



BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

CORAZÓN Y ROSTRO:

POÉTICA Y POLÍTICA EN OCTAVIO PAZ

TESIS PRESENTADA PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

MAESTRÍA EN LITERATURA MEXICANA

PRESENTA: RODOLFO HERRERA LÓPEZ

ASESOR:

DR. VÍCTOR MANUEL CONTRERAS TOLEDO

OCTUBRE 2016

ÍNDICE

| | |
|---|-----|
| Introducción. | 3 |
| Capítulo 1: Poética. | 12 |
| 1.1 Andar: sonido y sentido en el poema. | 12 |
| 1.2 El instante: el presente en la poesía desde el símbolo del <i>nahui ollin</i> | 17 |
| 1.3 Otredad e imagen: el identificación entre el “yo” y el mundo | 22 |
| Capítulo 2: Poesía e historia. | 34 |
| 2.1 Tiempo histórico y tiempo mítico. | 35 |
| 2.2 Individuo y revolución. | 42 |
| 2.3 Deixis personales y compromiso. | 46 |
| 2.4 Análisis del poema <i>Entre la piedra y la flor</i> . | 52 |
| Capítulo 3: Política. | 62 |
| 3.1 Libertad y revolución. | 69 |
| 3.2 El poder: el discurso político y <i>Piedra de sol</i> . | 80 |
| Conclusiones. | 90 |
| C.1 La existencia vista desde el <i>nahui ollin</i> . | 90 |
| C.2 Discurso poético y político de Octavio Paz. | 92 |
| Referencias. | 103 |

INTRODUCCIÓN

Cuando se habla de la función de las máscaras en la tragedia griega el comentario suele reducirse a un asunto de apariencia, ya que, cuando un espectador se encontraba lejos del escenario, ellas ayudaban a identificar al personaje. Sin embargo, más que ser visto, el personaje debía ser escuchado, pues más allá de los gesto, es la voz la que nos distingue. Las máscaras llevaban las emociones a todo espectador no sólo por el gesto inamovible sino también por hacer más vibrante la voz a través de una abertura en la boca que proyectaba al sonido y le impedía dispersarse. Este es el origen de la palabra *Persona*.

Miguel León-Portilla dice que en las pláticas pronunciadas “de acuerdo con las reglas del *tepillatolli* [...] se encuentra una expresión que aparece casi siempre dirigida por quien habla a su interlocutor” (69): *in ixtli in yollotl* (rostro y corazón). Este difrasismo hace importante la coherencia entre la voluntad, representada por el corazón, y la fisionomía para identificar a alguien; es decir, con él se define a la *persona* no sólo como un asunto de apariencia —de rasgos—, podría decirse sino como cuestión de ser. Esto es lo que hicieron las máscaras en la tragedia griega: unir gesto y palabras para hacer coherente a la expresión y permitir no sólo identificar al individuo, también hacerlo resonar.

En este entendimiento del ser hay un dinamismo que se explica incluso etimológicamente, pues dice León-Portilla que *yollotl* “se deriva de la misma raíz que *ollin* <<movimiento>> para significar en su forma abstracta de *yollotl*, la idea de <<movilidad>>, <<la movilidad de cada quien>>” (70). A partir de esto se desata la segunda idea fundamental de esta investigación: un análisis de elementos simbólicos del concepto de *nahui ollin* a partir de la relación entre el ser y el mundo.

El dinamismo mencionado es un choque de fuerzas necesario para que la vida sea, mas la relación entre movimiento y corazón, a partir de la raíz de las palabras en náhuatl, involucra que hay una búsqueda del ser por definirse y que el dinamismo mantiene un centro desde donde él se origina. El corazón es el núcleo vital que corresponde a la constitución del individuo y sus valores; el movimiento tiene una doble posibilidad: crear y destruir. De esta forma, en su búsqueda de sí mismo el hombre puede utilizar dicho movimiento para construirse a través de su andar en el mundo, pero en el proceso el individuo se encuentra con la nada (angustia), aquella “imposibilidad esencial de ser determinado” (Heidegger, *¿Qué es la metafísica?* 47) que lo lleva a desear sostenerse, determinarse. Esto es el ser-ahí (*Dasein*) con el que se inicia una relación con otros entes para “llegar al ente y entrar en él” (idem 49) y así, existir, “estar sosteniéndose dentro de la nada” (idem).

En el sentido de Heidegger del mundo como lo que “está a la mano, lo que podemos transformar mediante nuestras técnicas y nuestras creencias” (Xirau 460), el discurso como “parte de la vida social y a la vez un instrumento que crea la vida social” (Calsamiglia y Tusón 15) puede lograr esa transformación. El *Dasein* se efectúa por medio del discurso, con él se presenta y relaciona con otros entes. Según la interacción de su discurso con otros la influencia es mayor ampliando la posibilidad de trascendencia, entendiendo que “sosteniéndose dentro de la nada, la existencia está siempre allende el ente en total. A este estar al otro lado del ente es a lo que nosotros llamamos trascendencia” (Heidegger, *¿Qué es la metafísica?* 49). Este asunto del discurso relacionado con la trascendencia es el tercer elemento clave de la presente investigación, pues el discurso como producto social influye y es influido por ello, de manera que su construcción puede determinar su alcance en la actividad humana.

Para el desarrollo y comprensión de estas tres ideas que se han expuesto ha de buscarse lo concreto. En esta investigación son los discursos poético y político de Octavio Paz el medio para

alcanzar esta concreción. Al analizar tales discursos desde las ideas expuestas podrán darse algunas propuestas sobre una de las discusiones frecuentes acerca de la figura de Octavio Paz: la discordancia entre sus ideas políticas y poéticas. El objetivo de esto es identificar si existe una idea central que pueda unir a ambos discursos y observar qué sucede cuando ambos se ponen en contacto.

La búsqueda de trascendencia y el movimiento son posibles porque el individuo no es un evento terminado, es una búsqueda, y en ella el ser dialoga (así la poesía). Pero el movimiento puede llevar a la falta de coherencia, y para Stuart Mill hay un principio de no-contradicción: “una persona no puede creer y dejar de creer en una cosa” (Xirau 432). Los binomios, discordancias y ambigüedades de la actitud poético-política de Octavio Paz, que desde el principio hicieron dudar a los Contemporáneos, son una oposición a este principio. Fue una falta de coherencia la que llevó a Carlos Monsiváis a responder ante los ataques de Paz contra la izquierda intelectual y aún hoy ocasiona otras querellas y demás barahúnda a través de congresos, homenajes, ediciones especiales, biografías, crítica, estudios, revisiones y esfuerzos de descrédito (sea por algún resentimiento o para evitar la idolatría).

Estas discordancias y ambigüedades en Octavio Paz se deben a que en el movimiento se observa cambio y esto parece ser contraproducente. Se esperaba una inmutabilidad en el pensamiento de Octavio Paz, pero eso significa inmovilidad y falta de progreso, lo cual es contrario al objetivo del movimiento: llevar hacia delante. Coherencia no es estatismo sino entraña desde donde se inicia el desarrollo, por eso es beneficioso el sentido de movilidad que hay en la palabra *yollotl*, porque el discurso y la experiencia son movimiento en búsqueda de algo. ¿Qué “algo” fue el que buscó Octavio Paz que lo llevó a actuar y siempre hablar? La pregunta quizás viene de lo que expresó Malpartida hace varios años en *Letras Libres*: “la

complejidad de su vida [la de Paz], de sus poemas y sus ensayos es tal que todavía esperan al ensayista que sepa aclarárnosla” (s/p).

Enrique Krauze habló de una pasión amorosa en *Raíz del hombre*, “a contracorriente de la retórica comprometida” (57), pero que de alguna manera se asemejaba a lo que para él es pasión revolucionaria en Octavio Paz —que parece justificar con algo que parece determinismo genético. Tal pretensión tendrá sus comentarios cuando se hable de la política de Paz, pero la idea de una pasión como motor ¿será válida como eje que reúna la actividad política y poética del poeta? Quizás, después de todo lo que se ha discutido, la mejor opción es la distancia y el silencio, pero la permanencia del diálogo y debate asombra por la trascendencia del sujeto a través de su discurso. Por eso, se reitera, el objetivo es utilizar las tres ideas fundamentales sobre el ser y el mundo para: identificar la voz y el gesto del discurso poético y del discurso político de Octavio Paz; exponer sus ideas primordiales, saber si hay un eje que compartan que permita la coherencia de ambos discursos a lo largo del tiempo; y, finalmente, determinar si hay influencia de uno en el otro.

Peter G. Earle afirma que “la poesía es una operación que no se puede realizar ni analizar sin tomar en cuenta muchas cosas que no son poéticas; entre ellas, (...) la historia” (1102). Ciertamente como producto humano, la obra no puede evitar nutrirse del contexto en el que el autor se encuentra. Es importante la separación entre el autor real y la *persona*, pues establece la autonomía del discurso poético como realidad estética que se entrelaza con el entorno; es decir, la creación poética utiliza al entorno social, histórico y cultural, pero no se sujeta a él, por eso puede ser de mayor alcance. Georg Lukács al hablar sobre el reflejo artístico de la realidad dice que:

Toda obra de arte importante crea un "mundo propio". Las personas, las situaciones, el curso de la acción, etcétera, poseen una cualidad particular que no

les es común con otra obra de arte alguna y es absolutamente distinta de la realidad cotidiana. Cuanto más grande es el artista, cuanto más vigorosamente penetra su fuerza plasmadora todos los elementos de la obra de arte, con tanta mayor concisión se pone de manifiesto en todos los detalles dicho "mundo propio" (96).

La perspectiva de Lukács sobre el nexo entre producción artística (en este caso, poética) y realidad es una constante en los estudios de estética: Kant, Schiller, Hegel, Levi- Strauss, por nombrar algunos. Su importancia está en que este tema se involucra con el asunto de la poesía panfletaria de la que Paz buscó alejarse y que al ser analizado permite determinar el alcance y características del discurso poético en general y de la influencia que hay entre él y el político, con el ejemplo de la producción paciana en ambos casos. Por otro lado, dadas las discusiones sobre la ideología del poeta, se buscará el "rostro y corazón" del pensamiento paciano para determinar entre ambos discursos cuál actúa como rostro (apariencia, forma) y cuál como corazón (núcleo ideológico).

Aunque el verbo "realizar" en Earle refiere a la influencia histórica no sólo en la recepción y análisis, también en la creación; es decir, un autor se encuentra en una realidad que participa en su perspectiva y actos, las cuales, por ser parte de su formación como individuo, se permean en la creación poética, no hay razón por la cual identificar todas estas situaciones con la realidad del autor, pues constituyen elementos de su gesto y voz según el mensaje que se busca transmitir. Esto es porque el discurso poético sigue su propio rumbo al establecer un diálogo significativo con el contexto meramente literario, una tradición que también involucra ideas y procesos: "los cambios y las rupturas introducidos por el arte del presente implican no la negación sino la reconfiguración del sistema sincrónico de la tradición" (Stanton 54). El discurso poético no es plenamente histórico, pues incorpora otros elementos y tiene cualidades que no

tienen que ver con la validez histórica, ni la pretende. Como explica Adolfo Sánchez Vázquez al hablar de la relación entre arte y sociedad: “toda gran obra de arte tiende a la universalidad, a crear un mundo humano o humanizado que rebase la particularidad histórica, social o de clase” (110). A pesar de esto, el sujeto creador no podrá deslindarse de su realidad, pues “el artista es hombre su tiempo, de su sociedad, de una cultura o una clase social dadas. Todo gran arte es particular en sus orígenes, pero universal en sus resultados” (ídem). Esto es muy relevante para el caso de Paz puesto que siempre mantuvo un interés activo en las situaciones políticas de su realidad (se dice políticas, porque lo social, antropológico, etnológico y demás quedó subordinado a esta primera actividad) y al analizar algunas de sus producciones poéticas se observará la presencia de lo histórico en ellas.

En lo que se refiere al discurso poético de Octavio Paz y su relación con estos temas Enrico Mario Santí dice en *Poesía e historia* que “gran parte de su obra [la de Paz] se aparta deliberadamente de las vicisitudes históricas” (21), pero su actividad intelectual, cultural y política, y sus esfuerzos por explicitar su poética (*El arco y la lira*) llevan a cuestionar esta afirmación al crearse un vínculo entre discursos, además de que el interés de Paz siempre fue el de mantener la relación entre poesía e historia, como se verá, sin que esto hiciera de su poesía un objeto evidentemente panfletario. Uno de los objetivos centrales en esta tesis es determinar cómo lo histórico se presenta e influye en la construcción del discurso poético de Octavio Paz, para con ello comentar la presencia de lo político en la creación poética.

La relación poesía-historia-política es central en esta tesis por el interés en determinar el alcance del discurso poético como herramienta de transformación social. Dada la participación de Octavio Paz en debates de índole social y político, y puesto que pretendía que la poesía fuera su carta de presentación en la sociedad, interesa centralmente su discurso poético en relación con

asuntos ideológicos. David Huerta, en su ensayo *Un árbol esbelto y fuerte*, dice que su propósito al escribir sobre la poesía de Paz es:

...tratar de devolver a sus poemas al lugar central que –para mí, nietzscheanamente- tienen dentro del legado que Paz ha dejado a nuestra cultura y a nuestra vida, tanto en México como en otros lugares donde se le admira y se le considera una figura decisiva del pensamiento y la literatura en tiempos modernos (s/p).

Se parte de esta afirmación para determinar los alcances del discurso poético, para ello se separa la investigación en tres partes:

1. Poética.

Este capítulo está centrado en el análisis de tres puntos de la poética de Octavio Paz: el ritmo, el presente perpetuo y el encuentro con el otro. La selección se debe a que estos tres elementos se relacionan con el alcance y límites espaciales, temporales e ideológicos del discurso poético a partir de la idea del poema como un andar, como un búsqueda de algo que permita al sujeto trascender su individualidad para identificarse y reunirse con el mundo.

Para explicar esta idea de movimiento y búsqueda se utilizará el concepto de *nahui ollin* donde el flujo es necesario para el descubrimiento y construcción del ser a partir de un centro al que se busca regresar después de haber obtenido crecimiento. En esta visión el centro es representado por dos fuerzas vitales, el agua y el fuego, que al combinarse generan humo que oculta al punto de origen y que se expande hasta desvanecerse. Esto es una imagen de las vicisitudes de la vida que la alejan de una visión más amplia. El concepto involucra la visión de dos flujos temporales: uno limitado e inestable que se inserta en otro de mayor alcance y

estabilidad. Desde esta idea se establecen las bases para el tan importante conjunto del pensamiento de Octavio Paz: poesía e historia.

La idea de dos flujos temporales también servirá como base para analizar la constancia de ideas y las contradicciones existentes entre teoría y práctica en la actividad política de Octavio Paz, de modo que este capítulo será fundamento para el desarrollo de los dos posteriores.

2. Poesía-historia.

Se explicará el binomio poesía-historia a partir de la contradicción entre ideas políticas y artísticas que vieron los contemporáneos en la juventud de Octavio Paz y, principalmente, a través de su participación con la izquierda en esos momentos de su vida. El objetivo es determinar la forma en que se manifestó el compromiso político de Octavio Paz en su poesía temprana a partir de la década de 1960 que es cuando su imagen de figura pública se fortaleció.

A través de la primera parte del poema “Entre la piedra y la flor” se analizará la manera en que se manifiesta el compromiso por medio de cualidades del discurso poético. Debido a que el poema fue revisado por Paz y la versión final es casi 40 años posterior a la original, es un texto útil para observar el desarrollo de la visión de Paz acerca de la poesía, así como analizar los rasgos ideológicos presentes o no en ella. Para una mayor comprensión de este último asunto se comparará al poema no sólo consigo mismo en sus diferentes versiones, también con “¡No pasarán!” para hablar sobre la poesía panfletaria y con “México: Olimpiada de 1968” para ejemplificar lo que sucede cuando el poema busca separarse de una ideología y circunstancia pero sin perder su compromiso político.

Dos ideas son las que servirán como eje para el análisis de los poemas en este capítulo: la visión de un tiempo cambiante inscrito en uno mayor y la presencia de lo que Enrico Mario Santí

llama tonos morales en la poesía para distinguir asuntos emotivos que permanecen en el texto a pesar del espacio y tiempo. Para esto se hará mención de algunos asuntos de enunciación.

El análisis de los poemas llevará a la necesidad de explicar el concepto de política y la forma en que su discurso se involucra con el poético.

3. Política.

Este capítulo iniciará con una comprensión del concepto de política, para determinar, primero, las ideas centrales de Octavio Paz que se relacionan con esta área y, posteriormente, determinar y distinguir entre lo político y lo panfletario en la poesía.

Se analizará *Piedra de sol* a partir de los elementos centrales del pensamiento poético y político de Octavio Paz, así como algunos asuntos de la forma en que se construye y manifiesta la voz no sólo en este poema, también en algunos de sus ensayos políticos, para finalmente establecer una relación entre ambos. La selección de este poema es porque refiere a asuntos míticos en los que subyacen elementos ideológicos contrarios a su objetivo, de esta forma el poema es un ejemplo provechoso para el tema de los dos flujos temporales que se desprenden de lo expuesto en el primer capítulo sobre el *nahui ollin*. Un tema que se discutirá de forma paralela es el de si puede decirse que Paz era o no un revolucionario y por qué.

Guadalupe Nettel creyó que la libertad es asunto constante en la ideología de Paz no sólo a través de sus poemas, también desde su postura política. Se verá la validez de esto principalmente a través del concepto de política desde sus orígenes y tratando de separarlo de prácticas ideológicas específicas.

CAPÍTULO 1: POÉTICA.

1.1 Andar: sonido y sentido en el poema.

Vida y andar, tautología donde el raudal de la experiencia desemboca, pues en el *nahui ollin*, en el movimiento, “todo es proceso y tránsito, devenir: incesante andar por un mundo en continua gestación” (Verani 37). Esta gestación es una búsqueda de la vida por adquirir forma, tener un rumbo, y no simplemente desvanecerse.

El camino es “uno de los símbolos más antiguos de la humanidad” (46). Troya, Colono, Mictlan, Sleipnir, serafines: todos viaje, todos movimiento, pues “concebir la vida como un camino despierta resonancias de salvación, de trascendencia” (ídem). Caminar es formar parte del mundo, fundirse en su fluir y, por lo tanto, estar vivo. Sin embargo, los pasos ocurren y las imágenes se olvidan, el mundo se transforma y hay angustia, debido a la necesidad por mantenerse y recordar en una era donde ideas, circunstancias y poderes simplemente suceden.

Para Octavio Paz, tener un rumbo es ir hacia algo, y se logra a través del ritmo, pues “provoca una expectación, suscita un anhelo” (*La casa de la presencia*, 70). Sin embargo, ¿qué es lo que se anhela? Esta respuesta es la razón del movimiento. No se trata simplemente de una realidad que ocurre, sino del propósito por llegar a ser, por formar parte de algo mayor a través de la unidad y superar a la nada. Por esta fugacidad, “al ser temporales y presentarse la nada ante nosotros hay un impulso por ser “lanzados siempre hacia <<algo>> hacia lo <<otro>>: la muerte, Dios, la amada, nuestros semejantes” (Volkow 17).

Existe, además, un vínculo entre el exterior y el interior (la subjetividad) a partir del ritmo, el cual se ha desgastado porque el hombre ha medido el tiempo con el propósito de hacerlo presente. Contario a lo que puede esperarse, la medición abstrae la temporalidad, pues el tiempo es “algo concreto y dotado de una dirección” (*La casa de la presencia*, 70), es algo vivo y por lo tanto no puede reducirse a categorías y demás elementos limitados. El tiempo es el hombre, como

Volkow comprendió, y medirlo implica limitar su senda, marcar su ruta, cuando simplemente debe surgir y ser, ya que “no son los años sino nosotros los que pasamos” (ídem).

El ritmo se presenta como esta “actitud espontánea del hombre ante la vida” (73). Octavio Paz, desde su comprensión, lo relacionó con las fuerzas dinámicas que rigen la cosmovisión de distintas culturas: ying y yang en los chinos, puntos cardinales en los mexicas, bien y mal en los hebreos. Si lo concibe así, es porque el encuentro de estos ritmos, como él los considera, producen movimiento; pero, no se trata de un simple enfrentamiento de contrarios sino de diversidad y abundancia que se haya en una dinámica de progreso debido a las cualidades de las fuerzas que la generan. El ritmo es resultado del objetivo de esta fuerza creadora y la unidad que tiene con lo que produce, por eso Paz dice que “el ritmo rige el crecimiento de las plantas y los imperios, de las cosechas y las instituciones” (72), en el sentido de que se genera con el andar mismo y traza una dirección viva, y por eso cambiante, pero con un objetivo.

En el *nahui ollin* existe un quinto punto cardinal que es origen y fuerza cohesiva, de otra forma el movimiento resultaría en una interminable expansión difusa sin otro propósito que el de desvanecerse. Para Octavio Paz este instante generador es el ritmo, pues lo comprende no como “medida, sino tiempo original” (70), un tiempo vivo, presente en el movimiento que produce. Para el poeta mexicano, tratar de dividir este tiempo es contrario a la unidad que posee, pues el fluir está totalmente conectado con su origen y con lo que lo rodea, de modo que “calendarios y relojes son maneras de marcar nuestros pasos. Esta presentación implica una reducción o abstracción del tiempo” (ídem); por eso simplemente se debe andar en él pues, como se ha dicho, es parte de uno mismo, no debe buscarse en el exterior, forma parte de todo y dividirlo sólo resulta en extraviarse en la multiplicidad.

Como se mencionó desde el principio, caminar es vivir y el ritmo es la dirección de la vida que es un todo diverso. Caminar implica momentos de interacción entre el pensamiento y los

sentidos, “establece un contacto directo, corporal con el mundo” (Verani 65); Paz comentó que componía poemas mientras caminaba, pues el ritmo de la caminata lo ayudaba a acomodar los versos (43). Sea cierto que lo hacía o no, lo que manifiesta esta visión es que el ritmo no sólo es un asunto de sonido, también lo es de sentido, y eso crea una “relación dialéctica entre vivir y escribir” (Verani 53).

En el habla y la escritura la frase es la unidad de sentido que se logra con la asociación de los elementos de las palabras, que son, fundamentalmente, sonidos y significados. En la poesía “la unidad de la frase, lo que la constituye como tal y hace lenguaje, no es el sentido o dirección significativa, sino el ritmo” (*La casa de la presencia*, 65). Este ritmo no es solamente momentos de intensidad, simples acentos sino que “la sucesión de golpes y pausas revela un cierta intencionalidad, algo así como una dirección” (70), que no sólo es parte del conjunto de frases que construyen al poema, también de la idea que en él se expresa; es decir, las palabras y las ideas no pueden separarse, de modo que su ritmo es el mismo: “la corriente parece no tener fin: una frase nos lleva a otra. Arrastrados por el río de imágenes, rozamos las orillas del puro existir y adivinamos un estado de unidad” (66). De esta forma la poesía puede crear lazos entre lo humano y el cosmos, “suprim[e] las distancias” (78).

Giorgio Agamben en *The end of the poem* habla de un supuesto conflicto entre la relación sonido-sentido en el poema a partir del encabalgamiento, considerándolo no solo como un recurso más de la poesía sino como algo esencial para identificarla:

Awareness of the importance of the opposition between metrical segmentation and semantic segmentation has led some scholars to state the thesis (which I share) according to which the possibility of enjambment constitutes the only criterion for distinguishing poetry from prose. For what is enjambment, if not the opposition of a metrical limit to a syntactical limit, of a prosodic pause to a semantic pause?"

Poetry" will then be the name given to the discourse in which this opposition is, at least virtually, possible; "prose" will be the name for the discourse in which this opposition cannot take place¹ (109).

Pensar que la poesía se distingue sólo por este asunto métrico-semántico limita su alcance y posibilidades (desarrolladas en este capítulo), pero la tensión que Agamben observa entre estos dos elementos ayuda a comprender mejor la idea de la búsqueda, del ir hacia algo. Al final de sus comentarios sobre el tema Giorgio Agamben dice que:

The poem is like the khatechon in Paul's Second Epistle to the Thessalonians (2:7-8): something that slows and delays the advent of the Messiah, that is, of him who, fulfilling the time of poetry and uniting its two eons, would destroy the poetic machine by hurling it into silence² (114).

Agamben ve el encabalgamiento como recurso para evitar que sonido y sentido coincidan y por lo tanto siga avanzando, gracias a las vibraciones generadas por la oposición. Si sonido y sentido llegaran a coincidir las vibraciones cesarían, por lo que no habría más sonido y el poema se volvería silencio. Al tomar en cuenta su analogía con el *Kathekhon* se entiende el valor que tiene

¹ La conciencia de la importancia de la oposición entre la segmentación métrica y la segmentación semántica ha llevado a algunos estudiosos a exponer la tesis (que comparto) según la cual la posibilidad de encabalgamiento constituye el único criterio para distinguir la poesía de la prosa. ¿Qué es el encabalgamiento, si no la oposición de un límite métrico a un límite sintáctico, de una pausa prosódica a una pausa semántica? "Poesía" será entonces el nombre dado al discurso en el que esta oposición es, al menos virtualmente, posible; "prosa" será el nombre para el discurso en el que esta oposición no puede tener lugar.

² El poema es como el khatechon en la Segunda Epístola de Pablo a los Tesalonicenses (2: 7-8): algo que retarda y retrasa el advenimiento del Mesías, es decir, de aquel que, cumpliendo el tiempo de la poesía y uniendo sus dos eones, destruiría la máquina poética arrojándola al silencio.

el encabalgamiento para Agamben, pues permite que el poema no tenga fin, es un eterno fluir y eso, teniendo las ideas pacianas sobre el ritmo, implica una dirección y una búsqueda de “otro tiempo, al encuentro o reencuentro de una otredad absoluta” (Verani 56). Más adelante se verá el valor de la búsqueda de esta otredad, pero por ahora las observaciones de Giorgio Agamben pueden ser útiles para exponer una capacidad de la poesía por ser siempre algo vivo.

Al tener presente que poemas como la *Iliada* fueron transmitidos oralmente se recuerda que la poesía no es precisamente escritura, ya que “los libros son sólo ocasiones para la poesía” (Borges 17); sin embargo, la escritura se presenta óptima para nuestros deseos por preservar lo que nos es de valor y para guardar y transmitir no sólo conocimiento, sino sabiduría que es el conocimiento vivo, aplicado.

Es conocida la opinión que Platón tenía de los libros como algo inmóvil, incapaces de responder, a pesar de esto, escribió sus diálogos. Borges tiene una respuesta de por qué pudo haberlo hecho. El autor argentino, al pensar en sus propios maestros, supone que Platón se preguntaba lo que Sócrates diría sobre alguna de sus dudas; en la búsqueda de la respuesta, de recrear el pensamiento y revivir la voz de su maestro, escribió sus diálogos.

Este proceso es de valor por la presencia del ritmo en ellos, la dirección va siendo trazada conforme se desarrollan las ideas. En la escritura se fija un instante, el tiempo original creador que puede ser revivido en la lectura, “llega el lector adecuado, y las palabras –o, mejor, la poesía que ocultan las palabras... surgen a la vida, y asistimos a una resurrección del mundo” (Borges 18).

El ejemplo de Platón ayuda a comprender que la escritura puede superar la distancia entre el alumno y su maestro, entre la vida y la muerte, entre el hombre y el mundo. Dentro del acto de escribir, la poesía se presenta como un discurso itinerante que preserva la vida, atrapa la esencialidad de lo fugitivo y borra los límites. La “poesía es una tentativa de reconstruir el acorde

entre el ritmo humano y el del cosmos” (Verani 38), así la temporalidad es rebasada y la vitalidad de un instante queda para no sólo recordarse sino para re-vivirse.

1.2 El instante: el presente en la poesía desde el símbolo del nahui ollin.

Borges recuerda un ejemplo de la filosofía de Berkeley para explicar la capacidad de representación del tiempo a través de la escritura, el ejemplo que se utiliza es sobre el sabor de una manzana. El obispo irlandés, según explica Borges, dice que el sabor no está en la manzana ni en la boca de quien la muerde sino que surge a través del contacto de ambos: la experiencia sensorial sólo existe a través de la interacción, no se trata de complementos, sino de la acción mutua entre elementos vivos. Aunque el sabor sea parte de la manzana requiere de otro sujeto sensible para que pueda ser, pues de otra forma, permanece como inexistente; se da importancia no sólo a la percepción, también a la sinergia entre agentes.

Si se entiende al mundo como sistema vivo la interacción resulta en movimiento, pues el estatismo identifica a lo muerto. Si el texto poético es capaz de producir movimiento, implica que hay en él algo vivo. Paz comprendió sobre esto que “el habla es un conjunto de seres vivos, movidos por ritmos semejantes a los que rigen a los astros y las plantas” (*La casa de la presencia*, 65) con lo que se establece unidad entre todo lo que está y es. Como producto del hombre, las palabras tienen cierta vitalidad, pues no sólo son usadas para nombrar al mundo y así estar en contacto con él, también, como ya se habló anteriormente, al unirse y generar frases, producen un ritmo que está en armonía con el del cosmos: todo se pone en contacto, se crea un lazo.

En *Los signos en rotación* Paz declara que la palabra poética “es movimiento que engendra movimiento, acción que transmuta al mundo material. Animada por la misma energía que mueve a la historia” (*La casa de la presencia*, 231). Si la poesía puede tener esta influencia

es porque también hay en ella algo de material además de estar *animada*, palabra que implica respiración y por lo tanto, vida. Con esta mirada, Evodio Escalante declara, contrario a la definición tradicionalista, que el poema no sólo es el objeto que resulta por la práctica de un género literario sino que es “el *lugar de encuentro* entre la poesía y el hombre³” (52). Para poder comprender este punto de encuentro es necesario desarrollar lo que se dijo sobre un núcleo generador del movimiento cuando se habló sobre el ritmo como tiempo original.

Según se mencionó, en la cosmovisión mexicana del *nahui ollin* hay un punto central que le da un sentido al movimiento y razón al cambio, éste es el fuego antiguo: *Huehueteotl*, *Xiuhtecuhtli*.

Patrick Johannson dice que “El agua y el fuego... son arquetipos mitológicos con carácter universal” (78). En la cosmovisión mexicana el fuego está en el centro de la tierra (*tlaxihco*), mientras que el agua la rodea. Ambos se relacionan con actividades que van desde lo sagrado (uso de copal en las ceremonias) hasta lo doméstico y rutinario: el fuego en el centro del hogar era utilizado para preparar alimentos y ofrecer calor, y el agua para la limpieza y también como fuente esencial para la alimentación. Ambos son fuentes de energía esenciales para la vida.

Pictográficamente el fuego se representa como un cuadrado que manifiesta los cuatro rumbos de la tierra, mientras el agua es un círculo de jade o una espiral, que puede denotar la propiedad que tiene este elemento como flujo vital constante y presente en todas las cosas. La unión de ambos elementos produce humo⁴, mezcla que oculta las cosas, que se expande hasta

³ Las cursivas son de Escalante, lo que afirma su intención por resaltar la visión que se ha estado tratando acerca de la poesía.

⁴ *Atl tlachinolli* se interpreta como agua quemada, donde el fuego también es sangre, que es el flujo primordial de la vida. Esto es aún de mayor relevancia al recordar el mito, donde una vez creado el mundo los dioses se preguntan quién habitará la tierra. *Quetzalcóatl* va en búsqueda de los huesos preciosos con *Mictlantecuhtli*, sopla el caracol (aliento, voz, espíritu) y da cuatro vueltas alrededor del círculo (Johannson ve en esto una representación del acto

desvanecerse, pero en el que están presentes sus elementos originarios. Estas singularidades caracterizan a una realidad en movimiento: por un lado la posibilidad de esfumarse, desaparecer (angustia) o perderse debido a la expansión; por otro, la unión de fuerzas vitales que se mantienen pero que se encuentra ocultas en formas distintas. Ante esta transformación el objetivo es alcanzar la unidad con las fuerzas creadoras en su estado original. Al estar el fuego en el centro se afirma su valor como fuerza cohesiva, pero no totalmente inmóvil, dada su naturaleza ondulante y expansiva bajo ciertas circunstancias, pero que puede mantenerse estable. De esta manera existe una diferencia entre el tiempo original, eterno y otro tiempo cambiante.

En la leyenda del Quinto sol, *Tecuciztécatl* y *Nanahuatzin* deben entrar a la hoguera para elevarse al cielo como los astros que den inicio a la nueva era. El agua (luna) y el fuego (sol) permiten una nueva dimensión temporal y espacial de existencia. Esta hoguera, *Hueheteotl*, representa el tiempo original y eterno del que todo surge, y se mantiene eterna y constante, mientras que el humo producido resulta en una temporalidad que se expande hasta desaparecer. Esta visión corresponde a lo que Volkow explica en su ensayo *Octavio Paz, poesía y revolución* sobre lo que para ella fue un descubrimiento del poeta en lo que se refiere a la temporalidad: el presente perpetuo,

un universo que siempre es presente, y que cuando se presenta se re-presenta en el sentido de que vuelve a hacerse presente. El presente perpetuo es una dimensión distinta de ese simple transcurrir lineal, condenado a desaparecer... es un tiempo que encierra todos los tiempos (18).

sexual que es origen de la vida). Ya que obtiene los huesos, *Quetzacóatl* los muele y hace sangrar su miembro sobre ellos dando origen a los hombres.

El conjunto espacio-tiempo-existencia que se conjuga en el mito del *nahui ollin* es fácilmente aprehensible por la idea del presente perpetuo a partir del ritmo. Se dijo que Paz entiende al ritmo como tiempo original, en este sentido, el centro de fuego y agua corresponde a él, pues es el inicio del movimiento que da paso a la existencia de las cosas. A partir de esta relación entre el mito y la concepción del ritmo se puede pensar que el movimiento no tiene como destino dejar de ser, sino la búsqueda de un sentido que está presente en su propio origen logrando superar aquello que son sólo circunstancias representadas por el humo que impide ver el camino y que se expande hacia la nada.

Cuando José Carlos Mariátegui habla de la relación entre arte e ideología afirma que:

El hombre no puede marchar sin una fe, porque no tener una fe es no tener una meta. Marchar sin una fe es *pietiner sur place*. El artista que más exasperadamente escéptico y nihilista se confiesa es, generalmente, el que tiene más desesperada necesidad de un mito (438).

Lo que Mariátegui establece es la necesidad de una ideología lo suficientemente duradera que sirva como fundamento al artista y que indique su rumbo. Su uso de la palabra mito es en el sentido de ilusión, pues ve a la ideología como ello, una fantasía a la que los artistas se aferran para guiar su producción, sea el comunismo para los futuristas rusos o el fascismo para los italianos. Sin embargo desde lo que se ha explicado sobre el *nahui ollin* ha de entenderse la palabra mito como algo por encima de las ideologías pues es el resultado de una visión más profunda del mundo que se ha deslindado de las circunstancias para referirse a valores que aspiran a una universalidad —más adelante se argumentará esta definición de mito. Al identificarse la poética paciana con asuntos del *nahui ollin* se manifiesta una tendencia por hacer

del discurso poético uno de mayor alcance, que no esté atado a eventos pasajeros ni ideologías cambiantes.

La poesía, como vínculo entre el hombre y el cosmos a través del ritmo que ambos poseen, hace del texto un medio de acceso al tiempo original. Según las ideas que se expresaron de Borges, en la lectura se atiende a una resurrección del mundo, “el poema una vez escrito es re-presentificación de un pasado, de un pasado convertido en presente” (Volkow 18). Enrico Mario Santí observa esta cualidad en la poesía de Paz al analizar *Entre la piedra y la flor*.

El crítico se enfoca en hallar las características que desprenden al poema de su circunstancia temporal y lo hacen superarla; es decir, que revelan un tiempo original no efímero que permite la permanencia del sentido del poema sin importar las eventualidades históricas. Santí establece que, como primer plano para la creación poética para describir este contexto, “el sujeto invoca categorías políticas, sociales o históricas, como esperaríamos de un análisis más objetivo del origen del poema, incluyendo desde luego los propios recuerdos de su autor” (32). Para Adolfo Sánchez Vázquez, estas categorías determinan el valor estético de la obra puesto que “la conciencia estética, el sentido estético, no es algo dado, innato o biológico, sino que surge histórica, socialmente, sobre la base de la actividad práctica material que es el trabajo” (63). Mas, desde esta concepción, se corre el riesgo de limitar la obra al momento en que se genera, y esto para el mismo Sánchez Vázquez no es propio de la gran obra de arte, como se dijo en la introducción, por eso el carácter social más bien ha de hallarse en otros elementos. Para Enrico Mario Santí, aquello que le dará profundidad al poema, que le permitirá salir de la temporalidad es la invocación de “categorías físicas y morales: el calor y la rabia” (ídem), específicamente.

Ante vicisitudes históricas, existe una experiencia más profunda que el poema mantiene, una fuerza vital que puede revivirse a través del tiempo. Santí encuentra dentro de *Entre la piedra y la flor* que:

En el estrato más profundo de este testimonio existe una indignación y un tono moral que traspasa al contexto y hasta el propio motivo del poema. Ese tono moral tiene que ver, desde luego, con un contexto mayor, la miserable vida del hombre en Yucatán. Pero, tal como apunta el testimonio, el poema surge primero de una crisis del poeta consigo mismo –esa vergüenza del existir que sólo la poesía es capaz de rescatar y curar... todo esto estriba en su capacidad de conectar la visión e indignación personal con el contexto social mayor” (33).

La experiencia vital del momento de la escritura trasciende el contexto a través de la poesía, y, al hacerlo, el poema se constituye como un discurso que permanece incluso cuando el momento histórico ha sido olvidado o superado. Esto es posible porque el poema se construye no con las eventualidades sino con el acorde entre el momento y lo que en él hay del fluir universal de la vida: el instante.

1.3 Otredad e imagen: la identificación entre el “yo” y el mundo.

El análisis que hace Enrico Mario Santí de *Entre la piedra y la flor* supone que el contenido de experiencias anímicas de la subjetividad involucra elementos ético-sociales con los que el poema puede mantener una fuerza que no se disipa con el paso del tiempo sino que es posible revivir en cada lectura; al aislar el contexto histórico y social, el poema puede tener vigencia a partir de estos elementos. Una lectura de *Entre la piedra y la flor* realizada sin referir, incluso conocer, su contexto histórico y sólo enfocada en aspectos que el texto mismo ofrece, demuestra que esta observación de Santí es válida, según se comentará más adelante.

El enfoque en la subjetividad que el crítico cubano prioriza es parte de la poética de Octavio Paz. El poeta mencionó, en *El arco y la lira*, que en las frases que conforman el habla

existe una liberación lograda a través de “la cólera, el entusiasmo, la indignación, todo lo que nos pone fuera de nosotros” (*La casa de la presencia*, 66). Este contenido psíquico llega a ser de mayor trascendencia al representar una fuerza vital del ser humano, la interiorización de experiencias que se conjugan hasta crear la necesidad en el individuo por salir de sí mismo, algo similar a la idea que distingue al ensayo de T.S Eliot *Tradition and Individual Talent*:

Poetry is not a turning loose of emotion, but an escape from emotion; it is not the expression of personality, but an escape from personality. But, of course, only those who have personality and emotions know what it means to want to escape from these things⁵ (s/p).

Desde la temática del andar, el escape se manifiesta en la dirección trazada por el ritmo. Recuérdese que para Octavio Paz: “la corriente parece no tener fin: una frase nos lleva a otra. Arrastrados por el río de imágenes, rozamos las orillas del puro existir y adivinamos un estado de unidad, de final reunión con nuestro ser y con el ser del mundo” (*La casa de la presencia*, 66). El individuo, impulsado por esa fuerza psíquica, busca la libertad, y el ritmo traza el rumbo de ella, que es “un instinto de posesión del objeto, un querer, pero también un anhelo de fusión, de olvido, y disolución del ser en «lo otro»” (*Poesía de soledad y poesía de comunión*, s/p).

La función del ritmo en el discurso poético convierte a la poesía en un acto de liberación del individuo para ir hacia el otro, ya que “la empresa poética no consiste tanto en suprimir a la personalidad como en abrirla y convertirla en el punto de intersección de lo subjetivo y lo objetivo” (Escalante 31). Como dice Sánchez Vázquez: “el arte responde a la necesidad humana

⁵ La poesía no es una liberación de la emoción, sino un escape de la emoción; No es la expresión de la personalidad, sino una huida de la personalidad. Pero, por supuesto, sólo aquellos que tienen personalidad y emociones saben lo que significa querer escapar de estas cosas

de exteriorizarse, de marcar con la huella del hombre las cosas exteriores” (29). Lo que esto plantea es que el exterior es humanizado, mas, si se sigue la idea de Paz sobre la otredad, más que humanizar el exterior, el yo debe fundirse y perderse en el otro, pues de otra forma estaría siendo un caso de imposición del yo. Esto es importante por lo que se dirá más adelante sobre el poema “Piedra de sol”, donde hay una tendencia autoritaria disfrazada de identificación con el otro pero sin dejarlo hablar.

En la introducción se mencionó el sentido que Heidegger da al mundo como aquello que se puede transformar. El discurso se presenta como la técnica para efectuar esa transformación por ser instrumento de la vida social, el *Dasein* logra ser en el mundo⁶ a través de él. Esto es posible porque para Heidegger “la palabra *cosa* (sic) nombra aquí todo lo que simplemente no es nada. Según esta significación también la obra de arte es una cosa, en tanto que es un ente” (*Arte y poesía* 39). En este sentido, las palabras son cosas y eso afirma la funcionalidad del lenguaje, pero también la amplía, pues, además de ser instrumento del hombre para hacerse presente, conocer, manejar, ser -como se ha dicho- en el mundo, Evodio Escalante, siguiendo la visión de Paz, concibe “al lenguaje como una forma de revelar al mundo y de <<abrir>> la existencia (43). Por medio de las palabras y, más específicamente, del discurso, el ser se revela ante el mundo y se relaciona con él logrando que el individuo tenga influencia sobre otros y a su vez sea influenciado. Por el intercambio que se da a través de esta comunión “Paz encuentra que el lenguaje entraña una auténtica posibilidad de trascendencia, lo que en este caso es sinónimo de transformación” (ídem).

⁶ Si “la región ontológica que preocupa a Heidegger es la de la existencia humana” (Xirau 457), lo que el filósofo alemán llama *Dasein* se refiere primordialmente al ser humano.

Con este sentido, el poema, como cosificación del discurso poético, es un ente que sirve de medio para que el *Dasein*, además de establecer contacto con otros entes —sean hombres, cosas o palabras—, se pueda insertar en el curso del tiempo. Este fluir involucra transformación, mudanza incluso, lo cual fue causa de objeciones en la actividad política de Paz; sin embargo parece una elemento propio incluso de su poética y, de cierta manera, justificado a través de ella:

El lugar de lo sagrado para Paz va a adquirir el rostro proteico de la experiencia poética. El hombre para Paz es este Proteo en busca de sí mismo, que se lanza a las imágenes del poema, para reencarnar distinto en cada verso (Volkow 14).

Hay dos ideas por desarrollar en esta visión poética, la primera es la cualidad sagrada de la poesía, que se comprende a partir de lo dicho sobre el fuego como centro del *nahui ollin*; la otra, es la búsqueda del sujeto a través del poema (la persona en búsqueda de su voz, de definirse y resonar). En esta segunda idea se fortalece la noción de la otredad, pues el sujeto puede transformarse a través de las palabras, ya que “lo distintivo del hombre no consiste tanto en ser un ente de palabras cuando en esta posibilidad que tiene de ser *otro*. Y porque puede ser otro es ente de palabras” (Paz 171).

Recordando la etimología de *persona* el sonido se vuelve esencial en la identificación del sujeto y este valor sonoro es mayor al tener en cuenta que en el habla hay un ritmo que implica movimiento, es por esto que la transformación del sujeto en el discurso poético es plenamente posible. Pero esta transformación no va contra el principio de no-contradicción, pues si existe ha de ser para el abandono de uno mismo y así ir hacia algo.

Desde el plano de la vida humana, lo que motiva al individuo a buscar esta separación es el encuentro con la nada. Ramón Xirau, al explicar esencialidades terminológicas de la filosofía de Heidegger, dice que “el hombre lleva la nada en sí... el hombre es, desde su nacimiento, un ser

hecho de advenir y... este advenir conduce necesariamente a la muerte” (459). Esta inaplazable condición de la experiencia humana es lo que da paso a la angustia que Heidegger explica como inseparable de la nada; sin embargo, para Xirau “la angustia es una experiencia privilegiada que nos revela que la nada tiene un sentido y, en alguna forma, está presente” (ídem).

El límite de la poesía sería la presencia de la subjetividad, si se concibe a ella como un aislamiento del individuo ante su realidad. Pero, al comprender que esa subjetividad se construye a partir de la interacción con su entorno y genera fuerzas vitales, como lo son las emociones que Paz mencionaba en *El arco y la lira*, el poema se vuelve nexos entre el hombre y el mundo, diálogo.

Mauricio Beuchot reconoce a la iconicidad como algo propio de la poesía para mostrar “lo universal en lo particular” (27), pues “cada ente es un símbolo, y el ser, que los une, es lo más vinculante, es la misma simbolicidad que los anima” (29). Por eso es posible el diálogo entre el hombre y el mundo a través de la poesía, porque “el ser se vuelve símbolo, y nos vincula, pues el símbolo es vínculo, crea vínculos insensibles entre todos, nos hace compartir el ser, la vida” (31).

Cuando Henri Lefevre habla del contenido ideológico de la obra de arte se resiste a la idea que sostiene Beuchot de una relación entre la poesía y la metafísica, puesto que opina que “los sistemas metafísicos tendieron en conjunto a subordinar el arte al conocimiento e incluso a confundirlo. Manera indirecta de subordinar el arte a la filosofía, concebida como conocimiento sistemático y supremo” (154). Para Lefevre esto nos es favorable porque hace de la obra de arte algo subordinado al pensamiento y por lo tanto, algo sin vida: sin embargo con la idea de iconicidad se reestablece el vínculo con lo vital, haciendo de la metafísica no un mero sistema de pensamiento sino un esfuerzo por recuperar y manifestar la vida a través del símbolo.

Antes de decir más, se aclara la mención de lo insensible en Beuchot. Muy probablemente se refiera a la representación indirecta de la conciencia de la que habla Gilbert Durand, cuando

“la cosa no puede presentarse en <<carne y hueso>>” (9), así que, al estar ausente el objeto, se trata de una representación a través de la imagen. Aunque Durand aclara que esta imagen no es propia de la representación indirecta, también está presente en la directa solo que:

La conciencia dispone de distintas gradaciones de la imagen — según que esta última sea una copia fiel de la sensación o simplemente indique la cosa— , cuyos extremos opuestos estarían constituidos por la adecuación total, la presencia perceptiva, o bien por la inadecuación más extrema, es decir, un signo eternamente separado del significado (10).

En este contexto insensible no significa ausente de vitalidad, sólo se refiere a la cercanía material de la representación con el objeto original, mas siempre tendrá algo de materialidad, de algo sensorial o sensible, sea por lo sonoro, visual o alguna otra forma que permita el contacto vivo entre sujeto y mundo.

En la poética de Paz se halla una noción muy similar sobre la imagen. Como Durand ella es representación de aquello que no es presencia física, pero que por el signo utilizado puede manifestarse en su totalidad, ese es el valor que da Octavio Paz a la imagen, que al estar enfocada en las palabras abre la posibilidad de representación al combinar elementos que incluso pueden ser dispares para poder generar un significado que no puede ser explicado de otra forma más que la que se ha construido a través de la combinación sintáctica. Dice Paz que la imagen preserva “la unidad de significados de la palabra sin quebrantar la unidad sintáctica” (*La casa de la presencia* 104). Con esto expresa una amplia posibilidad del ser puesto que en la imagen se reúnen disparidades que no siempre se resuelven dialécticamente, es decir, no se anulan o enfrentan para generar una nueva realidad, sino que permanecen como son, individuales, para lograr una simultaneidad de propiedades en el ser. En otras palabras, la imagen responde al pensamiento

oriental “del <<esto y aquello>> y aun el de <<esto es aquello>>” (*Casa de la presencia* 107); lo que significa que en ella es posible la identificación con el otro, es donde yo y tú son conjuntamente.

Paz, aunque se consideraba heredero de los Contemporáneos, pensaba de ellos, tal vez por convencionalismos, que “se aislaron en un mundo privado, poblado por los fantasmas del erotismo, el sueño y la muerte. Un mundo regido por la palabra ausencia” (Escalante 99); es decir, eran el modelo de la separación entre el hombre y su realidad, y esto implicaba una poesía fuera de aquella temporalidad mayor que es la eternidad y la que quizás podría aspirar Paz, aunque su enfoque histórico parece ponerle ciertos límites para ello, según se dirá al final. Evodio Escalante vio en este ideologema un error, pues refiere a casos de los miembros de este grupo que mucho tienen de compromiso social; sin embargo, existe una diferencia en la forma de concebir la expresión poética y su relación con la realidad, según lo que se ha dicho sobre el símbolo que mucho tiene que ver con la inteligencia.

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. Donde José Gorostiza, en su poema maestro *Muerte sin fin* (sic), describía a la inteligencia en términos de soledad en llamas, que todo lo concibe sin crearlo... lo de hoy son los tiempos de la razón ardiente, una razón histórica... y que revela las posibilidades creadoras, es lo mismo decir, genésicas del fuego... el fuego creador de un nuevo Sol (128).

El fuego es energía creadora, y también purificadora de lo ya existente. En el pensamiento griego antiguo Heráclito comprendió al fuego como origen “cuya movilidad explica el flujo continuo de

los seres y su pasar por los estados opuestos, (...) identificando los contrarios en su recíproco permutarse” (Mondolfo 11), y eso significa “la unidad e identidad de los opuestos” (ídem).

Concebir la creación poética como un fuego remite a lo que ya se ha dicho sobre el centro del *nahui ollin* y define al poema como un discurso sagrado que permite entrever al instante. Por otro parte, el fuego como poder purificador hace posible la reunión de los opuestos y la fusión de la subjetividad con el otro. Tal poder purificador del poema es definido por Paz en una observación que hace de Mallarmé:

La tensión del lenguaje poético de Mallarmé se consume en ella misma. Su mito no es filantrópico; no es Prometeo, el que da fuego a los hombres, sino Igitur: el que se contempla a sí mismo. Su claridad acaba por incendiarlo (*La casa de la presencia*, 69).

Tal es el poder de la poesía donde “la voz se vuelve cuerpo y en ese cuerpo se desdobl原因 sus propios recuerdos, emociones y deseos” (Verani 62), experiencia vital que perdura como cuerpo diáfano (símbolo) después de haberse consumido el individuo. En ello está su realización.

En la cosmovisión del quinto sol, el humo que se expande es representación de una existencia que se desvanece, que se extravía en las circunstancias hasta desaparecer o perder sentido. En la filosofía de Heidegger sería esto una explicación de la angustia que el hombre vive ante la presencia de la nada como el destino de la existencia; no obstante, esa existencia que se desvanece es la del individuo, aunque el humo parece indicar que todo se dirige a la nada, realmente ese fluir trata de un cierto proceso de purificación para lograr la unidad con el origen —que es el fuego antiguo— y, por lo tanto, con todo lo demás.

El movimiento no es ya algo difuso sino que se mantiene en relación con este centro que es el origen, se trata del tiempo eterno ante un tiempo efímero. El tiempo es el carácter del nuevo

sol, el origen siempre presente que se experimenta, se percibe, pero que se teme como un fin, cuando realmente en él está contenido el destino de la vida a través de la purificación.

La temporalidad es el fruto más significativo en una era determinada por el movimiento. El tiempo se convierte en un lugar vivo, y por lo tanto variable y mudable, que da paso a causas y efectos, oposiciones; pero, también es punto de origen y encuentro de todas las cosas, por lo que revela un afán del ser por hallar dirección y propósito. Martin Heidegger explica sobre la palabra “lugar” que:

En su origen, «lugar» (Ort) significa la punta de la lanza. En ella, todo converge hacia la punta. El lugar reúne hacia sí a lo supremo y a lo extremo. Lo que reúne así penetra y atraviesa todo con su esencia. El lugar, lo reunidor, recoge hacia sí y resguarda lo recogido, pero no como una envoltura encerradora, sino de modo que transluce y translumina lo reunido, liberándolo así a su ser propio (*De camino al habla*, s/p).

Con esta singularidad de lo móvil la identificación y definición del ser se logra por aspirar a formar parte de ese punto de convergencia que, como se había mencionado, lleva al individuo a la reunión con Dios, los demás, la totalidad, el mundo, puesto que “el hombre se realiza o cumple cuando se hace otro” (*La casa de la presencia*, 171), pero que trae como consecuencia el desprendimiento de sí mismo. Dicho esto, si el lugar es la punta de la lanza:

El símbolo de esta otredad constitutiva del hombre es la flecha, el hombre se lanza hacia lo otro como una flecha. Transforma esta otredad en sí mismo, en su vuelo; y así conjuga los opuestos en su búsqueda, en su anhelo (14).

De esta forma, el poema conjuga todos los elementos que definen a la era actual y se consolida como el medio que el hombre tiene para comunicarse con el mundo, y usar el curso y sentido de las frases, su ritmo, para tener acceso, fugazmente, al tiempo original. Este acceso puede ser nombrado como inspiración, algo que surge de nosotros pero que abre otra perspectiva:

La inspiración es una manifestación de la *otredad* constitutiva del hombre. No está adentro, en nuestro interior, ni atrás, como algo que de pronto surgiera de limo del pasado, sino que está, por decirlo así, adelante: es algo (o mejor: alguien) que nos llama a ser nosotros mismos. Y ese alguien es nuestro ser mismo... Así, la creación poética es ejercicio de nuestra libertad, de nuestra decisión de ser (Paz 170).

El otro, entonces, es uno mismo pero liberado, con una conciencia mayor de lo que lo rodea y con un momento de contacto con el tiempo original por medio de un diálogo creado por el ritmo del mundo en armonía con el del discurso poético. El objetivo es hallar sentido a la existencia:

La existencia no es arte, no es pensamiento, no es vida moral; es más bien toda la inquietud que nos domina antes de la expresión estética, antes de la actuación de la ley moral, antes de la clarificación del pensamiento. Es la vida. Pero la vida aprehendida en su origen abismal y confuso, la vida que no ha sido aún expresada en ninguna forma de la vida... Y lo que impide a la realidad realizarse es justamente la nada, lo negativo que toda forma del ser lleva en sí, el vacío que cada forma del ser lleva en sí, el vacío que cada forma debe llenar, lo que falta, lo que no es: la nada (Paci 10).

El hombre toma conciencia de la nada, y eso mismo lo lleva a aspirar algo mayor que su individualidad, que vicisitudes históricas que resultan efímeras, y lograr un estado de comunión que es la conciencia de la otredad:

La conciencia está interviniendo siempre... prevalece tanto en la vida cotidiana como en el acto creador. Por eso Paz puede afirmar de modo tajante: <<sin premeditación no hay inspiración o revelación de la otredad>> (Escalante 40).

José Ángel Valente en *Las palabras de la tribu* refuerza la idea del acto poético creador como una forma de “conocimiento de la realidad” (4). En esta idea se entiende la función del símbolo pues es la forma en que la inteligencia abstrae la realidad para interpretarla y establecer relaciones, ya que:

la experiencia como elemento dado, como dato en bruto, no es conocida de modo inmediato. El hombre, sujeto de la compleja síntesis de la experiencia, queda envuelto en ella. La experiencia es tumultuosa, riquísima, y, en su plenitud, superior a quien la protagoniza [...] rebasa la conciencia de éste (5).

El *Dasein* es ser en el mundo, con otros, así el acto creador de la poesía tiene un sentido: moverse fuera y dentro de uno mismo: “¿Abrir los ojos o cerrarlos, todo es igual?” (*Obra poética* 219) . Esta pregunta se refiere a la “dispersión de la conciencia y de la evaporación del yo” (Escalante 56), el interior, que “rebasa el mero existir humano (ídem)”, el exterior, logrando conocimiento y comunión del yo con el mundo. Se abre así la conciencia y con ello se manifiesta el fuego que da origen, purifica y busca una salida: “castillos interiores que incendia el pensamiento porque otro más puro se levante, sólo fulgor y llama, / semilla de la imagen que crece hasta ser árbol y hace estallar el cráneo” (*Obra poética* 219). Con este ejemplo se declara el propósito totalizador y

universal de la poesía por conocer para comprender, y así lograr comunión: “convertir a la poesía en un acontecimiento desprendido del yo en la medida en que se ha convertido en una entidad anónima, o, mejor dicho, colectiva” (Escalante 31).

A lo largo de este capítulo se ha hablado sobre el flujo temporal. Con lo que se ha dicho sobre el discurso como una forma de estar en el mundo y lograr superar la angustia ante la nada, la característica del discurso poético de estar fuera del flujo temporal cambiante para insertarse en uno mayor lleva a considerar un binomio constante en el pensamiento de Octavio Paz, el de poesía-historia.

CAPÍTULO 2. POESÍA E HISTORIA

En *Los signos en rotación* se habla de correspondencias entre la poesía y la historia a través de una energía en común que pone a ambas en movimiento⁷. Este fragmento es sugerente para detallar el pensamiento político y poético de Octavio Paz que, como fue dicho en la introducción, llevó a lo “los Contemporáneos” a cuestionarlo: “sobre la contradicción que les parecía advertir entre [sus] opiniones políticas y [sus] gustos poéticos” (Sheridan y Jiménez s/p). Este desacuerdo es para Enrico Mario Santí “uno de los binomios centrales en la poética de Octavio Paz” (Santí 21): poesía e historia.

De forma inmediata el conjunto “podría evocar el fantasma de la poesía comprometida, esa que el propio Paz ensayó durante los años treinta en poemas juveniles como <<¡No pasarán!>>” (Santí 21) y cuya autenticidad buscó afirmar con la fundación de una escuela en Yucatán para los hijos de los obreros y campesinos y con su participación en la huelga estudiantil de 1929, en la Unión de Estudiantes Pro Obreros y Campesinos y en el Congreso de Escritores Antifascistas. Pero más allá de este compromiso social que, dice Mario Santí, nunca abandonó a Paz el poeta siempre se mantuvo comprometido con su entorno “abordando el tema de la presencia de la historia en la poesía, o bien a la inversa” (idem). Sin embargo, ese compromiso tiene aproximaciones distintas, como se verá en los poemas: *Entre la piedra y la flor*, *Piedra de sol* y el ya mencionado de los *Cantos españoles*. Para comprender la manera de estas aproximaciones han de conocerse las diferencias entre un tiempo cambiante y uno mayor que es donde el primero está inscrito.

⁷ La palabra poética “es movimiento que engendra movimiento, acción que transmuta al mundo material. Animada por la misma energía que mueve a la historia” (*La casa de la presencia*, 231).

2.1 Tiempo histórico y tiempo mítico.

En el capítulo anterior se mencionó que el concepto de mito habitualmente se usa para referirse a algo que es irreal. Desde esta postura Mariátegui lo usa para definir a las ideologías: cuentos que suelen tomarse en serio. Sin embargo, hay otra forma de entender lo mítico a partir de su alcance temporal:

el nahui ollin situado en el centro de la Piedra del Sol. Al círculo que lo encierra podríamos llamarlo el del “Gran Tiempo”, puesto que está constituido por la historia completa de los aztecas; es decir, la del universo y no la de los hechos humanos. La conformación de este círculo alude claramente a la imbricación entre el pasado, mítico y geológico a la vez, y el propio tiempo humano, la era del movimiento, que había de acabar como las otras eras en una catástrofe, el temblor de tierra, haciendo así coherente el pasado con el presente y restituyendo una unidad en la que el mundo de los hombres es tan sólo un eslabón (Ocampo 175).

A través de esta explicación, el tiempo mítico se convierte en un círculo donde se inscriben otras temporalidades menores, entre ellas la de las ideologías puesto que corresponden a momentos históricos específicos y por lo tanto tienen cierta durabilidad. Al explicar la cosmología irania en *El mito del eterno retorno* Mircea Eliade menciona que “cada fenómeno terrestre, ya abstracto, ya concreto, corresponde a un término celestial, trascendente, invisible, a una idea” (19). Los conceptos de trascendencia e idea son esencialidades para la comprensión de la necesidad de los grupos humanos por sostener y explicar su realidad a través de lo que ha de nombrarse “ideología”,

Puesto que la perspectiva temporal del individuo está determinada por la preocupación de eventualidades al experimentar el debilitamiento de lo físico y psíquico que lo llevan a la

angustia, el hombre crea sistemas ideológicos con el propósito de trascendencia, de estabilidad, pero, muchas veces estos están restringidos por los límites del tiempo histórico, es decir, surgen y se centran en circunstancias con un alcance reducido. A pesar de ello, la solución que se ha dado ante la presencia de lo efímero es que el tiempo humano se encuentra limitado dentro de un círculo mayor, el “Tiempo Magno” (Eliade 11) que alude a una idea de eternidad.

Al parecer, la necesidad de trascendencia en el ser humano ha sido la motivación para el desarrollo de perspectivas más amplias sobre la existencia. En la antigüedad se desarrollaron cosmovisiones con el propósito de unir al hombre con lo sagrado y así agregar sentido a sus acciones. Los sistemas ideológicos en la actualidad pueden surgir para un propósito similar.

Otra constante en el pensamiento humano es la idea del centro. En las cosmovisiones de civilizaciones antiguas fue símbolo de unidad entre el hombre y lo sagrado: “el centro es, pues, la zona de lo sagrado por excelencia, la de la realidad absoluta” (Eliade 30). La visión de la historia humana como algo inscrito en una temporalidad mayor involucra la presencia de un eje en común que lleva a recordar la idea paciana del instante y el *atl tlachinolli* en el *nahui ollin*. Esto representa la conexión entre poesía y mito para explicar una realidad, lo cual establece la relación entre cosmovisión e ideología que desarrolla el binomio poesía-historia de Octavio Paz, incluso la teoría actual sobre la poesía comparte esta visión mítica.

En su disertación sobre la enunciación lírica José María Pozuelo Yvancos ha dado un desarrollo más detallado del presente perpetuo en el poema utilizando una parábola de Kafka: un hombre, *Él*, tiene dos adversarios que no le permiten avanzar, uno lo empuja por detrás para ayudarlo contra quien está enfrente, el cual, a su vez, lo apoya en su lucha contra quien está detrás, sin embargo, lo que *Él* busca es elevarse de esa batalla para mirarla externamente y ser un árbitro de ella.

A partir de esta parábola Pozuelo despliega toda su visión de la poesía como una “presentez” donde *Él* es un yo lírico que “quiere ser árbitro en la lucha del tiempo, y vencer al presente y al futuro, instalándose como imagen de la experiencia del presente” (*¿Enunciación lírica?*, 41). Con esto, el acto de enunciación lírica es un espacio donde “el instante esencial de la vivencia del tiempo como existir actualizado” (45) se ejecuta, y “el viejo sueño de la filosofía: pensar en el corazón del tiempo y salvar de ese modo la ruina del tiempo histórico y biográfico” (45).

Al entender de esta forma la voz enunciativa en un poema es posible la realización en él de una forma del “Tiempo Magno” de Eliade, (“el corazón del tiempo”, como lo llamó Pozuelo, o el centro de agua y jade en el *nahui ollin*) que pueda superar vicisitudes históricas (tiempo histórico y biográfico para el teórico español y el humo que resulta de la combinación entre agua y fuego). El deslinde de lo circunstancial se logra estableciendo coherencia entre pasado y presente, posible en la poesía porque:

Quando leemos un poema, sea de la época que sea o por remota que parezca su situación, sea de Píndaro o sea de Guillén, no asistimos a un acto clausurado [...] el lector vivencia en el poema una experiencia que convierte siempre en experiencia presente, y que por ello... [e]l <<<ahora>> de la poesía no remite al momento en que el poema fue escrito sino al presente de su lectura (*¿Enunciación lírica?*, 42).

Al convertirse la vivencia en experiencia presente, el “yo lírico” deja de ser ajeno al lector no sólo como un desdoblamiento sino como intercambio donde el “tú” es “imagen proyectada del yo” (ídem). La lectura del poema es por eso una situación no estática pues se relacionan en ella

el pasado de la escritura con el presente del acto de leer, e incluso el futuro de lecturas posteriores. Estos actos de temporalidad y desdoblamiento son posibles porque:

El tiempo histórico se reescribe en ese espacio de enunciación lírica como actualidad de la vivencia, que afecta no sólo a las deixis espaciales y temporales, sino a las propias deixis personales, por las cuales la vivencia se ejecuta en el presente de la lectura como perteneciente al momento del tú que es otro yo (46).

Octavio Paz explica esta unidad del tiempo histórico al comparar a su generación con la anterior.

Pero la poesía no era, para nosotros, ni un refugio ni una fuga: era una conciencia y una fidelidad. Aquello que la historia había separado, ella lo unía. Frente a las ruinas y los proyectos desmoronados, veíamos elevarse sus edificios diáfanos: la poesía era la continuidad (*Fundación y disidencia* 80).

La conciencia que se menciona hace posible un compromiso del presente con el pasado (y futuro, por lo que se dijo pocos párrafos atrás). Mientras las ideologías fracasan por carecer de una proyección temporal más amplia (están dentro del círculo del tiempo humano) al enfocarse en vicisitudes históricas, el diálogo y la identificación que logra la poesía entre el yo y el otro permiten una continuidad. Hay una relación entre la historia del individuo y su entorno, ya que la otredad puede ser cualquier entidad, sea un hombre, divinidad, comunidad, etc., y la identificación libera al individuo de su esfera de experiencia, ya no sólo la transmite a otro sino que se ve influido también por las circunstancias de él. Este intercambio resulta en un acto de liberación.

Adolfo Sánchez Vázquez explica de forma concreta los resultados que tiene en el arte la separación entre el individuo y lo ideológico, y también piensa en dos dimensiones temporales,

donde la del arte es de mayor alcance que el de la ideología. Dice: “las ideologías de clase vienen y van, mientras que el arte verdadero queda” (71), esto es porque considera que:

Las ideas políticas, morales o religiosas del artista necesitan integrarse en una totalidad o estructura artística que tiene su legalidad propia. Como resultado de este proceso de integración o formación, la obra artística aparece dotada de cierta coherencia interna y autonomía relativa que impiden su reducción a un mero fenómeno ideológico (70).

Esta razón es la que, para Sánchez Vázquez, permite que el arte medieval, griego o de cualquier otro momento y lugar pueda ser vigente para el hombre actual, puesto que no se encuentra reducido a sus elementos y propósitos ideológicos, sino a sus propias leyes internas. De otra forma estaría sujeto y condicionado a otros elementos que, aunque importantes, no constituyen la totalidad del discurso artístico y le otorgan libertad para desarrollarse. Este asunto es muy importante porque establece la afirmación de Sánchez Vázquez de que, al menos en el caso de Lenin, no hubo una imposición de normas para el arte de manera que se limitara la producción a una forma, contenidos y aproximaciones específicas:

Lenin no oculta sus gustos personales en materia artística pero se cuida mucho de hacerlos valer como normas; se opone a que ninguna corriente artística en particular monopolice la vida artística, o se convierta, en corriente oficial y, por otra parte, aprueba que se deje cierto campo a la experimentación en el terreno artístico (13).

Este fragmento quizás tiene objetivos apologéticos, puesto que la producción llegará a ser panfletaria y Octavio Paz estará en contra de ello y se censurará a sí mismo por haber en algún

momento haberse inclinado a una escritura con estas intenciones (aunque en el siguiente capítulo se analizará cuán panfletarios fueron algunos poemas de Paz). Sea cual sea la realidad de la producción artística que siga el camino ideológico del comunismo, las explicaciones de Sánchez Vázquez afirman la autonomía y libertad de ella, y esa visión ha sido compartida por muchos a lo largo de la historia al tratarse la relación entre arte y realidad.

Cuando Friedrich Schiller habla sobre el asunto del arte como imitación ve la tendencia de dos grupos, los que “con su limitada facultad de pensar quiere remedar a la Naturaleza ilimitada” (22) y los que quieren “encerrar en sus leyes del pensamiento la ilimitada Naturaleza. Los primeros temen robarle libertad a la belleza si la dividen con exceso; los segundos temen destruir la precisión de su concepto por una unificación hartamente aventurada” (ídem). Lo que Schiller quiere establecer es una apertura del discurso artístico, alejarlo de imposiciones ideológicas o circunstancias sociales que limiten su alcance por estar adherido a una forma de ver el mundo. Para Schiller “la belleza no consiste en la exclusión de ciertas realidades, sino en la inclusión absoluta de todas, y que no es, por lo tanto, limitación, sino infinitud” (22). Georg Lukács mucho tiempo después compartió esta visión de la obra de arte como algo que engloba una totalidad mayor, dijo en “el reflejo artístico de la realidad”: “La unidad de la obra de arte es, pues, el reflejo del proceso de la vida en su movimiento y en su concreta conexión animada” (97). En esta idea se encuentra contenida la perspectiva de la vida como un andar que, como se explicó antes, la poesía es capaz de captar a través del ritmo. Al mencionar que existe una conexión animada se comprende que no se trata de eventos aislados de la realidad, sino de una dimensión mayor en la se inscriben diferentes realidades. La poesía, con su capacidad para poner en diálogo al yo con el otro abre el campo de experiencias sin limitarlas.

Sobre el asunto de la imitación de la realidad Hegel dijo que “la copia siempre quedará por debajo del original. Por otra parte, cuanto más exacta es la imitación, menos vivo es el placer.

Lo que nos place, no es imitar, sino crear” (77). Esta idea es importante porque involucra el asunto de la creación el cuál involucra a la experiencia individual y el uso de los materiales de la realidad para producir algo distinto, no réplicas reducidas a una forma de ver el mundo, sino la búsqueda por ver a través de varias perspectivas. Al resultado de esto es lo que Lukács llama “mundo propio” lo cual fue mencionado en la introducción y que permite la construcción de un discurso que no depende de eventos e ideologías para ser efectivo al transmitir su mensaje. La función social del arte no está en la imitación, en hacer referencias obvias a situaciones o ideas sino en superar esa realidad para que pueda ser transformada, en establecer una visión fuera de lo circunstancial, del humo que impide ver el origen de las eventualidades. Apollinaire, aun desde el tema de la imitación, define la función del artista de una forma muy cercana a lo que se ha dicho:

Los grandes poetas y los grandes artistas tienen como función social renovar sin cesar el aspecto que adquiere la naturaleza a los ojos de los hombres. Sin los poetas, sin los artistas, los hombres se hastiarían pronto de la monotonía de la naturaleza. La idea sublime que ellos tienen del universo se desplomaría con rapidez vertiginosa. El orden que aparece en la naturaleza, y que no es sino un efecto de arte, se desvanecería en seguida. Todo se desharía en el caos. No más estaciones, no más civilización, no más pensamiento, no más humanidad, no más tampoco vida, y la imponente oscuridad reinaría para siempre (250).

El arte panfletario es cierta forma de imitación pues reproduce una ideología. Mantenerse en ella y reproducirla es estatismo porque involucra circunstancias espaciales y temporales específicas y porque impide la visión de aquella “naturaleza ilimitada” a la que se refirió Schiller y que se hizo constante en los comentarios sobre la relación entre arte y realidad donde la tendencia general fue considerar como arte mayor a aquel que no se reduce a la imitación. El tema de lo panfletario en

la producción artística es relevante en Octavio Paz como ya se ha visto por las menciones hechas sobre el tema, mas para comprenderlo conviene tener claras ideas centrales del binomio poesía-historia.

2.2 Individuo y revolución.

Al hablar sobre la identificación del yo con la otredad se trató el vínculo que hay entre la libertad y su realización, sobre esta idea Verónica Volkow sostiene que el discurso poético ejecuta esa función mejor que cualquier otro, porque:

Las críticas más radicales a la cultura y la sociedad de nuestro tiempo han sido realizadas desde la poesía... Nietzsche, avocando su búsqueda filosófica a un destino libertario, también desembocó en la poesía... La poesía ha sido inevitable puerta de salida ante los callejones sin salida del pensamiento crítico moderno: la poesía con su apertura, su luz, su audacia (5).

Para demostrar tales logros de la poesía Volkow habla de las posibilidades revolucionarias de dos movimientos muy conocidos: el marxismo y el surrealismo. La relación entre ambos se comprende a partir de la siguiente explicación de Guadalupe Nettel: “el surrealismo es una negación del discurso y los procedimientos fascistas: la propaganda, el dogma, la reducción del pensamiento marxista a favor de la política estalinista” (124).

Esta visión del surrealismo se acerca a las ideas de Hegel, Schiller, Apollinaire y Lukács que fueron ya expuestas y que pueden englobarse como la universalidad Sánchez Vázquez dice caracteriza a la gran obra de arte. Él establece que cuando la obra logra esto, rebasa sus particularidades históricas que es lo que sucede para Nettel con el surrealismo al negar el discurso fascista.

Desde el concepto de discurso parece que el político depende mucho del espacio y tiempo humano para su efectividad, para su impacto; eso quizás hace de él algo más eficaz para el momento al que se refiere, pero se desvanece con el necesario cambio que genera el movimiento. Para que tal discurso pueda superar las circunstancias que lo generan ha de involucrarse con la naturaleza del discurso poético:

El marxismo para triunfar verdaderamente en su empresa revolucionaria, para no convertir a ésta en el monstruo burocrático en que se tornó... debió haber llevado su empresa hasta las últimas consecuencias y eso significaba aventurarse en una revolución poética –no puede ser otro el rostro de la revolución permanente... acatar esa audacia y ese desamparo que es la palabra poética (Volkow 6).

La cualidad enunciativa del discurso poético a partir de un yo que logra identificarse con el tú permite una transformación de la vivencia que extiende la vida del poema al poderlo adaptar a condiciones nuevas. Por este mismo motivo su influencia es más constante, pero también más honda al estar tan vinculada a la subjetividad. Sobre esta relación Lukács dice en *Arte auténtico y realismo* que no hay oposición entre el objetivismo y la subjetividad puesto que “el artista no materializa cosas y situaciones estáticas, sino que intenta averiguar la dirección y el ritmo de los procesos; y ese conocimiento contiene ya una toma de posición” (54). Esto se comprende si se toma en cuenta que el mismo autor dice que el yo tan mencionado “mundo propio es “reflejo de la vida en su conjunto animado, de la vida como proceso y totalidad, precisamente porque refuerza y supera en su conjunto y sus detalles el reflejo ordinario de los sucesos de la vida (99).

Verónica Volkow habla de un caso en el marxismo donde la persona se entregó “para encarnar –de manera absoluta a un valor histórico” (Volkow 8). Esta entrega del yo evoca a la otredad en la poética de Paz, por lo que puede pensarse que se trata de una acción con mayores posibilidades para sobrepasar un círculo temporal menor; sin embargo, ese otro por el que se sacrifica el yo, a ser un valor histórico, delimita su acción a la circunstancia en la que se involucra, requiere de un discurso que lleve ese valor a un círculo temporal más amplio. Este discurso sería el poético, pues al unir la experiencia del individuo con la capacidad de la poesía para superar los instantes, los valores históricos mudables, se crea una conexión entre el mundo y el hombre, relación que implica la siguiente idea de Verónica Volkow: “la poesía habla casi en silencio, es como nuestra voz interna –la voz de nuestros sueños... de nuestro yo sagrado” (ídem). Esto refuerza las posibilidades de la poesía para superar las circunstancias inmediatas que motivan la producción al transformarse en una realidad autónoma que se sostiene con su enunciación: “la lírica no tendría la función de comunicar, sino la de constituir una experiencia vivida inseparable de su enunciación” (Pozuelo 221).

El poema, al ser lenguaje, comunica, pero no es su único objetivo; pues, de ser así, corre el riesgo de reducirse a transmitir ideologías eventuales. Al construirse una experiencia por medio del lenguaje, los participantes (lectores) pueden identificarse con lo que se enuncia, lo cual envuelve a ideas, experiencias y emociones. Así, en la lectura, el poema logra unidad, identificación, participación, comunidad, que finalmente es una comunicación más completa y eficaz:

Aunque la lectura ingenua tradicional ha querido identificar yo =autor hombre, el principal rasgo pragmático destacado hoy por todos los autores es el que Culler llama distancia e impersonalidad. Según la convención de distancia e impersonalidad, el valor de los deícticos y sus efectos origina un proceso de

generalización según la cual el yo-tú del poema no remiten a un contexto externo real, sino a una situación ficticia que otorgue coherencia a la lectura, independientemente del referente externo habla de serias dificultades para la identificación del yo y del tú poéticos que puede identificar a varias y diferentes personas, separadas del referente del mundo real e inmanentes al texto (Pozuelo 221).

La personalidad en el discurso poético más que ser una individualidad cerrada, es una realidad autónoma donde el espacio del yo puede ser ocupado por cualquiera que se involucre con el texto. Así, la interiorización de eventualidades permite que ellas tengan un sentido mayor para el individuo por hacerse parte de su experiencia personal, tanto en la producción como en la lectura. Se trata de una humanización de experiencias que las lleva a una dimensión existencial mayor que enriquece su significado, pues “la poesía no puede cancelar la dimensión personal. La poesía vive de los valores, las filosofías, las luchas desde la carne y el tamaño personal, desde una verdad emocional y corporal (Volkow 8). Con esta cualidad en mente, Volkow dice del movimiento surrealista, específicamente, que:

Se volvió la única salida posible para una revolución permanente... que se había quedado solo en ideal. La revolución sobrevivió como literatura. La revolución sólo triunfó – como la poesía- en la intimidad, en la simpatía, en la solidaridad, en los valores morales (9).

Parece, entonces, que la intimidad permite la comunión. Tú y yo se identifican por haberse comunicado en un espacio tan esencial como lo es el de la experiencia humana con sus emociones.

Sobre el tema, T.S Elliot dijo:

Tenemos que comunicar —si es que se trata de comunicación— una experiencia que no es una experiencia en el sentido ordinario porque puede existir meramente en la expresión, como un resultado de numerosas experiencias personales ordenadas de un modo acaso muy distinto al modo de valoración en la vida práctica. Si la poesía es una forma de "comunicación", lo que se comunica es el poema mismo y sólo incidentalmente la experiencia y el pensamiento que se han vertido en él" (321).

La relevancia de esta explicación radica en que se distingue entre la experiencia en el poema y la de la realidad, puesto que la primera ha sido ordenada según los propósitos del discurso y la subjetividad en él también es una configurada conforme a ello por lo que no se trata realmente de una individualidad identificada con un sujeto real con experiencias y pensamientos específicos, sino con un sujeto construido por y para el discurso, como se verá a continuación.

2.3 Deixis personales y compromiso.

El alcance social de la poesía no está en orientar el discurso evidente y directamente al adoctrinamiento ideológico sino el hecho de que:

El poema tiene la virtud de ser ya para siempre presente y de esta manera escapar a la muerte del tiempo histórico... el poema es doblemente histórico, lo es en tanto que producto social pero también en tanto que creación que trasciende lo histórico, pues para ser tiene que reencarnar en la historia, volver a hacerse presente; necesita hacer brillar su instante intenso y particular en otro lugar, en otros ojos, en otro tiempo (Volkow 19).

Como discurso, el poema es un producto social, pero si cede totalmente a ello, al referente concreto e inmediato, a sus circunstancias, se convierte en objeto propagandístico, demagógico, y, en circunstancias de un intimismo orientado simplemente a la confesión, que puede acercarse a ejercicios de terapia Gestalt con pretensión literaria. Por esta última posibilidad han de entenderse las funciones de las deixis personales en el poema.

En sus estudios sobre la lírica, Mutlu Konuk Blasing dilucida sobre el yo como una función deíctica que no debe confundirse con un entidad extralingüística (27). Konuk, a través de una muy breve referencia a la visión de Hegel acerca del yo, logra concluir: “everyone is what I say⁸” (ídem). En el discurso, el yo es un indicador de la voz para construir el contexto en el que se habla: “is a shifter; empty of lexical value, it indicates discourse is taking place⁹” (29). Al entender esta función no hay paso para un aislamiento tal que impida el reconocimiento del lector con las experiencias presentes en la enunciación, presentes porque entre las funciones deícticas del yo está la de manifestar la intención, lo que mueve a la voz; dice Konuk:

We hear the “I” that is the voice of intention, a motivating emotion. Intention individuates: it determines the way “I” sound the words—“my” inflection, tone of voice, and rhythm—and distinguishes the way “I” sound from the way “you” sound and the way “we” sound from the way the computer sounds¹⁰ (30).

⁸ Todos son mi enunciación.

⁹ Es una tramoya, vacía de valor léxico, indica que el discurso se está llevando a cabo.

¹⁰ Escuchamos el "yo" que es la voz de la intención, una emoción motivadora. La intención individualiza: determina la forma en que el "yo" hace sonar las palabras - "mi" inflexión, tono de voz y ritmo - y distingue la forma en que sueno "yo" de cómo suenas "tú", de cómo sonamos "nosotros" y de cómo suena una computadora.

A través del tono se halla a un sujeto definido, a una personalidad que humaniza al discurso auténticamente y por eso es posible el vínculo con el lector. Esta particularidad sonora de la función hace más efectivo el acto comunicativo pues “the referent of the lyric poem is not a preexisting individual entity we can see or imagine but an “I” that must be heard as choosing words¹¹” (31). En sus tonos el hombre manifiesta su verdadero sentir, no puede disimular la ira, inseguridad, sorpresa que naturalmente surgen de la voz. Por esto Enrico Mario Santí halló el compromiso social de Paz en los tonos de indignación de un poema como *Entre la piedra y la flor*.

El poema es voz cuyas inflexiones surgen de un instante de la vida. No se trata de momentos históricos, sino de experiencia, vitalidad, por eso “la poesía [es] lo fundante, ese estar del hombre sobre la tierra” (Volkow 10). Y el estar es un momento, un instante, por eso la poesía “tiene siempre que crearse, es nueva siempre” (ídem) porque es algo siempre vivo.

Esta propiedad de la poesía es la paradoja del contacto-distancia de ella con la historia. Ante un momento histórico está la plenitud de la experiencia. “El estar del hombre sobre la tierra” indica su compromiso con sus circunstancias, pero la dimensión subjetiva hace de ellas una experiencia tan personal que motiva al individuo al compromiso con su entorno, pero que por su mismo carácter tan personal se aleja del evento concreto para ser actitud e idea. Considerando que el objetivo de Santí es la “resolución dialéctica” (23) se intuye que entre poesía e historia hay un diálogo con lo cual puede desplegarse esto que ha sido dicho.

¹¹ El referente del poema lírico no es una entidad individual preexistente que podemos ver o imaginar sino un "yo" que debe ser escuchado en la elección de las palabras.

Para comprender cómo se realiza la comunicación entre poesía e historia debe tenerse presente la distancia que Octavio Paz establecía entre su generación y la anterior, la de Los Contemporáneos. Santí dice sobre ello que:

Si la poesía moderna, la que data de antes de 1940, era refugio y fuga de la Historia, la contemporánea, la posterior a 1940, a la que Paz pertenece, o por lo menos con la que se identifica, es conciencia y fidelidad ante esa misma Historia, a la que además pretende superar (26).

La fuga de la que se habla surge de la opinión de que la poesía de Los Contemporáneos era un “esnobismo artpurista” (27), por lo que la búsqueda de su generación es superar la historia, y para ello, dice Paz, se requiere:

<<la paciencia [que] es el heroísmo, la angustia, el abrirse el pecho para que cante el hombre>>; o bien, <<llevar a sus últimas consecuencias la revolución, dotándola de un esqueleto, de coherencia lírica, humana y metafísica.... A todos nos interesaba la poesía como experiencia, es decir, como algo que tenía que ser vivido... El poema era un acto, por su naturaleza misma (¿cuál naturaleza?), revolucionario... para nosotros la actividad poética y la revolucionaria se confundían y eran lo mismo>>” (Santí 27).

Y es en las últimas palabras donde la poesía e historia se unen, como ya había hecho notar Volkow, se trata de una actitud revolucionaria no por ser propaganda de una ideología, sino la manifestación de una actitud ante la realidad.

La experiencia vital trasciende el contexto a través de la poesía y al hacerlo el poema se constituye como un discurso firme de compromiso que permanece incluso cuando el momento

histórico ha sido olvidado. Por este motivo Paz criticaba la poesía comprometida, pues generalmente se enfocaba en lo circunstancial, sin recuperar y mantener aquello que estimulaba la creación: la experiencia vital donde el sujeto se identifica con su entorno, y son “los indignados tonos que nos llaman la atención en medio de muchos poemas que conocemos” (Santí 34) un recurso para identificar el compromiso en un poema como *Entre la piedra y la flor*. Esta cualidad se relaciona con lo que Domínguez Michael dio como respuesta ante la investigación de Rodríguez Munguía sobre la renuncia de Paz después de lo ocurrido en Tlatelolco en 1968. Ante la documentación que cuestiona la realidad de una renuncia por parte de Paz, Domínguez Michael recurre a la capacidad que Santí observa en la poesía para demostrar la indignación, la protesta a través de “México: Olimpiada de 1968” que para él es “un poema que nos sobrevivirá como sólo lo han logrado algunos fragmentos de los arcaicos líricos griegos. Y que dice más que decenas de expedientes” (s/p).

Esto será posible porque:

La poesía confronta a la historia y a la política, y las juzga. Pero las juzga *desde* la poesía, desde un lenguaje poético mediado por el tono moral: la indignación de un hombre hablando a sus semejantes. La moral es también una pasión, y es en el lenguaje de la pasión en el que podemos escuchar la voz auténtica de Octavio Paz (Santí 35).

La visión de Santí es que en Paz hay un verdadero compromiso moral con su entorno, se trata de una poesía comprometida, pero no como discurso demagógico o evidentemente referido a una circunstancia política sino como “oposición entre al ambiente mudo y el sujeto reflexivo” (32). Hay un peso en la subjetividad y una concepción de la poesía con la capacidad para juzgar la realidad desde su propio discurso. Esto corresponde a lo que siglos atrás Kant comprendió al

definir el gusto estético a partir del fin intrínseco de la obra sin que dependa de objetivos, intereses o proyectos externos: “un juicio de gusto, en lo que se refiere a un objeto de fin interno determinado, sería puro sólo en cuanto el que juzga no tuviera concepto alguno de ese fin o hiciera en su juicio abstracción de él” (20). Si el fin es otro, la experiencia estética se ve reducida por otros intereses, como lo explicó Friedrich Kainz al hablar sobre la esencia de lo estético:

La contemplación de un cuerpo desnudo de mujer no constituye una vivencia estética cuando el hombre que lo contempla se siente dominado por el impulso erótico o torturado por el deseo de que el cuerpo que se ofrece a su mirada fuese el de su mujer. Estos pensamientos frustran la vivencia estética, por muy perfecta que sea la belleza del cuerpo femenino que se tiene ante la vista. Quien contemple una espléndida casa de campo, no desde el punto de vista de sus cualidades arquitectónicas, sino acuciado por el deseo, determinante de toda su actitud y de todos sus pensamientos, de llegar a poseer una mansión tan confortable como aquélla, es decir, con un sentimiento de envidia o apetencia que empaña la pureza de la contemplación, rompe con ello la vivencia estética (32).

Pero para que esto sea posible “es necesario que el objeto se halle distanciado de nosotros, fuera de órbita de nuestra vida práctica” (ídem); sin embargo, eso es mera ilusión ya que como afirma Henri Lefévre: “toda obra de arte contiene elementos ideológicos (las ideas del autor, de su tiempo, de su clase), mezcladas por otra parte a menudo con las ideas de otros tiempos, de otras clases, de otros individuos” (154) y esto no puede aislarse de la obra. La diferencia está en aquella idea de Sánchez Vázquez a la que tantas veces se ha hecho referencia que consiste en la capacidad de la obra por aspirar a la universalidad que no es más que una abstracción que separa los elementos de sus cualidades circunstanciales; es decir, como lo explica Lukács, se llega a la

vivencia de la realidad a partir de la infinitud del objeto a través del “conocimiento de las determinaciones generales de la vida mediante el abandono de la inmediatez, mediante abstracción y comparación abstracta de las experiencias” (*El reflejo artístico de la realidad* 99). De esta manera, la poesía se vuelve historia, en el sentido de que crea una línea donde se conectan hechos, experiencias e ideas.

Para comprobar estas ideas se pasa a un breve análisis del “Entre la piedra y la flor I” acompañado de algunas observaciones sobre “¡No pasarán!” y “México: Olimpiada de 1968”.

2.4 Análisis del poema *Entre la piedra y la flor*.

Enrique Krauze menciona que “Entre la piedra y la flor” fue la primera tentativa de Paz de “insertar la poesía en la historia, de hacer poesía revolucionaria, no panfletaria”(61). Un año antes, en septiembre de 1936, fue publicado “¡No pasarán!”, su poema solidario con la guerra contra el fascismo del cual Salazar Mallén dijo que era “una “caja de palabras completamente vacías, un aspaviento demagógico para ignorantes de poesía” (Nettel 47) que demostró que Paz había “caído en el círculo de los <<demagogos profesionales>> que hacen oídos sordos a la poesía” (ídem).

En expresión “¡No pasarán!” no es muy diferente a “Entre la Piedra y la flor”, incluso comparten elementos muy evidentes: rimas asonantes frecuentes, léxico referente al cuerpo y la naturaleza y sólo una mención en cada uno a un campo semántico distinto: “revólver” en uno, “dinero” en el otro. Sin embargo, mientras el poema de 1937 no hace referencia directa al lugar y la circunstancia que motivan la escritura, el canto español, lo hace no sólo con la mención explícita del espacio sino que involucra una ideología al aparecer en tres ocasiones la palabra “camaradas”. En las diferentes secciones de “Entre la piedra y la flor” hay algunos términos que pueden relacionarse con el campo ideológico como lo son el ya mencionado dinero, o la

geometría (enajenación). El primer término se relaciona con la ideología al tener en cuenta comentarios como los de Sánchez Vázquez al hablar de la “*deshumanización del hombre*”¹² como proceso característico de la sociedad burguesa en la que, bajo el imperio de la producción de plusvalía, el hombre se degrada a la condición de medio, cosa o mercancía” (113). La cuarta sección usa la palabra *dinero* de forma anafórica para insistir en la degradación que el genera del medio. Sin embargo en la primera sección de “Entre la piedra y la flor” el único elemento que alude a la realidad con la que se relaciona es la palabra *henequén*, pero si se desconoce el referente, la palabra sigue aportando significado desde la temática del texto; por ejemplo, cuando dice: “bajo esta luz de llanto congelado / el henequén, inmóvil y rabioso, / en sus índices verdes / hace visible lo que nos remueve, el callado furor que nos devora” (*Miscelánea* 101), hay una oposición entre el llanto congelado y el color verde del henequén que sobresale, la cual representa la oposición vida-muerte, donde la primera está siendo retenida (“inmóvil”), sin poderse expresar (“callado”, “llanto congelado”) y eso es lo que produce la ira que devora.

Esta idea de una expresión reprimida se afirma cuando dice “húmeda lengua humilde, encarcelada” (102) donde el adjetivo “húmeda” está rodeado por otras menciones al agua:

El agua suena. Sueña. / El agua intocable en su tumba de piedra, / sin salida en su tumba de aire. / El agua ahorcada, / el agua subterránea, ... El agua secreta en su tumba de piedra / suena invisible en su tumba de agua (102).

El agua es lo vital contenido debajo de lo pétreo, lo muerto, pero hace notar su presencia: “suenan”, “aire”; y espera salir, ser libre: “sueña”. Como fue dañada se oculta, “es la venganza de la tierra” (ídem) y usa sus propia luz y calor, símbolos de vida, para llevarla a cabo: “un fuego

¹² Comillas en el original.

verde cerca del henequén, / muralla viva que devora y quema / al otro fuego que en el aire habita.
 / Invisible cadena, mortal soplo / que aniquila la sed de que renace” (ídem). El texto se construye con oposiciones para demostrar una lucha entre hombre-naturaleza, sonido-silencio, cielo-tierra [“vuelan pájaros mudos, barro alado” (ídem)], vida muerte.

En *La esencia de lo estético* Friedrich Kainz habla de tres puntos de vista para concebir experiencias: teórico-intelectual, práctico y estético. El último sucede cuando:

El objeto nos atrae y fascina de tal modo por su forma, que nos entregamos con deleite a su contemplación, sin apartar la mirada de él. Lo característico de esta actitud contemplativa, que no es una actitud intelectual, ni una actitud operante, activa, pero tampoco una actitud de goce sensual, consiste en que nos estimula y llena nuestro espíritu de afanes deleitosos, pero de un modo fácil y agradable, con una gran libertad y sin imponernos el esfuerzo de un trabajo "serio", práctico, obligatorio y encaminado a un fin (29-30).

Aunque la visión del idealismo romántico alemán está muy presente en esta explicación, hay en ella cierta validez al determinar lo estético como la experiencia que tiene su fin en la mera recepción plástico-sensorial del objeto, pues esa es la naturaleza del producto. Buscar en el objeto artístico fines que correspondan a otras actividades de la vida humana (económica, ética, política) es hacer que la producción se separe de lo meramente estético. Cuando se trata de la producción panfletaria, lo estético se encuentra subordinado a alguna otra actividad, por eso el análisis anterior fue realizado a partir de lo que el propio texto manifestaba sin tomar en cuenta el contexto de su escritura, es decir se tomó como un producto lingüístico y no como un aparato de transmisión ideológica. Sin embargo, han de señalarse los elementos que pertenecen a este ámbito para determinar la influencia entre discursos (poético-político)

La visión política de Paz se nutría en ese momento del socialismo que dominaba la imagen de compromiso en los intelectuales. La primera parte del poema en su versión de 1937 incluye más elementos que construyen la imagen de los obreros y campesinos en su realidad áspera, hay además dos palabras en el primer texto que refieren al pasado indígena “serpientes” y el ser herido por “púas”. El primero establece la identidad cultural, las “raíces obstinadas”, de la colectividad a través de la imagen que remite a *Kukulcán* asociado con *Quetzalcóatl*; por otro lado, las púas recuerdan al sacrificio de *Nanahuatzin*,

Para 1976 el conflicto y su fuerza se han desvanecido. Como se ha visto se suprime aquello que de alguna manera hacía notar la postura política del autor, pero se preserva y acentúa aquello que Enrico Mario Santí quiso utilizar como manifestación del compromiso de Paz, no desde las circunstancias sociales y políticas específicas y simplemente temporales, sino desde una respuesta humana que permite la identificación con otros sin importar tiempo y lugar, esto es: las experiencias físicas y morales como la cólera, el dolor, la indignación ante una realidad injusta y degradada.

La versión definitiva de la primera sección del poema es la siguiente:

I

Amanecemos piedras.

Nada sino la luz. No hay nada

sino la luz contra la luz.

La tierra:

palma de una mano de piedra.

El agua callada
en su tumba calcárea.
El agua encarcelada,
húmeda lengua humilde
que no dice nada.
Alza la tierra un vaho.
Vuelan pájaros parados, barro alado.
El horizonte:
unas cuantas nubes arrasadas.
Planicie enorme, sin arrugas.
El henequén, índice verde,
divide los espacios terrestres.
Cielo ya sin orillas (*Obra poética* 86).

Sonoramente esta sección se fundamenta en aliteraciones. La repetición de fonemas “no hay nada sino la luz” “palma de una mano de piedra”, “húmeda lengua humilde”, “pájaros parados” construye un tono que demuestra un énfasis en el habla para tratar de controlar la indignación (dolor e ira). “húmeda lengua humilde” permanece para recrear la sensación de humedad y movimiento de la lengua que, a su vez, es obstruida por los dientes, intensificando la sensación de impotencia. Lo mismo sucede en la repetición de la “l” en “la luz”.

“Amanecemos piedras” tiene acentos muy cerca uno del otro (“ce” y “pie”) que junto con su laconismo a través de la ausencia de una palabra que conecte los conceptos (podría ser el

adverbio “como”) afirma el dolor en la enunciación. Se hace una declaración directa como la que se produce bajo un momento de intensidad emocional negativa: “¡cállate!” “¡eres un imbécil”, por ejemplo.

“El agua callada/en su tumba calcárea./El agua encarcelada,/húmeda lengua humilde/que no dice nada”, tiene un ritmo significativo. La anáfora “El agua” y la asonancia en los tres primeros versos establece una sensación de progresión a través del paralelismo que se detiene en el cuarto verso por la constancia de consonantes, un número mayor de sílabas y la ausencia de rima en relación con los demás versos. El último verso, de seis sílabas, igual que el primero, es conclusivo y va en retroceso respecto al sentido de progresión de los primeros tres versos. Esta obstrucción se relaciona con la presencia gradual de lo corporal, pero que aún no logra superar lo inmóvil; sin embargo, rítmicamente se relaciona con el siguiente verso donde vuelve a haber una progresión.

Como en la versión original, la oposición y la correspondencia son esenciales en el desarrollo del poema. El primer verso, “Amanecemos piedras” es inicio textual y también de la situación referencial: la luz del día que reanima, que es esperanza, se frustra ante la petrificación de los objetos, por eso los versos “Nada sino la luz. No hay nada sino la luz contra la luz”. El día se encuentra ante él mismo y es imposibilitado para cumplir otra función más que el enfrentamiento sin sentido consigo. La luz no se expande, es limitada por la aspereza de la realidad que insensibiliza. La iluminación es, además, manifestada por el predominio de la “a” (9 de 15 sonidos vocálicos) que en la escala vocálica se encuentra en el punto medio entre lo claro y lo oscuro y eso corresponde al momento del amanecer donde aún no hay plenitud del sol.

“La tierra: palma de una mano de piedra” cambia la dirección de la mirada y reafirma elementos antitéticos: cielo-tierra, vivo-muerto y hombre-naturaleza. Opuestos constantes que

impiden la identificación con el otro, imposible esta compenetración al mantenerse como irreconciliables, pero que son los que permiten el movimiento, la fuerza para elevarse: “alza la tierra un vaho / vuelan pájaros”.

En el siguiente grupo de versos hay una correspondencia entre el agua y la humedad de la lengua. Esto mantiene la idea de la versión de 1937 donde el agua es inicio y fuente vital que se opone a la muerte de la tumba, al ser calcárea posee en sí misma la oposición muerte-vida vida pero ya no como contradicción irreconciliable sino como ciclo. La corporalidad comienza a vivificar el entorno, a humanizarlo, lo hace a través de la lengua, pero también con el calcio, que es referencia a un material vivo luchando entre una mayoría petrificada, dura, muerta, así como la luz que lucha contra sí misma al tratarse de una amanecer en silencio (oposición entre el sonido como origen de la vida que dará paso a la luz, y el silencio que es lo previo al acto creador).

Con “alza la tierra un vaho”, la presencia del cuerpo se hace más pesada (opuesta a la volatilidad del vaho) y finalmente tiene la fuerza para manifestar vida, pero aún estéril a través del oxímoron vuelo-parado, que tiene correspondencia y oposición simultáneas en las “nubes arrasadas”: hubo un movimiento pero no se percibió, no tuvo la suficiente fuerza, y eso se afirma con un elemento de naturaleza deíctica: “cuantas”. Pero a la vez el vaho, unido al barro, lleva a pensar en el soplo de vida (alma) como vitalidad sutil, pues apenas comienza y es intangible. Finalmente, el “henequén, índice verde” es la única vitalidad firme, mas como residuo, dada la referencia de esta planta en función de su momento histórico. La oposición final de cielo-tierra se relaciona con una división entre intereses que proyecta un futuro.

El tiempo desvaneció asuntos ideológicos dejando el asunto temático constante en la poética de Paz y la intensidad emotiva fundamental, reforzada por la impersonalidad de la voz. Al haberse suprimido la presencia de la colectividad que era constante en la versión de 1937, el poema es más general, pues el contexto de la producción del poema insertaba al “nosotros” en

una ideología, aunque no panfletaria como “¡No pasarán!”; por otro lado, la versión final es un buen ejemplo de la idea del discurso poético inscrito en un tiempo mayor al no dejar que las vicisitudes lo reduzcan al momento de su producción, la revisión de Paz se considera exitosa en esta primera sección de “Entre la piedra y la flor”.

A manera de contraste se tiene “México: Olimpiada de 1968”, poema donde parece que se reutilizan los aciertos de la revisión de la primera sección de “Entre la piedra y la flor” para crear una fórmula que da como resultado un texto forzado en su intento por transmitir una supuesta indignación. El forcejeo se percibe en el uso de la imagen de una hoja en blanco que contrasta con la explanada con marcas de sangre y la obvia manifestación de la idea de Paz de la palabra como herramienta crítica al decir que esa hoja es manchada por la rabia de las palabras. Sin embargo, no se transmite la emoción que se pretende como había sucedido en el poema comentado anteriormente, pues “México: Olimpiada de 1968” presenta el referente circunstancial sin una reflexión o experiencia que lo aisle de él. El título dificulta separar el texto de la circunstancia y no logra que el lector se pueda identificar, aunque se trate de un suceso colectivo, la actitud de la voz es como en “Ante un presente incierto” que generaliza el sentir colectivo y a partir de ello construye la voz, imponiendo en lugar de invitar. Lo mismo sucede en este poema y por ello no logra empatía con el lector además de que sus imágenes y referencias son muy obvias y recurrentes en el pensamiento del autor, de forma que por tedio no logra conmover.

La relación de la plaza con su pasado al llamarla “Plaza de los Sacrificios”, pretende insertar el texto en un flujo de tiempo mayor, pero responde más a la idea que Paz había expuesto en “Crítica de la pirámide” sobre los espacios simbólicos y un fantasma que nos habita (*El peregrino en su patria* 295) que a una imagen novedosa, como si se encontrara reciclando recursos e ideas para seguir manifestando su compromiso como poeta a través del lenguaje y salir

del apuro. El intento es manchar la página con la rabia de las palabras, pero no se percibe tal tono, así que para hacerlo evidente recurre a la mención directa de la emoción al decir “ira” o “bilis”. El texto, además, se encuentra en la sección “Intermitencias del oeste”, título que refleja la inserción poco coherente del texto en un cuerpo homogéneo que es “Ladera este”. Esto lleva a pensar más que se trata de un asunto de mantener una imagen personal que el deseo por crear con detenimiento y reflexión a partir de un evento importante. Es como si su imagen pública y el demostrar en la práctica aquello que ha expuesto en sus ensayos esté siendo de mayor importancia que dar paso a que el discurso poético genere reacciones en el público desde lo estético sin tener que depender de otros asuntos. Por eso no se acepta la declaración de Domínguez Michael de que este poema sea un testimonio mayor del compromiso de Paz con los mártires de Tlatelolco. Es más un cumplimiento con su poética que una expresión lírica bien trabajada.

El compromiso moral que Mario Santí afirmó siempre estuvo presente en Octavio Paz y en un poema como la primera sección de “Entre la piedra y la flor” se trabaja con interés, mientras que para el momento de lo sucedido en Tlatelolco parece que, dada la figura pública que Paz ya era en ese momento, responde más a los intereses y deberes políticos que a la creación de una realidad para llenarla de significación. Como dice Sánchez Vázquez: “cuando el artista se enfrenta a la realidad, no la toma para copiarla, sino para apropiársela, convirtiéndola en soporte de una significación humana” (102). Con una forma de pensar cercana a esto, Octavio Paz dice en “Poesía, sociedad, Estado”:

En materia de creación artística “el poder político es estéril, porque su esencia consiste en la dominación de los hombres, cualquiera que sea la ideología que lo enmascare [...] la libertad siempre se define frente a esto o aquello [...] allí donde

el poder invade todas las actividades humanas, el arte languidece o se transforma en una actividad servil y maquinal (*La casa de la presencia* 256).

Esta idea es muy similar a aquella que defendió Sánchez Vázquez al hablar de los gustos artísticos de Lenin y su determinación porque, a pesar de ello, no se impusiera ninguna corriente oficial enmarcada entre asuntos ideológicos específicos.

Dicho esto ha de dejarse claro que “México: Olimpiada de 1968” no es un texto inclinado ideológicamente como sucede en “¡No pasarán!”, donde el lenguaje está relacionado con una orientación a las ideas de cierto partido, pero sí es el resultado del lugar que ocupa el autor como figura pública y de la influencia de la política en el discurso.

En el siguiente capítulo se definirá el concepto de política y la presencia de ella en el discurso poético de Paz, así como la ideología que se mantiene en él ante el cambio en su participación en grupos políticos: primero fue partidario de la izquierda y posteriormente justificó en sus ensayos un fraude electoral.

CAPÍTULO 3. POLÍTICA

Dar inicio a cualquier comentario (sobre el concepto de política, en este caso), a través del asunto etimológico es un recurso obvio, lánguido e ilusoriamente legítimo y, por esto último, hay algo de autoritario en él. Paradójicamente éstas son las razones por las que ahora es útil.

Politiké tekne (*πολιτική τέχνη*) es el arte, la técnica de los ciudadanos, de la sociedad. Su raíz y fundamento es lo colectivo, porque la *polis* es ciudad, y la ciudad son muchos. Enfatizar esto no es caer en obviedad sino que el concepto implica una estructura muy específica que la distingue de otras agrupaciones, el hecho de que en un núcleo social haya pluralidad es de mucho impacto para la manera en que funciona y para su organización. Por ejemplo, en la comunidad primera, que Aristóteles llama municipio, no hay distinciones relevantes entre un grupo de personas y uno de animales: en ambos hay pactos (aunque no se utilicen palabras para ello), jerarquías y funciones para lograr que se cumpla un interés común, por eso el Ζóον πολιτικόν (*ζῷον πολιτικόν*) aristotélico es tan preciso, porque todo animal es social, pero hay una distinción entre ello y lo político.

Cuando Aristóteles pretende determinar cuál de las asociaciones políticas puede ser “la mejor para quienes sean capaces de vivir lo más posible conforme a su ideal de vida” (173) lo hace por medio del ideal que se encuentra contenido en la palabra latina *societas*, éste es el de compartir. Aristóteles dice:

Es preciso optar por uno de estos tres sistemas: o todos los ciudadanos tienen todo en común, o no tienen nada, o tienen unas cosas y otras no. El que no tengan nada en común es manifiestamente imposible, ya que el régimen de la ciudad es una comunidad, y hay que tener, para empezar, un lugar en común (ídem).

Desde esta posición la política no es posible si no hay algo que se comparta, la comunidad es necesaria, por eso el *socius* (con el que se hace la sociedad) es compañero. Pero el *comer el pan con* otros, asunto que puede formar cualquier agrupación, no define plenamente a la política, porque, como ya se dijo, no sólo es asunto de agrupaciones y vínculos, también importa la administración. Con el desarrollo de la estructura social se requiere de mayor organización, así, los acuerdos en la comunidad ya no son mera praxis sino que se constituyen a través de leyes para poder administrarse (Aristóteles 281).

Algo que distingue de forma muy aparente a la ciudad de lo rural es el énfasis en el desarrollo y organización de su estructura social. En ambas hay una administración de recursos, funciones, espacios, etc., pero conforme al crecimiento y desarrollo de la agrupación, las relaciones se hacen más complejas y hay una mayor abstracción de la práctica, se reflexiona sobre ella y con esto se definen de forma más reglamentada las normas, funciones y acuerdos. Es por esta razón que hoy se habla de política administrativa, económica, de inversiones, y otras. El concepto de política “es muy amplio y abarca cualquier tipo de actividad directiva autónoma” (Weber 3), por eso, como dice Andrade Sánchez:

La **Política**¹³ nos aparece así como un conjunto de fenómenos sociales que, mediante una operación de la inteligencia, podemos abstraer del conjunto general mediante el reconocimiento de ciertas características relacionadas con el poder, la influencia, el gobierno y la dirección de diversos grupos (7).

El término, entonces, involucra todo aquello que interviene en procesos de organización y funcionamiento de la sociedad a través de un eje que más adelante será comentado; incluso

¹³ Negritas en el original.

“podemos reconocer, por el análisis de sus acepciones gramaticales, que la palabra que usamos para nombrar esta actividad abarca una gran cantidad de acciones posibles” (Andrade 6). De allí la utilidad de la etimología, porque en ella está contenida la extensión que ha tenido el término:

En inglés, de la misma raíz griega, se han derivado dos palabras que se refieren a significaciones que en castellano están incluidas en el mismo término *política*: *policy*. “1. Arte, astucia, prudencia, sagacidad en la dirección y manejo de asuntos; 2. Curso o plan de acción, particularmente política, dirección de negocios públicos”, y *politics* = **Política**, la ciencia o arte que trata de la administración y manejo de los negocios públicos (Andrade 5).

Pero esa misma etimología arraiga los significados, su aspiración a la verdad (ἐτεός) ayuda a que exista cierta estabilidad en ellos, un tipo de constante (algo similar a lo comentado en el primer capítulo sobre el movimiento, el humo y un centro en el *nahui ollin*) para que las variables producidas con el uso, los lugares y el tiempo puedan agruparse y comprenderse desde una misma raíz. Andrade Sánchez encuentra que:

De estas referencias lingüísticas podemos deducir que la Política implica una forma específica de comportamiento humano que se relaciona con el gobierno, con la dirección de una colectividad, con ciertas pautas para la acción de un grupo y con el conocimiento de estas cuestiones (ídem).

En estos ejemplos de las palabras en inglés que se han derivado de *polis*, puede sospecharse la presencia de aquella constante mencionada. Ambos casos hablan de un manejo, de una dirección, ellos son la constante, el eje del que se hablaría más adelante. Es por este mismo motivo que se hizo énfasis en que la ciudad implicaba multitud: cuando una comunidad crece, los intereses

individuales se diversifican y si no hay una organización tal comunidad no puede funcionar. Aristóteles explicó esto al dejar claro que “la ciudad es, en efecto, una pluralidad [...] de hombres [...]de diferente condición” (173), y, por tanto no puede ser homogénea. Debido a la misma diversidad es necesario un orden, una organización que se logra al legislar, pues las diferentes condiciones imposibilitan la unión. Aristóteles dice que si alguien pretendiera alcanzar la unión la *polis* se destruiría, pues la unidad extrema es el individuo, ya que no hay nada fuera de él que no le pertenezca, es autónomo o, en otras palabras, libre. Esta libertad interviene con el funcionamiento de la *polis*, y por eso es necesaria la legislación que establezca límites al ejercicio de la libertad individual. En el debate Siglo XX: la experiencia de la libertad, transmitido por televisa en 1990, Daniel Bell dice algo muy parecido a esto:

La libertad es el derecho al respeto, el respeto por los otros que también nos darán ese respeto, pero todo esto tiene que estar incorporado en una estructura institucional como marco que especifica la naturaleza de las leyes y los derechos. Sin respeto a este acuerdo no puede existir la libertad (Bell).

Al tener en cuenta que la palabra *ley* está relacionada en su origen con el ámbito de las prácticas religiosas y, por lo general, fue desde ellas que comenzaron a organizarse las comunidades humanas, es más claro el desarrollo de la estructuración social desde el concepto de *compartir* hasta la aparición de la *polis*.

El *peregrini* en el imperio romano era el extranjero que no tenía los derechos y obligaciones del ciudadano (*cives*). Formar parte de la ciudad es un privilegio que se adquiere al tener ciertos compromisos con la comunidad y la administración (el gobierno) esto implica abandonar algunas libertades. Se puede entonces pensar que es preferible ser extranjero a ser ciudadano, pues el primero es libre de andar; sin embargo, pertenecer a la categoría de *cives*

implicaba un reconocimiento de facultades; pero, lo más valioso es que al tratarse ya de una organización con normas claramente delimitadas, el individuo que se adhiere a ella entra un espacio de protección. El control, los acuerdos y la asignación de funciones establecen orden y se reducen los riesgos de un espacio abierto, de modo que la ciudad se prefiere por generar seguridad. Quizás esto sucede tan sólo de forma teórica, si se tiene en cuenta que, para Max Weber el Estado (una forma de asociación política) está fundado en la violencia, y eso, es contrario a la seguridad; sin embargo, el ideal parece que persiste. Aunque el concepto de política es variable, de manera que los asuntos etimológicos y las explicaciones aristotélicas pueden ser ya obsoletas o poco relacionadas con el presente, las ideas de libertad y seguridad no manifiestan haber dejado de tener importancia.

En el primer capítulo se habló de una forma para explicar la actividad humana a partir de ciertos elementos de la visión del *nahui ollin*. Desde este concepto podemos entender que nos encontramos en una realidad en movimiento, cambiante, inestable; es decir, donde nada parece durar, se desvanece, es humo; sin embargo, hay un centro estable que da paso al movimiento. Así como en el *nahui ollin* el centro es la unión del fuego y el agua, en la idea de política parecen ser, como ya se mencionó, los conceptos de libertad y seguridad. Un ejemplo de esta constancia es lo que Freud opina sobre la cultura, término que involucra cultivar, residir o habitar; asuntos que no están lejos de aquello que da inicio a una ciudad. Su idea dada a conocer en 1930 es retomada por Zygmunt Baumann en 1999, quien al hablar sobre política dice:

El mayor don de la cultura es la seguridad que ofrece; seguridad con respecto a los muchos peligros que proceden de la naturaleza, del propio cuerpo y de las demás personas. En otras palabras, la cultura libera del miedo o, por lo menos, hace que los miedos resulten menos intensos y terribles. A cambio, sin embargo, la cultura propone restricciones a la libertad individual. Los seres humanos no son libres de

ir en pos de todo lo que sus corazones desean, y casi nada puede alcanzarse con la profundidad que nuestro corazón desearía. Los instintos son mantenidos a raya o suprimidos de plano: desventurada situación, que causa desazón psíquica, neurosis y rebeldía (24).

Ciudad y cultura ofrecen y restringen lo mismo, según lo que se ha entendido sobre la diferencia entre la *polis* y lo rural. *Rus* es el campo, espacio abierto, libre y natural. Como la naturaleza es autónoma, es un peligro para el hombre, puesto que no puede dominarla y depende de ella. Sin embargo, en lo rural se cultiva (cultura) y en la búsqueda de realizar con más eficiencia esta actividad, a fin de satisfacer necesidades, se crea una relación directa entre el desarrollo y crecimiento del núcleo social y las estrategias y modos para comprender, utilizar y enfrentar a la naturaleza. Por ello Engels, ya con asuntos económicos en mente, dijo que:

El trabajo es la fuente de toda riqueza, afirman los especialistas en economía política. Lo es, en efecto a la par que la naturaleza, que le provee los materiales que él convierte en riqueza (166).

Es por esto que la *polis* se vuelve un espacio seguro, porque ofrece al núcleo social los bienes necesarios para subsistir. Bauman dice que “en el corazón de la vida política anida un profundo e insaciable deseo de seguridad” (32) y Hauser opinó que “la cultura sirve a la protección de la sociedad” (240), con lo cual se fortalece la relación entre política, cultura y seguridad.

Sin embargo, el crecimiento de las comunidades y el hecho de que existan voluntades autónomas en ellas hacen necesario una forma más de orden: si cada quien hace lo que desea no es posible la organización. Por eso, Aristóteles opinaba que pretender la unidad extrema del individuo en la *polis*, haría que ésta desapareciera, porque aún la idea de *comer el pan con otros*

no ha sido lograda debido a la condición de la voluntad individual que ve por sí misma; por eso existen las restricciones de las que hablaron Freud y Bauman. Para asegurar, entonces, el funcionamiento, se acude a una fuerza: el gobierno, el poder.

Eduardo Andrade se preguntó sobre la esencia de la política y en su respuesta, al acudir a las ideas del sociólogo Julien Freund, llegó a lo siguiente:

La esencia de la política [...] es “la actividad social que se propone asegurar por la fuerza, generalmente fundada en un derecho, la seguridad exterior y la concordia interior de una unidad política particular, garantizando el orden en medio de las luchas que nacen de la diversidad y de la divergencia de opiniones y de intereses” (6).

Todos estos elementos son fundamentales, incluso forman parte de las definiciones más inmediatas que pueden hallarse sobre política en Internet:

La política es una actividad orientada en forma ideológica a la toma de decisiones de un grupo para alcanzar ciertos objetivos. También puede definirse como una manera de ejercer el poder con la intención de resolver o minimizar el choque de los intereses encontrados que se producen dentro de una sociedad (*Definición s/n*).

Explica Bauman que el “poder está cada vez más alejado de la política” (28); porque, ya no hay una organización social sino apatía política ante el desamparo en el que se encuentra la *polis*. El objetivo de ser lugar de refugio a través de organización ha fracasado, eso se debe a que, como propuso Hirsch-Weber en 1972 y se enfatiza en la definición dada, la política es un conflicto de intereses. El choque no es meramente entre grupos dominantes de poder, pues el movimiento actual tan activo lleva a la aparición de muchos grupos políticos esporádicos, como se ve en el

libro de Bauman *En busca de la política* donde se habla de protestas y movimientos realizados por minorías que incluso nunca antes habían mostrado intereses políticos. Por eso Zygmunt Bauman dice que “nuestro deseo de asociación tiende a liberarse en explosiones aisladas... y de corta vida, como todas las explosiones” (11).

Entre estas ideas se encuentra el discurso político de Octavio Paz, principalmente en el concepto de libertad, incluso Guadalupe Nettel en su libro *Octavio Paz: las palabras en libertad* estudia la presencia de esta idea no sólo como centro de sus preocupaciones políticas, también como construcción de su búsqueda poética. Esto lleva a la pregunta: ¿cómo es esta libertad, realmente es un centro para él?, y ¿qué sucede, entonces, con los asuntos de seguridad, conflicto de intereses y protesta que, como se ha dicho, son parte del devenir de la práctica política e influyen tanto en el concepto de la libertad? Esto es lo que ahora ha de desarrollarse.

3.1. Libertad y revolución.

Uno de los lugares comunes al hablar de Paz, y que ya se ha mencionado, es la discordancia que Jorge Cuesta vio en su pensamiento poético y político. Se recurre tanto a esta anécdota que podemos dar por sentado que el realmente hay una falta de concordancia y constancia no sólo en la ideología paciana sino en su propia persona, como si se esperara inmutabilidad en el comportamiento y la forma de pensar. Pero eso no sucede en la vida de nadie, porque nos encontramos en formación y descubrimiento, eso es parte del aprendizaje. Sin embargo, los comentarios hacen creer que la discrepancia en Paz realmente era radical, mas él mismo dice en *Itinerario*, en 1993, que “no encontraba oposición entre la poesía y la revolución” (Nettel 34). Aunque el asunto de la revolución puede ser un motivo para la polémica (ya se dará tiempo para hablar de ello), esta afirmación de Paz y el hecho de que le pesara el juicio de sus compañeros

sobre el tema¹⁴, además de demostrar que la situación sí era escuchada por Paz, atenúa la discrepancia. Nettel dice algo que es oportuno para entender esta situación:

La escritura, ese espacio en el que supuestamente uno está solo y frente a sí mismo, se había convertido en un terreno entregado a la lucha de clases. El simple hecho de tomar la pluma y escribir equivalía ahora a adoptar una postura política. Con el tiempo, como veremos, Paz fue formándose una opinión y una actitud personal a este respecto [...]

Estos aparentes cambios de bando, vistos con gran suspicacia por sus mayores, no son en realidad sino la prueba de su intenso cuestionamiento interior (51).

Lo que aquí se toma como pertinente es que la inestabilidad o contradicción se explica como un proceso de búsqueda del propio autor de aquello en lo que cree, y donde la escritura es la forma y el espacio para descubrirse a sí mismo: “no escribo para saber lo que soy, sino lo que quiero ser” (Poniatowska 25). Tal vez eso explique la revisión y reescritura constante de textos como *Raíz del hombre* y *Entre la piedra y la flor*.

La década de 1930 es la de un Octavio Paz muy joven, por lo que no puede pensarse que su ideología, visión y postura están plenamente definidas, sino que está en búsqueda de ello. Independiente al determinismo del que quiere convencer Krauze en su libro *Octavio Paz: el poeta y la revolución*, las ideas de Paz y su militancia parecen ser movidas más por las circunstancias de la época (esto quizás ayude a entender el asunto sobre su quehacer

¹⁴ Estas dos visiones contrapuestas del arte y, en el caso de Paz, de la poesía comenzaron a torturar al escritor desde su más temprana juventud. Le era imposible escapar a este juicio de valor, presente en la mirada de sus amigos y compañeros de lucha, pero también en la de sus colegas escritores y en la de los críticos (Nettel 51).

revolucionario) que por el resultado de una convicción total a una ideología. Como dice Krauze, su “adhesión nunca se traduce en militancia partidista” (53), aunque han de tenerse algunas reservas con ese “nunca” si se considera que los artículos de “Ante un presente incierto” terminaron respaldando las acciones del grupo político dominante en el proceso electoral de 1988; pero sí, ciertamente los intereses de Paz no son los de un militante político, su adhesión y participación estuvieron siempre enmascaradas bajo su famosa consigna de ser sobre todas las cosas un poeta. ¿Cuáles eran, entonces, los intereses de Octavio Paz y las ideas que los motivaban?

Cuando Guadalupe Nettel habla de *Luna silvestre*, debut poético de Paz, resalta que los poemas en él “no reflejan de modo alguno su interés por la política” (43), pero sí algo que, según todo lo expuesto al principio de este capítulo sobre el tema de lo político, es central en ella: la libertad que en *Luna silvestre*, según explica Nettel, se manifiesta de la siguiente forma:

Se trata aquí, desde luego, del amor que se expresa sin ataduras, así como de la mujer que libera el corazón sufriente y enamorado; sin embargo, en el verso “libre y sin destino” del Poema 3 ya se detectan las huellas de una problemática existencial. Lo que no se ha producido todavía, lo que no goza aún de existencia (y, por consiguiente, de destino presupuesto), reside en un estado de libertad (45).

Esa falta de presencia, problemática existencial, está en la pregunta “¿con qué nombre llamarte, si estás fuera del mundo?” (40) la cual está dirigida a la luna que es lenguaje, poesía y amor. Aunque en *Luna silvestre*, se busca más allá del mundo, se miran los astros: “¿con qué nombre llamarte, / puesto que creces, silvestre luna, / de las estrellas, y sólo en tu memoria / vibra la música?” (44).

Conforme a lo que se había dicho en el capítulo anterior sobre las características del discurso poético, se entiende esta visión de la poesía como un punto de encuentro entre el hombre y el cosmos trascendiendo el momento de escritura y las circunstancias que lo producen para insertarse en un tiempo mayor. Por eso, los versos citados refieren a una incapacidad por nombrar, porque no hay lenguaje sino el de la misma poesía para poder referirse a ella y comprenderla (el fin estético de Kainz), pues se encuentra en una realidad más lejana a la inmediata de la vida del hombre, al mundo y sus vicisitudes, y por eso se aspira a ella para alcanzar la libertad, según el verso al que Nettel se refirió: “¿con qué nombre llamarte, / si estás fuera del mundo, / libre y sin destino” y “recorren las palabras / su antiguo camino de estrellas, / pero sin encontrar a ésa, en invisible libertad, que aún no tiene nombre” (44).

En esta etapa el pensamiento de Paz está aún muy cerca de un idealismo romántico. Estos versos hacen notar el predominio dado al discurso poético, pues la libertad sólo parece realizable en las palabras. Aunque la participación en su juventud con grupos de izquierda y la relación en su edad adulta con Carlos Salinas de Gortari son una de las contradicciones que se discuten, la idea de libertad no parece variar en el pensamiento de Paz a lo largo de su vida, lo refleja su trabajo y obra crítica, y desde un principio hizo notar que tenía esta dirección.

Cuando en *Ética del artista* discute entre arte puro y el arte puesto al servicio de motivos extra-artísticos, afirma que “todas las obras clásicas están llenas de alusiones partidistas” (*Miscelánea* 179), pues:

el “arte del pasado... es de intención reformadora o simplemente humana, en el buen sentido de término. Arte religioso es el primitivo. El egipcio lo mismo. El teatro griego es un teatro político y social. La Edad Media, época en la que la misma Filosofía se hace sierva de la Teología, tiene un arte al servicio de Dios y

de la Iglesia militante. Más cerca de nosotros, el teatro clásico francés tiene una intención moral (ídem).

En este fragmento figuran afirmaciones sin argumentos que las expliquen. La definición de las producciones artísticas en diferentes tiempos y lugares se reduce a generalidades y no a un análisis profundo; sin embargo deja ver la postura ideológica de Paz: a favor de un arte que forma parte de la historia, por lo que no es posible aislarse plenamente sin un compromiso con un entorno que incluso influye y hasta motiva la producción. Quizás la diferencia esté entre hacer algo plenamente panfletario y el que las circunstancias del tiempo, lugar y situación tengan un impacto emocional que influya en el proceso creativo como se comentó en el capítulo anterior al analizar el poema “Entre la piedra y la flor”.

Sobre su actividad y dirección política en esta etapa de su vida, parece que su pensamiento está construido más a partir de la influencia de ideologías con mayor presencia en ese momento que por haber nacido, crecido, aprendido y sufrido en las realidades a las que se refieren. Por ejemplo, en lo que concierne al comunismo y la Revolución Rusa, él mismo dice que en la década de los treinta la mayoría de escritores jóvenes se inclinaban hacia ambos (Poniatowska 37), como si se tratara más de una tendencia, un fervor que con el tiempo depuró a sus verdaderos partidarios; sin embargo, apuntes biográficos como los de Krauze quieren hacernos creer que asuntos ideológicos como éste sí se deben a la formación de Paz:

Fue su padre quien lo acercó al “verdadero México”, el de los campesinos zapatistas, y quien lo inició en el conocimiento de la otra historia de México, enterrada pero viva: “Cuando yo era niño visitaban mi casa muchos viejos líderes zapatistas y también muchos campesinos a los que mi padre, como abogado, defendía en sus pleitos y demandas de tierras. Recuerdo a unos ejidatarios que

reclamaban unas lagunas que están –o estaban- por el rumbo de la carretera de Puebla. Los días del santo de mi padre comíamos un plato precolombino extraordinario, guisado por uno de ellos: era “pato enlodado”, rociado con pulque curado de tuna (Krauze 41).

Paz llega a conocer algo de esas realidades, pero meras convivencias en su casa (no en la de los campesinos y ejidatarios) no son suficientes. Aunque años después haya vivido con los campesinos en Yucatán no es lo mismo estar en un lugar que ser de él. Estas realidades no son las suyas, las de Paz son las que se reconstruyen en *Pasado en claro*. Lo que hay en él realmente son ideas, acercamientos a otros mundos a través de lo que se dice y se filtra en su realidad, como el “pato enlodado”, pero eso es todo, pues su mundo es otro y no sale de él. En su ensayo “Lo mexicano prehispánico visto por Octavio Paz desde Europa” Laurence Le Bouhellec describe muy bien esta visión externa que Paz tiene de esas realidades. Para la filósofa e historiadora del arte la percepción que tiene Octavio Paz del mundo prehispánico parece venir “desde una muy estrecha percepción impuesta por la museografía estetizante imperante en la mayoría de los museos mexicanos” (195) donde:

Los objetos [...] han aparecido y siguen apareciendo completamente descontextualizados del entorno original para el que fueron inicialmente concebidos y, por lo tanto, quedan limitados a la sola aprehensión de sus características y cualidades formales (ídem).

Al andar ella entre los asentamientos prehispánicos, con una actitud y formación arqueológica, comienza a dudar si el poeta anduvo de la misma forma y con las mismas herramientas de estudio. Quizás lo más cercano que tuvo fue en su infancia cuando descubrió “un montículo

prehispánico (que ahora está a la vista a lado del <<Anillo periférico>>” (Krauze 100). Para el historiador mexicano esto es suficiente para afirmar que “no sólo convivía con la cultura indígena viva, sino que desenterraba –literalmente- a la muerta, o mejor dicho, a la cultura indígena subterránea” (ídem). Krauze dice que convivía porque Ifigenia, la cocinera de su casa le “contaba historias” (ídem), le “regalaba amuletos” (ídem), y le hacía “salmodiar conjuros” (ídem). Pero esto sólo fue una parte de las experiencias de su vida, su realidad es que tenía una cocinera, ese es su mundo y con esa imagen se construyó. Lo que aprendió de Ifigenia son curiosidades, mas no la dimensión total de una cultura que verá fuera de su momento, de su espacio, de su función y de su sentido; analiza formas pero desconoce la experiencia vivencial que los produce y que sólo puede tenerse al estar en ella. Lawrence Le Bouhellec dice que el discurso de Paz sobre el tema de lo prehispánico “quedará de principio viciado por aquel *malinchismo* que tanto denunció el autor en otros contextos: ver y filtrar a través de un par de lentes ajustados a la mirada culta occidental” (196). Lo mismo sucederá en *Piedra de sol*, poema que no manifiesta la asimilación del pensamiento mexicana, sino que a través de un movimiento occidental, el surrealismo, expone las ideas centrales del autor (las del amor y la otredad de forma sobresaliente, aunque ya se darán algunas objeciones sobre ello). De la visión prehispánica mexicana tan sólo existe una curiosidad formal que simplemente se refiere a la concepción cíclica del tiempo sin reinsertarla ni profundizar en la comprensión de lo que puede representar existencialmente como se expuso ya al comentar el *nahui ollin* en la introducción y el capítulo primero.

Su participación con la izquierda fue como este poema y sus comentarios sobre arte prehispánico: más que por conocer los hechos y estar en las realidades, ser parte de ellas, Paz fue movido por ideas, preconcepciones y generalidades. Krauze habla de una “promesa inscrita en su linaje”, si algo tiene de cierta esa idea no es desde el determinismo decimonónico que le atribuye el historiador sino desde el hecho que la construcción que tiene Paz del mundo, su imagen

mental, está cargada de idealismo, eso es lo que tiene, no realidades, sino ideas a partir de su experiencia como individuo. Paz no vivió la Revolución, sino que aprendió ideas sobre ella; no estuvo en frentes militares, en negociaciones y traiciones, no caminó entre la muerte de la guerra, fue lenguaje, fue diplomacia, fue, como dice Torri en “La balada de las hojas más altas”, un mecerse “en la región superior, por sobre [los] trabajos y anhelos” (35) de quienes no están en lo alto de los tilos. Su participación parece más un asunto de temperamento y la búsqueda de otros intereses: el ser mecido levemente por el viento de la tarde como los personajes del texto de Torri en lugar de combatir en defensa de una realidad en la que se formó y sufrió. Su actividad parece más una búsqueda de reconocimiento, beneficios y hasta poder, que la entrega a una causa revolucionaria sin importar que la lucha fuera inútil. La búsqueda de su comodidad puede leerse en la carta que escribe a Alfonso Reyes el 30 de julio de 1952 al estar en Japón:

Los gastos han sido enormes y los haberes mezquinos. Vivo en un hotel con mi familia. Aunque es el mejor de Tokio, nos devoran los mosquitos, sin hablar de los precios que son realmente increíbles... Don Alfonso: ¿podría usted hablar con Tello y explicarle que no me alcanza el sueldo... cuando llegue Maples Arce sencillamente *no podré vivir*¹⁵ (Nettel 172).

Es probable que en su juventud podía tolerar estas carencias, pero no ahora que sus responsabilidades son mayores y que se encuentra en la realidad, la de sobrevivir.

En lo que se refiere a su adhesión no militante puede considerarse falta de compromiso, pero permitió un distanciamiento que hizo de Paz un crítico de las izquierdas muy tenaz pues:

Consultando los índices alfabéticos de las Obras completas de Paz [...] nos damos

¹⁵ Cursivas en el original.

cuenta de que las referencias a Marx son constantes en la obra de Paz y de que no hay mayor variación, en términos de cantidad, entre los textos de juventud y los textos finales (Grenier 227).

Dice, además, González Rojo que “Octavio Paz es, probablemente, el intelectual mexicano que, en las últimas décadas, se ha preocupado más y con mayor pasión en someter a rigurosa crítica a los llamados países socialistas” (6).

Se ha dicho que su desencanto ante las ideologías de izquierda comenzó al regresar del tan mencionado II Congreso Internacional de Escritores e Intelectuales Antifascistas: “Paz regresó de la Guerra Civil desilusionadísimo de las izquierdas. Algo había en ellas que no funcionaba, puro dogmatismo, fanatismo puro” (Krauze 73). Lo que no funcionaba era la relación entre la idea y la realidad, el encuentro con ella es desengaño, pues no corresponde a la imagen que había creado Paz.

Enrique González Rojo explica que la revolución democrático-burguesa partió de la oposición entre aristocracia (antiguo régimen) y democracia y esto dio paso a la contradicción principal entre capital y trabajo. Sin embargo el polo del trabajo tiene a su vez una contradicción: intelectual vs. manual. Tal oposición tiene algo de clasista pues llevará al dominio de la clase intelectual sobre la obrera. Esto se debe un proceso histórico, sujeto a leyes para González Rojo, pero no para Paz, cuyo resultado parece no haber sido previsto. Para explicarlo González acude al ejemplo de Francia:

En Francia los demócratas pensaban que una vez eliminadas la nobleza terrateniente y el alto clero, nacería un régimen racional y humanitario donde florecerían la libertad, la igualdad y la fraternidad. ¿Cuál era la razón que los llevaba a pensar tal cosa? No era otra que la de suponer que un sistema social –que

era en su esencia ternario (conformado por la aristocracia, la burguesía y el proletariado)– se hallaba estructurado de modo simplemente binario (con la aristocracia en un polo y la democracia en otro). Vislumbraban, pues, la contradicción principal del régimen, pero no lograban advertir la contradicción secundaria del mismo ni, mucho menos, la significación histórica de esta última (11).

No se reflexionará sobre la idea de leyes históricas, sólo se toma el hecho de que a partir de ella González Rojo encuentra ejemplos que ayudan a demostrar un desfase entre lo que proponían crear los revolucionarios y lo que verdaderamente resultó. Estas contradicciones acentuadas por el pacto germano-soviético en 1939 y el que Paz llegara a saber de la existencia de campos de concentración soviéticos en ese mismo año lo llevaron a ver una dificultad que lo hizo ya no considerar al comunismo como “la cura de las dolencias del mundo” (Poniatowska 37).

Paz denuncia, por consiguiente, que también existe un desfase entre lo que se proponían crear los revolucionarios marxistas y lo que gestaron en realidad. Pugnaban por crear "una futura edad de oro" y dieron luz verde al totalitarismo burocrático (González Rojo 12).

Éste será el término de Paz para referirse al gobierno de la Unión soviética a la que enfrentará por medio de la crítica. Tal actitud es la que parece llevar a Krauze a pensar en Paz como un revolucionario, pero su actividad en la década de los 80's pone en duda esto. Sin embargo, hay un acierto en Krauze cuando habla de *Raíz del hombre*, menciona que en ese poemario, “el tema no es la pasión revolucionaria, sino su complemento: la pasión amorosa” (57). Esto es muy valioso

porque involucra asuntos del pensamiento de Paz que implican tangencialmente una situación política.

Cuando Paz habla del amor, su imagen corresponde no tanto a la fraternidad schilleriana expresada en “Seid umschlungen Millionen! / Diesen Kuß der ganzen Welt! / Brüder – überm Sternenzelt / muß ein lieber Vater wohnen¹⁶”, sino al amor relacionado con el acto sexual, pues esto para Paz es una “solidaridad carnal” (*Miscelánea* 154) que permite la realización de unidad con el otro: “amar es combatir, si dos se besan / el mundo cambia, encarnan los deseos [...] el mundo cambia / si dos se miran y se reconocen, / amar es desnudarse de los nombres” (*Obra poética* 231).

El tema de la libertad se construye principalmente por medio del reconocimiento con el otro, pero en Paz ese otro es frecuentemente la mujer, ella “es la forma visible del mundo” (*Miscelánea* 135). El “Lord Byron de Mixcoac” (Krauze 57) no parece tener ese mencionado sentido de fraternidad schilleriana, incluso no parece concebir otro tipo de relaciones mas que la que existe entre el hombre y la mujer, pues dice que “el estado más puro del hombre, el estado amoroso” (*Miscelánea* 162) y ese es “el instante de la total comunión con la mujer” (ídem). Quizás la única otra relación que le interesa es la del hombre con la poesía, pero ella es constantemente construida a partir de adjetivos y pronombres femeninos o sustantivos que se relacionan con la mujer como sucede en *Luna silvestre*, *Raíz del hombre* o *Bajo tu clara sombra*, por solo mencionar su producción poética inicial. En esta visión, asuntos como la homosexualidad no tienen cabida, además de que reducen la expresión poética a un modo que no parece aceptar otras maneras de concebirla. Si es así, la libertad parece ser sólo para quienes se

¹⁶ ¡Abrácense, multitudes! / ¡Que este beso sea para todo el mundo! / Hermanos, sobre la bóveda estrellada tiene que vivir un Padre amoroso.

encuentran dentro de un mismo sistema de construcción del mundo, de un mismo lenguaje. Esto mucho tiene que ver con lo que se explicó al inicio sobre adquirir el derecho de ciudadano: han de seguirse ciertas normas que limitan nuestra libertad con el fin de obtener otros beneficios, de ser reconocido como parte de un grupo.

Al tener en cuenta que la *politeia* (Πολιτεία) será construida y transmitida a través del lenguaje por la promulgación de leyes y constituciones, adquieren sentido la actividad crítica de Paz, su promulgación de ser ante todas las cosas un poeta y el hecho de que Alberti dijera que su poesía “no es una poesía revolucionaria en el sentido político, pero Octavio es el único poeta revolucionario entre todos ustedes, porque es el único en el cual hay un intento por transformar el lenguaje” (Nettel 40). Si se recuerda lo dicho sobre la legislación y la necesidad de orden en la *polis*, esto lleva a considerar un ejercicio del poder a partir de la lengua. Puede decirse que esa revolución del lenguaje resultó en el mismo autoritarismo que Paz criticó a la Unión Soviética.

3.2 Poder: el discurso político y *Piedra de sol*.

“¿Cómo puede el poeta ser útil a la sociedad sin convertirse en un mero instrumento y sin perder su libertad?” (Nettel 42). Esta pregunta es importante por lo que sucedió con Paz no sólo al final de su vida cuando en “Ante un presente incierto” termina justificando al fraude electoral de 1988, sino desde final de los años sesenta donde adquiere “una dimensión de personalidad pública que no había conocido hasta ese entonces” (251).

Paz preguntó retóricamente: “¿la poesía no es una apasionada, heroica disolución del mundo?” (*Miscelánea* 135). Lo dicho en los capítulos anteriores sobre las características del discurso poético y su relación con la historia afirman que ciertamente la poesía es un acto de liberación y trascendencia de las circunstancias. Pero en su poema monumental “Piedra de sol”, cumbre de la liberación, del encuentro con el otro, del amor; el control tiene mucha presencia.

En noviembre de 2014 la Universidad de las Américas Puebla realizó el coloquio “Se acabó el centenario: lecturas críticas en torno a Octavio Paz”, en parte como “distancia a ese espíritu a menudo tan canonizante como hueco de los fastos del Estado; lejos, pues del ánimo cumplidor, donde se palomea un homenaje más” (Wolfson 8), y por otra como:

Paro activo: como una manera de acompañar y compartir, y que el diálogo, las ideas, las discusiones que aquí se generen se sumen, así sea pálida, simbólicamente, a las formas en que una universidad puede contribuir para disipar las sombras que atraviesan el país (7).

Las sombras a las que se refiere este fragmento son, según algunas explicaciones al principio del texto, el caso de los estudiantes de la Escuela Normal Rural de Ayotzinapa. En este contexto de cuestionar no sólo la situación del país, también a los homenajes por el centenario de Octavio Paz, a veces faltos de la crítica que el autor defendía, participan Maricela Guerrero y David Rojas con “Piedra de sol, 1957”. Con un acercamiento quizás de falsa modesta e ingenuidad, a través del conteo de palabras y su clasificación, ambos autores tratan de explicar el por qué de su afirmación: “Piedra de sol es una obra monumental” (161).

En el canon de la poesía mexicana parece haber una tendencia a hacer de los poemas monumentales las mayores expresiones del género: *Muerte sin fin*, *Canto a un dios mineral*, *Piedra de sol*, *Primero Sueño*, quizás porque como dicen Guerrero y Rojas: “las obras monumentales dan la idea de una centralidad alrededor de la cual girar” (idem). En el poema de Paz ¿qué implica esta monumentalidad y cómo se manifiesta?

Se sabe que el poema está construido en endecasílabos, que a pesar de no tener rima, mantienen su regularidad a través de una acentuación de verso heroico que para María Aduenza le dan al poema una “solidez maciza y sobrecogedora de la Piedra del sol” (23) y lo hacen un

“bloque rítmico fuerte, sólido, consistente, pétreo” (ídem). Los adjetivos tienen una intención: afirmar la monumentalidad de la obra como efigie de poder edificada con lenguaje.

Guerrero y Rojas comienzan sólo con el conteo y clasificación mencionados sin análisis o interpretación de ello hasta el momento en que hablan de los verbos:

De los quinientos cincuenta y tres verbos, cuatrocientos cinco están conjugados de modo indicativo, veinte en imperativo, ninguno en modo subjuntivo y el resto son verboides. Si los modos verbales expresan certeza del hablante sobre la acción que enuncia, al no haber ningún verbo en modo subjuntivo podemos afirmar que la voz lírica de *Piedra de sol* no elucubra ni alberga dudas, es una voz que siempre está cierta de la acción que niega o afirma (164).

Esta seguridad es muy frecuente en la escritura de Paz, no sólo de sus poemas, también en sus ensayos. Por ejemplo, en “Usos del pasado” donde hace saber que “la crítica que nosotros amamos no es dogmática; no procede por afirmaciones sino por interrogaciones” (*El peregrino en su patria* 238) está el siguiente fragmento del primer párrafo:

El pasado también *es* enigmático. Por esto se ha dicho que los historiadores *son* profetas al revés: no nos descubren lo que vendrá sino lo que pasó. Todos los pasados *son* crípticos y requieren *ser* descifrados; el de México lo *es* por partida doble: *está* compuesto por varios pasados, todos ellos en lucha con ellos mismos (237).

Se hizo notar la presencia de los verbos “ser” y “estar” a través de cursivas para poner a la vista la seguridad de la voz siempre afirmativa. En la nota introductoria de “Postdata”, después de las

explicaciones del origen de los textos y un vez que comienza la exposición de ideas, vuelve a suceder lo mismo:

El mexicano no *es* una esencia sino una historia. Ni ontología ni psicología. A mí me intrigaba (me intriga) no tanto el <<carácter nacional>> como lo que oculta ese carácter: aquello que *está* detrás de la máscara. Desde esta perspectiva el carácter de los mexicanos no cumple una función distinta a la que tiene en otros pueblos y sociedades; por una parte *es* un escudo, un muro; por la otra, un haz de signos, un jeroglífico. Por lo primero, *es* una muralla que nos defiende de la mirada ajena a cambio de inmovilizarnos y aprisionarnos; por lo segundo, *es* una máscara que al mismo tiempo nos expresa y nos ahoga. La mexicanidad no *es* sino otro ejemplar, una variación más, de esa cambiante idéntica cintura plural una que cada uno *es* y todos *somos*: ninguno (247).

Los verbos que no son “ser” o “estar” aparecen en indicativo; como en *Piedra de sol*, no hay duda. Además, el único momento en que aparece la pluralidad (“somos”) ésta es vista desde el yo que no permite objeciones, pues finaliza con el adjetivo indefinido “ninguno”, además de que deja claro que es a un yo al que le intriga lo que oculta el carácter nacional.

En *Ante un presente incierto* esta tendencia a hablar por los demás desde la visión personal tiene más riesgos, puesto que los artículos que conforman a esta serie terminan siendo apología del fraude electoral. La presencia de un nosotros involucra o que todos están de acuerdo o que deben someterse a la visión de la voz en el texto: “todos debemos hacer un leal y riguroso examen de conciencia. Las reflexiones que siguen son una contribución a ese examen colectivo” (366). La propuesta a hacer un examen de conciencia no es una mala recomendación; sin embargo, no es eso, pues el “deben” lo hace imposición. Dice, además, que sus reflexiones son

una contribución a un examen que realmente no existe, sino que la voz la está imponiendo, pero bajo la máscara de ser una decisión tomada en conjunto. Estas son sólo tres menciones de su también monumental producción ensayística (siete de los ocho tomos de su obra completa), pero pueden encontrarse más ejemplos a lo largo de ella.

En lo que se refiere a la imposición, en *Piedra de sol* las palabras son suficientes para demostrarlo:

Los verbos conjugados en tercera persona son trescientos dieciséis, es decir son oraciones en las que la voz lírica afirma o niega algo de otra entidad, doscientas cuarenta y cinco veces esa entidad es singular, y setenta y una plural. La segunda persona del singular aparece en cincuenta y cinco ocasiones, de las cuales diecinueve están conjugadas en modo imperativo. La voz lírica que podemos identificar con la primera persona aparece noventa y tres veces, de las cuáles veintidós están en plural. *Piedra de sol* es un poema en que la voz lírica es más monológica que dialógica, la voz cantante afirma o niega algo de otras entidades, habla un tú a quien no se le concede la réplica o se le impele a realizar acciones (164).

La otredad, entonces, es una ilusión en el poema, es muda minoría ante la autoridad y presencia del yo. No hay otros, “no hay nadie” (*Obra poética* 223), por eso la voz lírica busca sin encontrar y escribe a solas (ídem). Esto se acerca a la idea de Sánchez Vázquez sobre la actividad artística como humanización del exterior, ese proceso es el que parece estarse desarrollando no sólo en “Piedra de sol”, también en los ensayos mencionados. No hay realmente un diálogo con el otro sino una imposición del yo sobre la realidad.

Del pasado indígena, de dónde toma su nombre el poema, sólo existe una forma vacía: 584 versos que son los días que tarda el planeta Venus en dar una vuelta alrededor del Sol, astro que podría asociarse con la figura de *Tlahuizcalpantecuhtli* o la de *Quetzalcóatl*, y que lleva a pensar en el ascenso de este último al elevarse como astro al partir por Coatzacoalcos. Pero nada de esto tiene el poema, es surrealismo, es visión de occidente es “una gringa vestida de china poblana” (Guerrero y Rojas 174). Aquello de lo cíclico (la repetición de los primeros seis versos al final del poema) sigue siendo sólo un aspecto formal que corresponde más a la idea paciana del andar, presente desde los primeros versos con la mención frecuente del verbo “caminar”. Estos detalles no reflejan o asimilan una forma de pensamiento del mundo indígena antiguo que según Krauze había sido desenterrado por Paz desde su infancia, sino como meras curiosidades, como piezas museográficas para adornar su discurso. Una de esas piezas de museo es la *Ilamatecihuatl* (asociada con *Cihuacóatl*, *Tonantzin* y *Coatlicue*) referida con una imagen obvia y simple: “tu falda de maíz ondula y canta” (*Obra poética* 22), la cual habla de aquel otro sin voz en el poema: la mujer.

Se había dicho que la mujer para Paz era la “forma visible del mundo” (*Miscelánea* 135) y en “Piedra de sol” se expresa sin duda esta visión. La voz lírica anda sobre un “cuerpo como por el mundo” (*Obra poética* 222), cuerpo de mujer que es naturaleza: “voy por tu talle como por un río, / voy por tu cuerpo como por un bosque” (223). El propósito de ese andar es vaciarse de sí mismo para reflejarse en el otro. El problema es que esa otredad es un objeto que no habla, que no piensa, que no opina y que es un misterio. La mujer se asocia a lo religioso desde la visión del ritual de sacrificio a cuyo altar es llevada la voz lírica:

y tú me llevas ciego de la mano
 por esas galerías obstinadas
 hacia el centro del círculo y te yergues

como un fulgor que se congela en hacha,
como luz que desuella, fascinante
como el cadalso para el condenado,
flexible como el látigo y esbelta
como un arma gemela de la luna,
y tus palabras afiladas cavan
mi pecho y me despueblan y vacían,
uno a uno me arrancas los recuerdos,
he olvidado mi nombre, mis amigos
gruñen entre los cerdos o se pudren
comidos por el sol en un barranco,
no hay nada en mí sino una larga herida,
una oquedad que ya nadie recorre,
presente sin ventanas, pensamiento
que vuelve, se repite, se refleja
y se pierde en su misma transparencia (227).

En ese sacrificio muere el individuo, se abre y se vacía para poder recibir al otro, al mundo; sin embargo, ya se dijo que el mundo es la mujer, pero esa mujer es sólo cuerpo, y no un individuo con personalidad, emociones, pensamientos o voz. Cuando hay referencia al pensamiento, se trata de ensoñación, algo que se esfuma “voy por tu frente como por la luna, / como la nube por tu pensamiento” (222). Al pasar como una nube da a entender que no penetra en él, es un misterio. Siempre se refiere a la mujer como algo a lo que no puede accederse: “eres una ciudad que el mar asedia, / una muralla que la luz divide” (ídem).

Las mujeres que se mencionan son ilusiones o seres que se ocultan y guardan secretos: Melusina, Laura, Perséfone, María; pero esto sucede porque no hablan, y si lo hacen es sobre “dos temas recomendados por la etiqueta social para evitar conflictos que deriven en discusiones: el clima y el tiempo” (Guerrero y Rojas 171): “¿por la Reforma Carmen me decía / <<no pesa el aire, aquí siempre es octubre>>” (*Obra poética* 228) “<<ya es muy tarde>> / decías al peinarte” (ídem); además de que sus “palabras [son] afiladas” (227).

Por otro lado, mientras las mujeres que aparecen son imaginarias, sin voz y pasivas, —sus actos se reducen a convenciones de género—: “las mujeres / cosían y cantaban con sus hijos” (229), “un hombre lee el periódico / o plancha una mujer” (ídem); los hombres, por el contrario, son “personajes que podemos ubicar en determinados espacios y tiempos, que realizan grandes historias” (Guerrero y Rojas 170): Agamenón, Sócrates, Critón, Moctezuma, Robespierre, Lincoln, Trotzki, Madero. Como un detalle sobre la presencia masculina en relación de la femenina, el análisis de Maricela Guerrero y David Reyes menciona lo siguiente:

En el poema [...] sesenta y seis punto tres por ciento de los artículos son masculinos, mientras que treinta y tres punto siete son femeninos [...] si se exigiera una cuota de género al poema, similar a la que se exige en la integración del Congreso desde dos mil doce, el poeta tendría que aumentar mínimo cuatro puntos porcentuales de sustantivos femeninos (165).

Aquello sobre pedir cuota de género haría del poema un asunto meramente circunstancial, subordinado a elementos sociales; sin embargo lo que se quiere establecer con todas estas observaciones es que la voz del poema muestra ser un yo impenetrable, ensimismado, que habla desde el orden, sea la cultura, el gobierno, la ley o, en este caso, la palabra. La mujer es ciudad, no ciudadano, incluso para cuando *Piedra de sol* fue publicado las mujeres apenas habían

obtenido tres años antes su derecho a votar y ser votadas. Por otro lado, la voz indígena ni siquiera es considerada parte de la nación, pues para ese momento “el español era la única lengua reconocida oficialmente por nuestra Constitución a pesar de la extraordinaria diversidad cultural de nuestro país” (Guerrero y Rojas 172). *Piedra de sol* no es un poema de los otros, es un monumento de su época, la del yo de la modernidad. No existe una liberación de la palabra, se encuentra atada en sus propias categorías y cerrada cíclicamente.

Adolfo Sánchez Vázquez ve la estrecha relación entre la sociedad y el arte que produce, y estos asuntos de *Piedra de sol* se confirman cuando el filósofo hispano-mexicano dice:

Cada sociedad tiene, en cierto sentido, el arte que se merece: a) en cuanto que es el que favorece o tolera; b) en cuanto que los artistas miembros de dicha sociedad, crean de acuerdo con el tipo peculiar de relaciones que mantienen con ella (108).

Tal vez no se trata de el arte que tolera la sociedad, pero sí el resultado de las relación entre ellos; por eso, *Piedra de sol* se manifiesta como discurso hegemónico. Aquella relación poesía-historia logra realizarse en este poema que sin limitarse a circunstancias y volverse panfletario se construye con la voz de su época, una que es autoritaria que “contribuye a elevar o desvalorizar en ellos [la sociedad] ciertos fines, ideas o valores; o sea, es una fuerza social que, con su carga emocional o ideológica, sacude o conmueve a los otros” (108). *Piedra de sol* sacude con su monumentalidad, su carga emotiva está muy presente y con ella transmite más que una ideología, transmite la visión de la realidad mexicana que busca imponerse. Aunque debe considerarse que esto puede ser un resultado no plenamente consciente, intencional, sino que es un resultado inevitable de la presencia del sujeto en el mundo, como ya se había mencionado al citar a Henri Lefévre:

Toda obra de arte contiene elementos ideológicos (las ideas del autor, de su tiempo, de su clase), mezcladas por otra parte a menudo con las ideas de otros tiempos, de otras clases, de otros individuos (154).

Por otro lado, en los ensayos donde también está tan presente la idea de libertad parecen más un trabajo de legitimación, de presencia, de tener voz en un tiempo en el que aún no existen “formas más plurales y democráticas de convivencia” (*El Peregrino en su patria* 367) y donde “un grupo social domina al gobierno y a la vida nacional entera” (*idem*); de forma que sólo podría decirse algo al hablar desde ese “estrato social muy extenso y poderoso, situado en lo alto de la pirámide y con ramificaciones en los puntos vitales de la economía y la cultura” (*idem*).

Paz dijo que la libertad “es una simple decisión, pero esta decisión nunca es solitaria: incluye siempre al otro, a los otros” (428). Pero no es libre a quien no se le permite hablar, él lo hizo mucho, pero no dejó que las opiniones contrarias lo hicieran. En el debate realizado en 1990, el de *Siglo XX: la experiencia de la libertad*, la voz de la oposición, Adolfo Sánchez Vázquez, apenas tuvo dos intervenciones que sucedieron después de una hora de haber comenzado el debate, y sólo en el momento en que él habla, Octavio Paz llega a intervenir. Como dijo Elena Poniatowska: “Nunca te he visto quedarte callado. Cómo has hablado, caray, cuánto has hablado [...] Ni frente a las cámaras permites que hablen, siempre has de tener la última palabra” (53).

CONCLUSIONES.

C.1 La existencia vista desde el *nahui ollin*.

Nahui ollin representa una forma de existencia a través de la búsqueda; sin embargo, en todo andar hay algo de inquietud y es posible el extravío, por eso son necesarios puntos de referencia; los principales son el de partida y el de destino. En el *nahui ollin* el primero es un centro estable que origina el movimiento, cuyo objetivo (destino) es superar las vicisitudes para alcanzar la trascendencia. Esta fue la idea eje para el desarrollo de la presente investigación con el propósito de ofrecer una perspectiva de nuestra realidad a partir de un análisis de los discursos poético y político de Octavio Paz. Antes de ultimar correspondencias y resultados se revisan generalidades sobre el concepto mexicana.

El *nahui ollin* tiene un núcleo de agua y fuego, los cuales son símbolos de regeneración y origen de la vida. La ubicación de ambos indica una estabilidad que al enfrentarse a la naturaleza física de ellos (sin forma definida) aumenta su valor como fuerzas para todo lo vivo. Dado que el *nahui ollin* es un asunto de movilidad, el que su núcleo sean estas dos fuerzas vitales significa que el sentido de la existencia está en el propio movimiento con el fin de que exista un desarrollo. Para que esto sea posible es necesario un objetivo, pues cuando nos movemos con un fin determinado el esfuerzo permite aprendizaje y mejora. Sin embargo, estas fuerzas tienen un producto inesperado: al mezclarse producen humo que dificulta la visión. Entre más lejos se encuentre alguien de este centro, el humo es mayor, por lo que se hace más complicado verlo y el desaliento incrementa al estar ante algo que termina desvaneciéndose. La experiencia dentro de ese humo es la de buscar el punto de origen e ir hacia él por medio de una visión que se amplíe más allá de lo inmediato; sin embargo, el humo puede hacer que nada se espere y el ser decida no buscar más que la realidad efímera y sin forma en la que se encuentra. El humo representa las

circunstancias, las vicisitudes de la vida humana, momentos que, aunque importantes, no implican un destino determinista.

Ontológicamente el *nahui ollin* representa la búsqueda de sentido en la vida humana al hallarse frente a la realidad de la muerte (angustia ante la nada); es decir, lograr vencer el tiempo, trascenderlo. Actos heroicos o memorables de cualquier forma posible, construcción de sistemas ideológicos o participación activa en la sociedad son formas para enfrentarse a ella. El discurso que crea y se construye a través de la vida social también es una herramienta efectiva, y aquí se resaltó a partir de sus construcciones poética y política.

Conforme a la poética paciana, en la poesía hay dos elementos que están muy relacionados con la visión del *nahui ollin*, estos son el ritmo y la imagen. El primero implica que la poesía tiene su propio flujo temporal establecido por el ritmo, el cual suscita una búsqueda y una dirección. Giorgio Agamben en *The end of the poem* dice que el encabalgamiento es una oposición entre el límite métrico y el sintáctico (sonido-sentido) que permite al poema avanzar pues produce una tensión constante que si se resolviera daría fin al sonido; es decir, como el ritmo, se trata de un constante movimiento progresivo. Con ello el poema logra tener un flujo temporal autónomo a la realidad externa dado que, conforme a las ideas de Agamben, no tiene fin, a menos que se termine la oposición entre sonido y sentido. Su dirección así ignora los detalles inmediatos para ir hacia algo mayor que supera las circunstancias, de esta forma el movimiento tiene un sentido, pues hay algo hacia lo que se busca ir. En el caso de Paz el objetivo es el otro.

Por otro lado, está la imagen que funge como centro, pues en la poética de *El arco y la lira* se explica que “cuando percibimos un objeto cualquiera, éste se nos presenta como una pluralidad de cualidades, sensaciones y significados” (*La casa de la presencia* 112). Estos pueden ser reunidos y manifestados en su totalidad a través de la imagen, ya que ella es “una

frase en la que la pluralidad de significados no desaparece. La imagen recoge y exalta todos los valores de las palabras, sin excluir los significados primarios y secundarios” (111) —el agua y el fuego del *nahui ollin* son en sí mismos una imagen, elementos inconstantes pero firmes para poder generar movimiento a partir de un núcleo estable—. Por este motivo la imagen es un centro como el de dicha visión, pues también es informe pero lleno de sentido, puesto que “el sentido de la imagen es la imagen misma” (114); es decir, se sostiene a sí misma y por ello puede ser punto de partida para construir una realidad.

Como en la imagen se reúne todo sin reducirse dialécticamente, “se afirma sin reticencias el principio de identidad de los contrarios” (107) tan presente en el pensamiento oriental. En esta disolución el hombre “se reconcilia consigo mismo” (117) pues “se hace imagen cuando se hace otro” (ídem). Esto es lo que hace del discurso poético uno de mayor alcance ya que no está limitado por un “yo” ni por alguna ideología sino por su propio fluir, pues “un poema no tiene más sentido que sus imágenes” (114), siendo el ritmo también una de ellas. Es ahí donde la figura de Paz es representativa para ejemplificar la manifestación del *nahui ollin* en la realidad.

C. 2 Discurso poético y político de Octavio Paz.

Entre los comentarios de Guadalupe Nettel sobre el tiempo en que Paz estuvo en la India hay algunas menciones acerca de la influencia y afinidad que tuvo la filosofía budista en y con su pensamiento, claramente manifestados cuando se habló de la imagen —otra de las ideas relacionadas con lo anterior es la mutabilidad en el mundo donde la única constante es el cambio—. Una de esas menciones es la siguiente:

Para el budismo *dzogchen* la naturaleza de la mente puede compararse con un océano en que las olas, diferentes unas de otras, se alzan y se destruyen sin cesar y,

aún así, es siempre la misma: presencia pura, no mancillada por comentarios, pensamientos o por cualquier clase de discurso (160).

En esta explicación se reúnen los dos caminos trazados por el concepto de rostro y corazón. El segundo apunta hacia la búsqueda de un lugar de encuentro de las ideas del autor, de su visión del mundo que ayude a comprender aquellas acciones que se han considerado contradictorias; mientras que el del rostro se refiere a la construcción del individuo y su forma de presentarse ante el mundo. Ambas ideas fueron analizadas desde el concepto de discurso, que involucra la influencia de circunstancias en la construcción de nuestra imagen del mundo y donde el asunto del poder tiene un papel muy sustancial.

Una mención constante fue la declaración de Octavio Paz de siempre haber buscado mantenerse en el campo de la poesía, lo cual se trataba, en las palabras de Guillermo Sheridan, de una “voluntad sostenida hasta el fin de sus días, de ser, siempre y sobre todo, un poeta” (10); sin embargo, se dijo en el capítulo tercero que en la última edición (2014) de su obra completa sólo uno de los ocho tomos reúne su obra poética y el resto está dedicado a su producción ensayística (y entrevistas), con excepción de las 125 páginas de 1202 en *Miscelánea* (octavo tomo de la colección) donde aparecen los poemas de juventud y 7 páginas en *Los privilegios de la vista* (tomo cuarto). En cuestión de números, su poesía ocupa alrededor 1284 páginas de aproximadamente 7618 de ensayo y entrevistas; es decir, sólo el 17% es obra poética. Si lo que dijo Domínguez Michael sobre el poema “México: Olimpiada de 1968” es cierto, ¿para qué se tiene el 83% restante de la producción de Octavio Paz? Se podría tener un libro depurado de poesía que fuera rizoma de toda acción y actividad política, social, e incluso cultural, sin palabras de sobra —si se toma en cuenta el revisionismo de Paz que lo llevó a suprimir 37 versos a la primera parte de “Entre la piedra y la flor” para quedar con sólo 18 de los 55 originales—. La

duda es afirmada por Armando González quien dice que para Paz la poesía era su “carta intelectual y social, su laboratorio de ideas, su prisma para estudiar la realidad y su forma para legitimar su participación pública” (28).

Se llegó a mencionar que la herencia de Paz era la del romanticismo. El ya mencionado Armando González dice que la perspectiva que se tuvo de la labor de un poeta en ese periodo fue “ya como reformador social y militante, ya como sacerdote visionario, ya como conciencia crítica” (28). Esta misma visión se mantiene en Octavio Paz y motivará su participación en la vida pública; sin embargo, parece haber un peso mayor de las circunstancias sobre los ideales.

En el capítulo anterior se habló de la carta que Paz escribió desde Japón a Alfonso Reyes, para solicitar apoyo económico. Es comprensible que su atención estuviera en sus necesidades de subsistencia, pero esta pequeña experiencia sirve para reflexionar sobre lo que parece tener un mayor peso en Octavio Paz en su actividad pública y que explica las estadísticas mencionadas sobre su producción. Para ejemplificarlo se acude al ejemplo de Friedrich Hölderlin. Helena Cortés dice en su biografía sobre él:

Nunca fue capaz de hallar el equilibrio entre la dedicación poética y otros quehaceres profesionales o vitales, para él nunca hubo elección entre ambos extremos, y siempre eligió el sacrificio de su dicha privada a cambio de acercarse un poco más al olimpo poético (Cortés 323).

Para Hölderlin su existencia no tenía sentido sin alcanzar su idea de altura poética que no consistía en el reconocimiento social, sino de comunión con lo divino. Esto fue porque no concibió “otra meta ni otra vida que valga la pena” (171), objetivo que lo llevó al sacrificio de su comodidad, todo tipo de relación sentimental y familiar y la aceptación de los críticos. Esta actitud ocasionó que en la última etapa de su vida “ya no [tratara] de imitar a los grandes ni le

[importara] la opinión de los críticos, que de todos modos nunca [habían] entendido una poesía que se [anticipaba] a su tiempo (331). Paz, por otro lado, buscó ser escuchado, comunicarse, involucrarse. Los títulos como “miscelánea” en su obra completa demuestran el afán por opinar y ser parte de diferentes temas de la sociedad. Hölderlin, prefirió centrarse en el trabajo poético.

Hay algunas anécdotas en la vida de Octavio Paz que hablan sobre la convergencia entre su vida social y su producción poética. Por ejemplo, el poema *Elegía a un compañero muerto en el frente de Aragón* fue suprimido en la edición de 1968 de *Libertad bajo palabra*, pero luego lo vuelve a incluir. La razón es dada por el propio Paz:

Lo recojo ahora no porque haya cambiado de opinión —me sigue pareciendo tributario de una retórica que repruebo— sino por ser el doble testimonio de una convicción y una amistad. La convicción se llamó España —la leal, la popular—; la amistad se llamó José Bosch (*Obra poética* 1182).

Paz es claro en su opinión sobre el poema: no le satisface, principalmente porque lo asocia a una ideología que ha abandonado.

En este ejemplo, un asunto extraliterario es lo que justifica al texto, su valor no está en sí mismo sino en un la relación con una experiencia personal. Este es un ejemplo donde el discurso poético se subordina a lo circunstancial.

La asociación que Paz hace del poema con una ideología es, según menciona, por la retórica que utiliza. Esto es relevante por la importancia que tuvo *¡No pasarán!* para su despliegue poético y porque la expresión en el poema no sólo está cerca de la *Elegía a un compañero muerto en el frente de Aragón* sino porque involucra tópicos, imágenes y palabras constantes en su poesía: árbol, luz, voz, sangre, tierra. Este poema tiene la voz de Paz, su imaginario y recursos retóricos, de forma que lo que se reprueba no es realmente la retórica, sino

el hecho que el poema esté dentro de una ideología que abandonó; es decir, el poema no está siendo considerado plenamente desde sus cualidades estéticas, sino desde ciertos asuntos éticos y prácticos, si se recuerdan los puntos de vista de los que habló Friedrich Kainz en *La esencia de lo estético*.

Oda a España es un ejemplo de que el interés por ser escuchado tuvo una influencia sustancial en la producción artística de Octavio Paz. Su participación en el congreso de escritores antifascistas se logró por la intervención de Pablo Neruda y Rafael Alberti que habían escogido a Paz y a Carlos Pellicer a partir de, únicamente, “la calidad literaria de su obra” (Nettel 65). La retórica de este poema se mantiene como los casos anteriores, con muchos tópicos e imágenes recurrentes en la poesía de Paz; es decir, ciertamente, predomina lo poético, mas continúan alusiones a la ideología de la que participa en ese momento por medio de algunos conceptos esporádicos que se relacionan con ella. Aunque el poema mantiene cierta autonomía, estas señales ideológicas manifiestan la actividad de Paz más allá del ámbito poético e incluso pueden ser el resultado de un búsqueda por ser aceptado por la crítica. Aunque los textos no son panfletarios se insertan en circunstancias específicas que muestran una actitud distinta ante la poesía a la que fue ejemplificada con Hölderlin. El poeta alemán llegó a ser incomprensible para la crítica, mientras que Octavio Paz buscaba afirmar su posición como intelectual a través de poemas como la mencionada *Oda* o el ya antes referido *México: Olimpiada de 1968*, pues según se comentó al analizar los recursos para construir el texto, parece responder más al cumplimiento de su imagen pública que a un interés social como el que manifestó en la primera sección de *Entre la piedra y la flor*. Sin embargo, exigir una plena autonomía de la obra de arte en referencia a su contexto es inalcanzable, pues como se mencionó a partir de las palabras de Henri Lefévre: “toda obra de arte contiene elementos ideológicos (las ideas del autor, de su tiempo, de su clase), mezcladas por otra parte a menudo con las ideas de otros tiempos, de otras clases, de otros

individuos” (154). Esto se debe a que “el arte es parte de la cultura” (Levi-Strauss 115), la cual, como se explicó en el capítulo tercero de esta investigación, es el espacio generado para brindar seguridad al individuo a través de someter su libertad a las normas del espacio en que él se integra. Levi-Strauss opinó que “el arte constituye, en el grado más alto, esa toma de posesión de la naturaleza por la cultura” (ídem); es decir, desde lo que se dijo sobre las cualidades del discurso poético que le permiten superar espacio y tiempo, su influencia social puede ser mayor sin subordinarlo a referencias obvias de vicisitudes.

Ivon Grenier dice que “la poesía de Paz nunca fue “política” en el sentido didáctico o propagandístico del término” (214). Esto trató de demostrarse al analizar *Entre la piedra y la flor* y comentar otros poemas de su juventud que correspondieron a la etapa en la que participó de las ideologías de izquierda y se involucró activamente en ellas. Textos de este tipo, a pesar de tener marcas de una ideología, logran no ser absorbidos plenamente por ella debido a que los elementos de la poética paciana tienen una mayor presencia. Incluso el fallido *México: Olimpiada de 1968* intenta ser abstracción de la realidad a la que se refiere, aunque por acudir a fórmulas, como se demostró, debilita su expresión. La cúspide, sin embargo de esta poesía comprometida no panfletaria pero sí cargada ideológicamente es *Piedra de sol*.

Decir que *Piedra de sol* es un poema de dimensiones míticas no es totalmente acertado, su temática alrededor del amor sí lo separa de un contexto inmediato específico y le permite reunir momentos históricos y aspectos sociales en un sentido mayor, pero, como se comentó, no se trata de un amor de aspiraciones universales como el expuesto en *An die Freude* de Friedrich Schiller, por dar un ejemplo, sino uno que se reduce a la relación entre hombre y mujer. Esto no debería llamar la atención si no fuera porque implica una actitud autoritaria y poco inclusiva que se deja ver en el uso del lenguaje, es decir en la voz.

A través de las observaciones de Enrico Mario Santí relacionadas con la importancia del ritmo en la poesía se concluyó que el poema manifiesta su compromiso no por la temática sino por la emotividad transmitida a través del tono. Éste se construye al aprovechar elementos sonoros de la lengua, los cuales constituyen a la forma.

El concepto de “rostro y corazón” implica la idea de persona, palabra que, en su origen, da importancia a la voz como manifestación de la individualidad e identidad. Como el sonido es una cualidad primaria de la poesía es muy importante la voz autoritaria que se deja ver en *Piedra de sol* según se demostró en el capítulo tres con el análisis de tipo lexicográfico del texto. Esta es la forma real del monumento poético de Paz, aquello de la visión circular creada por la repetición de los primeros versos, y el hecho de que el número de ellos corresponda al ciclo de Venus, es una forma superficial, pues no corresponde a una comprensión más profunda del concepto *nahui ollin* (explicado en los primeros capítulos y revisado en la primera parte de esta sección) que está implícito en el título del poema. Sin embargo, sí logra recuperar asuntos esenciales de esta visión: el tema del amor funciona como punto estable de origen de la existencia que se encuentra rodeada por las circunstancias históricas a las que el poema hace referencia.

Al tomar en cuenta, una vez más, el concepto de imagen, la cualidad que ella tiene como un elemento del lenguaje lo conecta con el área de las ideas y, dado que todo se reúne en ella, no puede atarse o reducirse a significados de un sólo pensamiento (ideología). Por ello resulta tan eficaz el caso de *Piedra de Sol*, pues en su discurso se hallan elementos de una visión del mundo en un momento específico del proceso histórico, él, por su parte, está conectado a una referencia mítica cuya idea central es una abstracción (el amor). Sin embargo, el problema está en la contradicción entre el núcleo temático y la voz que se manifiesta en el poema. Mientras el primero tiene una actitud de unidad y apertura hacia el otro, el lenguaje con el que esa visión se construye es dominante y no permite que hable alguien más que el yo, sin que exista diálogo,

como se demostró con el análisis realizado por Maricela Guerrero y David Rojas que estudiaron la actitud y el tono de la voz en *Piedra de sol* desde el conteo y la clasificación gramatical.

El modo indicativo en los verbos domina al poema (405 de los 553 en el texto) y tal se usa para expresar la certeza del hablante. Esto es frecuente en los ensayos de Octavio Paz, según también se analizó, demostrando que la voz usada por él en su escritura es siempre firme, sin dudas. Tal firmeza es fortalecida por la versificación utilizada en el poema (no hay verbos en subjuntivo en él), pues según se citó a María Aduenza le otorgan una “solidez maciza y sobrecogedora de la Piedra del sol” (23) y lo hacen un “bloque rítmico fuerte, sólido, consistente, pétreo” (ídem) que habla generalmente desde la individualidad, sin dar paso al diálogo con el otro, según se mencionó al analizar la presencia de la figura femenina, las minorías sociales y el uso del lenguaje:

Los verbos conjugados en tercera persona son trescientos dieciséis, es decir son oraciones en las que la voz lírica afirma o niega algo de otra entidad, doscientas cuarenta y cinco veces esa entidad es singular, y setenta y una plural. La segunda persona del singular aparece en cincuenta y cinco ocasiones, de las cuales diecinueve están conjugadas en modo imperativo. La voz lírica que podemos identificar con la primera persona aparece noventa y tres veces, de las cuáles veintidós están en plural. *Piedra de sol* es un poema en que la voz lírica es más monológica que dialógica, la voz cantante afirma o niega algo de otras entidades, habla un tú a quien no se le concede la réplica o se le impele a realizar acciones (164).

Se da tanta importancia a los asuntos formales porque como explica Herbert Marcuse en su ensayo *La sociedad como obra de arte* “es precisamente por virtud de la Forma por lo que el arte trasciende la realidad dada, trabaja en la realidad establecida contra la realidad establecida; y este elemento trascendente es inherente al arte, a la dimensión artística” (485). En otras palabras, se trata de la idea de comunicación de T.S Eliot donde la expresión en el poema es el resultado de un ordenamiento de experiencias diferente a la manera en que se presentan en la vida diaria: el artificio reestructura la experiencia conforme al fin que se pretende, el cual, ha de ser estético primordialmente para evitar que la obra quede sujeta y limitada a circunstancias.

El motivo por el que el discurso en *Piedra de sol* se ve limitado por una actitud personal del autor ante el mundo puede explicarse con el hecho de que la obra de arte es un producto social, si se toma en cuenta lo que Georg Lukács define como literatura auténtica: “en el tipo confluyen en contradictoria unidad todos los rasgos de la dinámica unidad para reflejar la vida ... se entretejen las principales contradicciones sociales, morales y anímicas de una época” (*Arte auténtico y realismo* 51). A pesar de esto, lo que se dijo sobre los intereses de Octavio Paz pudo influir de forma más consciente en la construcción del discurso.

Cuando Enrique Krauze habla sobre el maximato en su libro *Octavio Paz: el poeta y la Revolución* menciona que el padre del poeta “no encontró ya sitio en ese orden. Decepcionado de la política, retomó francamente la vocación periodística y editorial” (37). Pero Octavio Paz fue diferente, bajo la título de poeta se involucró con ese orden mayor, aunque siempre tratando de mantenerse al margen, pero su participación como diplomático, (quizás como una forma de ingreso similar a la herencia de Hölderlin) , su presencia como ensayista, su participación como director de *Plural* y posteriormente de *Vuelta*, y su colaboración política y presencia en la televisión nacional lo llevaron más allá de esa posición. La escritura sí fue su campo de acción principal, pero hubo más

operaciones que [fortalecieron] el prestigio literario y la influencia de Paz: la participación en antologías y publicaciones periódicas en los treinta; el encuentro de nuevas fuentes y contactos literarios en los cuarenta y cincuenta; la labor como traductor, crítico de arte e impulsor de la vanguardia o el acceso a las publicaciones y editoriales internacionales entre los cincuenta y los ochenta; la tarea como empresario cultural y su trato con las élites políticas e intelectuales en México a partir de los setenta (González 11).

Todas estas actividades tangenciales a su obra poética generaron un posicionamiento que probablemente no hubiera sido igual si su escritura y actividad hubieran sido sólo la poesía. La actitud de Hölderlin es ejemplo una vida centrada en esta actividad, y aunque el autor alemán tuvo ciertas circunstancias que se lo permitieron, también rechazó las oportunidades para involucrarse en otras áreas y cumplir otros papeles en su vida. Octavio Paz, por lo contrario, las aprovechó: diplomacia, director de revistas, coordinador de programas culturales, matrimonio — incluso—. Por eso la producción poética del autor mexicano presenta los rasgos de una realidad inmediata, presente; pues eran su interés, mientras que Hölderlin que se nutría de una realidad mítica, idealizada.

En lo que se refiere a los ideales, los de Paz tuvieron a la libertad —política, crítica y hasta ontológica— como centro. Una libertad que consistía en salir de uno para encontrarse con el otro. Esa idea fue constante en su poesía y en sus intereses políticos que finalmente lo llevaron a buscar la democracia. Pero aquellos esfuerzos de presencia pública hicieron que su voz resonara con mayor alcance y dominio, en términos del concepto griego de *persona*, de forma que Octavio Paz no vivió el asilamiento de Hölderlin para ser escuchado después. Su compromiso como

intelectual, como figura pública llegó a tener influencia en su producción poética: desde el compromiso que tuvo que manifestar en un poema ante la situación del 68, hasta el revisionismo por el que pasó *Entre la Piedra y la flor*. Finalmente, el rostro de Octavio Paz fue el de la autoridad y la figura pública, y esa voz dominante se construyó monumentalmente de forma temprana y quizás profética en *Piedra de sol*.

Si existe una contradicción, no está en las ideas políticas ni poéticas de Paz, pues ellas mantuvieron cierta constante: la búsqueda de la libertad. Sin embargo, su declaración de ser sobre todas las cosas un poeta sí puede ponerse en duda junto con la realización de la libertad en su propia producción poética. Paz no estuvo plenamente entregado al olimpo poético y la voz de ese discurso se construyó a partir de algo contrario a su núcleo temático: la identificación con el otro.

Debido a que la imagen es una realidad con su todo, es posible esta múltiple lectura de *Piedra de Sol* donde a un discurso sobre el amor se une una visión histórica. Sin embargo, subyace una actitud contraria que no es a nivel de la imagen sino a través de la construcción de la voz; es decir, al fundamento formal del poema se le opone una actitud inclusiva que es muy contraria a su intención temática. Desde la imagen se nos presenta una realidad, si recordamos que Paz dijo que “el poeta no describe la silla, nos la pone enfrente”. Su objetivo es “reproducir la pluralidad y al mismo tiempo [otorgar] unidad” (*La casa de la presencia* 113); sin embargo, tal pluralidad no existe en el sonido, la voz es la de uno solo que no permite a otros hablar. Dejando esto a un lado, Paz logró como poeta un equilibrio entre sonido, retórica y pensamiento lo cual le da su obra un dimensión cosmogónica que lo salva de ser absorbido y reducido por las vicisitudes. Su interés por la historia no fue un obstáculo para ello, pero sí sus afanes personales de reconocimiento público.

Referencias.

Adame, Ángel Gilberto. *El misterio de la vocación*. México: Aguilar, 2015.

Agamben, Giorgio. *The end of the poem*. Stanford: Stanford University Press, 1999. Digital.

Andrade Sánchez, Eduardo. *Introducción a la ciencia política*. Ciudad de México: Editorial Harla, 1990. Digital.

Anónimo. *Cantos y crónicas del México antiguo*. Miguel León Portilla, ed. Madrid: Promo libro, 2003.

Apollinaire, Guillermo. “La función social del arte”. *Antología: textos de estética y teoría del arte*. Adolfo Sánchez Vázquez (comp.). Ciudad de México: UNAM, 1978. Digital.

Aristóteles. *Política*. Ciudad de México: Editorial Porrúa, 2000.

Bauman, Zygmunt. *En busca de la política*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002.

Beuchot, Mauricio. *El ser y la poesía: el entrecruce del discurso metafísico y el discurso poético*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 2003.

Blasing, Mutlu Konuk. *Lyric Poetry. The Pain and the Pleasure of Words*. Princeton University: Princeton, 2007. Digital.

Borges, Jorge Luis. *Arte Poética*. Barcelona: Crítica, 2001.

Calsamiglia, Helena y Tusón, Amparo. *Las cosas del decir*. Barcelona: Ariel, 2002.

Chevalier, Jean. *Diccionarios de los símbolos*. Barcelona: Herder, 1986. Digital.

Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor, 1992. Digital.

Cortés Gabaudan, Helena. *La vida en verso: biografía poética de Friedrich Hölderlin*. Hiperión: Madrid, 2014.

Definición. Web. 23 diciembre. 2017.

Domínguez Michael, Christopher. “Renuncia y disponibilidad, otra vez”. *Letras libres* 6 de abril de 2014, s/p. Web. 9 junio de 2015.

- Durand, Gilbert. *La imaginación simbólica*. Buenos Aires: Amorrortu, 1971. Digital.
- Earle, Peter G. "Octavio Paz: poesía e historia". *Nueva revista de filología hispánica* 40-2 (1992): 1011-112. Web. 10 de junio de 2015.
- Eliade, Mircea. *El mito del eterno retorno*. Alianza Editorial: Madrid, 2011.
- Eliot, Thomas Stearns. "Poesía y comunicación". *Antología: textos de estética y teoría del arte*. Adolfo Sánchez Vázquez (comp.). Ciudad de México: UNAM, 1978. Digital.
- . *Tradition and Individual Talent*. Web. 14 noviembre, 2015.
- Engels, Friedrich y Karl Marx. *El papel del trabajo en la transformación del mono en hombre*. Ciudad de México: Colofón, 2008.
- . *Ideología alemana*. Ciudad de México: Colofón, 2008.
- Escalante, Evodio. *Las sendas perdidas de Octavio Paz*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2013.
- Guerrero, Maricela y David Rojas. "Piedra de sol, 1957". *Se acabó el centenario: lecturas críticas en torno a Octavio Paz*. San Andrés Cholula: UDLAP, 2015.
- González Rojo, Enrique. *El rey va desnudo: los ensayos políticos de Octavio Paz*. Ciudad de México: Editorial Posada, 1989.
- González Torres, Armando. *Las guerras culturales de Octavio Paz*. El colegio de México: Ciudad de México, 2014.
- Grenier, Yvon. "El socialismo en una sola persona: el espectro de Marx". *Octavio Paz: entre poética y política*. Ciudad de México: El Colegio de México, 2009.
- Hauser, Arnold. "Condicionamiento social y calidad artística". *Antología: textos de estética y teoría del arte*. Adolfo Sánchez Vázquez (comp.). Ciudad de México: UNAM, 1978. Digital.
- Heidegger, Martin. *¿Qué es metafísica?*. Buenos Aires: Ediciones Siglo Veinte, 1987.

---. *De camino al habla*. Web.

Jiménez Munguía, Jacinto. “La renuncia que nunca fue: la trampa de Octavio Paz”. *Emeequis* 5 de abril de 2015, 46-57. Web. 27 de junio de 2015.

Johansson, Patrick. “El agua y el fuego en el mundo náhuatl prehispánico”. *Revista de Arqueología Mexicana* 88 (2007): 78-83.

Krauze, Enrique. *Octavio Paz: el poeta y la revolución*. Ciudad de México: Debolsillo, 2014.

Kainz, Friedrich. “La esencia de lo estético”. *Antología: textos de estética y teoría del arte*. Adolfo Sánchez Vázquez (comp.). Ciudad de México: UNAM, 1978. Digital.

Kant, Immanuel. “Belleza libre y belleza adherente”. *Antología: textos de estética y teoría del arte*. Adolfo Sánchez Vázquez (comp.). Ciudad de México: UNAM, 1978. Digital.

Le Bouhellec, Laurence. “Lo mexicano prehispánico visto por Octavio Paz desde Europa”. *Se acabó el centenario: lecturas críticas en torno a Octavio Paz*. San Andrés Cholula: UDLAP, 2015.

Lefévre, Henri. “Contenido ideológico de la obra de arte”. *Antología: textos de estética y teoría del arte*. Adolfo Sánchez Vázquez (comp.). Ciudad de México: UNAM, 1978. Digital.

Levi-Strauss, Claude. “El arte como sistema de signos”. *Antología: textos de estética y teoría del arte*. Adolfo Sánchez Vázquez (compilador). Ciudad de México: UNAM, 1978. Digital.

Lukács, Georg. “El reflejo artístico de la realidad”. *Antología: textos de estética y teoría del arte*. Adolfo Sánchez Vázquez (compilador). Ciudad de México: UNAM, 1978. Digital.

---. “Arte auténtico y realismo”. *Estética y marxismo*. Adolfo Sánchez Vázquez (compilador). Ciudad de México: Era, 1975.

León-Portilla, Miguel. *Los antiguos mexicanos*. Ciudad de México: FCE, 1961. Digital.

Malpartida, Juan. “Octavio Paz”. *Letras Libres* nov. 2001, s/p. Web. 20 de junio de 2015.

- Marcuse, Herbert. "La sociedad como obra de arte". *Antología: textos de estética y teoría del arte*. Adolfo Sánchez Vázquez (comp.). Ciudad de México: UNAM, 1978. Digital.
- Mariátegui, José Carlos. "Arte, revolución y decadencia". *Antología: textos de estética y teoría del arte*. Adolfo Sánchez Vázquez (comp.). Ciudad de México: UNAM, 1978. Digital.
- Mondolfo, Rodolfo. *Breve historia del pensamiento antiguo*. Buenos Aires: Losada, 2002.
- Nettel, Guadalupe. *Octavio Paz: las palabras en libertad*. Ciudad de México: El colegio de México/Taurus, 2014.
- Ocampo, Estela; Carlos Bidon-Chanal. "Piedra del sol: notas sobre la concepción del tiempo entre los aztecas". *Boletín americanista* 31 (1981): 173-85. Digital.
- Paci, Enzo. "Introducción". *¿Qué es metafísica?*. Buenos Aires: Ediciones Siglo Veinte, 1987.
- Paz, Octavio. *La estación violenta*. México: Fondo de Cultura Económica, 1958. Impreso.
- . *Obras completas I. La casa de la presencia: poesía e historia*. México: Fondo de Cultura Económica, 2014.
- . *Obras completas III: Fundación y disidencia*. FCE: México, 1994.
- . *Poesía de soledad y poesía de comunión*. Web. 10 noviembre, 2015.
- Pozuelo Yvancos, José María. "¿Enunciación lírica?", *Teoría del poema: la enunciación lírica*. Rodopi: Amsterdam, 1998: 41-75.
- . *La teoría del lenguaje literario*. Cátedra: Madrid, 1988. Digital.
- Reyes, Alfonso. *El deslinde*. México: Fondo de Cultura Económica, 1944. Digital.
- Sánchez Vázquez, Adolfo. *Las ideas estéticas de Marx*. México: Era, 2005.
- Santí, Enrico Mario. "Poesía e historia" *Entre poética y política*. México: UNAM, 2009.
- Schiller, Friedrich. "El estado estético del hombre". *Antología: textos de estética y teoría del arte*. Adolfo Sánchez Vázquez (comp.). Ciudad de México: UNAM, 1978. Digital.

Sheridan, Guillermo. *Poeta con paisaje: Ensayos sobre la vida de Octavio Paz*. Ediciones Era: Ciudad de México, 2015.

Stanton, Anthony. *Las primeras letras del poeta Octavio Paz (1931-1938)*. México: Ediciones sin nombre CONACULTA, 2001.

Valente, José Ángel. *Las palabras de la tribu*. España: Siglo XXI, 1971.

Verani, Hugo. “Octavio Paz: el poema como caminata” *Entre poética y política*. México: UNAM, 2009.

Volkow, Verónica. “Octavio Paz, poesía y revolución”. *Camino de vida*. Puebla: LunArena editorial, 2010.

Xirau, Ramón. *Introducción a la historia de la filosofía*. Ciudad de México: UNAM, 2003.

Videograbación.

Del socialismo autoritario a la difícil libertad. Prod. Rafael Baldwin, Miguel Sabidom, Dir. Gely Sabate. Protagonistas Octavio Paz, Agnes Heller, Jorge Semprún, Daniel Bell, Adolfo Sánchez Vásquez, Eduardo Elizalde, Leszek Kolakowski, 1990. Debate.