra contra piedra
Los fastos de la noche:
El poema todavía sin rostro
El bosque todavía sin árboles
Los cantos todavía sin nombre
Mas ya la luz irrumpe con pasos de leopardo
Y la palabra se levanta ondula cae
Y es una larga herida y un silencio con mácula (Paz, 200-201).

De entrada, brinca como imagen central la piedra y la idea del principio. La piedra como símbolo de lo perdurable; de acuerdo con Cirlot ésta implica:

La unidad y la fuerza [...] Las piedras caídas del cielo explicaron el origen de la vida. En los volcanes, el aire se transformaba en fuego, éste en agua y el agua en piedra. Por eso, la piedra constituye la primera solidificación del ritmo creador (51), la escultura del movimiento esencial. La piedra es la música petrificada de la creación (50). Del sentido simbólico expresado al mítico y religioso no hay sino un paso, que fue dado por la inmensa mayoría de pueblos en la etapa animista. Los meteoritos, sobre todo, fueron adorados (397).

La vida de los hombres emana del valor otorgado a la piedra en tanto que parece detener los estragos del tiempo, permite la perdurabilidad de la vida, pero además da pauta a la gestación de más elementos de la naturaleza. La valía de la piedra es porque de ella nacen las cosas, pero no solo eso, facilita dejar huella de la trascendencia por la vida.

La piedra incluso marca el ritmo del universo. No es ajeno que se ancle nuevamente al rito, al himno y a la alabanza. Su semanticidad es semejante al sol, porque con ayuda de éste el tiempo señala su paso, la piedra es su testigo. Ambos constituyen el principio del todo. Junto con la piedra, el poema antes de ser poema ya existía, la poesía antes de ser ya contaba con presencia en el orden del mundo; nacieron, se gestaron juntos y entre los dos generaron la palabra y la entregaron a los hombres, como el mito de Prometeo. El ser humano lo es gracias a la palabra, pues con ella también crea y de igual modo que la piedra, solo a través de la palabra consigue dejar huella de su andar por el mundo: la palabra es piedra y dice nuevamente el poema:

La alegría madura como un fruto
El fruto madura hasta ser sol
El sol madura hasta ser hombre
El hombre madura hasta ser astro [...]
El sol lo cubre todo, lo ve todo
Y en su mirada fija nos bañamos
Y en su pupila largamente nos quemamos
Y en los abismos de su luz caemos
Música despeñada
Y ardemos y no dejamos huella (Paz, 201).

Como afirma Anthony Staton, el sol es símbolo de la cultura mesoamericana, al cual alude el poema arriba citado, no existe hombre que escape a él. El sol se vuelve la medida del ser humano, germina a partir de éste. Como característica del surrealismo y su interés por los pueblos originarios, Paz no ignora esta noción estética y la supera al conseguir traer dicho valor ontológico y cosmogónico prehispánico, en términos del sol, a la vida contemporánea.

En su sentido más luminoso el sol para la cultura náhuatl era una morada. Explica León-Portilla:

El tercer lugar “a donde se iban las almas de los difuntos –dice Sahagún– es el cielo, donde vive el Sol”. Y en seguida explica quiénes eran los que recibían este destino, reputado como

un premio por la fe religiosa náhuatl: “Los que iban al cielo son los que mataban en las guerras y los cautivos que habían muerto en poder de sus enemigos (sacrificados)... y equiparándolas a los guerreros que aprisionan un hombre en el combate, asignaban igual destino a las mujeres que morían de parto con un prisionero en su vientre: “Lo que acerca de esto dijeran los antiguos de las mujeres..., que del primer parto fallecían que se llamaban *mocihuaquetzque*, que también se cuentan con los que mueren en la guerra; todas ellas va a la casa del Sol y residen en parte occidental del cielo”. Por esto el occidente, además de ser “la casa del Sol” era también para los nahuas *Cihuatlampa*, “haca el rumbo de las mujeres”. La región de la tarde, desde donde salían al encuentro del Sol las que habían muerto de parto, las llamadas también “mujeres divinas” (*cihuateteo*). Los guerreros en cambio, acompañaban al Sol desde su salida hasta el zenit. Iban a su lado triunfantes entonando cantares de guerra [...] Finalmente, después de habernos referido a los que van a la casa del Sol y al *Tlalocan*, que eran para los nahuas los lugares de deleite y de triunfo más allá de la vida (León-Portilla, 220).

En un juego de paralelismos se denota la imagen de sol-hombre, sol-fruto; así como el astro rey lo ve y lo quema todo, también invita a la exploración de este paraíso que solía existir en la vida de los antiguos mexicanos después de la muerte. En “Elogio” el sol es nuevamente su protagonista y cito:

Como el día que madura de hora en hora hasta no ser sino un
instante inmenso,
Gran vasija de tiempo que zumba como una colmena, gran
mazorca compacta de horas vivas,
Gran vasija de luz hasta los bordes henchida de su propia y
poderosa sustancia,
Fruto violento y resonante que se mece entre la tierra y el cielo,
suspendido como el trueno,
Entre la tierra y el cielo abriéndose como una flor gigantesca de
pétalos invisibles,
Como el surtidor que al abrirse se derrumba en un blanco clamor
de pájaros heridos,
Como la ola que avanza y se hincha y se despliega en una ancha
sonrisa,
Como el perfume que asciende en una columna y se esparce en
círculos,
Como una campana que tañe en el fondo de un lago,
Como el día y el fruto y la ola, como el tiempo que madura un
año para dar un instante de belleza y colmarse a sí mismo con
esa dicha instantánea,

La vi una tarde y una mañana y un mediodía y otra tarde y otra
y otra (Paz, 205).¹²

Este listado es una reiteración de la imagen solar en su capacidad creadora, arroja elementos que rigen todavía el mundo prehispánico y el moderno: sol-mazorca, sol-colmena, sol-vasija, sol-tierra. Sol-flor. Este bastión semántico refleja un panteísmo sobre el cual se erige este elogio. Existe también otra cualidad: sol-tiempo y es quizá este último, uno de los más importantes, pues de él depende la construcción del poema. Esta unidad-uniión otorga el sentido esquemático y metafóricamente erótico.

El poema compacta el tiempo; todo acontece y une la tarde, el mediodía y la mañana en un solo instante, que paradójicamente distiende indefinidamente un día tras otro; al ejecutarlo, el sol se torna en un sitio caótico, lentamente construye y crea ¿qué?: la vida, las olas, la belleza. La casa del sol o el *Cihuatlampa*, ya no es nada más el espacio para la vida después de la muerte, es la supervivencia del hombre para sortear la muerte; por el contrario, el *Cihuatlampa* es traído desde los muertos al lugar de los vivos y nuevamente, en este giro semántico se condensa, así como el tiempo en el instante, el espacio vida-muerte, derivado de este binomio la creación acontece:

Largas enumeraciones, sostenida reiteración anafórica y profuso empleo del paralelismo y del polisíndeton: los versículos tienen una coherencia cíclica que encauza la energía interior y que evita la amenaza de desbordamiento caótico. Mundo en constante expansión, temporalidad cuyos ritmos cíclicos dan forma a la acumulación —no arbitraria sino orgánica— de comparaciones. El movimiento oscila entre un impulso centrífugo que tiende hacia un climax siempre pospuesto y un ímpetu centrípeto que da la impresión de

¹² Las enumeraciones a través del uso de la anáfora, empleo del paralelismo y del polisíndeton provocan que los versículos giren en una relación cíclica, la cual ayuda a que la energía interior evite la amenaza del desbordamiento caótico. El juego retórico desencadena una temporalidad, cuyos ritmos cíclicos moldean un mundo temporal en continua expansión, cuyo fluir cíclico constituye una acumulación de comparaciones (orgánicas, no arbitrarias). La anáfora, el polisíndeton y el paralelismo en lugar de congelar el tiempo, facilitan al poema expandirse en una oración larga que multiplica al verso: deja la comparación sin una referencia exacta. Es la "alabanza" de un himno hacia todo lo creado.

recogimiento. En lugar de inmovilizar el tiempo, el poema lo dilata desde el “instante inmenso” de su centro dinámico en una larga oración que multiplica las frases subordinadas: ramificación de comparaciones que carecen de un referente preciso. Es un “elogio”, un himno de alabanza a todo lo creado y, sobre todo, al acto mismo de crear (Stanton, 92).

Este suceso creacional enmarcado en la cita de Stanton no está de más ni lejos de comprobar que el objetivo de Paz en *Semillas para un himno* era plantar los inicios de una poética que constantemente se pregunta por el ser de la poesía. El poemario cuestiona con insistencia cómo tendría que ser la manifestación poética, pues al armarse edifica al hombre, erige realidades, pero, qué son estas, ello representa un punto por analizar y responder a lo largo de esta investigación; no obstante, es posible visualizar una respuesta tras afirmar que esas realidades, dentro del universo paciano, abarcan la búsqueda de un comienzo, el cual parte de los pueblos originarios, ellos demuestran que esa visión holística y complementaria de binarios como vida-muerte están incesantemente naciendo y renaciendo en las sociedades humanas.

Por su parte, Paz emplea técnicas surrealistas para anclar sus imágenes al mito y a la naturaleza, esto facilita revelar una visión de mundo en donde la poesía será la intermediaria que una al hombre con su pasado, con su origen y así, generar un espacio y un instante en el cual los binarios regentes de las estructuras sociales se fusionen en uno solo y por el otro, entender que la poesía o el acto poético es el vehículo para el encuentro con las esencialidades.

Ya al final del poemario, cierra con el poema que le da nombre y dice “Semillas para un himno”:

Pez
 Álamo
 Colibrí
Y así ahora de mi frente zarpa un barco cargado de iniciales
Ávidas de encarnar en imágenes
 Instantáneas
Imprevistas cifras del mundo
La luz se abre en las diáfanas terrazas del mediodía
Se interna en el bosque como una sonámbula
Penetra en el cuerpo dormido del agua

Por un instante están los nombres habitados (Paz, 212).¹³

Myrna Solotorevsky (1974) comenta al respecto de “Semillas para un himno” con relación a los tres primeros versos (lexemas) con los cuales inicia la parte final del poema, que tanto el colibrí, el álamo y el pez son un símbolo de los elementos naturales: el agua, la tierra y el aire; esta simbolización es continuidad de la propuesta estética y ontológica desarrollada a lo largo del poemario, la figuración recurrente de los componentes telúricos como constituyentes de la existencia humana. Esta unidad del ritmo cósmico, volver a leer la cadena "pez-álamo-colibrí" que, como símbolos no son sólo representaciones de los elementos naturales: el pez, en la simbología paleocristiana, tiene algo de sagrado y de sacrificio; el álamo –en la simbología medieval– posee un grado de pureza, heroicidad; el colibrí ostenta la valentía y unidad entre vida-muerte. Tales son las semillas de la simbología de la vida.

El poemario expone la simiente que desea nacer con la finalidad de entablar una alabanza a la poesía, a la existencia, al origen, al mito, al hombre o a la esencia, la cual empieza a rendir fruto. Surgen para madurar con el hombre, también se originan para crear a

¹³ Las reiteraciones del prefijo in- o im- a nivel rítmico y sonoro se extienden en el plano semántico hasta convertirse en una red asociativa en la cual "infrecuentes", "instantáneas" e "imprevistas" permiten que el prefijo vaya perdiendo su sentido negativo.

través de la palabra poética. La disposición versal es una herencia del surrealismo, los versos escalonados son reminiscencia de la experimentación del mismo.

El escalonado aumenta el movimiento y los espacios en blanco son también el silencio que deviene al acto de crear. Cuando la voz poética en su verso dice “zarpa un barco cargado de iniciales” y cierra con “Por un instante están los nombres habitados” no hace más que construcción poética, cuya imagen enfatiza la creación de la poesía y cómo por medio de ella es factible nombrar un todo.

La capacidad de nombrar emana de la exigencia de gestar el mundo gracias al lenguaje; de explicar el origen de la existencia; por tanto, es imposible pensar esta necesidad sin vincularla con los pueblos originarios, de ellos deviene la construcción cosmogónica del hombre, ellos crean el universo y traducen el *ser* del hombre desde sus mitos y dioses.

Como las piedras del Principio
Como el principio de la Piedra
Como al Principio piedra contra piedra
Los fastos de la noche:
El poema todavía sin rostro
El bosque todavía sin árboles
Los cantos todavía sin nombre (Paz 128).

Siete versos organizados a manera de paralelismos: los tres primeros constituidos por la anáfora a través de la palabra inicial de cada uno, lo anterior permite relacionar analógicamente y en modo reversible los sustantivos “piedra” y “principio”; el cuarto verso es distinto por su métrica y sintaxis, es el único que ostenta un signo de puntuación, por él se expone una relación simétrica a lo largo de la estrofa. Los tres versos restantes están formados por un paralelismo sintáctico, muestran una realidad metafórica que va de lo general a lo

particular: poema, bosque, cantos versus rostro, árboles, nombre. La repetición reproduce el ritmo ceremonial, pues la redundancia semántica como figura estilística refleja un acto de plenitud.

Las semillas de este himno son la poesía en su origen: las alabanzas y cantos sacerdotales en los ritos religiosos, el tiempo primigenio de la poesía reside en estos rituales, por medio de ellos se establecía un vínculo con los dioses. La poesía se convierte, así, en este único lazo hacia lo divino y hunde sus raíces en el punto más profundo del hombre y su conexión con la vida. Esto último queda revelado en los haikús de “Semillas para un himno”:

DIOSA AZTECA
Los cuatro puntos cardinales
regresan a tu ombligo
En tu vientre golpea el día, armado

CALENDARIO
Contra el agua, días de fuego
Contra el fuego, días de agua

XOCHIPILLI
En el árbol del día
cuelgan frutos de jade,
fuego, sangre en la noche (Paz, 215).

Los haikus se enfocan en Xochipilli, diosa de la vegetación y para la cosmogonía azteca, transformada en la deidad del maíz. En ella el ritmo de cosechas y de siembra acontecen a partir de sí misma. Desde la diosa se rigen los puntos cardinales, los cuatro elementos de la naturaleza, los ritmos de los antiguos mexicanos, pero también de los contemporáneos. Sus frutos pueden transformarse en jade o en sangre. Los hombres no suelen desprenderse de ella, pues es la encarnación de la madre naturaleza y de su vida.

¿Águila o sol? es un poemario que abre una confrontación entre el lenguaje y el poeta, ¿cuál cosa sucede entre ellos dos?; ¿qué acontece cuándo en esta búsqueda de asir el lenguaje, el poeta se encuentra en la imposibilidad de comunicar a través de él?; ¿cuáles son los alcances ontológicos del lenguaje percibido como ente vivo?; ¿qué pone en riesgo el poeta frente a lo que pareciera una imposibilidad irreductible? “Trabajos del poeta” es una búsqueda sin fin por resolver aquello puesto en juego con el poeta de cara al lenguaje, la angustia, la desesperación; es decir, la violencia que ejerce el primero contra el poeta en su intento por crear un mundo.

En “Trabajos del poeta” se percibe una notable angustia del poeta por el lenguaje en tanto que éste es un absoluto, una totalidad inaccesible y ello coloca en peligro al propio sujeto al generar una crisis dentro del universo del ente y del ser, así lo aborda Heidegger:

Empero ¿en qué sentido y hasta qué punto es la palabra <<*el más peligroso de los bienes*>>? La palabra es el peligro de los peligros porque ella precisamente comienza por crear la posibilidad misma de peligro. Peligro es una amenaza que al Ser hacen los entes. Ahora bien: en virtud de la Palabra comienza el hombre por quedar expuesto a un campo abierto que, en cuanto ente, lo asedie y alumbre en su realidad de verdad, y en cuanto no ente lo engañe y desilusione. Y es la Palabra la que comienza por crear ese campo abierto a amenazas contra el ser, y a yerros con el ser, haciendo posible la pérdida del ser, esto es: el Peligro (23).

Pensar la palabra como elemento que abre el mundo en tanto el hombre recibe el cosmos por aquello que nombra; esto erige al ente, lo hace tangible y a partir de ello ensambla una realidad asimilada como verdad; así, la palabra permite que los hombres se comuniquen, pues deja inferir la existencia del universo, la del ente y de él mismo.

La palabra pone en peligro al hombre al exponerlo al *ser*; es decir, cuestiona lo que el ente ha fijado como verdad; ello desata campos de exploración inciertos; gracias a la palabra también el hombre deviene en su existencia y su verdad deja de ser inalterable, pues

está inmersa en una tensión con la tangibilidad de la realidad, o, dicho de otra manera, con aquello configurado como verdadero. Esta tensión de la palabra resuena en “Trabajos del poeta” de donde se acota lo siguiente:

Devuelvo todas las palabras, todas las creencias, toda esa comida fría con que desde el principio nos atragantan. Hubo un tiempo en que me preguntaba: ¿dónde está el mal?, ¿dónde empezó la infección, en la palabra o en la cosa? Hoy sueño un lenguaje de cuchillos y picos, de ácidos y llamas. Un lenguaje de látigos [...] un lenguaje que corte resuello. Rasante, tajante, cortante. Un ejército de sables. Un lenguaje de aceros exactos, de relámpagos afilados, de esdrújulos y agudos incasables, relucientes, metódicas navajas. Un lenguaje guillotina. Una dentadura trituradora, que haga una masa del yotúélnostrosvosotrosellos (Paz, 235).

La voz lírica desafía al lenguaje y se pregunta acerca del devenir de la palabra y su lazo con los objetos, ¿al nombrar qué existe, el objeto o el lenguaje?; ¿habrá una palabra originaria, que dio como frutos a las demás y por la cual las cosas pertenecen a la realidad de los hombres? Exige tomar conciencia del lenguaje, sus alcances para crear pero también para refigurar el mundo gestado. Por su parte, pone en cuestionamiento asumirlo como herramienta, no a manera de ser vivo que evoluciona; aunado a ello, plantea un lenguaje enfermo, uno infectado por las cosas, por él mismo y su progenie.

“Trabajos de un poeta” demuestra una alternativa de re-pensar el lenguaje, de armar uno que renombre los objetos, la existencia, noción de vida, muerte y realidad; ello desemboca en violencia, pues a partir de ella surgirá “una dentadura trituradora, que haga una masa de yotúélnostrosvosotrosello”. No solo desautomatiza el lenguaje como lo sugirieron en sus inicios los formalistas rusos, va más allá, dice nuevamente la voz lírica: “Mato de hambre a la palabra amor, para que devore lo que encuentre” (Paz, 234). El último verso puede ser comprendido en términos deluzianos y su búsqueda del sentido de las

palabras, su acontecer y aquello que asigna, así el filósofo francés argumenta en *Lógica del sentido*, en su primera paradoja de la regresión o de la proliferación indefinida:

El sentido es como la esfera en la que ya estoy instalado para operar las designaciones posibles, e incluso para pensar sus condiciones. El sentido está siempre presupuesto desde el momento en que yo empiezo a hablar; no podría empezar sin este presupuesto. En otras palabras, nunca digo el sentido de lo que digo. Pero, en cambio, puedo siempre tomar el sentido de lo que digo como el objeto de otra proposición de la que, a su vez, no digo el sentido. Entro entonces en la regresión infinita del presupuesto. Esta regresión atestigua a la vez la mayor impotencia de aquel que habla, y la más alta potencia del lenguaje: mi impotencia para decir el sentido de lo que digo, para decir a la vez algo y su sentido, pero también el poder infinito del lenguaje de hablar sobre las palabras (23).

Esta primera paradoja involucra no solo al habla, además provoca pensar que el ejercicio poético es uno más complejo por los mecanismos de la imagen poética, puesto que lo nombrado por aquella palabra abre este “poder infinito de lenguaje para hablar sobre las palabras” en tanto que el vocablo “pan” no designa únicamente al alimento, al mismo tiempo es evocación del dios griego. Decir: “beber la sangre de Cristo” no solo es metáfora al vino en el acto de la eucaristía en los ritos católicos, además, es la asimilación de los creyentes sobre tomar el vital líquido para la expiación y perdón de los pecados. Cuando en el poema a la palabra amor la quieren matar de hambre para que devore todo; no nada más es una metáfora de la imposibilidad del poeta por comunicar o crear la imagen poética, sino también implica el sentido de aquello que se designa y pierde al momento de la comunicación.

La abierta ambigüedad entre la triada poeta-imagen poética-lector. “Trabajos del poeta” expresa la relación entre el lenguaje, el poema y él en tanto son elementos en tensión. Por su parte, esta paradoja, en su manifestación por la incapacidad del sentido de ser, expresado en la palabra, también subraya un espacio de indeterminación al cual es posible

aproximarse por la poesía misma, para ello, como indica la voz lírica, hay que “matar de hambre a las palabras”; aún con la imposibilidad de transmitir el valor de la palabra poética, continuar haciéndolo, éste el trabajo último del poeta.

En dicha exigencia vertiginosa a la cual se enfrenta el poeta, pues lo despoja de cualquier creencia, éste se obligará a buscar y regresar a sus orígenes, aquello que responda por la semilla de la palabra de la cual broten raíces y vuelva a nombrar el mundo, menciona la voz poética:

[...] luego de haber olvidado mi nombre y el nombre de mi lugar natal, y el nombre de mi estirpe [...] Hace años con piedrecitas, basuras y yerbas, edifique Tilantlán [...] su lenguaje sagrado, sus canciones populares y su teatro ritual. [...] ¡Ser al fin una Palabra, un poco de aire en una boca pura, un poco de aire en una boca pura, un poco de agua en unos labios ávidos! Pero ya el olvido pronuncia mi nombre [...] Los cantos que no dije, los cantos del arenal, los dice el viento de una sola vez, en una sola frase interminable, sin principio, sin fin, sin sentido (Paz, 237-238).

El yo lírico del poema entabla una batalla por acceder al lenguaje; su búsqueda resuena en el pasado, en la relación entre la historia y el lenguaje, por ello, la imagen de una ciudad antigua. El espacio simbólico que representa Tilatlán (Tenochtitlán), lugar de encuentro y violencia, es el contacto de dos civilizaciones cargadas de realidades disidentes en términos de su organización social, política y religiosa. Dos grupos antagónicos por el lenguaje, cuyo devenir y asimilación de lo que se ha asumido como realidad colisionan. Esta violencia incluye también al poeta, porque su violencia es la del lenguaje.

Después de este desarraigo despunta una forma de conciliar con la palabra a través de la naturaleza: “¡Ser al fin una Palabra, un poco de aire en una boca pura, un poco de aire en una boca pura, un poco de agua en unos labios ávidos!” La voz lírica ha sido despojada de aquello que infecta al ser con el ente, la violencia de este pasado histórico se ha superado; el

resultado es el renacer del hombre, su contacto con los dioses al ser enlazados con la naturaleza; la palabra y la naturaleza abren al hombre, lo regresan al origen del lenguaje para crear.

Esta relación hombre-lenguaje-naturaleza que inaugura *¿Águila o sol?* por medio de “Trabajos del poeta” es explorada a profundidad, busca examinar las implicaciones de las posibles ramificaciones de la triada en función de la poesía. Dichas indagaciones no escapan de la historia en sintonía con el pasado prehispánico, porque si bien pareciera que existe una reconciliación con éste, el vínculo de la voz lírica con el lenguaje demuestra lo contrario.

Si se postula el hipotético de que la violencia del lenguaje deviene, en gran medida, tras la conquista de los pueblos mesoamericanos y se asume cual vía de sanación, el lazo: lenguaje-naturaleza parece no es armónico, pues esta herida marcó una transgresión mayor al lenguaje, ya que refiguró una realidad percibida como totalidad.

Esto último aparece reflejado en la concatenación de imágenes poéticas de “Mariposa de Obsidiana”: “MATARON a mis hermanos, a mis hijos, a mis tíos. A la orilla del lago de Texcoco me eché a llorar” (Paz, 280). Enrico Mario Santí explica que, en la primera edición, el autor aclara que el título del poema es en honor a la diosa Itzpapálotl, perteneciente a la mitología chichimeca. Su traducción al castellano es mariposa de obsidiana. La narrativa mítica de esta diosa dice lo siguiente:

Amenazante mariposa cuyas alas rematan en pedernales; mujer aterradora con la parte inferior de la cara descarnada, la diosa Itzpapálotl, “Mariposa de Obsidiana”, vagaba por las estepas del norte con sus atavíos de guerrero destinado al sacrificio. La que se nutría de corazones de venado aparece también como madre generadora [...] es ancestro del género humano. Diosa Chichimeca según algunas fuentes, vinculada con el primer rey mexicana. [...] Los vínculos de “Mariposa de Obsidiana” con la Tierra se deduce, en parte, de su propio

nombre donde aparece el término *itztli* “obsidiana”, un vidrio volcánico que está estrechamente asociado con la tierra y el inframundo en la cosmovisión mesoamericana [...] Desde un punto de vista ritual, la obsidiana se relaciona con el autosacrificio, la adivinación y el desmembramiento de víctimas (Vabre, 100-102).

La representación iconográfica de “Mariposa de Obsidiana” en función del poema de Paz refleja la violencia de la conquista y dominación de los españoles sobre los pueblos originarios en América. El dolor de este contacto no quedó únicamente en los hombres, transgredió hacia lo divino, los dioses de los pueblos primigenios lloran ante la imposibilidad de proteger a sus hijos.

La naturaleza y los dioses de los pueblos originarios mantienen una relación ontológica directa, los elementos telúricos son la materialidad de su existencia; Itzpapálotl es una diosa ancestral de los hombres, formó parte de su nacimiento, madre de maíz, madre guerrera, pero también es una generadora de vida. Su iconografía la reviste con garras de águila en lugar de manos, vendas en los pies, tocados con plumas de quetzal, vestimenta de mariposa y de águila, piel de jaguar en las extremidades. Las deidades portan esa iconografía, son la madre naturaleza a la cual le son transferidos matices de creación y devastación; de vida a muerte, con ello, el entramado de una visión del mundo, el ensamblaje de una cosmovisión traducida en oraciones, ritos, alabanzas y cantos, que a su vez, organizan el estrato social de los pueblos originarios.

“Mariposa de obsidiana” es una metamorfosis de Itzpapálotl con sus atributos telúricos, con una dimensión creadora frente a la destrucción de pueblos originarios por la conquista y decadencia del hecho histórico, por otra parte, significa la caída de un universo mitológico y social, Hugo Verani comenta:

Las primeras líneas del poema evocan un canto triste náhuatl (*icnocuicatl*) y rememoran “lo que fue en el alma indígena el trauma de la conquista (León-Portilla, 21), el exterminio de la diosa, reducida a ser una pequeña mariposa gris confundida con un montoncito de polvo en la Catedral. Las imágenes evocan la versión plástica de la mariposa de obsidiana en los códices Borgia y Borbónico, su vinculación con el sacrificio de “la madre del pedernal y de la estrella”, deidad de la tierra y la primera en ser sacrificada (Seler, 139) (246).

La imagen de la diosa Itzpapálotl se configura como el gran sacrificio de la naturaleza, el despojo de su divinidad perdida debido a la muerte de sus hijos, la diosa da su vida para que de ella y de su descendencia renazca una nueva realidad y dice la voz lírica: “Te espero en ese lado del tiempo, en donde la luz inaugura un reinado dichoso” (Paz, 283). Abre así el camino hacia una reconstrucción de los pueblos originarios, pero también del mundo mítico.

Es importante resaltar que, si bien el poema evoca la esperanza de una reconstrucción después de la violencia, hay elementos importantes, los cuales facilitan el armado de esta imagen; aunque Itzpapálotl está muriendo, su renacer es posible porque no se despoja de su esencia telúrica y el poema explica: “Yo era el mediodía tatuado y la medianoche desnuda, el pequeño insecto de jade de barro entre las yerbas del amanecer y el cenizote de barro que convoca a los muertos. Me bañaba en la cascada solar, me bañaba en mí misma, anegada en el propio resplandor” (Paz, 282).

Hay un elemento reiterativo en las imágenes del poema y es que la Mariposa de Obsidiana no abandona su conexión con la naturaleza; ella es sol del mediodía, el momento más alto de luminosidad durante la luz del día, pero también la medianoche, así pues, es el jade, el cenizote; su presencia divina se reafirma porque ella está en la naturaleza, no se desplaza a otras formas que no sean telúricas. Tras la violencia también se da un

renacimiento; pues la naturaleza es su anclaje; a partir de ella su esencia divina pervive, al igual lo hace su herencia. Además de la moción de corte naturalista de la mariposa obsidiana, Paz intenta una mitificación del tiempo. La recuperación del pasado deberá encaminarse hacia un tiempo mítico-acrónico de calidad ontológica.

La complejidad de los poemarios de *¿Águila o sol?* recae en el tipo de creación poética y su relación con los dioses prehispánicos, ya que develan una comprensión de lo que para Octavio Paz era el surrealismo como propuesta estética, así explica Hugo Verani:

¿Águila o sol? Se propone como un medio de liberación espiritual, como una tentativa de conocimiento que fundamenta toda la poesía de Paz: la nostalgia de un estado anterior al nacimiento de la conciencia histórica determina el impulso mítico y el ejercicio de la imaginación. Desde su mismo título, que elude a los dos grandes emblemas míticos mexicanos y que postula el azar como visión de mundo (244).

Este pasado ulterior a la conciencia histórica no es exclusivo de *¿Águila o sol?*, con el análisis previo a *Semillas para un himno* se está gestando este recorrido por un pasado mítico, antesala a los hombres, pero origen de la poesía. En Paz se fragua una constatación por explorar esta semilla; pesquisa nacida por crear imágenes poéticas que cuestionan acerca del origen mítico de las divinidades prehispánicas para, más adelante, en *¿Águila o sol?* adentrarse con el lenguaje a comprender un tiempo anterior a la conciencia histórica.

Si Hugo Verani argumenta que en el título de *¿Águila o sol?* el azar está presente, también es posible inferir que se encuentra implícito desde *Semillas para un himno* hasta *La estación violenta* debido a la determinación de los seres humanos por sus dioses, pues al ser violentados con la conquista, por la historia, también se trastocó el destino de los hombres; los dioses prehispánicos perdieron el control de sus sinos, porque también carecen ya del propio.

Dicho estado azaroso que recae sobre los dioses prehispánicos y los hombres Paz lo refigura con la creación poética, solo a través de la poesía es factible recuperar ese pasado, el azar es contenible y con él, la visión del mundo, donde la otredad sea esencia poética y de los hombres. Paz exige volver al poema y a la palabra poética, dice en “Hacia el poema”:

Palabras, frases, sílabas, astros que giran alrededor de un cetro fijo. Dos cuerpos, muchos seres que se encuentran, en una palabra. El papel se cubre de letras indelebles que nadie dijo, que nadie dictó, que han caído allí y arden y queman y se apagan. Así pues, existe la poesía, el amor existe. Y si yo no existo, existes tú. (296)

Paz resuelve el azar sin detenerse a pensar en abolirlo, el azar es objetivo, no es caótico, es creador: “muchos seres que se encuentran en una palabra”, la palabra poética nombra, da materialidad y sustancia a un todo; esa totalidad es la figuración y re-figuración del mundo; una transformación incesante del devenir, un *continuum* imposible de detener, pero que sí puede ser nombrado gracias a la poesía, a su palabra, de la imagen del poema.

La palabra poética también concilia con el pasado histórico de los hombres. Esto último resalta ya al final de *¿Águila o sol?* porque la nostalgia de un pasado mítico huidizo del hecho histórico deja de ser inconciliable. La poesía consigue vincularlo y dice:

Cuando la Historia duerme, habla en sueños: en la frente del pueblo dormido el poema es una constelación de sagrada. Cuando la Historia despierta, la imagen se hace acto, acontece el poema: la poesía entra en acción.

Merece lo que sueñas (Paz, 197).

El poema da apertura a la Historia, si Verani afirma que existe una nostalgia hacia la conciencia histórica, Paz se propone resolverla, no niega la Historia porque al hacerlo negaría al hombre, pero entonces ¿qué hace? La une con el hombre por medio de la poesía, ¿cómo?, gracias al espacio onírico, cuando la Historia duerme permite a los poemas volverse sangre,

metáfora que infiere la violencia del pasado, la orfandad del hombre, su fragmentación. En el acto de soñar, el dolor se asimila a través de la poesía y con ella, el golpe desgarrador de la Historia.

Cuando la Historia abandona el espacio onírico entonces la conciencia histórica se hace presente en lo hombres, el pasado, ya no es nostalgia y consigue hacer del hombre un sujeto histórico; por lo tanto, los sueños se vuelven actos; la materialidad del poema presente, pues modifica a los sujetos y los transforma en aquello que soñaron. El final de “Hacia el mensaje” urge a los hombres a tomar conciencia del pasado histórico, ellos son ese tiempo y no dejan de estar determinados por el devenir histórico.

En *Semillas para un himno* y *¿Águila o sol?* el espacio mítico no escapa de los hombres; hay en los dioses prehispánicos una pervivencia constante ulterior a éste, ambos poemarios plantean la reconstrucción mítica a manera de sitio de reencuentro para las deidades que parecieran olvidadas, pero que no han perdido vigencia. Los dos desean resolver el cómo la naturaleza no está desprendida de los dioses y por ella hay existencia, pero también anhelan englobar todo en una necesidad de fusionar a los hombres con la Historia y comprender que son la suma de sus mitos y su acontecer histórico.

En los dos poemarios se manifiesta la asimilación que Paz ha tenido con el surrealismo, además del surrealismo telúrico de Alain Bosquet. ¿Por qué afirmar lo anterior? Debido al surrealismo telúrico y a su capacidad de reconstruir el valor ontológico de la naturaleza y anclarlo al de los dioses prehispánicos; volverlos a armar como una unidad que otorga un nuevo significado a los dioses y a la naturaleza; actualizarlos para abrir un diálogo con el hombre y su modernidad. Esto es explorado a profundidad en los poemas de *La estación violenta*.

La dinámica entre poema, imagen, lenguaje se trata de una reconfiguración sobre la poesía moderna. Sus orígenes nacen con Valery, Verlaine, Baudelaire; es decir, el simbolismo francés crece y se desarrolla en medio de cambios sociales, económicos e industriales que afectan la visión del poeta y su papel dentro de los procesos culturales. La poesía moderna arriba también con Whitman, el gran poeta moderno norteamericano, junto con Ezra Pound, ambos al tanto de los grandes movimientos artísticos de las vanguardias en Europa y América Latina.

La poesía moderna se gesta con el pensamiento y la conciencia crítica, se torna subversiva por su carácter de contestaria hacia los cánones tradicionales y porque le exige al hombre revelar su condición de escindido. Se consolida al cuestionarle al hombre ¿quién es?; ¿qué es? y el porqué de su propia realidad. Pone a prueba la levedad del ser, de aquí que valga preguntarse: ¿Cuáles son los principios estéticos de la poesía moderna? Paz responde a través de *El arco y la lira* que:

La idea cardinal del movimiento revolucionario de la era moderna es la creación de una sociedad universal que, al abolir las opresiones, despliegue simultáneamente la identidad o semejanza original de todos los hombres y la radical diferencia o singularidad de cada uno. El pensamiento poético no ha sido ajeno a las vicisitudes y conflictos de esta empresa literalmente sobrehumana (26).

Con la noción de universalidad se apuntala la poesía moderna mediante la aparición de una sociedad constructora de realidades, concilia incluso las necesidades exteriores e interiores del hombre, es dueña de su libertad y creadora de sí misma. En ésta se reconocerá la necesidad de la poesía, pues gracias a ella es asequible brindar al hombre el lenguaje, ello requiere poetizar la vida social y socializar la palabra poética. Es hacer que el poema y la Historia se conjuguen y el lugar del hombre se establezca entre los dos. La idea de la poesía

como heredera de un pensamiento revolucionario del siglo XX se enfrenta a lo que Paz denomina en *El arco y la lira*: “la pérdida de la imagen del mundo; otra, la aparición de un vocabulario universal, compuesto de signos activos: la técnica; otra más, la crisis de los significados” (260).

La época moderna ocasionó una brecha entre el hombre y su diálogo con la poesía, la fractura del ritmo con la sociedad, la discontinuidad del tiempo, también la reflexión de éste generó un alejamiento cada vez más profundo con la poesía; uno de los propósitos estéticos sería la recuperación de este diálogo y la comprensión de lo que Paz en *El arco y la lira* menciona: la poesía no dice: yo soy tú; dice; mi yo eres tú. La imagen poética es la *otredad*. El fenómeno moderno de la incomunicación no depende tanto de la pluralidad de los sujetos cuanto de la desaparición del tú como factor constitutivo de cada conciencia.

El mundo de la edad moderna precisa leerse a modo de una gran imagen y los elementos de su esencia transformarse en puntos sensibles de entendimiento acerca del tiempo y el espacio de los cuales se es dueño; su aspiración más profunda se anclaría en la búsqueda y redescubrimiento de los otros. Esta sería la concepción misma del universo y de la comunidad. ¿Cómo interpretar el papel del poeta? De acuerdo con Paz y *El arco y la lira*:

El tiempo del poeta: vivir al día y vivirlo, simultáneamente, de dos maneras contradictorias: como si fuese inacabable y como si fuese acabar ahora mismo. Así, la imaginación no puede proponerse sino recuperar y exaltar –descubrir y proyectar– la vida concreta de hoy. Lo primero, el descubrir, designa a la experiencia poética; lo segundo la proyección, se refiere al poema propiamente dicho (266).

El nuevo quehacer del poeta es superponerse a la acción de la técnica y la idea que consolida el mundo de Occidente de finales del siglo XIX y principios del XX; es su responsabilidad reconocer la disociación del hombre con la Historia, pues se apoya en un discurso del tipo:

“hacia adelante”; hacia el “progreso” y el “futuro”, dicho trastocar del tiempo como un fenómeno inalcanzable por el ser humano, pues no existe una meta o un fin al cual llegar; esto provoca que la noción de trascendencia sea efímera. ¿Qué pretende perdurar, si el objetivo es un tiempo futuro?

La función del poeta moderno, entonces, es volver posible la conciliación del hombre con su tiempo, su presente, su aquí y ahora, tratar de fijarlos. Por lo tanto, es abrir paso a la poesía como eje constructor de imágenes para entender la condición del hombre. En suma, esta premisa provoca pensar en las nociones de poema y poesía de Octavio Paz como medios que buscan re-descubrir y re-construir las imágenes del mundo, inclusive otorgar al hombre su condición de sujeto histórico.

Parte de la consolidación de Octavio Paz como poeta se debe a la publicación consecutiva de *¿Águila o sol?*, *Semillas para un himno*, *El arco y la lira*, *La estación Violenta* y de este último, la publicación independiente de *Piedra de sol*. *El arco y la lira* devela en Paz un saber profundo sobre la poesía; en la medida en la cual se torna el primer tratado que busca hacer distinción de dos grandes conceptos: poesía y poema para llevarlos al plano de lo universal.

Paz propone una filosofía del lenguaje en donde expone un análisis detallado de las lecturas de: *El ser y el tiempo* y el concepto de *Dasein*. Tras la salida a la luz de su tratado sobre poesía, Paz publica su magnífico poemario *La estación violenta*, el cual culmina con *Piedra de sol*, gracias a esta cualidad creadora se convierte en “los pocos en escribir bien y en cantar bien” (246), tal es la afirmación de Christopher Domínguez en su libro *Octavio Paz en su siglo*, pero ¿de qué manera entender dicho afianzamiento poético?; ¿cuáles fueron los factores históricos y artísticos que ayudaron a la formación del nobel mexicano, así como

aquellos desencadenadores de sus tropiezos? En palabras de Evodio Escalante y su texto *Las sendas perdidas de Octavio Paz*.¹⁴

Para alcanzar esta culminación que lo coloca como uno de los grandes maestros de la poesía del siglo XX, Paz ha tenido que recorrer un largo y sinuoso camino que incluye cuando menos tres grandes estaciones, que puede describirse así en términos amplios: 1) Su incorporación de la poética impulsada por Pablo Neruda en los años treinta que cubre un amplio espectro de sus trabajos juveniles [...]; 2) Su áspero distanciamiento y ruptura con Neruda, cuando éste era Cónsul General de Chile En México, quien había fungido como su amigo y mentor; 3) Su peculiar asimilación de la poesía norteamericana, y en particular, la de Thomas Stearns Eliot, con la que contrarresta el desbordamiento lírico en favor de una poética de la contención con la que se formará una personalidad poética más definida (Escalante 111-112).

La poética de Paz pone un contrapeso con *El deslinde*, de Reyes, debido a que *El arco y la lira* constituye un estudio fenomenológico no sólo hacia al lenguaje, también respecto del entendimiento de la poesía. El ensayo de Paz supera las barreras de la literatura mexicana y se enfoca en llevarla a un plano de lo universal. El mexicano establece un esquema hacia una comprensión más profunda de lo poético y de la experiencia estética, la cual roza los límites de lo sagrado, así como las nociones de vida y muerte. Finalmente, entre *La Estación Violenta*, *Piedra de sol* y *El arco y la lira* hay una correspondencia entre creación y propuesta estética. Al respecto vuelve a decir Evodio Escalante es texto *Las sendas perdidas de Octavio Paz*:

A la distancia ya es posible afirmarlo: por su temperatura, por su temple, *La estación violenta* encarna y de algún modo anticipa la revuelta antiautoritaria que conmocionará no sólo a México sino a gran parte de Occidente durante la década de los años sesenta, y de la que en

¹⁴ Para Anthony Stanton el proceso creativo de Paz direccionado hacia las vanguardias inicia desde sus primeras publicaciones que abarcan los años de 1931-1938. Poemas recopilados en *Libertad bajo palabra*. El valor estético de estos poemas en voz del crítico: “Un examen retrospectivo de estos orígenes sepultados puede revelar no sólo los inevitables ecos de otras voces [...] sino también los brotes, casi siempre confusos y contradictorios, de una incipiente voz, o en este caso, de un conjunto de voces que buscan expresarse en sus propios términos. Además, la exploración de las raíces de una personalidad poética ayuda a comprender mejor los logros posteriores” (Stanton, 14).

cierto modo Paz fue vocero [...] *La estación violenta* articula una severa crítica de la sociedad capitalista, con el frío imperio del mercado, su alienación generalizada y unas estructuras políticas que asfixian las verdaderas potencialidades del ser humano (127-128).

En su poemario Octavio Paz exige una revaloración sobre el concepto de humano y lo torna una demanda hacia la construcción de un *axis mundi* desarrollado únicamente en lo individual, pero que debe de reflejarse en lo colectivo. Finalmente, como poeta de la modernidad Paz invita a inaugurar una etapa de crítica sobre aquello que él consideraba la base para la formación de la cualidad de humanos, elementos como el amor, el cuerpo, el lenguaje, el erotismo y por supuesto, la poesía, términos inmanentes para la integración del hombre como ser de conciencia.

En *La estación violenta*, Paz apuesta por el arte como medio, un fin de lo sagrado y de la otredad, para ello la propuesta poética gira en torno al análisis de un tiempo primigenio convertido en instante; es decir, el hombre precisa tomar conciencia de su valor histórico en el tiempo, comprender que proviene de un ritmo organizado, el cual responde a ciclos cósmicos, por lo tanto la exigencia recae en la concientización de dicho tiempo, el conseguirlo obliga al hombre a reflexionar sobre su regreso a dicho origen, el cual es posible mediante la poesía, ésta lo conduce al plano de la creación, al núcleo de un todo o de un mundo ordenado del que es parte.

El contacto con el tiempo primigenio se vive paradójicamente en el instante. Se concluye que el ser humano es construido por instantes, estos solo pueden ser alcanzados a través de la propuesta de Paz, la reflexión y el goce de la poesía. Menciona Evodio Escalante en *Las sendas perdidas...*

A diferencia de sus predecesores, los Contemporáneos, que nunca fueron más allá del ideal individualista, Paz vislumbra una nueva época donde la escisión del hombre podrá al fin resolverse. Dónde José Gorostiza, en su poema maestro *Muerte sin fin*, describía a la inteligencia en términos de *soledad en llamas, que todo lo concibe sin crearlo*, quiero decir, como una inteligencia encarcelada y a la vez enardecida en su estéril individualidad que refleja las cosas pero no puede crearlas, esto es, producirlas, Paz se instala en un ámbito punto por punto superior: no la *conciencia* personal que siempre corre el riesgo de atomizarse, sino la *razón* que integra y sintetiza, y que además, resuena con los acordes de la imaginación y de la historia (128).

La universalidad de *La Estación Violenta* radica en su capacidad de crítica, pero sobre todo en proponer imágenes vanguardistas que rebasan la individualidad del ser humano; es decir, es la obra de arte que va más allá de los sentimentalismos y gira la cara de la moneda al superponer lo colectivo por encima de lo individual.

Por tal motivo se instaura en el poemario que exige a la civilización de Occidente la renuncia a los solipsismos para develar la clave de la sanación del hombre sobre su idea de desarraigo hallada en la plena conciencia de saberse parte de un todo, cuyos vasos comunicantes yacen en la imaginación y la inteligencia creadora de la colectividad. Octavio Paz propone en *La estación violenta* la reconciliación del hombre con su historia y su génesis.

El mexicano posa su mirada en las ciudades en ruinas, gracias a ellas manifiesta su disgusto por aquellas generaciones civilizatorias de Occidente vacías y huecas, las cuales están en decadencia, a ellas exige una mirada hacia su pasado e historia; demanda una visión crítica respecto de este olvido del pasado y la falsa búsqueda de un futuro incierto. Por lo anterior urge de los hombres de la modernidad un debate con relación a este aparente avance de la humanidad como un primer paso para llegar a un acto de sanación.

El poemario de Paz se vuelve un estudio sobre el hombre, su civilización, su humanidad y la manera en la cual estos pueden reconciliarse, ya sea mediante la poesía o el lenguaje, el cuerpo, pero sobre todo, gracias a la capacidad de reflexión frente a estos constituyentes que lo configuran y su habilidad para hacerlos convivir, conciliarse sin sacrificar su espacio.

El valor semántico de los nueve poemas del poemario ostentan como eje rector la transición solar en tres grandes momentos: el alba, el mediodía y el atardecer. El volumen recoge poemas escritos entre 1948 y 1957, el primero es “Himno entre ruinas” y termina con “Piedra de sol”, fechados de manera cronológica en ciudades de Europa y Asia, abarca once años de ausencia de Paz en México.

El libro vincula dos líneas básicas de la poesía paciana que de acuerdo con García Ponce en, “La poesía de Octavio Paz” son: “la conciencia de la caída y el desarraigo, la superación del mundo debido a la pérdida de la inocencia original y la fe en el poder de la creación poética para reconciliarse con una civilización enajenada, con un mundo envilecido” (259). Estas involucran el contacto con el mundo, la sensibilidad y consecuencias de convivir con la naturaleza, el ordenamiento del universo, también la noción de persona. Las secuencias semánticas se expresan en diversas metáforas y formas poéticas; sin embargo, también pueden ser leídas en una imagen superior: la solar.

De acuerdo con Guillermo Sucre en su texto *La máscara, la transparencia*, la poesía de Paz es esencialmente solar, “el momento privilegiado de su mundo cósmico es el alto mediodía, la fijeza de la luz, es el esplendor absorto de la propia fascinación” (47). Esta máxima luminosidad se transforma en una celebración hacia el gozo de vivir, en el fervor

con respecto de la capacidad poética por modificar y elevar la condición humana. Dice la voz poética de “Himno entre ruinas”:

Coronado de sí el día extiende sus plumas
¡Alto grito amarillo,
caliente surtidor en el centro benéfico de un cielo
imparcial y benéfico!
Las apariencias son hermosas en esta su verdad momentánea (305).

Los hombres se elevan cuando se inmiscuyen en el poder luminoso del sol. El mediodía se une a la vida en plenitud; ésta se instaura en la anulación de tiempo y en el contacto con la eternidad, pero es también la transformación de la eternidad en instante. Dos dualidades del tiempo se correlacionan al enfrentarse con el mediodía.

En “Himno entre ruinas” la llegada del mediodía significa también el equilibrio solar y la rotación del ritmo cósmico; la duración del día que se divide por la mitad; es la distribución exacta de la luz y del tiempo, lo que neutraliza la amenaza de la historia. El mediodía se convierte en un único referente de paz y equilibrio perfecto.

El ritmo cósmico estabiliza el acontecer humano del presente histórico en el cual vive; vuelve al hombre y lo instaura en una atemporalidad capaz de liberarlo de una condición desgarradora. La imagen del mediodía invoca una noción de estabilidad, de regreso a lo primigenio; la vitalidad es vista dentro de una naturaleza encarnada, esto sugiere retornar a un estado de conciencia que implica el goce de vivir una vida. Y dice Paz en *El arco y la lira*:

Sí es posible afirmar que el ritmo es inseparable de nuestra condición. Quiero decir: es la afirmación más simple, permanente y antigua del hecho decisivo que nos hace ser hombres; ser temporales, ser mortales y lanzados siempre hacia “algo”, hacia lo “otro”: la muerte, Dios, la amada, nuestros semejantes (60).

En este caso, el mediodía se torna el momento que facilita al ser humano y su condición el ser lanzado hacia “algo,” un instante de otredad, comunión y consagración, pues simboliza el equilibrio entre hombre, ritmo y naturaleza. Dice la voz poética en el poema “Mutra” de Octavio Paz:

Este día y sus cuatro cachorros, la mañana de cola de
cristal y el mediodía con su ojo único
el mediodía absorto en su luz, sentado en su esplendor,
la tarde rica en pájaros y la noche con sus luceros armados de punta en blanco,
este día y las presencias que alza o derriba el sol con un simple aletazo (316).

La constante caída de la cual no puede escapar la condición humana se vuelve un acto de confrontación; requiere el valor de adentrarse a un espacio desconocido; se establece la duda acerca del verdadero autoconocimiento, así como la búsqueda por la afirmación del “otro”. Así, lo aborda Paz en *El arco y la lira*: “La condición última del hombre, ese movimiento que lo lanza sin cesar adelante, conquistando siempre nuevos territorios que apenas tocados se vuelven ceniza, en un renacer y remorir y renacer continuos” (189).

Mutra, como ciudad antigua y centro budista en el siglo II d.C., retoma el valor poético de un retorno hacia el tiempo primigenio, pero es a su vez un espacio abierto a la reflexión y a la meditación. Mutra se torna un sitio para el *sí mismo* que se baña bajo el sol del mediodía. Por tal motivo, la ciudad se transforma en un punto de encuentro y convergencia no sólo para el hombre, sino también para aquellos elementos constitutivos del universo e intervienen en su ordenamiento. La luz del mediodía permite vislumbrar la pluralidad de la vida.

La ciudad frente al mediodía vuelve el tiempo en un instante ensimismado, en un esplendor del cual no se puede escapar, el sol es así un ojo, un punto fijo que observa con claridad la encarnación del hombre de cara a su condición de individuo racional y la frecuente

conciencia de saberse vivo; es decir, la pesadumbre de la caída irremediable del hombre en su realidad. La fijeza del instante que acompaña a esta imagen solar, deja al hombre alternar su caída en vuelo, uno suspendido, esta quietud consigue ser un acto de sanación. Como sostiene Hugo Verani en *Octavio Paz. El poema como caminata*:

La imagen del vuelo se convierte en un símbolo de perfección, de algo que nunca podrá ser alcanzado: el universo, sus astros, la naturaleza, la luminosidad y los pájaros manifiestan un estremecimiento de bienestar originario, intangible, que se desvanece en lo ilimitado. Ante la crisis de los valores y la carencia de una imagen del mundo, el poeta inventa un nuevo orden partícipe de la animación universal donde todo es posible (59).

El mediodía, en el poema “Fuente”, se vuelve una perspectiva de la creación poética y la inteligencia como la base que sostiene a la humanidad, menciona el verso del poema de Paz: “El mediodía alza en vilo al mundo” (311) borra el tiempo y abre paso a todo tipo de presencia, a la acumulación histórica, “todos los siglos son este Presente” (311). El sol y su luminosidad representan un medio de reencuentro para el yo lírico del poema, el cual se ve liberado de las ataduras de la ciudad, de la degradación nocturna; el sujeto del poema y su inmediatez se encuentran sometidos a la luz. Lo anterior se interpreta como una rendición consciente, plena y dice el poema “Fuente” de Paz:

No duele la antigua herida no arde la vieja quemadura
es una cicatriz casi borrada
el sitio de la separación, el lugar del desarraigo, la boca
por donde hablan en sueños la muerte y la vida/
es una cicatriz invisible (311).

La caída se glorifica en “Fuente”, pues se torna el inicio de una consagración de componentes antitéticos; es un acto liberador. El cuestionamiento por elementos como son vida y muerte se vuelven recuerdo de una escisión que vive sólo en un punto de la memoria. Este hecho

redentor otorga cohesión en la inmediatez del sujeto lírico, lo cual da lugar a la continuidad de su propia existencia.

En suma, el sol transformado en mediodía dentro de la poética de Octavio Paz emula un acto de reencarnación, una oportunidad de vitalidad. Es el momento de equilibrio exacto con el tiempo, el ritmo y el universo. La búsqueda de la otredad ostenta su punto más alto de encuentro cuando acontece el mediodía, pues se invoca a la aparición del instante eternizado; sin embargo, la evolución de la imagen solar en *La Estación Violenta* posee dos puntos de choque: el alba y el atardecer, ambos son lapsos de titubeo sobre el ritmo cósmico; el primero como anuncio de plenitud luminosa y el segundo con respecto de la llegada de un ocaso.

Ahora bien, ¿de qué manera evoluciona el alba en el poemario? “Máscaras del Alba” desarrolla dicha imagen poética de forma detallada; en la voz lírica el amanecer describe el acontecer de los hombres cuando están insertos en este lapso. El poema pone en perspectiva la pugna de la noche con el día, bajo esta batalla violenta, coloca al individuo y describe cómo se ve afectado ante esta cruzada. Una aproximación a la imagen del alba se vuelve factible cuando se lee bajo el discurso antitético entre noche-día y el amanecer se muestra como punto de convergencia entre luz y oscuridad.

Bajo este panorama, la interpretación poética suele iniciar con el tema de la noche, unidad de contenido de la cual parten significados mediante un juego de imágenes, de esta manera el recorrido del sujeto lírico en “Máscaras del Alba” de Octavio Paz comienza así:

Sobre el tablero de la plaza
se demoran las últimas estrellas.
Torres de luz y alfiles afilados
cercan las monarquías espectrales
¡Vano ajedrez, ayer combate de ángeles! (306).

Al abrir con la descripción de la primera estrofa, la voz lírica empieza su viaje anunciando la aparición tardía de las estrellas, marca una transformación con los edificios, que se están cubriendo por la oscuridad de la noche; ellos van a dejar de ser “torres de luz” y “alfiles afilados”, esto significa que cesarán de ser lugares de vigilancia, de protección, para cambiar por murallas que “cercan las monarquías espectrales”.

Si bien las murallas son sinónimo de salvaguarda, también son símbolos de encarcelamiento; por lo tanto, la vigilancia en la noche será un espacio de contención, una especie de jaula que no cederá el paso a todo aquello que esa ciudad tiene en su interior. Aunado a esto, el yo lírico anuncia de la noche una carga semántica negativa; es decir, la ciudad es ya “espectral”, dicha anticipación principia por perfilar un contenido de descenso dirigido al hombre; esto refleja la degradación de los habitantes de esa ciudad.

La desolación advertida en esta primera imagen poética implica una crítica hacia lo moderno, al respecto Paz acota en *Los hijos del limo*:

La modernidad está herida de muerte, el sol del progreso desaparece en el horizonte y todavía no vislumbramos la nueva estrella intelectual que ha de guiar a los hombres. No sabemos siquiera si vivimos un crepúsculo o un alba [...]. La modernidad nació con la afirmación del futuro como tierra prometida y hoy asistimos al ocaso de esta idea [...]. Las utopías son otro rasgo original y característico de la Edad Moderna (503).

Las ciudades se convirtieron para los poetas, artistas y sociedad moderna en lugares de ensoñación por el futuro. Este tiempo era visto igual a la realización de una tierra prometida; no se buscaba en el pasado la añoranza por recuperar lo perdido, al contrario, en la época moderna se apuntaba hacia el progreso, a encontrar los ideales humanos; de tal manera que dichas idealizaciones tratarán de ser halladas en el culto a la ciencia, a la tecnología y a la máquina.

Los elementos conformadores del ideal humano tuvieron su sitio de desarrollo y auge en la ciudad. Tal cual lo señala Paz, estos ideales se transformaron en constituyentes de lugares utópicos, conscientemente inalcanzables, pero inconscientemente anhelados; por tal motivo la imagen poética arriba citada comienza con la ciudad y la idea de plasmar una sensación degradante que sólo ocurre en la noche, pues en este momento de ocultamiento la caída es reflejada; en consecuencia, se vislumbra un juego de máscaras entre la luz y la oscuridad, pues aquello que a la luz no se revela, en la noche se suele manifestar. La voz lírica vuelve a anunciar en el poema “Máscaras del alba” de Octavio Paz:

Abre los ojos el agonizante.
Esa brizna de luz que tras cortinas
espía al que la expía entre estertores
es la mirada que no mira y mira (307).

Mientras la noche continúa su paso, la voz poética vuelve a anticipar otro suceso nocturno: “abre los ojos el agonizante”, y “esa brizna de luz tras cortinas”, esto significa el abrupto despertar de alguien dormido; el repentino salto del estado del sueño es presenciado por una ligera emisión de luz; se devela lo oculto.

¿Qué involucran imágenes como “espía al que la expía entre estertores”, “es la mirada que no mira y mira”? La respuesta sugiere pensar en aquello cifrado por la noche, por esos rincones nocturnos desvelados ante el más pequeño atisbo de luz; por otra parte, cabe resaltar que la imagen en sí es violenta; el emigrar del estado de lo oculto se vuelve agonía para quien lo padece, pues significa una confrontación impulsiva con respecto de lo que se trata de expiar, perdonar y purificar. La pequeña luz de la imagen se transforma en la “mirada que no mira y mira”, pues se transmuta en la lucha del individuo consigo mismo; demuestra la

levedad del *ser*, la cual se torna un sufrimiento cuando se asume y se hace consciente de ella.

Esto se refuerza en el poema “Máscaras del alba” de Octavio Paz:

Duda el tiempo,
el día titubea.
[...]
Pero la luz avanza a grandes pasos,
aplastando bostezos y agonías.
¡Júbilos, resplandores que desgarran!
El alba lanza su primer cuchillo (309).

Día y noche determinan el devenir de los hombres y sus cualidades; de tal forma que cuando la voz lírica dice: “duda el tiempo”, “el día titubea”, se enmarca el instante en donde se decidirá la revelación u ocultamiento de la condición humana. La luz, por otra parte, se anuncia con violencia: “el alba lanza su primer cuchillo”.

Con el arribo del alba el ritmo cósmico posiciona al hombre y su condición en un punto límbico de inexistencia, en un estado de *no-ser*, pues el tiempo se suspende y con él, el ritmo; por lo tanto, aquello que debe renacer se halla al borde del instante, no sólo eso, dicha supresión del continuo también provoca que los ciclos naturales titubeen.

La imagen poética del alba anuncia una pausa del ritmo y con ello una ruptura del hombre; la situación presente significa que la renovación del ciclo puede no llevarse a cabo; no nada más se fragmenta el ciclo, también se quebranta la misma existencia de la condición humana; los individuos son ritmo y tiempo sumergidos, en edificación y determinados por estos dos componentes.

Así como el alba conserva el tiempo en esperanza, en símil a la diosa mítica Eos, que facilita la llegada del sol en plenitud, su antítesis el atardecer contrarresta el acto sublime del amanecer al transmutar su luminosidad en constante desarraigo y caos. Dentro de *La estación*

violenta, la degradación de la condición humana se relaciona con la interacción del atardecer frente a la ciudad y la aparición de la noche.

Las imágenes del poemario exponen una temática constante en Octavio Paz: el tiempo de los hombres que responden a un ritmo universal es la base para la constitución de individuos históricos. El tiempo se manifiesta y determina la condición humana, lo define Paz en *El arco y la lira*:

Todo ritmo es sentido de algo. Así pues, el ritmo no es exclusivamente una medida vacía de contenido, sino tiempo original. La medida no es tiempo sino manera de calcularlo. Heidegger ha mostrado que toda medida es una “forma de hacer presente el tiempo” [...]. La temporalidad –que es el hombre mismo y que, por tanto, da sentido a lo que toca– es anterior a la presentación y lo que la hace posible. El tiempo no está fuera de nosotros, ni es algo que pasa frente a nuestros ojos como las manecillas del reloj: nosotros somos el tiempo y no son los años sino nosotros los que pasamos. El tiempo posee una dirección, un sentido, porque es nosotros mismos (57).

No se puede pensar ni el tiempo ni el ritmo sin el hombre, ambos son elementos que lo definen y constituyen, ya que el *ser* del hombre está determinado en este continuo devenir, así pues, el tiempo es un ritmo, cuya tarea última será desvelar la caída o el renacer del individuo en cuanto a su condición humana.

En este sentido, día y noche son un referente de medición temporal del ser humano; sin embargo, responden a un fin mayor y superior del propio tiempo: el ritmo. Paz argumenta el ritmo en *El arco y la lira* de la siguiente manera:

El ritmo no es medida: es visión del mundo. Calendarios, moral, política, técnica, artes, filosofías, todo, en fin, lo que llamamos cultura hunde sus raíces en el ritmo [...] El ritmo es imagen viva del universo, encarnación visible de la legalidad cósmica [...] En todas las sociedades existen dos calendarios. Uno rige la vida diaria y las actividades profanas, los periodos sagrados, los ritos y las fiestas. El primero consiste en una división del tiempo en proporciones iguales: horas, días, meses, años [...]. En el calendario sagrado, por el contrario,

se rompe la continuidad. La fecha mítica adviene si una serie de circunstancias se conjugan para reproducir el acontecimiento. A diferencia de la fecha profana, sagrada no es una medida sino una realidad viviente, cargada de fuerzas sobrenaturales que encarna en sitios determinados (59-61).

Entendida la cita anterior, se comprende el porqué de esta batalla entre día y noche, ya que si bien son fracciones cuantitativas del tiempo, éstas no pelean por su porción temporal, sino por corresponder a un ritmo que va más allá de una simple división, ponen en disputa el ritmo al cual el hombre es arrojado, pues en la condición humana viene definida su existencia, su cultura, sus ritos, sus mitos; la levedad de su *ser* se sintoniza por completo con este ritmo universal, cósmico, pues no nada más indica continuidad, también el inicio y el fin de ciclos: muerte-renacer.

El tiempo es el principio de la búsqueda por el origen y lo otro. Esto último se visualiza en “Piedra de Sol” de Paz:

Busco sin encontrar, escribo a solas,
no hay nadie, cae el día, cae el año,
caigo con el instante, caigo a fondo,
invisible camino sobre espejos
que repiten mi imagen destrozada,
piso días, instantes caminados,
piso los pensamientos de mi sombra,
piso mi sombra en búsqueda de un instante (337).

El fragmento deja ver una idea laberíntica del proceso orientado a la otredad. Involucra una relación entre el cuerpo, la mente, el tiempo, el espacio, la inteligencia, el grado de conciencia hacia el acto de vivir. El vínculo entre dos nociones de vida y muerte. El tiempo recobra el valor semántico del tiempo histórico y mítico. Es la recuperación de un espacio edénico que incluye la convergencia del hombre con lo divino.

Sin embargo, el mismo Octavio Paz retomará la idea del *ser* y su lazo con el tiempo, en *El arco y la lira* dice: “La condición última del hombre, ese movimiento que lo lanza sin cesar adelante, conquistando siempre nuevos territorios que apenas tocados se vuelven ceniza, en un renacer y remorir y renacer continuos”(189). El enunciado afirma el conflicto del hombre con el tiempo y el “ser arrojado al mundo” a su existencia; esto es la tesis central de Heidegger con su concepto de *Dasein*.

Es posible que la continuidad del individuo o del hombre no esté sujeta a la vida, si se considera que su trascendencia puede llegar también tras la muerte; es decir, puede seguir *siendo* después de la vida, pero este ejercicio lleva en sí una reconciliación con sus orígenes y a la vez, deshacerse de las vestiduras de ser sujeto moderno, al respecto Paz comenta en *El laberinto de la soledad*:

La muerte moderna no posee ninguna significación que la trascienda o refiera a otros valores. El fin inevitable de un proceso natural. En un mundo de hechos, la muerte es un hecho más [...] En el mundo moderno todo funciona como si la muerte no existiera. Nadie cuenta con ella (51).

Tal como lo señala el ensayista, la disyuntiva del hombre moderno respecto al tiempo y su valía de querer medirse y construirse a partir de él, se debe al peso otorgado al estar vivo, porque es lo único que importa en la época moderna. Ante la negación de trascendencia posterior a la muerte, se le otorga mayor valor a lo hecho en vida; sólo cuenta el tiempo inmediato, el presente y lo realizado en él; sin embargo, al asumir así el tiempo, se le niega su doble dualidad de trascendencia, pues vida y muerte son términos contrarios que se unen para generar diálogo, la vida y la luz están dotadas de tiempo, al ser la muerte una prolongación de la vida, el tiempo sólo es una extensión más de dichas dualidades complementarias. Lo explica Paz en *El laberinto...*:

Espacio y tiempo estaban ligados y formaban una unidad inseparable. A cada espacio, a cada uno de los puntos cardinales, y al centro en que se inmovilizaba, correspondía un “tiempo” particular. Y ese complejo de espacio-tiempo poseía virtudes y poderes propios, que influían y determinaban profundamente la vida humana [...] nosotros disociamos espacio y tiempo, meros escenarios que atraviesan nuestras vidas, para ellos (aztecas) había tantos “espacios-tiempos” como combinaciones poseía el calendario sacerdotal. Y cada uno estaba dotado de una significación cualitativa particular, superior a la voluntad humana (52).

Una forma de conciliar la diatriba que el hombre moderno ha impuesto sobre el tiempo, es dejar de considerarlo un ente aislado de él, más bien se precisa generar un estado de conciencia, donde se tome tiempo-espacio como una dualidad que dota a los sujetos de características únicas, las cuales determinan su existencia en vida-muerte; es decir, la concordancia con el tiempo; pensar en un tiempo primitivo, de origen, que responde a un ritmo cósmico que nos supera, transforma y determina simultáneamente. Lo anterior implica dejar de hacer rupturas entre dualidades complementarias y fomentar que el hombre las asuma como parte de su propia existencia, Paz dice en *Los hijos del limo* que:

Concebimos al tiempo como un continuo transcurrir, un perpetuo ir al futuro; si el futuro se cierra, el tiempo se detiene. Idea insoportable e intolerable, pues contiene una doble abominación: ofende nuestra sensibilidad moral al burlarse de nuestras esperanzas en la perfectibilidad de la especie, ofende nuestra razón al negar nuestras creencias acerca de la evolución y el progreso [...] el presente es, por definición, lo instantáneo y lo instantáneo es la forma más pura, intensa e inmediata del tiempo. Si la intensidad del instante se vuelve duración fija, estamos ante la imposibilidad lógica que es también una pesadilla (351).

Esta postura del instante, de la interrupción del tiempo, es una visión moderna, pues en ella el progreso y el ir más allá se convierten en sus ejes rectores, ya que al instituirse en un movimiento de crítica, la modernidad reflexiona, analiza y forma una postura de ataque hacia todo aquello que no signifique un avance, una inmediatez o continuidad, este modo de pensamiento se volverá una crítica de lo eterno y lo infinito, aunque siempre esté

reflexionando sobre el futuro que a su vez será presente, siendo este último punto paradoja de la misma crítica moderna. Al respecto Norbert Elías en *Sobre el tiempo* afirma:

Lo que llamamos «tiempo», es, en primer lugar, un marco de referencia que sirve a los miembros de un cierto grupo y, en última instancia, a toda la humanidad, para erigir hitos reconocibles, dentro de una serie continua de transformaciones del respectivo grupo de referencia, o también para comparar una cierta fase de un flujo de acontecimientos con fases de otro, etc. Por esta razón, el concepto de «tiempo» es aplicable a tipos de *continuum* en devenir. La rotación aparente del Sol alrededor de la Tierra puede quedar normalizada como año solar y éste puede servir para medir otros procesos cósmicos sucesivos, una vida humana o la formación de un Estado. Veremos esto con mayor claridad, si pensamos en la forma verbal de la palabra «tiempo», en la actividad humana de sincronizar o, si se admitiese esta nueva acepción, de «temporizar» (86).

El tiempo no debe verse desde una linealidad irreversible, sino por el contrario, admite la perspectiva de múltiples transformaciones desde la misma referencialidad; implica la aceptación de una serie infinita de devenires, la acepción humana de cuantificarlo en días y años es reflejo, respuesta de una visión primitiva del cambio de estaciones, épocas de cosechas, es al final, réplica de una primera percepción del movimiento cíclico de la naturaleza.

Como los calendarios, horas y días han sido absorbidos de manera profunda y se dejaron de considerar como tiempo, son vistos como *cosas*, su grado de cosificación está ya implicado en la modernidad, por ello la noción de tiempo pasa desapercibida al punto de sólo visualizar su linealidad y un único devenir.

El tiempo en este sentido moderno se transforma en un sacrificio a favor del progreso, ya que la modernidad, al estar en búsqueda y reflexión del futuro, además de su anhelo por avanzar y hacer del presente su inmediatez, rechaza su tiempo histórico; es una época de

espíritu revolucionario, pero a la par genera una negación de su propia modernidad; es decir, se crítica a sí misma.

Al tiempo se le unen dos subcategorías más: el pasado y el presente; ambos ligados con la Historia. Para Paz la capacidad de reconciliación entre el pasado histórico con el presente es un medio para recuperar la condición humana. Esto implica la habilidad de adecuar las cualidades del hombre en todas sus facetas posibles a su configuración actual; es decir; la Historia no es una colección de hechos, ni una sucesión de categorías, tampoco es el resultado de la acción aislada de los considerados personajes históricos. La Historia es la consecuencia del modo en el cual los seres humanos organizan la producción social de su existencia. La Historia no puede tomarse como ente aislado, pues se construye en la actividad social del hombre y sus relaciones.

La crítica de Paz radica en defender la parte histórica del hombre, le exige asumir su conciencia como ser histórico; que sea capaz de comprender sus funciones sociales presentes ligadas con su pasado histórico y que por lo tanto no son hechos aislados, sino un factor determinante de su origen, cultura y visión de mundo; en “Himno entre ruinas” la voz poética dice:

Cae la noche sobre Teotihuacán
En lo alto de la pirámide los muchachos fuman marihuana,
suenan guitarras roncadas.
¿Qué yerba, qué agua de vida ha de darnos la vida,
dónde desenterrar la palabra,
la proporción que rige al himno y al discurso,
al baile, a la ciudad, y a la balanza?
El canto mexicano estalla en un carajo,
estrella de colores que se apaga
piedra que nos cierra las puertas del contacto

sabe la tierra a tierra envejecida (304).

Las imágenes dicotómicas del poema exhiben la búsqueda de la perpetuidad de la Historia a través de la conciencia colectiva que tiene sus cimientos en el pasado y se remota hasta el presente. La invitación de la historia dentro del poema “Himno entre ruinas” es participar desde la soledad en la comunión colectiva; es decir, es la unión de la búsqueda y el encuentro de una vida total.

El poema es también una yuxtaposición de ciclos, por una parte, se tiene el mito, la ciudad de Teotihuacán, el canto del mexicano, el regreso de la cosmogonía y visión prehispánica que sigue subsanando parte de la perspectiva del mundo de una nación, por lo tanto es crítica de ese rezago, de ese pasado histórico no superado; sin embargo, este ciclo se une a la modernidad, crítica del tiempo y de sí misma, así lo refleja “Himno entre ruinas” de Paz:

*Nueva York, Londres, Moscú.
La sombra cubre al llano con su yedra fantasma,
con su vacilante vegetación de escalofrío,
su vello ralo, su tropel de ratas,
A trechos tiritita un sol anémico.
Acodado en montes que ayer fueron ciudades, Polifemo bosteza.
Abajo, entre los hoyos, se arrastra un rebaño de hombres
(Bípedos domésticos, su carne
—a pesar de recientes interdicciones religiosas—
Es muy gustada por las clases ricas.
Hasta hace poco el vulgo los consideraba animales impuros (305).*

Las dos realidades opuestas del poema son al mismo tiempo inseparables y complementarias, el ser humano moderno no puede ya abstraerse del caos de la civilización contemporánea, su equilibrio radica en el reconocimiento del valor de sus mitos, pues viene del carácter sagrado

de estos, así la enajenación por la urbe se supera, gracias a la aceptación del pasado mítico inherente a la sociedad moderna.

La actitud hímica del poema, su conciliación entre pasado y modernidad se resuelve en el instante y el tiempo. La metáfora del mediodía es un instante; la luminosidad, el tiempo están en equilibrio, es justo la mitad de dos temporalidades, de dos ciclos, dos momentos, pasado y presente. En el instante del mediodía reside la perfección, los hombres pueden presenciarla, vivirla, es el acto puro de sanación; aquí pueden ser eternos brevemente.

Las imágenes luminosas de “Himno entre ruinas” aluden al vuelo, al pájaro y las plumas; se infiere un retorno al mito de Quetzalcóatl, aquella serpiente emplumada que dio origen al valle del Anáhuac; se enaltece el valor del instante luminoso, a aquello que no puede ser alcanzado si no a través del mediodía.

En “Piedra de sol” el terreno simbólico en términos de dioses y ritos prehispánicos se intensifica, el poema en su estructura versal consta de 584 endecasílabos; este mismo número corresponde a los 584 días que le toma a Venus dar la vuelta al sol; también son igual a los días del calendario azteca conocido como la Piedra de sol. El poema es circular y el tiempo abre espacio hacia la conjugación de lo mítico y lo sagrado, terreno que busca ser alcanzado por los hombres y dice:

Un sauce de cristal, un chopo de agua,
un salto surtidor que el viento arquea
un árbol bien plantado más danzante
un caminar de río que se curva
avanza, retrocede, da un rodeo
y llega siempre:
un caminar tranquilo (Paz, 333-334).

Enrico Mario Santí en su edición (2009), aclara que en la primera publicación del poema se explicaba la representación del dios Ehécatl como manifestación de la divinidad de Quetzalcóatl; por tanto, no es gratuito que el poema inicie con esa concatenación de imágenes; es una enumeración de elementos que involucran el agua, el viento y la tierra asociados a la sacralidad de los dioses en la naturaleza, permite exponer la circularidad del tiempo y dice Ramón Xirau en “Notas a Piedra de sol”:

En su prólogo a *El mito del eterno retorno* Mircea Eliade: “Al estudiar estas sociedades tradicionales” un rasgo nos ha llamado principalmente la atención: Su rebelión contra el tiempo concreto, histórico; su nostalgia de un retorno periódico al tiempo mítico de los orígenes, al Tiempo Magno. Este mito de los pueblos "primitivos" ha sido repetido por filósofos y por poetas: Heráclito, Hegel, Nietzsche, Gorostiza o Borges para: quien la historia del pensamiento es la historia de unas cuantas metáforas y cuyos cuentos y ensayos son un análisis: atroz o baladía de este mismo tiempo mítico. El tiempo y el instante, la eternidad y el cambio son también para Paz el ahora, el en todas partes y el nunca: "un minuto y jamás" *¿Águila o sol?* poema de este "llegar a ser que nunca llega" y eterno retorno a este nunca, llegar. “Piedra de sol” es un poema fluido, donde se funden, se confunden, en el discurrir del tiempo eterno, instantáneo y mismo todos los contrarios que han vivido en la experiencia del poeta (16).

En “Piedra de sol” el tiempo eterno, inmóvil, mítico, el de los dioses es también el de los hombres trasfigurados en el instante. Converge lo divino, lo terrenal y se encarna en los seres humanos:

Rostro de llamas, rostro devorado
adolescente rostro perseguido
años fantasmas, días circulares
quedan 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 (Paz, 339).

El tiempo absoluto se ha consagrado en instante; todos los hombres son una totalidad. Las dualidades y contrarios se han trasfigurado, se comunican entre ellos. El tiempo histórico es instante; el tiempo divino no es exclusivo de los dioses; es ahora de los hombres también. Los hombres se unifican en un mismo rostro y nombre; pasado y futuro dialogan en la paradoja del presente. Esta expresión de otredad es la pesquisa constante de la poesía en Paz. “Piedra de sol” es la búsqueda de esta otredad.

En este poema se encarna a la mujer, al cuerpo, al amor, al tiempo mítico, a los hombres, al lenguaje, a la historia, a la naturaleza con un fin único: revelar la otredad y la divinidad presentes en la poesía. Para Paz la poesía y el amor son vías para el instante numinoso; esto último lo exploró profundamente en *La llama doble*, lo cual conduce a preguntarse: qué pasa con la poesía; aunque en análisis de “Piedra de sol” es corto, la postura es intencional, pues el último capítulo del presente proyecto desea enfatizar la manera en la cual entra el mito prehispánico a la poesía como vía del instante divino; es decir, es fuente de otredad.

Por lo tanto, “Piedra de sol” explora hasta los últimos rincones la tríada poesía-divinidad-otredad; la última es el objetivo final de esta indagación teórica, preguntarse cómo se manifiesta dicha tríada, para ello es necesario iniciar con *¿Águila o sol?*, pasando por *Semillas para un himno*, y finalmente *La estación violenta*, además de “Piedra de sol”.

3. La culminación del mito prehispánico en la esencialidad de lo sagrado

El acto mediante el cual el hombre se funda y revela a sí mismo es la poesía
Octavio Paz

3.1 Diálogos entre la crítica y Octavio Paz hacia las postulaciones del mito prehispánico y la función de lo sagrado en la poesía

A lo largo de esta investigación se ha reflexionado sobre cómo los mitos prehispánicos son base para la construcción de imágenes poéticas en los poemarios de *Semillas para un himno*, *¿Águila o sol?* y *La estación violenta*, con ello se abrieron cuestionamientos en torno al hombre, su condición de existencia; también se han tratado de responder a preguntas en función de la naturaleza entendida como una edificación simbólica que sostiene al mito prehispánico, y por consecuencia, a la imagen y el poema como totalidad.

Si la imagen poética y el poema en sí se hallan en pie por la capacidad de la naturaleza para representar al mito prehispánico, entonces, es posible afirmar que se trata de dos categorías conceptuales que pueden ser entendidas como un binomio. Naturaleza-mito prehispánico son una unidad, pero ¿cuáles son los derivados de esta afirmación? Primero se debe aseverar que las cualidades del mito prehispánico: sacralidad, otredad, ritualidad, origen, divinidad; comulgan con la naturaleza y ésta a su vez transfiere sus características al propio mito: creación, vida, *élan vital*¹⁵; en términos bergsonianos, son talentos de la

¹⁵ El concepto de élan vital de Henri Bergson es comprendido como un impulso de vida, una fuerza creadora que no se agota, es asumido como una exigencia creadora. “Este universo, esta naturaleza, son

naturaleza conferidos al mito prehispánico cuando éstos se construyen como unidad en la imagen poética.

En segundo término, es preciso reconocer que tanto la naturaleza como el mito prehispánico pueden llegar a compartir cualidades al punto de desdibujar la línea diferenciadora entre cuál rasgo es el de cada categoría; tratar de marcar este límite sería caer en el juego paradójico del huevo y la gallina y qué fue primero. A modo de ejemplo; el mito además de la naturaleza contiene en sí la vida-muerte. Ambos son recipientes de dichos conceptos, de dónde surgió esta representación inicial sería una consideración reduccionista. Lo cierto es que del binomio mito-naturaleza se han creado múltiples formas de simbolización.

Por último, aceptar que mito prehispánico-naturaleza es una unidad, un binomio; entonces es factible abrir campos de exploración dentro de los poemarios, ya mencionados, y por tanto, comenzar a vincular un tercer elemento: lo sagrado, pero entenderlo no como un rasgo derivado del ejercicio simbiótico mito-naturaleza, tampoco en forma de cualidad compartida, sino como una categoría conceptual autónoma que modifica a dicho binomio cuando ingresa al campo de lo poético circunscrito a la obra paciana. Lo sagrado es concebido igual a una esencia en la poesía de Paz, premisa que se busca demostrar a lo largo de este apartado.

evolución creadora. Un impulso o corriente vital (*élan vital*) recorre y constituye el universo, y es fuente última tanto de la vida como de la materia” (Duran 80)

Reflexionar acerca de lo sagrado conlleva implícitamente pensar en lo profano, pues este concepto es un diferenciador frente a otro ajeno por aquello concebido como mundano, cotidiano. La concepción de lo sagrado es una alteridad que no logra ser alcanzada ni mucho menos materializada si no se cumplen sus propias condiciones de posibilidad.

Aunque la sacralidad pareciera imposible, es también una aspiración digna de experimentar, su dificultad radica en que es complicada de verbalizar, aunado al hecho de que para vivenciar un momento sacro es preciso romper los límites de lo profano; el sacerdote, el santo, los chamanes se someten a periodos grandes de vigilia, ayunos, privan al cuerpo de placeres y constantemente purifican su cuerpo con sacrificios que les faciliten romper con su condición secular y llevarla a un punto de quiebre, justo cuando este momento acontece es que lo sagrado se convierte en una experiencia asequible. Así lo explica Roger Caillois en *El hombre y lo sagrado*: “lo sagrado representa ante todo una energía peligrosa, incomprensible, difícilmente manejable, eminentemente eficaz” (15).

La dualidad sagrado-profano es indivisible, ambos son piezas inherentes a los hombres, se definen gracias al otro; se excluye y superponen recíprocamente. Lo sagrado es una categoría que apela a la sensibilidad, sobre ella recaen actitudes religiosas y de fe; lo profano es el medio que deja al hombre actuar en el mundo, sus restricciones se encuentran acotadas por la moral, la ética social y cultural en contraposición de lo sagrado se manifiesta como una indeterminación luminosa e inagotable colocada por arriba de la razón o las normas de la lógica. Ello no significa que lo sagrado y lo profano no dialoguen entre sí, por el contrario, ambos se comunican y modifican:

Lo sagrado pertenece a una propiedad estable o efímera a ciertas cosas (los instrumentos de culto), a ciertos seres (el rey, el sacerdote), a ciertos lugares (el templo, la iglesia, el sagrario),

a determinados tiempos (el domingo, el día de Pascua, el de Navidad etc.). No existe nada que no pueda convertirse en sede de lo sagrado revistiendo así a los ojos del individuo o de la colectividad un prestigio inigualable. No hay tampoco nada que no pueda ser despojado de ese privilegio (Caillois, 12-13).

Las dimensiones de lo sagrado con lo profano están en constante transmutación y cambio. Bien lo explica Roger Caillois, lo sagrado se encuentra anclado a una propiedad, un tiempo unos seres, un espacio. Un sacerdote en un templo que sostiene una hostia celebrando la natividad, es en términos de lo profano un hombre, una edificación, un alimento, una estación del año, pero al ser revestidos por cualidades de lo sagrado, dejan de ser mundanos y entran a una nueva condición; ese hombre es un vehículo, por el cual es posible establecer contacto con lo divino simbolizado en una hostia, cuya celebración es el nacimiento de una divinidad en la Tierra.

Estos elementos han sufrido una transformación total, evocan sentimientos que van desde el temor, al éxtasis; el católico que comulga y come la hostia, en realidad está comiendo el cuerpo de Cristo. Lo sagrado despoja a todos estos componentes de sus cualidades profanas y los convierte en un otro. Por su parte, todo objeto o ser de lo profano es susceptible de volverse sede de lo sagrado, ello depende de la legitimidad que el individuo y la colectividad le otorguen, de tal manera que sus características reconocidas como sagradas se tornen incuestionables. Ahora bien, la legitimidad para asignar el mote de sagrado a algo no recae únicamente en el colectivo o el individuo, también depende del objeto mismo; es decir, éste posee una gracia mística, por esta condición se vuelve incuestionable para los sujetos.

La sacralidad, lo divino, lo santo, lo místico, así como lo profano, lo mundano, lo terrenal, la mortalidad, todas y cada una de estas nociones conviven frecuentemente en la cotidianidad humana. Están inmersas en la colectividad, en su inconsciente. Son unidades de

pensamiento que también configuran el orden social y cultural de las comunidades. Son esferas de conocimiento, pues facilitan dar una explicación sobre la existencia misma.

La historia del hombre, aún la del moderno, no se aleja de estas unidades de pensamiento. A diario se erigen dioses o seres a los cuales se les rinde culto; se les otorgan cualidades divinas que los hacen formar parte del cosmos sagrado, una vez que pisan este universo, alrededor de ellos comienzan a contarse narraciones ajenas a las explicaciones sobre el origen de lo sagrado; es así como los mitos se anclan a lo divino, también lo hacen con el ser humano. Así lo explica Mircea Eliade:

El mito cuenta una historia sagrada; relata un acontecimiento que ha tenido lugar en el tiempo primordial, el tiempo fabuloso de los <<comienzos>>. Dicho de otro modo: el mito cuenta cómo, gracias a las hazañas de los Seres Sobrenaturales, una realidad ha venido a la existencia, sea ésta la realidad total, el Cosmos, o solamente un fragmento: una isla, una especie vegetal, un comportamiento humano, una institución. Es, pues, siempre el relato de una <<creación>>: se narra cómo algo que ha sido producido, ha comenzado a *ser*. [...] Los mitos revelan, pues, la actividad creada y develan la sacralidad (13).

Es importante no perder de vista que los mitos como narraciones contienen en parte de su mundo a dioses, personajes investidos de capacidades extraordinarias, crean la vida y la muerte, también las realidades que de estos binomios se puedan construir. Dicha potencia creadora es portentosa, pues escapa a toda posibilidad humana y por tanto, al ir más allá de las propias fuerzas creadoras del hombre se les confiere la noción de lo divino.

No se puede pasar por alto que los mitos si bien son narraciones, no se estancan únicamente en el acto de contar, no son simples fábulas, uno de sus fines era, sigue siendo, moldear la estructura social; impregnan el orden social y cultural de cualquier comunidad. Así pues, hay una relación intrínseca entre el mito con lo sagrado. En la modernidad este vínculo continúa, pues todo objeto es candidato a convertirse en sede de lo sagrado, revestido

ante los ojos del individuo o de la colectividad. A la vez que todo relato mítico permite la regeneración del mundo real; la manera de hacer esta evocación es múltiple, desde el sacerdote con el canto, la alabanza, hasta el actor que imita las acciones del héroe “se trata, en efecto, de hacer presentes y activos a los seres del período creador, únicos que poseen la virtud mágica de conferir al rito la eficacia deseada” (Caillois, 123).

Frente a las implicaciones del mito y lo sagrado se desarrolla una necesidad de evocar estos periodos míticos que sobrepasan los límites de un templo; la pintura, el teatro, la danza, la poesía son medios de revivir, replicar o recuperar un tiempo-espacio sagrado. “Reproducir las pinturas rupestres que, sobre las rocas, en galerías apartadas, representan a los antepasados. Al devolverles sus colores, al retocarlas periódicamente (no hay que rehacerlas por completo de una vez: se rompería la continuidad), se resucita a los seres que retratan, se los *actualiza*” (Caillois, 124).

Al igual que la pintura, la poesía también reconstruye; es justo considerarla tan prehistórica como el mito, ¿no es acaso el canto chamánico una construcción más de la poesía? Si la respuesta es afirmativa, es preciso aceptar que la poesía es una forma actualizada del mito, ello implica reconocer que las cualidades de lo poético son también de lo mítico y lo sagrado.

Si la poesía actualiza al mito, a lo sagrado, entonces ésta se erige a modo de puente, el cual une a la modernidad con el mito y la divinidad. Pareciera que dicha acepción es la misma propuesta por Paz. Al aceptar que lo sagrado puede ser un don o gracia conferida a cualquier objeto, espacio, tiempo o ser; es factible reconocer también a la poesía bajo dicha categoría; la pregunta es: ¿cómo?; ¿de qué manera lo sagrado y lo mítico se traslucen en la poesía y sobre todo en la de Paz? Respecto de ello Aguilar Mora afirma:

Paz le atribuye a la poesía poderes “sobrevitales”, “sobrehumanos” y “sobrenaturales” la mística y la poesía se reconoce la comunicación enigmática entre el hombre y aquello que lo excede, lo que hace necesaria la manifestación de otra idea, la de lo sagrado. En este caso, lo sagrado está insertado en la vida del creyente como del no-creyente y su propósito está direccionado hacia el para qué de las creencias (80).

De alguna manera, la poética de Paz es la construcción de una nueva mitología. No se trata de replantear al mito, sino a los seres sobrenaturales que habitan las narraciones, ahora los dioses serán la poesía, el erotismo y lo telúrico. Esta triada escribirá sobre nuevos héroes: la palabra, el lenguaje, la mujer y el poeta serán aquellos que buscarán estar cerca de las divinidades. Así pues, se abre la dialéctica entre estos seres sobrevitales.¹⁶

La poesía de Paz considera una realidad moderna, una sociedad crítica, una tradición de ruptura, cuyo pensamiento incluye lo ético, lo moral y lo estético; esto abre una puerta que considera a los seres humanos como aquellos que, ante este vacío, esta orfandad, consecuencia de esta misma tradición de ruptura; requieren un nuevo espacio de comunión con la finalidad de tratar de conciliar su propia soledad.

Hablar de una mitología paciana es abordar el noble sitio de comunión; dicha convergencia apuntala la relación entre hombre y poesía, ¿por qué esta última? Porque requiere pensarla, recobrar su valor permanente en la literatura, en los hombres, pues permite la unión del pensamiento, la sensibilidad, la conciencia y la sinrazón.

¹⁶ Al decir que la poesía, el erotismo y lo telúrico se asumen como los nuevos dioses, se pretende igualarlos con una metáfora, la cual permita demostrar, que, para Octavio Paz, estas tres propuestas estéticas son los vehículos hacia la divinidad. Si la modernidad ha desmontado el discurso mítico de los pueblos originarios, en Paz se busca reconstruir este vínculo con lo sagrado a través de la poesía, el erotismo y lo telúrico. Por otra parte, cuando se habla de la palabra, el lenguaje, la mujer y el poeta como los nuevos héroes de la modernidad, lo deseado es hacer notar su conexión con los hombres modernos; es decir, la palabra, el lenguaje, la mujer (en todas sus simbolizaciones posibles), así como el poeta son asequibles al hombre moderno y, por lo tanto, el medio por el cual se accede a la poesía, al erotismo o a la naturaleza en sus cualidades sacras.

Todas estas cualidades integradas en la poesía son el contrapeso de la modernidad: “la línea divisoria entre imaginación poética y revelación religiosa se ha ido borrando; es decir, la imagen poética que es la experiencia de nuestro estado original encierra en sí lo sacro y lo profano, que es la realidad trascendente y originaria de la humanidad” (Gueorguieva, 81).

El moderno, el concepto de modernidad para Paz no es menor. Es un paradigma complejo; es abismal porque revela la fragmentación humana, es el periodo de la muerte de las utopías y dice a través de *Los hijos de limo* que:

La modernidad es una tradición polémica y que desaloja a la tradición imperante, cualquiera que esta sea; pero la desaloja sólo para un instante después, ceder el sitio a otra tradición, que, a su vez, es otra manifestación momentánea de la actualidad. La modernidad nunca es ella misma: siempre es *otra*. Lo moderno no se caracteriza únicamente por su novedad, sino por su heterogeneidad. Tradición heterogénea de lo heterogéneo, la modernidad está condenada a la pluralidad: la antigua tradición era siempre la misma, la moderna es siempre distinta (145).

La modernidad se piensa como una tradición, sus enigmáticas características son sus incesantes rupturas; paradoja en sí misma, pues no preserva la continuidad del pasado, facilita la apertura a cambios, los cuales se tornan una forma nueva; poseen un instante de acción; su fugacidad es prematura, finalmente, cesan de existir por la aparición de otra nueva estructura, por lo tanto, lo que la modernidad preserva son las pluralidades de las formas y del asombro que éstas provocan.

En este sentido Paz señala nuevamente en *Los hijos del limo*:

[...] en fin, la modernidad se niega y se afirma. No solo los críticos sino los artistas mismos sintieron y percibieron estas afinidades. [...] la tradición que se niega a sí misma para continuarse, la tradición de la ruptura [...] Todos tenían conciencia de la naturaleza paradójica de su negación: al negar el pasado, lo prolongaban y así lo confirmaban (148).

La poesía es, entonces, un ejercicio completamente transgresor, en una imagen concreta un acto, hace perdurar momentos estéticos, genera el espacio para prolongar el pasado, el cual cambia por presente, a la vez lo critica, de allí nace la necesidad de pertenecer a una tradición. La poesía es la representación de una tradición moderna, la cual consiste en eliminar la separación de lo antiguo con lo contemporáneo y al reafirmar el pasado, lo transforma en una continuidad que se consolida en el presente.

Por lo tanto, Octavio Paz busca volver a la poesía una forma paradójica, pues simultáneamente es negación y ruptura; por causa de ambas condiciones se instaura como una tradición.

La primera gran ruptura sugerida por Paz para hacer frente a la modernidad como tradición inicia con el mito. Vincular la poesía con imágenes míticas es un doble giro disruptivo. Primero a través de los mitos recupera el pasado del hombre, lo obliga a regresar y preguntarse por su origen. Lo despoja de lo antiguo, lo convierte en un nuevo presente y le da una continuidad, en un segundo momento, lo actualiza. Este último elemento deja a la poesía bifurcarse porque rescata no nada más a dioses antiguos, sino a todos aquellos elementos en torno a él: el rito, lo primigenio, el tiempo original, lo divino, el sacrificio, lo heroico, la creación, a partir de este cúmulo de piezas se posibilita un acto de comunión, de otredad.

La poesía en Paz es también rompimiento porque los mitos al ser actualizados ya son otros, la pirámide de Teotihuacán de “Himno entre ruinas” ya no es el templo de los aztecas, es otra, gracias a la poesía se transforma; es dialéctica con el hombre nuevamente, la ruptura que provoca la poesía no recae solamente en el mito, comienza en él, crece y explora más formas, ello abre paso al erotismo, la mujer, la noción del otro y la naturaleza.

Para Paz, la creación poética lleva implícita la afirmación de que el poeta, por un lado, siendo miembro de una comunidad mantiene viva la palabra de su pueblo, o sea, la palabra ajena, hija de un lugar y un momento histórico; por otro lado, las imágenes creadas por él constituyen otro lenguaje, anterior a cualquier fecha histórica, es decir, son un comienzo absoluto (Gueorguieva, 86).

Pensar que Paz edifique una mitología en torno a la poesía es también afirmar que el poeta mexicano no deja de concebirla como un acto colectivo. Evoca a la reunión de la comunidad. Bajo una dialéctica del pensamiento heideggeriano; Paz ensambla una ontología para la poesía:

El poeta da nombre a los dioses, y lo da a todas las cosas, y las nombra en lo que son. Este nombrar no consiste en proveer a algo, ya de antemano conocido, ni más ni menos que con un nombre, sino en que, al decir el poeta en las palabras el vocablo esencial, mediante tal nombramiento se nombra, por vez primera, al ente para lo que es, y de este modo se reconoce como ente. Poesía es, pues, fundación del ser por la palabra de la boca (Heidegger, 29-30).

El poeta y la poesía son elementos correlativos. El poeta es capaz de nombrar algo nuevo, al hacerlo crea. Nombrar significa que el lenguaje no es una simple herramienta del habla; mediante un acto poético el poeta vuelve a reconstruir el mundo; el resultado de ello es una imagen poética en conjunto con otra realidad. Esto deja que el lenguaje se transmute en el material primigenio de un pueblo, pues solo por la palabra poética es posible acceder a nuevas alteridades, espacios y tiempos inexistentes sin el genio del poeta. Para Octavio Paz, esta otredad, esto que es lo Otro es la poesía.

La poesía como ontología, mitología y consecuentemente otredad, requiere de un acto de comunión. El poeta recoge la voz del pueblo, de su colectivo, pues evoca las voces de su comunidad, el pasado de su pueblo actualiza el tiempo y espacio, reconstruye el ritmo, los ciclos de la naturaleza y los convierte en presencia. Es capaz de otorgarles continuidad. Ya

no solo es la voz del poeta la cual habla, también son las voces de la comunidad contenidas en la poesía.

La poesía como propuesta mítica conlleva evocar y renombrar dioses antiguos o crear nuevos, a su vez es instaurada como tradición dentro de los paradigmas de lo moderno, explica Jacques Lafaye al respecto de la poética paciana: “Octavio Paz practicó lo que un erudito alemán, Ernst Robert Curtius, llamó la *imitatio* [...] La palabra griega *mimesis* significa “mimo”, “pantomima” o “imitación”, pero la imitación es una versión pálida de la obra original; el plagio es una imitación burda; la *mimesis* es un resurgimiento; mejor dicho, re-creación” (226).

Ante el paradigma de la modernidad, el dominio de la técnica, la crítica, el deseo de la inmediatez, las nociones de falso progreso y éxito, la valía del capital, el consumo masivo de bienes materiales, Octavio Paz se les enfrenta con la idea de recrear a partir de lo poético; abre un ejercicio dialéctico, el cual pretende comunicar valores de tiempos pasados en conjunción con los modernos. Propone una asimilación de culturas ajenas, pero también devorarse las imposibilidades de la propia modernidad.

3.2 *Semillas para un himno: revelación de la otredad y el mito*

Como se ha mencionado, *Semillas para un himno* es el primer poemario de Paz (1943-1955), el cual evoca la idea del mito con el hombre moderno, también con el lenguaje y con la poesía. Es el comienzo de una reflexión que no solo va a madurar, se transformará para convertirse en una dialéctica, menciona Paz en “Los pasos contados”:

Mi afición por la poesía náhuatl es inseparable de mis exploraciones por la poesía moderna. Aunque leí con avidez las primeras traducciones de Garibay, no estaba preparado, poéticamente, para entenderlas. Tuve que pasar por la experiencia del arte y del pensamiento

modernos –pienso no solo en la poesía surrealista sino en la antropología– para poder penetrar, deslumbrado, por ese laberinto de formas-conceptos y de ideas-imágenes que es un poema o una escultura precortesianos (61).

Semillas para un himno es el principio de una intuición, la cual trata de unir el mundo heterogéneo del náhuatl con la poesía moderna, en concreto, con las afinidades surrealistas de Paz, es el inicio de una propuesta donde la poesía se vuelve un acto de comunión; es decir, existe ya un reconocimiento de las rupturas engendradas por la modernidad. De este modo la poesía se transforma en una estación germinadora que busca desembocar en un canto religioso.

Entre la poesía de Paz y la náhuatl impera un diálogo compartido, explica Anthony Stanton: “hay un léxico compartido: piedras preciosas (turquesa, obsidiana, jade, topacio, esmeralda); joyas y objetos de lujo (pulseras, collares, espejos, oro, anillos, penachos), animales con connotaciones mitológicas” (420). El léxico no es nada más una mezcla de nombres o sustantivos, es la compenetración de imágenes poéticas que se traducen en la fundación de nuevos mitos; también es la convergencia de dos universos, se recrean símbolos y arquetipos para encarar una realidad cambiante, cuyas constantes son la inmediatez y la fragmentación.

Este poemario consiste en explorar cómo crecen las imágenes poéticas hacia la poesía igual a una esencia sagrada: “Mediante el lento despliegue de cada una de las metáforas y las analogías complementarias de cada poema van creando un mundo de abundancia, en constante apertura y crecimiento” (Stanton 426), es una fuerza latente, tal cual las semillas que proyectan los ritmos cíclicos de la naturaleza, es incluso una invocación a la poesía y a la palabra. *Semillas para un himno* va a presentarse como un ritual para y por la poesía. Reelabora el término del sacrificio ya no como un suceso individual, sino colectivo. El

recorrido del análisis del poemario empieza explorando las siguientes categorías: lenguaje, palabra, poeta y naturaleza, todas ellas reelaboradas mediante lo mítico y lo sagrado:

AL ALBA busca su nombre lo naciente
Sobre los troncos soñolientos centellea la luz
Galopan las montañas a la orilla del mar
El sol entra en las aguas con espuelas
La piedra embiste y rompe claridades
El mar se obstina y crece al pie del horizonte
Tierra confusa inminencia de escultura
El mundo alza la frente aún desnuda
Piedra pulida y lisa para grabar un canto
La luz despliega su abanico de nombre
Hay un comienzo de himno como un árbol
Hay el viento y nombres hermosos en el viento (Paz 193).

La imagen inicial de la estrofa es el sol configurado en el alba, los primeros toques de luz inauguran al día, con él se anuncia el canto. La luz dibuja y da forma a las montañas, el mar, el agua. La naturaleza se abre paso por el poema de manera violenta, “la piedra embiste” “rompe”, movimientos telúricos con mayor fuerza van esculpiendo al mundo motivados por el sol “El sol entra en las aguas con espuelas”.

Esta capacidad lumínica es el comienzo de las semillas que germinan para dar paso al cosmos. En su punto más primigenio un universo se ha engendrado para crear un canto, ¿qué clase de canto?: un himno, cuya alabanza es la palabra, los nombres que crean “Hay el viento y nombres hermosos en el viento”. Las semillas de *Semillas para un himno* son las palabras, los nombres, y así, esparcidas por el viento, germinadas por la luz es que conciben. Lo anterior marca el principio de la poesía en su constitución sacra. La composición sagrada se distingue en gran medida por la carga de significado de las metáforas de la naturaleza.

Semillas para un himno es entonces un recorrido poético por el lenguaje, por su capacidad creadora y su forma de engendrar imágenes dentro del poema que al final mutarán en poesía. Explica Hugo Verani: “La labor literaria de Paz, su apego a instalar al lector en el centro del hecho poético, como si participara de la propia génesis del poema; vale decir, reducir la distancia entre pensamiento y palabra, abolir la distancia entre el hombre y la cosa mediante una escritura cercana a la experiencia. Este es el valor más auténtico de la poesía contemporánea” (16).

La palabra y el lenguaje, entendido como totalidad, pues es una vía al autoconocimiento, también una experiencia que reduce la brecha entre las rupturas propiciadas por la modernidad con relación a examinar al lenguaje únicamente bajo los métodos de la lógica lingüística. Esta escritura mediada por la poesía exige una comunión, una experiencia poética que se sublima a lo numinoso, vuelve a mencionar el poema:

Todos eran todo
Sólo había una palabra inmensa sin revés
Palabra como un sol
Un día se rompió en fragmentos diminutos
Son palabras del lenguaje que hablamos
Fragmentos que nunca se unirán
Espejos rotos donde el mundo se mira destrozado (194).

La imagen inicia con un verso que anuncia la totalidad, la unidad, una época ulterior, un tiempo y espacio previos al hombre, donde el lenguaje existía ya, y continúa con una palabra creadora, o pensado en el mito cristiano del génesis, donde antes de la creación ya estaba el lenguaje: “en el principio era el verbo”, anclado a la misma imagen se une el símbolo del sol, su significado y semántica es polivalente.

En las mitologías orientales, y recordando la influencia de éstas en Octavio Paz, el sol en el *Rig Veda* dice: “Resplandeciente por luz, tú, oh Sol, has venido hasta la zona brillante del cielo, por quien todos estos seres traídos, responsable de toda acción, poseedor de toda divinidad” (Pandey, 54). Entonces, en los primeros tres versos no solo es un todo; ya no es la simple añoranza de un tiempo mítico, sino la reafirmación de que esta totalidad es sagrada, pues resulta entendida como un lenguaje divino.

El lenguaje que ha unido las escisiones y ha creado, el cual se consolida igual a un todo se ha fragmentado y con él, también lo fundado ¿qué resta después de las rupturas? La imposibilidad de volverse a conjuntar y la incesante búsqueda por lograr dicho proceso nuevamente. Del lenguaje quedan las palabras reflejando al mundo. Son espejos por los cuales los hombres se ven, además observan el retrato de los otros y de sí mismos. Las palabras como espejos rotos generan imágenes que alguna vez fueron sagradas para el lenguaje.

El mundo se mira destrozado ante la imposibilidad de recuperar este lenguaje divino. Lo único que resta del lenguaje son las palabras, reminiscencia divina, a las cuales los hombres alguna vez tuvieron acceso y la poesía se configura como en la puerta de entrada. Dice Paz en *La otra voz. Poesía y fin de siglo* en “Contar y cantar”:

El poema extenso es, en su origen, poema épico. Pero las historias de los héroes son también las historias de los dioses y la historia de las relaciones entre los dos mundos, el heroico y el divino [...] lo mítico y lo heroico se confunden: la materia épica es la gesta de los héroes y los héroes son seres semidivinos (13).

El énfasis hacia el poema extenso no aplica únicamente por su longitud, sino por su temática; hay una intención en las imágenes poéticas de poder rescatar un tiempo y espacio épico, de hacer converger dioses y mortales, sacralidad y profanidad a modo de una dialéctica que permita generar unidad.

La explicación de Paz con respecto del poema extenso rebasa al mismo, pues facilita llevarlo al terreno de toda la poesía, dado que estos dos muestran los cambios, rupturas e invenciones de la vida humana. De similar modo ocurre con la continuidad, expone las alianzas entre divinidades y héroes. El poema en su forma más simple es un canto. Entre el poema corto como el haikú o el poema extenso, su diferencia esencial yace en cómo desarrollan su cantar, su estilo para contarlo. El poema corto brinda un instante; el extenso una dilatación temporal.

Semillas para un himno es un poemario progresivo al manifestar un recorrido que va del poema extenso al corto y nuevamente hasta el primero. Esta evolución involucra al instante, también al encuentro de las historias épicas; es decir, desea reflejar que los elementos opuestos no solo son dialécticos, sino fundacionales para la tradición de rupturas.

Entendiendo que la historia de los héroes épicos es también la de los dioses, en *Semillas para un himno* está presente una imagen reiterativa: el sol. La multiplicidad en la cual está recreado este elemento telúrico, poéticamente hablando, deja inferir que es la pieza mediante la cual lo divino y lo mítico hacen contacto con lo heroico, lo mortal; es decir, el sol es la vía por la cual los dioses, lo divino, lo mítico podrán reunirse con los hombres y sus hazañas. De resaltar es la siguiente estrofa de *Semillas para un himno* en su poema “Piedra Nativa”:

El fruto madura hasta ser sol
El sol madura hasta ser hombre
El hombre madura hasta ser un astro
Nunca la luz se repartió en tantas luces
Los árboles las calles las montañas [...]
El sol lo cubre todo lo ve todo
Y en su mirada fija nos bañamos
Y en su pupila largamente nos quemamos
Y en los abismos de su luz caemos (Paz, 201).

El Sol progresivamente comienza a verlo todo, a cobijarlo, a modo de panteísmo es una totalidad que se apropió de aquello que sea tocado por su luz; ello incluye a los objetos o seres humanos. Los hombres se convierten en el sol, este en hombre. Dentro de la poesía náhuatl y específicamente en el mito del sol, existe una red simbólica ajustada a los determinismos de la relación hombre/mundo en términos fundacionales, dice el mito: “Y *Nanahuatzin* sus ramas de abeto se hicieron de cañas de ramas verdes. “Nueve, y su bola de grama(es) de hojas de pino secas, y sus espinas también son espinas de maguey y cuando se sangra es su sangre y como copal sólo sus llagas” (Keraudren, 99).

Nanhuatzin es uno de los dioses que va a ser sacrificado para dar vida al sol, su cuerpo, antes de lanzarse al fuego, está revestido de plantas, de hojas secas, espinas de maguey y sangre: símbolos de lo terrenal, de la vida y de la muerte. Este sol que está por nacer del sacrificio de las brasas ardientes, del calor incesante del fuego está en el poema paciano, es la anunciación del nacimiento del astro: “El calor se afila el instante dichoso// Agua tierra y sol son un solo cuerpo” (Paz, 201).

El poema está unificando no solo al mito náhuatl, además lo actualiza. Aunado a ello, la imagen poética crea un vínculo con lo divino y lo terrenal. En esta ocasión los héroes míticos no son los de las grandes hazañas, sino los hombres que toman consciencia de su condición y la potencialidad por experimentar un acto sagrado. La sinergia de afirmar que el sol se transforma en hombre y el hombre en sol es manifestación clara de lo que Roger Callois explica en páginas anteriores acerca de la capacidad de cualquier objeto para erigirse en un ente sagrado. Patrick Johansson Keraudren menciona:

Los cinco paradigmas de la penitencia de *Nanahuatzin* connotan simbólicamente el espacio infra-terrenal, la vida y la muerte vegetal.

Relación:

- Trascendencia (penitencia)
- Dimensión infra-terrenal (muerte)
- Unidad/Cinco
- Verde/amarillo (vida/ muerte)
- Sangre (vida)
- Enfermedad (llagas) (99)

Del análisis estructural del mito náhuatl interesa resalta estos elementos telúricos atribuidos al dios Nanahuatzin (el quinto sol), la idea del color, pues el amarillo como noción de vida/muerte está estrechamente ligado al sol, además los colores en la poesía náhuatl poseen un valor ontológico-religioso, ello lo explica de la siguiente manera Eulalio Ferrer:

En su cosmología el amarillo oro, siendo el color de la nueva piel de la tierra al comienzo de la estación de las lluvias estaba asociado a la primavera [...] En las fiestas conmemorativas de dicha estación, los sacerdotes se vestían con pieles pintadas de amarillo. En el panteón azteca, Huitzilopochtli, el guerrero triunfador, dios del sol del mediodía, aparecería pintado de amarillo y azul (210).

En el mito del Quinto sol, así como en Huitzilopochtli, dios del sol del mediodía, el amarillo en su aspecto ontológico-religioso es fundacional, el amarillo es el tono de estas deidades, las cuales están simbolizadas por el sol, estrella sinónimo de la vida, por lo tanto, no es de extrañarse que esta vitalidad fundida simbólicamente al amarillo se encuentre puesta de manifiesto en *Semillas para un himno*, por ejemplo, estos versos: “Nunca la luz se repartió en tantas luces// Los árboles las calles las montañas // Se despliegan en olas transparentes [...] Es una pluma ardiendo el canto del canario” (201).

¿Qué luz? No es otra más que la del sol refractado en amarillo, la cual baña a los hombres, crea calles, montañas y cantos, la que arde, y permite que el instante acontezca. Es esa luz con su paleta de tonos amarillos la que quema a los hombres. El amarillo está unido a la vida porque alumbra y al hacerlo engendra. Ahora bien, en *Semillas para un himno* dicha luz y este amarillo pertenecen al sol en su acto divino/creador.

En *Semillas para un himno* se edifican dos entes creadores y divinos: el sol y la palabra. Por una parte, el lenguaje o la palabra poética se antepone como semilla germinadora de toda posible creación. Está manifestada en un tiempo ulterior, en una alteridad casi inaccesible al hombre sino es a través de la poesía. El devenir de la existencia humana supeditada por el lenguaje y de lo que a partir de él se pueda construir. Ahora bien, cuando se habla del sol igual a una refiguración de los mitos prehispánicos, facilita la comunión de la vida con la de los héroes; la diferencia es que sus hazañas están por desfragmentarse, por hacer que la ruptura se convierta en continuidad.

El poeta será entonces quien trate de disolver dichas escisiones. En este sentido, el sol y la palabra poética se cristalizan en *Semillas para un himno* a modo de nuevo mito fundacional, las imágenes poéticas se transforman ahora en las preguntas que se hace la voz

lírca. Este mito nobel genera sus redes relacionales que ubican y justifican la presencia del hombre en el mundo. Por otra parte, el sol y la palabra se van a volver una unidad, este vínculo cada vez más estrecho desdibuja la línea que los separa en términos de sus posibles significaciones.

Nótese en los siguientes versos de “Manantial”: “Un día comienza en mis palabras [...] Como el cuerpo del dios constelado en signos” (199) y ahora en la estrofa del poema “Semillas para un himno”:

INFRECUENTES (pero también inmerecidas)
Instantáneas (pero es verdad que el tiempo no se mide)
Hay instantes que estallan y son astros (...)
Mundos de imágenes suspendidos de un hilo de araña (...)
Pez
 Álamo
 Colibrí
Y así ahora de mi frente zarpa un barco cargado de iniciales
Ávidas de encarar en imágenes
 Instantáneas
Imprevistas cifras del mundo
La luz se abre en las diáfanas terrazas del mediodía
Se internan en el bosque como una sonámbula penetran en el cuerpo dormido del agua
Por un instante están los nombres habitados (210-212).

La palabra y el sol como unidad fundacional transmiten un orden orgánico en donde el mito y lo sacro se tornan en una cultura ritual que busca responder no solo al propio acto de crear, además, el poema tiene la capacidad de condicionar al hombre debido a este impulso semántico evocado por las imágenes. El poema en este sentido anhela ser Otro que desea comunicar una nueva alteridad para el hombre.

No es factible pasar por alto la disposición versal de “Semillas para un himno”: instantes o infrecuentes son vocablos denotativos de la ruptura espacial y la linealidad del verso; estos momentos son referencias a semillas en un sentido literal, metafórico del acto de germinar, del nacimiento de una nueva concepción de la poesía que ya no es ornamento. Esta forma de la poesía exige la recuperación de su origen más profundo; es ahora una alabanza, un canto. Comenta Paz: “Reducido a su forma más simple y esencial, el poema es una canción. El canto no es discurso ni explicación [...] pero para *cantar* la cólera de Aquiles y sus consecuencias, Homero debe *contar* sus hazañas y la de los otros aqueos. El cuento se vuelve canto” (13).

Semillas para un himno es la germinación de un término diferente de poesía en tanto que ésta, así como explica Octavio Paz, es un cuento que se vuelve canto; un canto para contar otro mito, una otredad, una divinidad nueva. Estos nuevos mitos además de recuperar el pasado también crean nuevos héroes, los cuales van más allá de ser aquellos hombres de grandes hazañas; estos otros héroes son la palabra, el sol, el poeta, el erotismo, el cuerpo, la mujer, espacio, el ritmo, el tiempo con él, el instante, la naturaleza, todos se entremezclan con los antiguos.

Regresando a la estrofa, las palabras: “instantes”, “infrecuentes” o sus variantes, al romper el verso introducen una unidad fundacional más: el silencio. No es extraño hablar del silencio dentro de la poética paciana. En el primer capítulo de esta investigación se inició con las asimilaciones de Paz en torno a Mallarmé con *Un cuop de dés* debido, a que es el silencio una unidad semántica significativa en ambos de formas varias y símiles; ahora, qué implican dichos silencios en “Semillas para un himno”, en la estrofa ya citada, Ramón Xirau explica que:

La poesía de Octavio Paz no oscila entre la palabra y el silencio; nos hace entrar en el reino del silencio donde habita la palabra verdadera –la palabra indecible, la exacta, la que está más allá de los nombres, la que es, a la vez, *sí* y *no*, acaso, ya también a la vez, *ni sí ni no* [...] Paz sabe que la verdad y la realidad son, en última instancia indecibles; con los místicos, sabe que el poema es decir lo indecible y, sobre todo, indicar, en y a través del poema, lo indecible mismo. La paradoja de la palabra poética está en decirnos precisamente lo que dice y en indicarnos que esto mismo que dices no puede decirse (9).

El poema entonces, en los espacios de “Semillas para un himno”, esos escalonados no son más que silencios. Es el comienzo de una dialéctica hacia la comunión, “la otra orilla” los espacios en blanco de los versos escalonados del poema son asumidos a modo de silencios, son aquello que el lenguaje sagrado no alcanza a comunicar y sin embargo comunica. El poema dice, además también expresa lo que hay más allá de él gracias a los silencios, lo indecible se desvela cuando el poema calla. Esto hace que el poema sea inexplicable e intangible, más próximo con la mística.

Por este motivo, retomando las palabras de los versos escalonados, el silencio viene acompañado también del lexema Colibrí y no es gratuito; Huitzilopochtli, quien a su vez representa la deidad del sol del mediodía. En una palabra, el poema condensa su carga mítica, sagrada y mística, tras ella sigue un silencio, un espacio en blanco. El poema va más allá de lo decible. “La palabra ha vivido envuelta en silencio desde que se creyó en ella como fundamento [...] Para Octavio Paz el lenguaje nos preside rodeado de silencios, es decir, de distancias y cercanías” (Xirau, 9).

Lo acontecido con la palabra también se da con “Semillas para un himno”, está rodeado de silencios que ambivalente, une y aleja, realiza acercamientos con la divinidad al solo decir “colibrí”, al mismo tiempo existe un distanciamiento con lo sagrado, en tanto se

realiza la pregunta: ¿cómo contar la experiencia mística? La palabra colibrí se vuelve indecible, aunque no cese de comunicar.

El verso “Colibrí” subsume al dios Huitzilopochtli, también a la imagen poética del sol que une a todos los poemas de *Semillas para un himno*, los cuales están atravesados por dicha iconografía y después, ella misma se rodea de silencios visibles por los espacios en blanco de la disposición versal de la estrofa, aun así no termina de decir la palabra. Sin embargo, y a pesar de esta imposibilidad, el lenguaje poético comienza ahí, en el acto de comunicar frente a los otros lenguajes cuando estos callan.

Semillas para un himno es entonces este primer lenguaje poético, no puede guardar silencio, emplea sus silencios para seguir contando lo indecible de las experiencias místicas. Las palabras están germinando, lo interesante de ellas son el fruto; qué dirán y cómo lo comunicarán. Lo último es la puerta del origen de ¿*Águila o sol?*, *Semillas para un himno* es una conjunción de cosmovisiones de los pueblos originarios de Latinoamérica con la poesía en un intento de ser divinidad.

Este libro de poemas es el comienzo por explorar lo sagrado, por crear imágenes poéticas que lo evoquen. Es también el principio de la refiguración de los mitos. También se erige como el poemario que propone sus primeros héroes épicos: el sol, el silencio, la palabra; es decir, buscan abandonar su condición de imágenes simples o unidades de significación y tratan de decir más allá del contenido del poema.

3.3 Lo sagrado: la refiguración de la poesía como mítica

¿Águila o sol? [1949-1950] es un texto en prosa, lleva desde el título la adopción del habla coloquial del mexicano: el volado, dos caras de una misma moneda, representa el azar. Dentro de la cultura popular mexicana lanzar una moneda al aire es dejar que el azar se convierta en aquel que tome las decisiones. Por su parte, también el libro de estos poemas en prosa es evocación de emblemas míticos o fundacionales de esta misma cultura.

El título plantea una inquietud más: arrojar una moneda al aire, mientras ésta vuela exhibe sus dos caras; señala sus dualidades; así pues, pone en discusión la pugna de la dualidad como unidad. Discusión paradójica porque para que la moneda sea una necesita de sus dos caras; del águila y del sol. La unidad para serlo requiere ser fragmentada. Esto último connota también expresiones míticas y culturales, no es gratuito ni el sol y ni el águila a modo de referentes simbólicos.

André Pieyre de Mandiargues escribe en su artículo titulado: “Octavio Paz: *¿Aigle ou Soleil?*”:

Como es costumbre cuando se trata de poesía traducida, son las prosas las que mejor resisten el paso de una lengua a otra. Paz, quizás impulsado por el ejemplo de *Iluminaciones*, empleó mucho esta forma conveniente a su genio lapidario. Son inolvidables esos monumentos amenazadores, esas enormes piedras de temible sexo, esa “Mariposa de obsidiana”: “Toma mi collar de lágrimas. Te espero en ese lado del tiempo en donde la luz inaugura un reinado dichoso: el pacto de los gemelos enemigos, del agua que escapa entre los dedos y el hielo, petrificado como un rey en su orgullo. Allí abrirás mi cuerpo en dos, para leer las letras de tu destino.” O aquella “Dama huasteca”: “Pocos la han visto. Diré su secreto: de día, es una piedra al lado del camino; de noche, un río que fluye al costado del hombre.” El amor de la mujer y el destino revolucionario del mundo (en eso también, de manera espontánea, es completamente surrealista) son los dos polos entre los que se inscribe el pensamiento de Octavio Paz (23).

Si *Semillas para un himno* introduce el silencio y el mito como constitucionales para la sacralidad de la poesía, de acuerdo con la crítica del francés André Pieyre de Mandiargues, *¿Águila o sol?* va a presentar al erotismo y a reforzar al mito, está vez anclado no solo a la naturaleza, también al cuerpo, ¿cuál cuerpo?, el de las diosas, el de la mujer, la otra cara de moneda de la divinidad.

Dicha dualidad se presenta de igual manera en su estructura, son poemas en prosa, para la época de los 50, la ruptura del verso era juego de contraposiciones: el verso contra la prosa no nada más en términos estilísticos, se demostraba que para escribir poesía el verso no era la única alternativa, la doble cara de la poesía son el verso y la prosa, al respecto comenta Anthony Stanton:

Al menos en el caso de México es relativamente fácil observar que es en el periodo llamado posmodernista, en la segunda década del siglo XX, cuando se producen los primeros ejemplos incontrovertibles de textos que podemos identificar con certeza como poemas en prosa. Efectivamente, en esa década escriben Alfonso Reyes, Julio Torri y Ramón López Velarde [...] cada uno de ellos tiene una idea clara de la forma (317).

El poema en prosa es una unidad, a modo de metáfora, la moneda, cuyas dos caras son el verso y la prosa, no se trata de formas excluyentes, pues conviven y posibilitan el acto poético. Partir de esta dualidad no extraño, el comienzo del poemario presenta una lucha contra el lenguaje, el poeta entabla una batalla por des automatizar al verso y provocar que la prosa se torne en poesía.

El poemario está dividido en tres: “Trabajos del poeta”, “Arenas movedizas” y “¿Águila o sol?”, en las tres secciones el lenguaje es un ente violento, un agente de destrucción, pero también señala la crisis de la creación poética. El yo es asediado por la palabra poética. El poemario abre nuevos escenarios de gestación, el onírico es fuente para

hacer dialogar al mito con la palabra sin dejar de resaltar la imposibilidad del poeta para asir al lenguaje.

La poesía sí es sagrada, el yo lírico pareciera estar incapacitado para evocar esta divinidad del lenguaje. A partir de ello, se inaugura una nueva pregunta: ¿cuáles son los condicionantes estructurales que propone *¿Águila o sol?* para facilitar que la poesía sea sagrada? El primer esbozo de respuesta parte de un juego de contraposiciones, de yuxtaposiciones para vincular lenguaje, mitología y el quehacer del poeta.

Así pues, el análisis inicia con la primera parte del poemario, en “Trabajos del poeta” dice el yo lírico:

COMIENZO y recomienzo. Y no avanzo, cuando llego a las letras fatales, la pluma retrocede: una prohibición implacable me cierra el paso. Ayer, investido de plenos poderes, escribía con fluidez sobre cualquier hoja disponible: un trazo de cielo, un muro (impávido ante el sol y mis ojos), un prado, otro cuerpo. Todo me servía: la escritura del viento, la de los pájaros, el agua, la piedra. ¡Adolescencia, tierra arada por una idea fija, cuerpo tatuado de imágenes, cicatrices resplandecientes! El otoño pastoreaba grandes ríos, acumulaba esplendores en los picos, esculpía plenitudes en el Valle de México, frases inmortales grabadas por la luz en puros bloques de asombro.

Hoy lucho a solas con una palabra. La que me pertenece, a la que pertenezco: ¿cara o cruz, águila o sol? (223)

La primera imagen habla acerca de la imposibilidad de escribir, de avanzar y crear, la frustración de no saber por qué, después un giro y el trabajo escritural llega, nótese que la creación poética se realiza en la pluma del poeta cuando evoca los cuatro elementos de la Tierra: cielo, agua, tierra y fuego: “un trazo de cielo”, “(impávido ante el sol y mis ojos)”, “la escritura del viento, la de los pájaros, el agua, la piedra”.

Ahora bien, cabe precisar que el fuego está simbolizado en el Sol y la Tierra en la piedra. Ambas evocaciones no son menores porque el sol desde *Semillas para un himno* es

una reminiscencia a la divinidad precolombina y la piedra también es recurrente en tanto que no solo es fundacional, inclusive es figuración de la perpetuidad del tiempo y más adelante de la consolidación en “Piedra de sol”.

En esta primera imagen hay ya una intuición: el lenguaje germina cuando la naturaleza se hace presente, pero adicional a ello, ésta a su vez pide la presencia del mito. Los cuatro elementos de la naturaleza tienen su equivalente en los dioses prehispánicos: Tláloc y Ehécatl, Huitzilopochtli (sol del mediodía) y Coatlicue. Por último aparece el cuerpo como un otro; dice el poema: “cuerpo tatuado de imágenes, cicatrices resplandecientes”; esta metáfora manifiesta la mortalidad, lo terrenal y lo sensorial, apelación por conocer, vivenciar lo sagrado a través del cuerpo; con la realidad el yo lírico inicia, igual a una imposibilidad escritural y del lenguaje, a su vez se vuelve un modo de autoconocimiento, una experiencia que anhela el estatus de sagrada. En función del lenguaje dice Paz en *El arco y la lira*:

Todo período de crisis se inicia o coincide con una crítica del lenguaje. De pronto se pierde fe en la eficacia del vocablo «Tuve a la belleza en mis rodillas y era amarga», dice el poeta. ¿La belleza o la palabra? Ambas: la belleza es inasible sin las palabras. Cosas y palabras se desangran por la misma herida. Todas las sociedades han atravesado por estas crisis de sus fundamentos que son, asimismo y, sobre todo, crisis del sentido de ciertas palabras (29).

La crisis con la cual empieza *¿Águila o sol?* se debe a la incapacidad del poeta por nombrar, la palabra no es eficaz; se pierde la conexión con el mundo. Comienza y recomienza el poeta y no puede, al final de la imagen del poema pareciera que la crisis no termina; sin embargo, no es funesta, se queda con una palabra ¿cuál?, solo el poeta lo sabe, lo que nombre devendrá de este vocablo.

La problemática del poeta reside en el acto de nombrar, ¿qué nombra cuando nombra? El lenguaje poético no está al margen del sentido o la significación, se concentra en aquello que denotan las palabras y rebasan al lenguaje; “la poesía moderna es inseparable de la crítica del lenguaje que, a su vez, es crítica de la realidad [...] El poema no tiene objeto o referencia exterior; la referencia de una palabra es otra palabra” (Paz, 5).

A la imposibilidad del yo lírico se suma enfrentarse al poema, dado que su significación radica al interior de él mismo, no hay referente externo. ¿Cómo saber que aquello nombrado engendra y da sentido? Es la pregunta del poeta frente al lenguaje, el poema condiciona sus significaciones; esto es entender la autonomía del poema y aceptarlo como una unidad. El poema es también forma, ¿*Águila o sol?*, su sentido deriva de ser prosa y no verso. “La significación no es aquello que quiere decir el poeta sino lo que efectivamente dice el poema” (Paz, 8).

La autonomía del poema lo aleja del poeta, ante ello las palabras también enfrentan una lucha interna con relación a su significado; sus sentidos internos se confrontan porque al unirse, yuxtaponerse, fragmentarse, también se contradicen o complementan. Así pues, lo dicho por el poema no incluye lo argumentado por el poeta y, sin embargo; tampoco puede prescindir de él. Por lo tanto, no es de extrañarse que el poema cierre así: “Hoy lucho a solas con una palabra. La que me pertenece, a la que pertenezco: ¿cara o cruz, águila o sol?” Esta batalla no es sólo la del poeta con el lenguaje, también la de él con el poema y paralelamente, con el sentido interno que éste establezca para sí y para quién lo lee. Es la confrontación del sentido y del significado, ¿cómo pensar este forcejeo con el lenguaje? Dice Paz en “Trabajos del poeta”:

Recorrí dos calles más, titiritando, cuando de pronto sentí –no, no sentí: pasó, rauda, la Palabra. Lo inesperado del encuentro me paralizó por un segundo, que fue suficiente para darle tiempo de volver a la noche. Repuesto, alcancé a cogerla por las puntas del pelo flotante [...] <<El silencio está lleno de ruidos –me digo– y lo que oyes, no lo oyes de verdad. Oyes el silencio>> Y el tam-tam continúa, cada vez más fuerte: es un ruido de cascos de caballo galopando en un campo de piedra [...] cae y se levanta; son las grandes paletadas del silencio cayendo en el silencio (229).

Pareciera que el poeta está sitiado, encerrado en una habitación enfrentándose al lenguaje, intenta comunicarse, pero no puede, ante ello decide salir y caminar, viene el movimiento, de pronto la Palabra lo toca y el yo lírico trata de atraparla, la siguiente imagen enfoca al silencio, Palabra y silencio están ligadas. ¿Qué implica la imagen poética en relación con el Yo? Existe un vínculo del lenguaje con el cuerpo, no es únicamente una reflexión intelectual, también corporal. El yo lírico al mencionar: “alcancé a cogerla” refiere a que la Palabra tiene una forma corpórea, el acercamiento es similar a lo escrito por Merleau-Ponty:

[..] el cuerpo no es un objeto transparente y no nos es dado como lo es el círculo al geómetra, por su ley de constitución; si es una unidad expresiva que uno sólo puede aprender a conocer asumiéndola, esta estructura se comunicará al mundo sensible [...] será preciso despertar la experiencia del mundo tal como se nos aparece en cuanto somos del mundo por nuestro cuerpo, en cuanto percibimos el mundo con nuestro cuerpo (Merleau-Ponty 321).

El cuerpo para Merleau-Ponty no es un recipiente vacío, o un ente, sino un lazo con el mundo; en ese sentido, el cuerpo guarda para así una categoría cognitiva y sensitiva. La relación que se establece entre hombre y realidad está determinada por el cuerpo. La experiencia del mundo tal cual se conoce deriva de la corporeidad.

De acuerdo con lo anterior, se suele pensar que la idea del cuerpo no es evidente, más bien se entremezcla de manera implícita en una reflexión siempre diferente, es otra cosa de lo que realmente es; es decir, el concepto del cuerpo se construye a través de la percepción

de sí mismo, la manera de concebir el cuerpo deviene de la experiencia de vivirlo; se conocen nociones de sexualidad, libertad porque se vivencia en la naturaleza del cuerpo y de su aprehensión. La convergencia sujeto-cuerpo conlleva la imposibilidad de separarlo como un objeto. El cuerpo no es otro ajeno al sujeto, el sujeto es el cuerpo y éste a su vez crea una realidad que se inserta o penetra en el mundo. Nuevamente menciona “Trabajos del poeta”:

ESCRIBO sobre la mesa crepuscular, apoyando fuerte la pluma sobre su pecho casi vivo, que gime y recuerda al boque natal. La tinta negra abre sus grandes alas. La lámpara estalla y cubre mis palabras una de cristales rotos. Un fragmento afilado de luz me corta la mano derecha. Continúo escribiendo con ese muñón (231).

Se da una tensión entre el cuerpo y el lenguaje, el poeta que busca escribir y no puede también está siendo mutilado por la propia palabra, entre mayor sea la tensión, mayor será el sufrimiento del cuerpo, inclusive su incapacidad por escribir y, por tanto, surgirá una incapacidad por entrar al universo poético. Es importante no dejar de lado el silencio, del cual hace mención el yo lírico.

Hasta este momento pareciera que el yo lírico está suscrito en una forma de desamparo. El silencio se configura entonces igual al vacío total de la Palabra con el yo lírico. Ahora bien, no es justo pensar que esta angustia, orfandad y silencio es del todo negativo, resulta más bien la antesala de una experiencia mística, a lo cual San Juan de la Cruz llama noche oscura en la *Subida del monte Carmelo*.

Ese sentimiento de desamparo, dicen los místicos, es una señal de progreso, de profunda iniciación en aquella esfera de la realidad a la que todavía no se ha aclimatado, y que trae consigo una creciente conciencia de la espantosa disparidad entre esa Realidad, esa Perfección, y el alma imperfecta [...] Así pues, la Noche Oscura, de cualquier modo, que la miremos es un estado de discordia (Underhill, 447-448).

Lo que presencia el yo lírico en “Trabajos del poeta” con relación a esta Palabra es un estado de negación similar a la del místico. Si esta Palabra es la poesía en su condición de sagrada, entonces el yo lírico concibe un abandono no como el del hombre ordinario rodeado de apego al conocimiento lógico, racional y ético del mundo, mejor dicho, este desamparo tiene como única fuente la cercanía de lo absoluto, lo cual lo eclipsa de modo inminente en todas sus facultades y por ello no consigue contener al lenguaje:

Vacías a tu ser de todo lo que los Otros lo rellenaron: grandes y pequeñas naderías, todas las naderías de que está hecho el mundo de los Otros. Vaciado, limpiado de la nada purulenta del yo, vaciado de tu imagen, ya no eres sino espera y aguardar. Vienen eras de silencio, eras de sequía y de piedra. A veces una tarde cualquiera, un día sin nombre, cae un Palabra (Paz, 231).

Lo relatado por San Juan de la Cruz como la noche oscura no es más que una de las condiciones que exige el acto de presenciar una experiencia mística. Este abandono va más allá de un forzamiento hacia un verdadero despertar; es reconocer la cercanía con una potencia absoluta, en este caso, la del poeta con la poesía. Este acto de orfandad es también una vía de purificación corporal; por esto, a lo largo de la prosa poética de “Trabajos del poeta” la escritura se siente en el cuerpo, no es nada más una sinestesia; se transforma, mutila al yo lírico y se impregna en la piel. La purificación es parte del sacrificio, del rito para la antesala del contacto divino, del contacto con la poesía.

“Trabajos del poeta” es el recorrido de una voz muda, por más que intente comunicar no puede, pareciera el ir y venir de un yo sumergido en la oscuridad que no es más que el umbral de un acto místico. Es también el desamparo de las facultades de un yo cada vez más próximo a una presencia absoluta dibujada en una sola Palabra, de una totalidad divina. La

noche oscura del yo lírico es incluso el preámbulo de un rito de iniciación, de una nueva mitificación que condiciona la propia experiencia divina y posibilita la presencia poética:

HACE AÑOS, con piedrecitas, basuras y yerbas, edificué Tilantlán. Recuerdo la muralla, las puertas amarillas con el signo digital, las calles estrechas y malolientes que habitaba una plebe ruidosa, el verde Palacio de Gobierno y la roja Casa de los Sacrificios, abierta como una mano, con sus cinco grandes templos y sus calzadas innumerables. Tilantlán, ciudad gris al pie de la piedra blanca [...] su lenguaje sagrado, sus canciones populares y su teatro ritual. Y sus sacerdotes jamás sospecharon que Pies y Manos no eran sino las extremidades de un mismo dios (Paz, 237).

Nuevamente los colores adquieren un valor importante en el poema en prosa, son evocaciones a los dioses aztecas o a espacios sagrados, lingüísticamente los prefijos no únicamente acomodan el color, también son raíz del nombre de los dioses: “los prefijos que orientan las palabras hacia un color específico: *iztac* es todo lo blanco y aparece como raíz de *Iztaccíhuatl*, la mujer blanca” (Ferrer, 205). Esta mujer es el mito de los volcanes que rodeaban a Tenochtitlán, en el poema está señalado bajo la palabra de Tilatitlán.

Los colores acompañan a los templos, nuevamente la piedra resalta como elemento telúrico, es símbolo de edificaciones y lugares sagrados, asimismo facilita su trascendencia, seguido de ello se abre un solo lenguaje: el sagrado y un dios creador. Destaca la presencia del número cinco, en el capítulo anterior es puntualizó igual a un número cabalístico por representar el nacimiento del Quinto sol, su valor ontológico permite entender el devenir de la naturaleza sobre el mundo, así como referencia directa del dios Quetzalcóatl.

Dicha referencialidad no trata solo de recobrar mitos prehispánicos, es ir más allá, a donde estos mitos se recuperan porque en ellos se posa lo divino, la poesía parte de esta divinidad, es continuidad de la sacralidad pasada; ontológicamente sigue determinando al yo

lórico. Por su parte, también muestra que para que este lenguaje sea sagrado, para conseguir la poesía su estatus de divina necesita de estos mitos, de la presencia de ellos, pues las narraciones dan lugar al espacio, tiempo, lenguaje y ritmo donde vuelven a ser fundacionales; la poesía se erige como aquella que los posibilita, a través de la poesía lo divino retorna a ser experiencia mística.

No es ajeno el cierre de “Trabajos del poeta: “[...] surtidor de plumas de fuego, herida resonante y vasta como el desprendimiento de un planeta del cuerpo de una estrella, caída infinita en un cielo de ecos, en un cielo de espejos que te repiten y destrozan y revuelven innumerable, infinito y anónimo” (Paz, 239).

El yo lírico no plantea solo recuperar mitos, tampoco basta con reconstruirlos, sino que en ellos se pueda vislumbrar cómo forman parte de un absoluto, de una presencia completamente divina y no olvidada, ello permitirá inferir que la poesía también está posibilitada en tener su propia condición de sagrada sostenida por el mito. La experiencia poética y la experiencia mística no se excluyen.

La imposibilidad del yo lírico en “Trabajos del poeta” radica precisamente en que no logra aprehender el diálogo entre sacralidad poética con el mito, porque el lenguaje no le pertenece, pues él se debe al lenguaje; sin embargo, esta necesidad por la palabra poética lo acerca más a la experiencia mística. Es relevante puntualizar que el mito va unido a la imagen poética de los poemas en prosa de *¿Águila o sol?*, pero como una cualidad para que la poesía sea sagrada; es decir, ya no es solo una característica, sino una condición más.

La complejidad del poemario yace en su habilidad para vincular poesía y mito. Mientras que *Semillas para un himno* atestigua la presencia del mito, *¿Águila o sol?* va a explorar la unión de éste con la poesía; en tanto que el mito represente un requisito para posibilitar un acto místico; y, por tanto, se aproxime a la noción sobre cómo la poesía logrará convertirse en una esencia sagrada. Si “Trabajos del poeta” es una interrogación acerca de la palabra poética, “¿Águila o sol?” es la anunciación, desde el título de esta tercera parte, de una zona de inestabilidad, de deslices, tropiezos y caídas. Es cuestionarse los límites de la prosa, con el poema en prosa y con el verso, es la ruptura del cuento con el poema.

Esta última parte abre un espacio de ambigüedad, confronta las dos caras de la moneda, dos partes de una misma unidad del lenguaje: prosa poética-cuento; la dualidad también va del yo-lo otro, realidad-fantasía, la lucidez y la oscuridad. “¿Águila o sol?” es la inestabilidad de los contrarios, de esos límites desdibujados, de líneas imaginarias que a pesar de dividir no dejan de ser más que ilusiones. En esta segunda parte no nada más se halla la presencia de un yo lírico sino también la de un narrador; ambos heridos por el lenguaje. En “Jardín con niño” dice la voz que narra:

El sitio sagrado, el lugar infame, el rincón del monólogo: la orfandad de una tarde, los himnos de una mañana, los silencios, aquel día de gloria entrevista compartida [...] Piso la tierra recién llovida, los olores ásperos, las yerbas vivas. El silencio se yergue y me interroga. Pero yo avanzo y me planto en el centro de mi memoria. Aspiro largamente el aire cargado de porvenir. Vienen oleadas de futuro, rumor de conquistas, descubrimientos, y esos vacíos súbitos con que prepara lo desconocido sus irrupciones (Paz, 273-274).

Los espacios que se habitan, en el caso de este jardín del cual habla el poema, se construyen como sitios humanizados, pues no se puede pasar por alto que el hombre y su mundo se encuentran mediados por lenguaje, al igual su cosmovisión. Cuando el yo lírico menciona:

“El sitio sagrado”, entonces este territorio se desprende y deja de ser un paisaje humanizado para convertirse en uno divino; elevarse a dicha categoría únicamente es posible gracias a la presencia de la naturaleza, la cual le deja construirse.

La naturaleza es una totalidad, pues facilita la integración del ser humano, lo provee de respuestas, nociones como vida-muerte son asequibles de ser comprendidas en la naturaleza cuando se le observa. Incluir al hombre dentro de ella revela un espíritu religioso si se entiende como la conexión ordenada de las cosas que lo rodean. Ligarse con dicho mundo natural permite que el hombre se oriente y otorgue sentido al universo.

La naturaleza representa un orden, las dualidades comparten un equilibrio, dan solución al caos, también revela fuerzas que trascienden las capacidades de los hombres y por lo tanto, el estar más allá le brinda cualidades sobrehumanas, pero además deja que los seres se enlacen a ella, por lo anterior comenta el yo lírico: “yerbas vivas”, “aire cargado de porvenir”; es decir, representaciones de la continuidad y la trascendencia por la naturaleza misma, por esto el jardín descrito por el poema en prosa es un sitio sagrado.

Este poema es también la voz de un yo lírico en silencio y soledad, con respecto de ambos elementos es necesario enfatizar en el último, porque la soledad forma parte de la experiencia mística, se vive en soledad y dice Ramón Xirau:

La experiencia de la soledad es tan radical en Paz como pudo serlo en Mallarmé, Cernuda o Villaurrutia. Pero esta experiencia obedece a una evidente experiencia de lo sagrado [...] la religión es lo que hace el individuo con su propia soledad. En el ascenso hasta Dios se pasa por dos estadios: “de dios vacío a Dios enemigo, de Dios enemigo a Dios compañero [...] La soledad entraña la trascendencia. Hablar de una soledad pura es hablar de una experiencia vital; es también sugerir que esta soledad va más allá de sí con o sin esperanza de encuentro (39-41).

Por una parte, la soledad es desesperanza, abandono u orfandad, pero también es una experiencia, conciencia del tiempo, del espacio, entraña la ruptura de un mundo y apertura la tentativa de crear otro. La soledad exige la toma de consciencia del sujeto sobre su propia orfandad, la cual lo coloca en constante búsqueda por saciar este vacío, esta sed de comunión. Cuando el yo lírico se enfrenta a su memoria y a su silencio simboliza la conscientización de su soledad, de su experiencia con ella, gracias a la poesía vive dicha experiencia de abandono y también nace su sed por comulgar con un Otro.

El silencio vinculado con la vivencia mística significa pensar nuevamente en el lenguaje en tanto que éste inquiera sus propios límites; es decir, el silencio es el vínculo entre la palabra y lo inexpresable; es una resistencia de la palabra poética ante lo inefable, como un callar de la palabra frente a un espacio de indeterminación del sentido implicado en la incapacidad del mismo lenguaje para hablar de la experiencia divina.

En “Eralabán” silencio, soledad y lenguaje son ahora una dialéctica clara con la naturaleza, su esencia fundacional sigue modificando al yo lírico y dice el poema:

Entre tantas simplezas extraigo de pronto una palabra que inventaste hace mucho tiempo, todavía viva. El instante centellea, piña de luz, penacho verde ¡Eralabán, sílabas arrojadas al aire una tarde [...] Allá el lenguaje consiste en la producción de objetos hermosos y transparentes y la conversación es un intercambio de regalos, el encuentro feliz entre dos desconocidos hechos el uno para el otro, un insólito brotar de imágenes que cristalizan en actos. Idioma de vocales de agua entre hojas y pelas, marea cargada de tesoros [...] palabras tensas hechas de la misma materia vibrante con que hacen una pausa entre acordes. (Paz 286)

“Eralabán” es una palabra creada, son: “sílabas arrojadas al aire una tarde”, sonidos que al pronunciarse generan otros objetos, otros nombres, otras palabras; el lenguaje se ha concebido igual a un organismo autosuficiente creador de sí. Esto se acerca aún más a la

mística. Desde el enfoque del teólogo lingüista Kenneth Burke existe una relación entre la teología y la logología, explica lo siguiente:

Entre teología, «palabras sobre Dios» y logología, «palabras sobre las palabras», basándose en el hecho de que «las afirmaciones que los grandes teólogos han hecho sobre la naturaleza de Dios pueden ser adoptadas mutatis mutandis para un uso secular como observaciones sobre la naturaleza de las palabras» [...] Partiendo de un saber logológico, lo significativo es que «exista o no un dominio de lo sobrenatural, existen palabras para él» (1-7).

Las palabras hablan de otras palabras no nada más como un ejercicio metalingüístico del lenguaje, es más complejo todavía, entre ellas se establecen analogías y vínculos para poder referirse a una palabra situada en un nivel que la logre identificar en el plano de lo divino. Eralabán si bien no es esa palabra total, sacra; la poesía sí puede serlo, pues dentro de ella acontecen no solo palabras como Eralabán, además construye vínculos y analogías en el propio lenguaje que le facilita decir lo indecible, hablar de lo inefable, ello hace del poema una totalidad, el poema no dice lo que el poeta quiere, menciona lo que por sí mismo desea expresar en tanto que es un ente autónomo. Así pues, la poesía se convierte en la Palabra de la divinidad a través del poema.

De este modo la poesía se une a la mística, porque ella crea un lenguaje, palabras y nombres para hablar de lo inefable, generar lo indecible, que es cualidad distintiva de la divinidad. La experiencia mística y la poética son inenabables. La poesía está hecha de palabras, ellas en su esencia actúan como negación del sentido en tanto su finalidad de romper con categorías comunes de análisis de realidad y potenciar su vertiente material para tornarse objeto de contemplación.

Eralabán es la analogía de cómo las palabras consiguen encarnarse en lo divino, es el choque de sílabas en el aire, la incorporación de la sonoridad; antes de la escritura las palabras ya existían, su origen nace en el sonido y tal cual lo anuncia el poema en prosa, dichas sílabas son “golpe de viento que abren una ventana cerrada hace un siglo”. Eralabán, palabra inventada, cuya materialidad primaria es el sonido, es génesis de la realidad. Introduce el sonido y esta base fundacional no es sino la potencialidad del lenguaje, su capacidad para engendrar, ¿qué es Eralabán?: la alegoría del comienzo del lenguaje, de la poesía y su latencia sagrada y creadora.

Dentro de esta tercera parte existe otro poema importante de analizar y es “Mariposa de obsidiana”, texto que destaca porque, si en las dos primeras secciones la tesis es sobre la palabra poética y sus potencialidades, en esta tercera y con este poema en prosa la palabra ya no solo es poética, sino también mítica. Sobre esto argumenta Anthony Stanton:

“Mariposa de obsidiana” fue el primer texto de Paz escrito para una antología de poesía surrealista. Se publicó, fechado el 6 de enero de 1949 y traducido al francés por Martine y Monique Fong, como “Papillon d’obsidienne” [...] el título es una traducción del nombre de la diosa chichimeca Itzpapálotl [...] en una nota Paz señala que esta diosa ha sido a veces confundida con Teteoinan, nuestra madre, y Tonantzin y concluye diciendo que todas estas divinidades de la feminidad se han fundido en el culto que desde el siglo XVI se profesa a la virgen de Guadalupe (331).

Se trata de un poema en prosa que une el sincretismo precolombino con un México moderno, además es la revelación de cómo un mito y una figura sagrada llegan a la colectividad, cuya necesidad de comunión sigue siendo profunda. Por otra parte, Itzpapálotl es también la diosa que se fusiona, por medio de las masas, con otras dos deidades más: Teteoinan y Tonantzin,

todas ellas juntas bajo la imagen de una deidad madre de la tierra, madre fecundadora, la cual da vida.

Itzpapálotl está simbolizada como “la mariposa de cuatro espejos debido a las zonas transparentes de sus alas, que recuerdan puntas de flechas, Itzpapálotl es representada en los códices portando corazones sangrantes en sus garras” (Niessen 134). En el poema en prosa no es la voz del yo lírico la que se lee o se escucha, sino la de ella. Se puede apreciar ese lenguaje sagrado que intenta comunicarse con los hombres. Deja de ser el yo lírico, el cual intenta acceder a la palabra mística, ahora se lleva a cabo un ejercicio contrario, la voz de la divinidad trata de hacer contacto con los hombres, el resultado es la apertura de un espacio de indeterminación, dice el poema:

Mataron a mis hermanos, a mis hijos, a mis tíos. A la orilla del lago de Texcoco me eché a llorar [...] Me cogieron suavemente y me depositaron en el atrio de la Catedral. Me hice tan pequeña y tan gris que muchos me confundieron con un montoncito de polvo. Sí, yo misma, la madre del pedernal y de la estrella, yo, encinta del rayo, soy ahora la pluma azul que abandona el pájaro en la zarza [...] Yo era la montaña que engendra cuando sueña, la casa del fuego, la olla primordial donde el hombre se cuece y se hace hombre. En la noche de las palabras degolladas mis hermanas y yo, cogidas de la mano, saltamos y cantamos alrededor de la I, única torre en pie del alfabeto arrasado (Paz, 281).

Esta diosa es un puente que representa el universo de correspondencias sagradas; concilia la tierra latinoamericana con la teología europea; sin embargo, dicha unificación no es menos violenta y desoldada, la voz de Itzpapálotl revela palabras revestidas de dolor, violencia, sangre, muerte; los mitos fundacionales de los pueblos originarios han sido sepultados, existen en los recuerdos de la diosa, también una herida por la pérdida del lenguaje sacramental.

Las primeras líneas del poema evocan un canto triste y recuerdan lo que significó en el alma indígena el trauma de la conquista, la cual no es únicamente los miles de hombres muertos, además es el exterminio de esta diosa reducida a un “montoncito de polvo. La deidad ha sido sacrificada y al hacerlo dejó que Tonantzin (deidad católica) se fundiera en ella. Por otra parte, el canto de la diosa no finaliza en su inmolación, incluso explica quién fue ella; es decir, “Mariposa de obsidiana” es la resurrección de Itzpapálotl, esta deidad recupera su poder fundacional, enumera lo que de ella ha nacido: las estrellas, el rayo, flores, frutos, el águila, la montaña, el fuego y el hombre. En el vientre de esa diosa de la Tierra el hombre se “cuece y se hace hombre”. Ella es vida en sí misma. Es interesante el modo en el cual la vida y el cuerpo se unen en lo sagrado.

Itzpapálotl afirma que, aunque su fuerza creadora se ha ido perdiendo, aún es dueña del lenguaje: “En la noche de las palabras degolladas mis hermanas y yo, cogidas de la mano, saltamos y cantamos alrededor de la I, única torre en pie del alfabeto arrasado”. Si la “I” es lo único que le pertenece, entonces aún es redentora de la palabra, de este sonido se abre la posibilidad de renombrar y dar vida a la tierra herida, al tiempo perdido, además, de recuperar el lenguaje sagrado que pareciera extraviado.

En “Mariposa de obsidiana” continúa la reflexión hacia la palabra como creadora y divina, el cuerpo retoma también su vínculo con lo sagrado. Si en análisis previos el silencio, la soledad, el lenguaje, eran cualidades para que la poesía se tornara en experiencia mística, con este poema en prosa se introduce una categoría ontológica más: el cuerpo; su manifestación erótica y femenina será una forma de lo sagrado, menciona el poema:

Estoy sola y caída, grano de maíz desprendido de la mazorca del tiempo. Siébrame entre los fusilados [...] Lluéveme, asoléame. Mi cuerpo arado por el tuyo ha de volverse un campo donde se siembra y se cosecha cientos. Espérame al otro lado del año: me encontrarás como un relámpago tendido a la orilla del otoño. Toca mis pechos de yerba. Besa mi vientre, piedra de sacrificios. En mi ombligo el remolino se aquieta: yo soy el centro fijo que mueve la danza [...] Muere en mis labios. Nace en mis ojos. De mi cuerpo brotan imágenes: bebe esas aguas [...] Yo soy la herida que no cicatriza, la pequeña piedra solar; si me rozas, el mundo se incendia. [...] Allí abrirás mi cuerpo en dos, para leer las letras de tu destino (Paz, 282-283).

La diosa Itz'zapálotl señala que comulgar con ella no es una imposibilidad, su renacimiento, y el contacto todavía es factible si es a través del cuerpo, dice Hugo Verani: “la exaltación del placer erótico, corporal (“si me rozas, el mundo se incendia”) fundamenta el poema y aumenta la poética del autor” (80). Esta divinidad chichimeca se transforma en un cuerpo, evocación de la feminidad, además, de la fecundidad igual a la madre Tierra, ella puede seguir creando porque el cuerpo, el cual debe ser femenino, es a su vez el suelo dador de vida.

El cuerpo femenino y la Tierra son: “una figura arquetípica que renueva la antigua comunión edénica” (Verani, 81). Esta diosa copula, su recorrido erótico va otorgando vida a través del cuerpo; es también una corporeidad devoradora porque es también el sol, ella fecunda al pueblo solar, ya no es Quetzalcóatl o el mito del Quinto sol, Itz'zapálotl abarca a estos dioses.

“Para Paz la mujer encarna todos los mitos y todos los nombres, en ella se reúnen las dos mitades del ser. Ya sea Xochiquétzal, la diosa de las flores, de las labores domésticas y de las cortesanas [...] Coatlicue, la diosa madre azteca simultáneamente [...] la mujer concilia al hombre con las fuerzas naturales” (Verani, 81) es la corporeidad femenina y el erotismo de ésta las encargadas de reintegrar a los hombres a una totalidad original. La diosa

es alegoría del cúmulo de las divinidades encarnadas en la mujer que posibilitan la comunión con el tiempo de completud y edénico.

El cierre de “Mariposa de obsidiana”: “Allí abrirás mi cuerpo en dos, para leer las letras de tu destino” está ligado con el poema final de “Águila o sol”: “Hacia el poema” y también es desenlace de una dialéctica entre palabra, silencio, cuerpo y mito, pero simultáneamente es la preparación y obertura al último poemario de *Libertad bajo palabra*: “La estación violenta”, pues éste es la convergencia total de aquellos elementos ontológicos que van posibilitar la reflexión sobre que la poesía en la obra de Paz es también una forma de poesía mística. Argumenta el poema final de “¿Águila o sol?:

Palabras, frases, sílabas, astros que giran alrededor de un cetro fijo. Dos cuerpos, muchos seres que se encuentran, en una palabra. El papel se cubre de letras indelebles que nadie dijo, que nadie dictó [...] Así, pues, existe la poesía [...]

Cuando la Historia duerme, habla en sueños: en la frente del pueblo dormido el poema es una constelación de sangre. Cuando la Historia despierta, la imagen se hace acto, acontece el poema: la poesía entra en acción.

Mereces lo que sueñas (Paz, 296-297).

El poema en prosa es claro, la poesía es una empresa liberadora y creadora, ¿de dónde vienen las palabras que engendran? No son del poeta, cuando acontecen concilian dualidades, hablar de Historia es hablar del hombre en su constitución social y colectiva, el poema acciona sobre ellos, las sílabas antes eran sagradas se constituyen en la Historia de los hombres, en su actuar como seres políticos, culturales, terrenales o cotidianos.

“La poesía enriquece la existencia: aunque no transforme el curso de la historia ilumina el mundo, anuncia un nuevo amanecer” (Verani, 83). La poesía puede generar un

nuevo orden que posibilita una dialéctica con la Historia del hombre. El lenguaje poético consigue sintetizar los fundamentos de lo mundano y les deja comulgar con la otredad.

El poemario de *¿Águila o sol?* es su ejercicio más experimental y surrealista, conlleva la madurez poética en Paz, quien más tarde mostrará la consolidación de una propuesta completamente mística en donde la poesía ya no es nada más una fundación mítica, sino una ontología sagrada. La totalidad de dicha poética es revelada en uno de los poemarios más complejos del mexicano: *La estación violenta*, por la poética que aborda y las implicaciones temáticas del último poema: “Piedra de sol”.

La estación violenta fue distribuida en 1958 por el Fondo de Cultura Económico y consta de nueve poemas extensos publicados en diversas ciudades del mundo: Aviñón, París, Delhi, Tokio, Ginebra, México, Venencia. “El conjunto está configurado por un patrón autobiográfico que sigue el itinerario de este poeta-diplomático que va viajando por el mundo” (Stanton, 439). Es un libro que exhibe los recorridos por tres continentes: Asia, Europa y América.

Esta travesía representa una asimilación cultural, social y religiosa de Paz por las ciudades en donde radicó; las implicaciones de este vaivén crearon paulatinamente un entendimiento de la poesía en varias de sus formas posibles; abarcan desde el lenguaje, el ritmo, el tiempo, el espacio, aunado a los propios conceptos de poema, poesía, erotismo, mito, historia, consagración y comunión. El pensar de Paz no es menor, todo lo contrario, la aparición de cada poesía complejiza todas estas unidades de análisis. Incluso se va consolidando una comprensión de su poesía en su esencia fundacional y sagrada.

“Himno entre ruinas” es el primero de los nueve poemas extensos, marca el inicio de un viaje extendido a lo largo de toda *La estación violenta*, cuyo destino final es el sitio de origen. Es una caminata que comienza en mito, también en la conciencia del poeta; además simboliza el cruce de las dualidades, la luz-oscuridad, transparencia-opacidad, unidad-fragmentación, sagrado-profano, amor-soledad, mito-historia, colectividad-individuo. Cada uno de los poemas aborda éstas o más dualidades, las reelabora, las cuestiona y con ello profundiza aún más respecto de un tema que pretende unificarlas en una totalidad: “la otra orilla”. Término acuñado por Paz para hablar no únicamente de comunión sino de divinidad.

La estación violenta inaugura preguntas hacia la mística tales como sus implicaciones, las condiciones necesarias para vivir una experiencia de este tipo, hasta dónde la poesía puede ser asumida como sagrada, qué operaciones se ponen de manifiesto en todo el espectro del sujeto cuando una comunión con lo divino acontece. Todo lo anterior es lo que se cuestiona en el poemario. *La estación violenta* es también una pregunta por la unidad: poesía-divinidad.

La postura de análisis de *La estación violenta* además del mito, exige un posicionamiento desde la mística. Esto debido a que a lo largo de la investigación se ha ido revelando que el mito y la poesía en la obra poética de Paz tienden a la consagración del hombre con la poesía, pues ésta es una entidad sagrada. “Los términos místico y misticismo siempre serán asimilados en general por ese ambiente de encierro interior o exterior, esa extraña búsqueda del silencio y de engeguamiento, ya sea frente a la “oscuridad” o frente a la “luz” (Villalba, 13)”.

Resulta factible partir de la base de la palabra mística derivada del verbo griego *myos*, el cual alude a la acción de cerrar tanto los ojos como la boca para acceder a realidades secretas o misteriosas; para expresar lo inefable. Ello provoca que el lenguaje místico se construya igual a un acto de comunicar un universo sagrado materializado a través de la poesía. Por un lado, el lenguaje místico es la negación del sentido en tanto que rompe toda categoría común de la realidad; por el otro, al generar dichas rupturas el significado del mensaje por entregar se potencializa, pues permite una serie de combinatorias en su necesidad por transmitir lo inefable.

El lenguaje místico se vuelve a la vez un obstáculo y un medio; afirma Chantal Meillard: “muestra las razones lógicas de la experiencia mística, investigar el *logos* lógico” (113); es decir, el encuentro de sentidos que al vincularse puedan expresar lo indecible. Así, se generan dos vínculos con el lenguaje místico, el primero es la posibilidad de unir la palabra con lo inexpresable, el segundo, tras darse esta conexión, el lenguaje se convierte en creador de toda posibilidad óptica; se vuelve emisor de toda palabra que logre expresar lo divino.

“El uso más originario del lenguaje procede de su capacidad creadora como *médium* a través del cual Dios crea la realidad. La donación del lenguaje al hombre es al mismo tiempo la transmisión parcial y vicaria de esta capacidad creadora: si el verbo ejecutivo de Dios *crea*, el acto humano de nombrar *conoce* y *expresa* el lenguaje mudo de las cosas” (Benjamín, 154-155). Si el lenguaje místico expresa y permite al hombre conocer aquello que no es posible conocer, esto lo acerca cada vez más a la poesía; ¿no es acaso una imagen poética el acto también de nombrar el lado “mudo” de los seres, entes u objetos?

Tanto el lenguaje místico como el poético persiguen una apropiación simbólica de las formas y temporalidades del poema, pretenden hacer que de él se viva una experiencia trascendental del plano de la razón, de tal manera que la escisión epistemológica entre sujeto-objeto sea superada por esta vivencia misma. El poder del lenguaje poético rebasa al propio poema y con ello concilia dos visiones diferentes del mundo: lo unitario con lo dual.

La paradoja de la experiencia mística implica su imposibilidad de ser verbalizada, lo único por realizar con ella es describir los resultados tras haberla vivido. Este es otro vínculo más con la poesía, el acontecimiento de la poesía es innombrable, lo factible de estudiar son los productos o evidencias de ésta una vez que sucedió, de esto va el análisis central de *La estación violenta*. Explicar cómo gracias a los poemas la experiencia mística/poética puede acontecer y la vía para demostrarlo es únicamente con la descripción del estudio de los poemas, para ello es importante partir de qué es la poesía para Paz y los vasos comunicantes con el lenguaje místico; dice *El arco y la lira*:

La poesía es conocimiento, salvación, poder, abandono. Operación capaz de cambiar al mundo, la actividad poética es revolucionaria por naturaleza; ejercicio espiritual, es un método de liberación interior. La poesía revela este mundo; crea otro. Pan de los elegidos; alimento maldito. Aísla; une. Invitación al viaje; regreso a la tierra natal [...] Oración, letanía, epifanía, presencia (13).

Para Octavio Paz la poesía es totalidad, un acto religioso, pero también es una experiencia y un estadio final, es creadora. Reside un acto religioso en ella, es una letanía, sobre todo una esencia, porque no es una cosa u objeto; desde un punto ontológico y metafísico la esencia refiere al *ser*. En este sentido, la poesía es una esencia porque comprende las formas sensibles e intelectuales que integran el lenguaje enunciativo de algo acerca de lo que es, pues expresa una vivencia real.

Pensar en la poesía como esencia es aproximarse más al pensamiento heideggeriano, en su texto *Hölderlin y la esencia de la poesía* el filósofo alemán expresa lo siguiente:

La Palabra no es tan sólo un instrumento que, entre muchos otros y cual uno de ellos, posea el Hombre; la Palabra proporciona al Hombre la primera y capital garantía de poder mantenerse firme ante el público de los entes. Únicamente donde haya palabra habrá Mundo [...] la Palabra es todo un acontecimiento histórico: el que dispone de la suprema posibilidad de que el hombre sea [...] el Ser del hombre se funda en la Palabra [...] El campo de acción de la poesía es el lenguaje, por lo tanto, la esencia de la Poesía ha de comprenderse mediante la esencia del lenguaje. En segundo lugar: Quedó en claro que la Poesía es dar nombres, fundadores del Ser y de la esencia de las cosas [...] Poesía es lenguaje primogénito de un Pueblo. Invertiendo, pues, la consecuencia: la esencia de lenguaje ha de ser comprendida mediante la esencia de la Poesía (25-32).

La poesía está cada vez más cerca de lo sagrado en tanto que es asumida igual a una esencia, ella crea al *ser* y el mundo se sostiene por su presencia, para eso es vital zarpar de la noción constitutiva de la poesía por la Palabra, su carácter no trata únicamente de nombrar, va más allá del uso instrumental, ésta otorga al hombre su ser, la realidad objetiva posee cuerpo porque la esencia del ser en la palabra lo funda.

La poesía está integrada por la palabra; entender la esencia de la poesía es hacerlo con la de palabra en tanto que revela al ser y la esencia de las cosas, también la poesía en su carácter de esencia se configura igual a un lenguaje primogénito de un pueblo. Dicha potencialidad de la poesía no es más que la del lenguaje místico, la palabra sagrada es poesía, pues esta esencia se revela cuando gracias a ella se fundan los pueblos de los hombres.

Cuando Heidegger afirma que: “Poesía es lenguaje primogénito de un Pueblo. Invertiendo, pues, la consecuencia: la esencia de lenguaje ha de ser comprendida mediante la esencia de la Poesía” (46) significa mantener presente un poema y todas sus posibilidades de

sentido, éste no es el núcleo de la poesía, es la evidencia de que ésta existe, inclusive revela la única alternativa de crear el poema a través de la poesía en tanto que ella exponga la esencia del lenguaje, así, la palabra no es unívoca, todo lo contrario, su significado ya no es lógico nada más, también simbólico; en inferir este valor radica la esencia del lenguaje y con él la fundación del mundo y del *ser*.

Cuando el poeta nombra a la “silla” no solo está denominando al objeto y su materialidad, hace que el objeto sea, le brinda existencia, lo funda. La poesía no es ajena al lenguaje sagrado, cuando los dioses nombran al mundo y a los hombres, los crean, los vuelven presencia, les infunden existencia: no son mera referencialidad. Dicha reflexión heideggeriana es similar a la de Paz; para él la poesía está anclada al acto sagrado que solo es posible en cuanto se entienda la condición de esencia.

¿Cómo principia lo sagrado-poético en *La estación violenta*? Con el entrecruzamiento de lo sacro con lo profano. El tiempo-espacio de lo divino irrumpe en lo terrenal del hombre. Al tiempo liga ambos planos y los une; se lleva a cabo la anunciación del sol y la palabra, “Himno entre ruinas” es el primer puente para consolidar la sacralidad poética, menciona el poema:

CORONADO de sí el día extiende sus plumas
¡Alto grito amarillo,
Caliente surtidor en el centro de un cielo
Imparcial y benéfico
Las apariencias son hermosas en esta su verdad momentánea (Paz, 303).

En la palabra “pluma” está contenida una deidad: Quetzalcóatl, serpiente emplumada, dios de la luz, fertilidad, sabiduría. Junto a este dios azteca está el sol en su cualidad de luminosidad. En una primera imagen poética, el poema encarna una actitud sagrada; los

versos que continúan refuerzan lo dicho porque se instaura también un ritmo cósmico: el mediodía; cíclicamente es el punto de mayor luz. Este sol-divino comienza a crear y cobija a todos los seres tocados por esa luz amarilla y brillante. El mediodía es un instante donde la unidad es posible, se torna un estado de armonía y de plenitud inmediata.

“Himno entre ruinas” es un intento por unificar lo sagrado y lo profano, lo terrenal reside en las ciudades modernas, lo sagrado en el regreso al pasado, al instante del origen:

*Cae la noche sobre Teotihuacán
En lo alto de la pirámide los muchachos fuman marihuana
suenan guitarras roncadas
¿Qué yerba, qué agua de vida ha de darnos la vida
dónde desenterrar la palabra,
la proporción que rige al himno y a la balanza?
El canto mexicano estalla en un carajo
estrella de colores que se apaga,
piedra que nos cierra las puertas del contacto
Sabe la tierra a tierra envejecida (Paz, 304).*

Las cursivas indican la introducción de este espacio, tiempo y realidad profana, no es el mundo de los dioses; sin embargo, no significa una oposición, su sentido es un intento por comulgar dos realidades, dos dualidades. Generar una apertura que permita el contacto del mundo de los hombres con lo divino; esto solo puede suceder durante el mediodía. Las ruinas no nada más son los vestigios de un tiempo pasado, simbolizan el presente encarnado en la modernidad. En estas ruinas hay una crisis, la pregunta por la palabra, aquella que evoca al himno, al discurso; es decir, a la esencia del lenguaje, del cual hablaba Heidegger.

La interrogante por la esencia del lenguaje también involucra la de la poesía y su condición divina, dice el poema: “el sol pone su huevo de oro y se derrama sobre el mar// Todo es dios. // [...] ruinas vivas en un mundo de muertos en vida” (Paz, 304). La imagen es una apelación al génesis por la poesía, la invocación de una totalidad. Es incluso la encarnación de la esencia de la palabra a través de la poesía. Aquí se sitúa lo divino con lo real. La imagen poética abarca la comprensión de lo absoluto igual a una experiencia de los sentidos, es lo que Walter Otto explica en función de lo sagrado como: “ver los objetos de la experiencia viva en una forma tal que muestre los contornos de lo divino sin perder su realidad natural” (W. F. Otto, 118).

El origen de la palabra poética es paralelo con el de la divinidad, también con la realidad del mundo de los hombres, con esta imagen cierra “Himno entre ruinas”:

La inteligencia al fin encarna,
se reconcilian las dos mitades enemigas
la conciencia-espejo se licúa,
vuelve a ser fuente, manantial de fábulas:
hombre, árbol de imágenes,
palabras que son flores que son frutos que son actos (Paz, 306).

La palabra poética será sagrada cuando la dualidad se unifique, se fusionen los contrarios y las oposiciones se vinculen como una continuidad; por tal motivo, la propuesta del poema con la irrupción de lo profano en lo sagrado no es más la intención de conciliar opuestos, hay una exigencia de que dicha unidad sea paradójicamente un acto consciente.

Los hombres son proyección de imágenes del vestigio de una alteridad ulterior a la profana; las imágenes no divinas son un espejo, reflejan un tiempo edénico. Lo divino se revela gracias a la cualidad profana del hombre. Lo sagrado se vuelve presencia porque

acontece en la realidad mundana. La palabra, cuando lo profano y lo divino comulguen, se tornará en acto; esta condición es fundamental, pues la palabra poética no es únicamente nominal, no es referencialidad, es acción, la palabra poética *es*.

La palabra consume una acción sumamente transgresora: transforma al hombre en fuente de sí. En consecuencia, el poeta, la poesía y la palabra se funden en una misma esencia de conocimiento. Se comunican, dialogan en un común plano de la existencia.

La palabra es fundación a través de la poesía, son elementos correlativos. La poesía es capaz de otorgar nombres que doten al Ser, le brinda esencia a lo nombrado, pues debe comprenderse que la esencia de la poesía es el lenguaje, gracias a dicho principio éste no es ni recurso ni herramienta de un simple suceso de habla; por medio del poeta la poesía se vuelve materia primigenia de un pueblo. Todo es denominado por primera vez mediante la palabra y el diálogo que ésta desata, la cual trae como resultado la constitución de un *ser* histórico.

El valor de la palabra y la poesía reside en la noción de existencia que le otorga al hombre, se reitera la cita heideggeriana: “Donde haya Palabra habrá Hombre” y habrá Hombre porque ésta le asegura su historia, es su bien mayor, es un acontecimiento pues le da la posibilidad de *ser*, de fundir pueblos y construir mundos. Paz dice que la palabra es: “la proporción que rige al himno y al discurso// al baile, a la ciudad y a la balanza”; (303), es decir, es el canto edificador de dioses, héroes, o dicho de otra manera, los mitos de una colectividad. Las narraciones fundadoras de la cosmovisión de un pueblo, todo ello surge de la palabra y su convergencia con la poesía.

El poeta se vuelve medio, fin para la poesía y la palabra. Su diálogo facilita el acceso a la poesía y sus manifestaciones, a través de él se habla, más allá de eso, se nombra, se le entregan las cualidades, esencia no nada más a las cosas, sino al ente; al *Ser* esto los objetos dejan de serlo para convertirse en entes dotados de vitalidad: de esencia.

En este sentido, la poesía no es un adorno o exaltación espiritual de la realidad, es el vehículo que fija el arraigo del ser humano sobre su historia; por el poeta la poesía se erige como fundadora del mundo; el poeta es un ser privilegiado, representa el puente por el cual se accede a la esencia del cosmos.

Para Paz el ser poético y el lenguaje parten del asombro, la pregunta, la reflexión, la crítica, así arriban a lo esencial de lo existente, le dan sentido y un valor distinto al referido; el lenguaje poético obliga a “ver” más allá de lo mirado, su objetivo se concibe al revelar el lado oculto del universo; el peso del lenguaje reposa en la palabra del poema, ello provoca que su primer movimiento sea el de una llama, la cual ilumina el adverso del orden del mundo con la finalidad de poder comunicar. La operación poética concibe al lenguaje igual a un universo ya latente que resuena a través de la palabra poética, la voz poética del poema de Paz “El cántaro roto” acota:

el manantial de las palabras para decir, yo, tú, él, nosotros,
bajo el gran árbol viviente estatua de la lluvia,
para decir los pronombres hermosos y reconocernos y
ser fieles a nuestros nombres. (301)

La creación poética permite que el lenguaje originario se convierta en la forma final de la expresión lingüística, es el requisito esencial de la poesía, pues facilita la exhibición del *ser* por medio del reconocimiento del individuo frente a las palabras del poema. Hablar, escribir, contar y pensar significan un transcurrir poético, dejan ir de dentro hacia afuera del poema.

Esto traza un camino de sabiduría y reconocimiento; se abre una puerta que conduce a los recuerdos, la imaginación, los sentidos. La palabra poética es ese manantial, un espacio metafísico emisor de la esencia de la poesía, el cual se disipa a lo largo del entramado del poema.

La realidad se desvanece en lo poético de la poesía, en la perennidad de lo estético. Poesía y lenguaje descubren la valía de las palabras y el poder de su transmutación para verter el sentido deseado. La capacidad de la poesía se traduce a la condición humana; en Paz, dicho factor está determinado por el sentimiento amoroso. La poesía revela que el lenguaje poético es vehículo de este proceso.

La palabra no es lo único que funda su esencia sagrada en la obra de Paz; el amor y la mujer también se tornan en una relevación, en un acto de otredad, de encuentro con el sí mismo; es decir, se trata de una comunión. El amor es completud y reconocimiento con la persona humana. Paz conjunta dentro de su concepto de amor tres elementos básicos: el cuerpo, el erotismo y la sexualidad, dicha tríada se encuentra presente en el poema “Piedra de sol”:

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 se cubren como yedras
[...]
vestida del color de mis deseos
como mi pensamiento vas desnuda,
voy por tus ojos como por el agua,
los tigres beben sueño en 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 (336).

La voz poética vuelve a la corporeidad un punto de unión del alma o la espiritualidad; el erotismo es parte de un elemento corpóreo y de la sexualidad. Las convergencias de dichas piezas envueltas bajo una imagen mística implican un suceso de consagración: “tus pechos dos iglesias donde oficia” // “la sangre sus misterios paralelos.” Paz transforma el cuerpo en un espacio similar al de una plaza pública, es lugar de reunión y encuentro de una individualidad; sin embargo, ésta paradójicamente se torna colectiva, pues abarca todo el sistema solar constituyente del amor dentro de la configuración del sujeto.

La imagen de “Piedra de sol” reconfigura al cuerpo. Éste deja de ser una entidad física, por el roce del alma y la convergencia de dos individuos en el mismo acto amoroso; el cuerpo ya no es palpable o visible, adopta las cualidades del alma; en un instante se transforma en ente, ser etéreo. Al mismo tiempo, el alma adquiere las características del cuerpo y bajo esta trasmutación el alma se vuelve tangible, lo desglosa Paz en *La llama doble*:

Al ver en el cuerpo los atributos del alma, los enamorados incurren en una herejía que reprueban por igual los cristianos y los platónicos [...]. El amor es loco porque encierra a los amantes en una contradicción insoluble. Para la tradición platónica, el alma vive prisionera en el cuerpo; para el cristianismo, venimos a este mundo una sólo una vez y solo para salvar nuestra alma [...] pero el amor es una transgresión. Traslada al cuerpo los atributos del ama y éste deja de ser prisión. El amante ama al cuerpo como si fuese el alma y al alma como si fuese el cuerpo (Paz, 132).

El acto amoroso, el amor *per se* transgreden las barreras de lo terrenal con lo divino, logran unir tierra y cielo, lo sagrado con lo profano; tras esta subversión la inmutabilidad e inmortalidad del alma se vacía en el cuerpo, el acto erótico se vuelve un tiempo eviterno. Los accidentes temporales se nulifican. Por otra parte, el amor no solo es subversivo porque

quebrante las fronteras de la corporalidad, sino debido a que infringe instituciones y convenciones sociales, el amor exige la aparición de la persona humana, se eleva por encima de los límites sociales. Dice nuevamente el poema de Paz “Piedra de sol”:

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:
los dos se desnudaron y se amaron
por defender nuestra porción eterna,
nuestra ración de tiempo y paraíso,
tocar nuestra raíz y recobrarlos,
recobrar nuestra herencia arrebatada
por los 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 (Paz, 344).

El valor poético de la imagen comienza con la Guerra civil española como contexto histórico; este hecho es de corte bélico, la transgresión del sentimiento amoroso radica en nulificar el acto mismo. Su infracción recae en minimizar el peso institucional y político del movimiento español; más allá de eso, la guerra de trasfondo para los amantes enfatiza la violencia que el amor contiene en sí. El amor posee una naturaleza violenta por su capacidad no solo de vulnerar a la sociedad, sino porque es capaz de unir contrarios; es decir: cuerpo y alma.

Dentro del panorama de la imagen poética despunta la cualidad que realiza la búsqueda del amor, su habilidad para la otredad y reconocimiento del otro; es decir, cuando

facilita al hombre el suceso de comunión, consagración en cuerpo y alma sobre el cuerpo y alma del Otro. Este hecho es lo que Paz llama en *El arco y la lira* “la otra orilla” (122): el acto amoroso; consecuentemente el amor permite desprendernos del mundo objetivo, no hay ni muerte ni vida, es igual al agua corriendo incesante. Lo que el amor brinda en este suceso de consagración es otorgar un instante de otredad, con ello volver “aquello que es temporal en eterno”.

Espacio, ritmo y el tiempo convergen en el cuerpo, paralelamente se adhieren como condicionantes de la experiencia mística, de este modo dejan explicar el estado sacro de la poesía, ella en sí misma es una otredad; cabe preguntarse: ¿qué implica la experiencia de “otredad”?; ¿qué es el reconocimiento de lo Otro?; ¿cuál es la función de la poesía en este hecho de revelación? La experiencia poética y la idea de poesía funden sus raíces con la experiencia mística. Religión y poesía buscan realizarse, edificar la propia manera del ser en el hombre.

La revelación poética posiciona al individuo para revalorar su noción de existencia; provoca la necesidad de regresar a un tiempo primigenio, originario. Esto implica que la dualidad vida-muerte, finitud-trascendencia se reconstruyan igual a elementos no externos a la existencia, sino que surjan del interior de ésta y del *ser*.

Dicha unión de dualidades representa una invocación, su objetivo es llevar al sujeto hasta un grado absoluto de plenitud; es una revelación de su condición humana. Este nivel de éxtasis puede ser el nirvana o lo que para Rudolf Otto es lo numinoso.

La poesía, lo sagrado, se reúnen bajo un mismo concepto y meta. Ambas a través del sentido de lo numinoso desean llegar a una develación del *ser*, de la existencia, de la noción entre vida-muerte. Otto afirma en su libro *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*, que lo numinoso puede ser entendido como: “aquello que aprehende y conmueve el ánimo con tal o cual tonalidad” (22). El estado de lo numinoso comprende la capacidad de adueñarse de un sentimiento totalizador, absoluto, el cual es evocado por un objeto, en este caso la poesía aspira a ser el medio del sujeto para ajenciarse dicho sentimiento. Esta emoción requiere de un proceso, una tonalidad definida como *mysterium tremendum*, en palabras de Otto y su texto *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*, el término es explicado de la siguiente manera:

El *tremendo misterio* puede convertirse en el suspenso y humilde temblor, en la mudez de la criatura ante... –sí ¿ante quién?– ante aquello que en el indecible misterio se cierne sobre todas las criaturas [...] el concepto de *misterio* no significa otra cosa que lo oculto y secreto, lo que no es público, lo que no concibe ni entiende [...] *mysterium* se experimenta sólo en sentimientos. Y estos sentimientos los podemos poner en claro por analogía y contraposición, haciéndolos resonar sintónicamente (23).

El *mysterium tremendum* no posee una denominación negativa; es el primer sentimiento y evocación hacia lo numinoso de aquellas emociones de arrobó al éxtasis. Suele pensarse igual a un flujo constante de impresiones que provocan espasmo, contradicción y choque, al ponerse una frente a otra se terminan hilando en un súbito brotar del espíritu. Inicia con un hecho que estremece a quien se enfrente con el objeto responsable de evocar dicho estado de revelación. Esta sensación no es siempre terror o temor, conlleva la capacidad de vivir una experiencia única y original.

El valor del *mysterium* implica una inaccesibilidad hacia la aparición de aquello inefable. La manifestación de la energía de lo numinoso y su carácter divino, sagrado,

advierde la conciencia que esa emoción no se trata en todas las ocasiones de terror, sino la capacidad de despertar una presencia; es decir, lo Otro o el sentimiento de “otredad” ante el enajenamiento para una comunión pública, pues la experiencia es sobre el texto, lo poético y la poesía.

A través de la poesía el contacto con lo sagrado en comunión con lo numinoso o la capacidad de vivir lo Otro no deviene de una experiencia exterior al individuo, es una transformación que implica abrir al hombre consigo mismo; el objeto numinoso es interno. Paz discute con la propuesta de Otto y explica en *El arco y la lira* que:

La anterioridad de lo sagrado no puede ser de orden histórico. No sabemos, ni lo sabremos nunca, qué fue lo primero que sintió o pensó el hombre en el momento de aparecer sobre la Tierra. La antigüedad que reclama Otto debe entenderse de la siguiente manera: lo sagrado es el sentimiento original del que se desprende lo sublime y lo poético. Nada más difícil de probar [...] en lo sublime hay siempre un sentimiento de temblor, un malestar, un espasmo y ahogo que delatan la presencia de lo desconocido e inconmensurable, rasgos del horror divino (141).

En la capacidad de poetizar, así como en el mismo acto poético, el fenómeno de lo numinoso, de lo sublime, aunado a su cualidad sagrada y de comunión se experimenta el adueñarse de la palabra y el silencio que ésta evoca. Los elementos racionales e irracionales de la poesía son inseparables, pues ésta desvela al mundo, pero también accede a otro, por lo tanto, se convierte en salvadora, purificadora de la condición humana. La idea reveladora de la condición humana se desprende del entendimiento de que la poesía junto con su sacralidad; es una marca histórica de las razas y conciencia de los hombres.

La revelación poética es entonces la habilidad de presenciar lo poetizable en un suceso de carácter sagrado, su consagración y comunión; esto involucra sanar ante el sentimiento de orfandad, el cual entiende y explica Paz en *El arco y la lira*:

El hombre ha sido arrojado, echado al mundo. Y a lo largo de nuestra existencia se repite la situación del recién nacido: cada minuto nos echa al mundo, cada minuto nos engendra desnudos sin amparo, lo desconocido y ajeno nos rodea por todas partes. Despojado de su interpretación teológica, el estado de criatura de Otto no es sino lo que llama Heidegger “el abrupto sentimiento de estar (o encontrarse) ahí” (143).

La revelación poética se torna en sanación frente a la orfandad, a la desgarradora toma de conciencia de la finitud. El hombre está fragmentado de golpe desde su nacimiento, es arrojado al mundo, crece con esa sensación de vacío y desamparo. Al nacer también muere; se halla en caída constante, por medio de la revelación propuesta por la poesía acerca de su propia condición humana, le ofrece transformar su muerte en un acto de vida. Su finitud la convierte en el espacio donde puede darse la plenitud del ser y cambia su existencia por trascendencia.

La poética paciana se origina en el lenguaje; vuelve medio para la construcción de la imagen a la palabra, al poema como poesía, cuya finalidad no es únicamente el fin estético o contemplativo, su objetivo es aún mayor, la razón de la poesía mutada en imagen, poema, contiene un valor sagrado; es un suceso de comunión del hombre con lo numinoso, el vehículo para curar su escisión, su sentimiento de orfandad y la finitud de su existencia.

Todo acto de revelación poética inicia como rito y la unión del hombre se encamina hacia un hecho sagrado. Paz desarrolla el concepto de *Mahaprajnaparamita* igual al ideal del viaje en torno al acto poético que desemboca en la revelación, ese suceso de *otredad* radica en el *Mahaprajnaparamita*, en la otra orilla. Es un rito, el cual devela al hombre para convertirse en lo otro; hecho de purificación que le deja renacer tras la vivencia mística de la poesía; la otra orilla es una transformación lograda por la poesía. El acto de lo sagrado

involucra al mismo tiempo la relación de lo profano con la noción de la existencia; al respecto Roger Caillois en *El hombre y lo sagrado* explica:

Buscando los principios de la vida, las energías puras de lo sagrado, que lo conservan mezclándose, el ser (cosa, organismo, conciencia o sociedad) se aleja de ella más de lo que se aproxima. [...] el contacto de lo sagrado establece un doloroso debate entre una esperanza embriagadora de abismarse definitivamente en una vacía plenitud y esa especie de gravedad con que lo profano entorpece todo movimiento hacia lo sagrado (156).

Se entiende el concepto paciano de “la otra orilla” igual al hecho de comunión con lo sagrado; sin embargo, éste se vuelve violento porque obliga al *ser* a realizar dos movimientos, el primero es abismarse, dejarse caer en plenitud de la experiencia mística, ese vacío al cual es llevado el *ser* se da mediante las vías de la poesía, a través de ella se alcanza “la otra orilla”; el *ser* se despoja por completo del sentimiento de orfandad; se nulifica y el suceso místico de la experiencia poética sana la herida del hombre, parte de la esencia del *ser* está ligada a la existencia de lo profano, a su conciencia de vida, así, lo sagrado se encuentra imposibilitado para ser eterno, el hombre se desprende de la plenitud mística y en este segundo movimiento regresa a su arraigo con lo profano y con la vida misma. Roger Caillois argumenta sobre esta ambivalencia en *El hombre y lo sagrado*:

Reteniendo en la existencia al ser que muere porque no muere, esa gravedad aparece como la réplica exacta del ascendente ejercido por lo sagrado sobre lo profano, siempre dispuesto a renunciar a su felicidad por un destino glorioso. Lo sagrado es lo que da la vida y lo que la arrebatada, la fuente de donde mana, el estuario donde se pierde. [...]. Sólo lo profano puede existir para sí y perseverar en su ser. No hay ninguna consagración que no se realice del todo en la muerte (156).

La vivencia de lo sagrado está entrelazada con la experiencia de muerte y la noción de vida con lo profano, ambas dualidades: vida-muerte; sagrado-profano configuran la construcción del *ser* y consecuentemente del hombre, presenciar la experiencia sagrada o mística se torna

un ejercicio en el cual se tensiona vida y muerte. Las vías de lo profano devuelven el *ser* del hombre a la vida; no obstante, dado que la experiencia mística es difícil de alcanzar, su durabilidad es solo un instante, su metamorfosis de completud y plenitud provoca que el *ser* busque experimentarla constantemente. Para Paz la poesía es uno de los caminos para asirla.

De esta manera, el lenguaje, el amor, el erotismo, el tiempo, serán destino y elección asumida igual a una preocupación capital de las nuevas voces de Octavio Paz, quien los explora a lo largo de los nueve poemas de *La estación violenta*, y construirán el hilo conductor del poemario, pues dejará ver al lenguaje como exclusividad del hombre, el cual desata la realidad del mundo para nombrarla, sólo así se torna tangible y adquiere dimensiones de certeza; la realidad del lenguaje está hecha de palabras, objetos, al ser pronunciadas consiguen reestablecer el vínculo invisible entre el hombre y el cosmos. Paz demuestra en el poemario que el lenguaje es vehículo para la reconstrucción del *ser* a través de la poesía.

Por otra parte, gracias al amor el poemario expone otro medio para la reconstrucción de la condición humana; un camino para la comunión con lo sagrado y para crear un vaso comunicante con la poesía. *La estación violenta* devela una poética consolidada, muestra el lazo entre poesía y amor; ambas vías para el encuentro con lo Otro. Dicha premisa es una herencia del surrealismo y su “poesía, amor y libertad”. *La estación violenta* representa una preocupación poética por establecer una comunicación reflexionada; restaura la palabra poética para volverla una conexión de la historia y su evolución: reinventar un mundo capaz de revelar al Otro. De algún modo la poética sugerida por Octavio Paz en su poemario es la consolidación de un universo poético ensamblado a partir de los elementos constitutivos que permitan la manifestación del *ser*.

El vínculo de *La estación violenta* con *El arco y la lira*, así como la década de su producción y publicación, dejan ver un periodo donde el poeta acopla la poesía, la condición humana, el material histórico con su ejercicio creador. Octavio Paz da a su escritura una mirada metapoética; demuestra que, del lenguaje, de las palabras, es posible construir un cosmos poético único y, por lo tanto, la reunión de constantes temáticas que consolidan su oficio poeta.

Finalmente, *La estación violenta* es el poemario de conciliación de contrarios. Sueño-realidad, mundo primitivo-mundo moderno, tiempo cíclico-tiempo lineal, lo profano y lo sagrado, cuerpo-alma, lo mítico con lo histórico; esta unión establece un equilibrio universal. El poemario es un constante testimonio de la versatilidad para abordar los diferentes tópicos; se torna un texto moderno, polifónico y rico en contextualizaciones semánticas a partir de la libertad por experimentar con el lenguaje.

CONCLUSIONES

En suma, este trabajo de investigación reveló que *Semillas para un himno, ¿Águila o sol?* y *La estación violenta* son el recorrido teórico que versa sobre la consolidación de la poesía paciana como una que se constituye desde el surrealismo telúrico más allá del ensayo de Alain Bosquet. Se rastreó la configuración de este concepto hasta sobrepasarlo y crear un proyecto teórico, el cual enarbola al mito, el tiempo, al erotismo y al lenguaje igual a una totalidad necesaria para hacer frente a la fragmentación creada en la modernidad.

De esta manera, el capítulo uno centra su estudio en la relación de Octavio Paz con Mallarmé, el cual lo configura como un poeta posmoderno. Empezar con esta base de investigación está justificado porque desde antes de que Paz estableciera contacto con Bretón o los surrealistas, éste realizó un estudio profundo a *Un coup de dés*, poema del cual rescata el concepto de silencio. Esta definición es fundamental, pues revela el interés de Paz hacia la mística y la sacralidad del silencio que más tarde será vinculada con el mito prehispánico y la naturaleza.

El énfasis dedicado a Mallarmé dentro de este apartado fue para resaltar la atención otorgada por Paz a estos dos poetas, el primero le sirvió para descubrir un inmenso territorio de asociación, alusiones y significaciones; *Un coup de dés*, según el poeta mexicano, es un poema moderno extenso, concebido igual a un “archipiélago de fragmentos” con un desarrollo atomizado, el cual relata la “épica” de la imposibilidad/posibilidad de la escritura.

El panorama expuesto por Mallarmé permite que el nobel reconfigure su lazo con el lenguaje; le demuestra la ambivalencia de la palabra para comunicar, pero al mismo tiempo para negar el acto comunicativo. A partir del estudio de *Un coup de dés*, Paz reafirma que la metáfora es ineludible en la lengua e indispensable en el lenguaje poético; por tanto, el hombre está integrado a partir de ella.

La primera parte también pone en el tintero la revisión teórica de la obra de Paz, cuyo objetivo es visualizar cómo la noción de lo telúrico, lo sagrado y el mito no están únicamente en los poemarios de *Semillas para un himno*, *¿Águila o sol?* y *La estación violenta*, sino incluso en su ensayo; se hizo notar la existencia de un diálogo paralelo entre el ensayo y la poesía en Paz. Hay un desarrollo crítico que crece de la mano con la poesía. Es una

construcción en sinergia, la cual deja visualizar un panorama completo de lo que será la obra del mexicano.

El primer capítulo funge a manera de preámbulo del estudio de tres poemarios que se van complejizando. Con el entendimiento de esta sección, se abre un camino de investigación cuyo hilo indagatorio se focaliza en el análisis de los poemarios. El segundo capítulo inicia con el estudio de *Semillas para un himno* no solo por cronología, sino porque los resultados de este trabajo señalan que dicho poemario es el primer esbozo rumbo a una consolidación poética.

El objetivo por alcanzar en el capítulo dos se basa en analizar los poemas de *Semillas para un himno*, para ello se partió de la interpretación de sus imágenes poéticas y lo que revelaban. Gracias a lo anterior se hizo visible que Paz entabla una relación directa entre la poesía con el mito prehispánico y la naturaleza no ornamental, más bien con un valor sagrado. Esto último comprende el concepto de surrealismo telúrico.

El poeta señala que en su poesía la naturaleza está simbolizada por cualidades femeninas. Esta visión de lo femenino no es la de Occidente, está centrada en la mirada de los antiguos mexicanos. Es una perspectiva particular del mito prehispánico. La naturaleza-femenina se representa en el mito. Lo que lleva a cabo Paz en *Semillas para un himno* es que, gracias a una concatenación de imágenes poéticas comienza a germinar simbiosis de mujer-naturaleza-mito, prehispánico-modernidad; es decir, intenta unir al hombre occidental moderno con sus orígenes a través de la poesía.

Este capítulo es vertiginoso, pues requiere no solo leer a Paz como crítico o poeta, sino ampliar el horizonte hasta la crítica actual que ha esbozado dicha relación. La limitante

es que deja de lado que, desde *Semillas para un himno* se presenta ya una intencionalidad en Paz por elevar la poesía hasta el terreno de lo sagrado mediante la poesía.

Por ello el estudio se vuelca hacia *¿Águila o sol?*, pues la maduración naturaleza-mito y surrealismo se consolidan. Los mitos son visibles en las imágenes de los poemas, ya no es únicamente una naturaleza ornamental, ahora es simbolizante y transformadora, el mito no es solo contextual o referencial, es la manifestación clara de la sacralidad que Paz busca alcanzar en la poesía. *¿Águila o sol?* es un poemario experimental, muestra los juegos poéticos, los roces con las estéticas vanguardistas. La perspectiva del lenguaje como ser ontológico y fundacional es perceptible, latente.

En el segundo poemario, Paz agrega a la triada la palabra poética en forma gestante, creadora, platea lo anterior desde *Semillas para un himno*, pero se consolida en este apartado. La noción de otredad es cada vez más necesaria para comprender la poética paciana. El mito prehispánico se vuelve la base teórica y el surrealismo telúrico su fundación poética.

Finalmente, el tercer capítulo de la tesis culmina con el análisis de *La estación violenta*, poemario más leído, estudiado y analizado por la crítica. Tiene de antecedente a los otros dos. Aquí el surrealismo telúrico, el mito prehispánico, la naturaleza y el lenguaje se consagran en la totalidad de una poesía asumida como mística, pero ya no la mística española, sino una propuesta en la cual la sacralidad desea comulgar con un ente divino: la poesía.

Para Paz, en este poemario la poesía es el medio y el fin del hombre moderno por presenciar un acto sagrado. Para lograrlo, el sujeto occidental, heredero de una tradición de ruptura, debe regresar al pasado, ahora éste es simbolizado gracias a la propia poesía. Paz exige a este individuo recuperar el tiempo convertido en uno fundacional, pero al mismo

tiempo, también requiere que sus mitos sean reconstruidos, ya no como una explicación narrativa del origen, sino a modo de una imagen alcanzable mediante el poema.

BIBLIOGRAFÍA

Alvares, Luis López. "Octavio Paz: El arco y la lira". *Cuadernos del congreso por la libertad de la Cultura*. 1957. 118-119.

Bachelard, Gastón. *La poética del espacio*. Trad. Ernestina de Champourcin. México: FCE, 1987.

Benjamin, Walter. "Sur le langage". *Euvre I*. Paris: Gallimard, 2000. 154-155.

Bosquet, Alain. "Octavio Paz o el surrealismo telúrico". Santí, Enrico Mario. *Luz espejeante. Octavio Paz ante la crítica*. México: UNAM/Era, 2009.

- Breton, André. *Antología (1913-1966)*. Ed. Marguerite Bonnet y Tomás Segovia. 14. Siglo XXI, 2008.
- Burke, Kenneth. *The rhetoric of religions studies in logology*. Berkely: University of California Press, 1970.
- Caillois, Roger. *El hombre y lo sagrado*. Trad. Juan José Domenchina. México: FCE, 1984.
- Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de simbolos*. Barcelo: Labor, 1992.
- Deluze, Guilles. *Lógica del sentido*. Trad. Miguel Morey. Chile: Escuela de Filosofía Universidad Arcis, 1969.
- Eliade, Mircea. *Mito y realidad*. España: Labor, 1991.
- Elías, Norbert. *Sobre el tiempo*. México: FCE, 1989.
- Eliot, T.S. "Hamlet and his problems". *The Sacred Wood*. Princeton: 113. Dodo Press, 2009.
- Escalante, Evodio. *Las sendas perdidas de Octavio Paz*. México: Sin nombre, 2013.
- Ferrer, Eulalio. "El color entre los pueblos nahuas". *Estudios de la cultura náhuatl* México: 2000. 202-218.
- Gadamer, Georg Hans. *Verdad y método II*. 5. Madrid: Sígueme, 2002.
- Giraud, Paul-Henri. *Octavio Paz. Hacia la transparencia*. México: Colegio de México, 2014.
- Góngora, Luis de. *La fábula de Polifemo y Galatea*. Ed. Jesús Ponce Cárdenas. Madrid: Cátedra, 2010.
- Gueorguieva, Margarita Gueorguieva. "La experiencia poética como conciencia crítica neorromántica en Octavio Paz." *Valenciana* 9.18: 2016. 68-91.

- Hay, S. "Kierkegaard's Silent Voice". *Enrahonar* 29 México: 1998. 115-117.
- Heidegger, Martin. *Hölderlin y la esencia de la poesía*. Trad. Juan David García Bacca. Barcelona: Anthropos, 1994.
- Keraudren, Patrick Johansson. «Análisis estructural del mito de la creación del Sol y de la Luna en la variante del "Códice Florentino"» *Estudios de cultura Náhuatl*, España: 1994. 93-123.
- Lafaye, Jacques. *Octavio Paz en la deriva de la modernidad*. México: FCE, 2013.
- León-Portilla, Miguel. *Filosofía náhuatl. Estudiada en sus fuentes*. 10. México: UNAM, 2006.
- Lévi-Strauss. *El totemismo en la actualidad*. México: FCE, 1986.
- Maillard, Chantal. *Las palabras del silencio. El lenguaje de la ausencia en las distintas tradiciones místicas*. Madrid: Trotta, 2006.
- Mallarmé, Stephan. *Un coup de dés jamais n'abolira le hasar*. Francia: Nouvelle Revue Francaise, 1914.
- Mandiargues, André Pieyre de. "Aigle ou Soleil?". *La Gaceta* 519, España, 2014.
- Martí, Samuel. "Simbolismos de las deidades, colores y números". *Estudios de la cultura náhuatl* 2, México: 1969. 115.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenología de la percepción*. Trad. Jem Cabanes. Barcelona: Planeta-Agostini, 1993.
- Michael, Christopheher Domínguez. *Octavio Paz en su siglo*. México: Aguilar, 2014.

- Micheal, Christopher Domínguez. *Octavio Paz en su siglo*. México: Siglo XXI, 2015.
- Montero, Blas. “El ensayista Octavio Paz.” Santí, Enrico Mario. *Luz Espejeante. Octavio Paz ante la crítica*. México: UNAM/Era, 2009. 122.
- Mora, José Aguilar. *Aire en libertad. Octavio Paz y la crítica*. México: FCE, 2015.
- Niessen, Brian. *Exposición en torno al poema “Mariposa de obsidiana” de Octavio Paz*. México: Museo Rufino Tamayo, 1983.
- Otto, Rodolf. *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*. México: Alianza Editorial, 1996.
- Otto, Walter F. *Los dioses de Grecia*. Trad. Rodolfo Berger y Adolfo Murguía Zuriarrain. Madrid: Siruela, 2003.
- Pandey, L.P. *Sun-worship in ancient India*. Delhi: Motilal Banarsidass, 1971.
- Paz, Octavio. “¿Águila o sol?” Paz, Octavio. *Libertad bajo palabra*. Ed. Enrico Mario Santí. 8. España: Cátedra, 2009.
- Paz, Octavio. “Arte precolombino.” Paz, Octavio. *Obras completas. Los privilegios de la vista. Arte México*. México: FCE, 1987. 46.
- . *Corriente alterna*. 2. México: Siglo XXI, 1968.
- . *El arco y la lira*. México: FCE, 1985.
- . *El arco y la lira*. 4. México: FCE, 2006.
- . *El laberinto de la soledad*. 2. México: FCE, 1959.

- Paz, Octavio. "Himno entre ruinas." Paz, Octavio. *Libertad bajo palabra*. Ed. Enrico Mario Santí. 2. Madrid: Cátedra, 1990. 304.
- . *La llama doble*. México: Seix Barral, 2006.
- . *La otra voz. Poesía y fin de siglo*. México: Seix Barral, 1990.
- . *Los hijos del limo*. México: FCE, s.a.
- . "Los pasos contados." *Camp de l'Aroa* 74 : 1980. 51-52 y 55-62.
- . *Los privilegios de la vista*. México: FCE, 1982.
- Paz, Octavio. "Mariposa de obsidiana." Paz, Octavio. *Libertad bajo palabra*. Madrid: Cátedra, 2009. 288.
- Paz, Octavio. "Mariposa de Obsidiana." Paz, Octavio. *¿Águila o sol?* México: FCE, 1949.
- Paz, Octavio. "Piedra de sol. " Paz, Octavio. *Libertad bajo palabra*. México: FCE, 2009. 376.
- Paz, Octavio. "Semillas para un himno. " Paz, Octavio. *Libertad bajo palabra*. Ed. Enrico Mario Santí. 8. México: FCE, 2009. 195.
- Paz, Octavio. "Trabajos del poeta." Paz, Octavio. *Libertad bajo palabra*. México: FCE, 1951. 235.
- Philippe Lacoue-Labarthe, Jean-Luc Nancy. *El absoluto literario. Teoría de la literatura del romanticismo alemán*. Trad. Cecilia González y Laura Carugati. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012.
- Ponce, García. "La poesía de Octavio Paz." *Cruce de caminos*. México, 1965. 259.

- Séjourné, Laurette. *Pensamiento y religión en el México antiguo*. México: FCE, 1957.
- Solotorevsky, Myrna. “Semillas para un himno.” *Cuadernos hispanoamericanos* 342-345 España, 1974. 533-552.
- Soustelle, Jacques. *L'art du Mexique anden*. Paris: Arthaud, 1966.
- Stanton, Anthony. “Prehistoria y recepción de un libro insólito: El arco y la lira (1956)”, postfacio a Octavio Paz, *El arco y la lira, edición facsimilar conmemorativa 50 aniversario (1956-2006)*. México: FCE, 2006.
- . *El río reflexivo. Poesía y ensayo en Octavio Paz (1931-1958)*. México: FCE, 2015.
- . *El río reflexivo. Poesía y ensayo en Octavio Paz (1931-1958)*. México: FCE, 2015.
- . “Huellas Precolombinas en Semillas para un himno.” *AIH Actas XI*. México: Centro Virtual Cervantes, 1992. 97.
https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/11/aih_11_4_003.pdf.
- . *Las primeras voces del Poeta Octavio Paz (1931-1938)*. México: Sin nombre, 2001.
- Sucre, Guillermo. *La máscara de la transparencia*. México: FCE, 1985.
- Underhill, Evelyn. *La mística. Estudio de la naturaleza y desarrollo de la conciencia espiritual*. Madrid: Trotta, 2006.
- Vabre, Patrick Lesbre y Marie-José. *El México prehispánico y colonial*. Francia: L'Harmattan, 2004.

Verani, Hugo J. “‘Mariposa de obsidiana’: una poética surrealista de Octavio Paz”. Santí, Enrico Mario. *Luz Espejeante. Octavio Paz ante la crítica*. México: UNAM/ERA, 2009. 699.

—. *Octavio Paz: el poema como caminata*. México: FCE, 2013.

Villalba, Afhit Hernández. “Misticismo y poesía: retóricos que conforman la estética mística.”. *Revista de El Colegio de San Luis* 1.2: 2011. 10-34.

Xirau, Ramón. “Notas a Piedra de Sol”. *Revista de la Universidad de México*, México, 1958. 16.

—. *Octavio Paz: el sentido de la palabra*. México: Editorial Joaquín Mortiz, 1970.