



BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
MAESTRÍA EN LITERATURA MEXICANA

LO SAGRADO EN “PIEDRA DE SOL” DE OCTAVIO PAZ

TESIS

Que para obtener el título de:

Maestro en Literatura Mexicana

Presenta:

RUBÍN GARCÍA HUMBERTO JAVIER

DIRECTOR DE TESIS:

DR. VÍCTOR MANUEL CONTRERAS TOLEDO

Puebla, Puebla.

Noviembre de 2014

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	I
CAPÍTULO I	
LA POÉTICA DE OCTAVIO PAZ	
I.1 CRÍTICA Y CREACIÓN	1
I.2 POESÍA, ARTE Y VERDAD: EL SER DE LA POESÍA	2
I.3 LA PALABRA Y EL LENGUAJE POÉTICO	4
I.5 RITMO E IMAGEN	18
I.6 ANALOGÍA E IRONÍA	22
CAPÍTULO II	
LO SAGRADO	
II.1 APROXIMACIONES	28
II.1.1 UNA FUERZA COLECTIVA: DURKHEIM	32
II.1.2 LA EXPERIENCIA DE LO SAGRADO: OTTO	37
II. 1.3 APROXIMACIÓN HERMENÉUTICA: ELIADE	41
II.1.3.1 LAS HIEROFANÍAS	42
II.1.3.2 EL ESPACIO SAGRADO	45
II.1.3.3 EL TIEMPO SAGRADO	46
II.2 EL SÍMBOLO Y LO SAGRADO	48
II.3 EL MITO	52

II.4 ARTE, POESÍA Y LO SAGRADO	54
CAPÍTULO III	
LO SAGRADO EN “PIEDRA DE SOL”	
III.1 ACERCAMIENTO AL POEMA	62
III.2 SURREALISMO Y POESÍA NÁHUATL	63
III.3 PERSPECTIVA ONTOLÓGICA	69
III.4 TÍTULO, NOTA Y EPÍGRAFE	72
III.5 “UN SAUCE DE CRISTAL, UN CHOPO DE AGUA”	81
III.6 “EL MUNDO YA ES VISIBLE POR TU CUERPO”	85
III.7 “EL MUNDO NACE CUANDO DOS SE BESAN”	93
III. 8 MUERTE Y RENACIMIENTO	97
CONCLUSIONES	99
BIBLIOGRAFÍA	103
ANEXO	109

INTRODUCCIÓN

La búsqueda de lo sagrado es uno de los puntos fundamentales de la poética de Octavio Paz. “Piedra de sol” es considerada una de las obras maestras, no sólo del poeta mexicano, sino también de la literatura universal. El título hace referencia al calendario azteca, es un homenaje a la civilización mexicana y prehispánica en general, por lo que podemos encontrar imágenes, referencias sagradas y mitológicas que provienen del pensamiento cosmogónico mesoamericano, pero no sólo eso, pues estas mismas huellas también provienen de la cultura Occidental y Oriental, ya que la base simbólica es universal e impregna los versos de este poema.

Los endecasílabos que estructuran el poema mantienen un eco clásico combinado con las innovaciones modernistas y de vanguardia. En su discurrir se desarrollan diversos temas como, la naturaleza primordial, el cuerpo femenino, el descubrimiento del mundo, el tiempo en sus variantes míticas e históricas, el amor, reflexiones filosóficas, la vida y la muerte.

“Piedra de sol” fue publicado el 28 de septiembre de 1957. En esa primera edición se incluyó una nota que nos ha proporcionado un fundamento importante: el poema está compuesto por 584 versos (los últimos y los primeros seis no cuentan, porque se repiten), cuyo número es idéntico a la rotación de Venus y al del ciclo registrado por el calendario azteca. El poema está inmerso en la visión mítica del tiempo, pero también contiene la visión lineal del tiempo histórico. Estos datos al igual que el mismo título y el epígrafe, que proviene de *Arthemis*

de Nerval, brindarán claves importantes para poder guiar nuestra lectura del poema.

¿Por qué estudiar el tema de lo sagrado en una época donde la modernidad ha desposeído al mundo de lo divino, y a cambio lo ha deshumanizado vaciándolo de sentido? Porque el hombre siempre está en búsqueda de sentido y de fundamento ontológico. De hecho las investigaciones más significativas se desarrollaron en el S. XIX y se extendieron hasta el XX, en plena modernidad. Paz menciona que la fascinación del mundo divino proviene, en el hombre moderno, por una nostalgia del origen. Existen algunas vías para volver a él: la religión con sus ritos y sus sagradas escrituras; la poesía y su palabra simbólica creadora, que se convierte en el doble del universo gracias al ritmo, la imagen, la analogía, y la metáfora que nos trae del más allá lo Otro; y el amor que con el abrazo erótico funde los contrarios y nos muestra por un instante la revelación divina.

La pregunta que motiva este trabajo es: ¿De qué manera y bajo que símbolos se manifiesta lo sagrado en el poema “Piedra de sol” de Octavio Paz? Por medio de un análisis que convine la estilística y la hermenéutica pretendo acercarme a los símbolos y las formas que manifiestan lo sagrado en el poema. Los textos poéticos pueden ser analizados e interpretados a partir de diferentes perspectivas teóricas y metodológicas. Todas ellas nos ofrecen un conocimiento distinto de la obra literaria, la enriquecen. Lo principal es privilegiar la obra por encima de la teoría y no al revés. Para estudiar “Piedra de sol” intentaré acercarme por vías distintas que me permitan ver lo sagrado en el poema. Recurriré por

ejemplo al enfoque ontológico sustentado en los trabajos de Martin Heidegger *El ser y el tiempo* y *Arte y poesía* cuya perspectiva y principales fundamentos serán expuestos en el primer capítulo “La poética de Octavio Paz”.

También se utilizará el método estilístico propuesto por Dámaso Alonso, presente en *Poesía española*. Para Alonso el objetivo de la estilística es la investigación de las relaciones mutuas entre significado y significante. El crítico español toma estos dos conceptos estructuralistas pero difiere con la teoría Saussureana que sostiene que la relación entre significado y significante es arbitraria y convencional, para los estudios estilísticos de Alonso, en la poesía siempre habrá una vinculación motivada. La estilística centra su estudio a tres elementos: afectivos en el lenguaje literario; en lo imaginativo, es decir, aquellos aspectos de la obra literaria capaces de suscitar en nosotros representaciones sensoriales, como la “imagen” que puede tocar cualquier sentido humano: imágenes visuales, táctiles, auditivas y olfativas. Y lo conceptual o lógico, relacionado a la gramática.

El análisis combinará *La forma sonora de la lengua* de Jakobson y Waughen donde se analiza el simbolismo sonoro de las palabras, el cual se define como “una asociación natural e interna por semejanza entre sonido y significado” (Jakobson, 1987:173). En ella se discute la relación natural o convencional del signo lingüístico, también se critica, la teoría de Saussure sobre la arbitrariedad y convencionalidad del signo lingüístico, se recuperan perspectivas en las que el sonido simboliza al significado, mediante analogías o similitudes, esto es posible gracias a las cualidades acústicas y articulatorias de los fonemas. El valor

evocador de los sonidos articulados crea una motivación entre el significante y el significado. Estos dos estudios son prudentes para el análisis del poema aquí tratado, ya que se busca romper la arbitrariedad y convención del signo, importantes para comprender la vuelta a la palabra original y primigenia, que busca Octavio Paz, mediante el ritmo y la imagen.

Para la interpretación del poema, considero pertinente aplicar un análisis hermenéutico, ya que este nos permite ver de qué manera se manifiesta lo sagrado en el poema a través de sus relaciones simbólicas. Paz en su poética, recurre a símbolos. El simbolismo llega al poema mediante el inconsciente colectivo, el cual dice que la poesía es un medio para alcanzar a la palabra original, Jung (1999) caracterizó al inconsciente colectivo, como una capa psíquica común a todos los hombres en todas las épocas. Para los símbolos del poema utilizaré el *Diccionario de símbolos* (1997) de José Cirlot, *Lo sagrado y lo profano* (1994) de Eliade y principalmente del *Diccionario de los símbolos* de Jean Chevalier, (2007).

La tesis está dividida en tres capítulos. El primero es un recorrido por algunas de las ideas que fundamentan el pensamiento poético de Octavio Paz con base dos de sus libros: *El arco y la lira* y *Los hijos del Limo* y se relacionan con diversos autores con los que Paz mantuvo constante diálogo.

En el segundo capítulo intento definir el complejo término de lo sagrado partiendo de distintas bases teóricas que tienen punto de contacto entre ellas y el pensamiento de Octavio Paz, como Durkheim, Rudolf Otto y Mircea Eliade. Abundo en este autor pues aborda lo sagrado desde la fenomenología y

hermenéutica, todos estos autores aportan términos relevantes para el análisis del poema.

En el tercer capítulo me acerco al poema por medio de la hermenéutica y la estilística. En los primeros subcapítulos intento ver las afinidades entre el surrealismo y la poesía náhuatl y su relación con el poema, en el siguiente hay un breve comentario ontológico guiado por Heidegger. En el cuarto subcapítulo me acerco a la relevancia del título, la nota, y el epígrafe tomado de Nerval que nos aproximan a la dialéctica del poema. En los siguientes subcapítulos analizo estilísticamente y busco el significado simbólico de algunos versos en los que lo sagrado se manifiesta.

CAPÍTULO I

LA POÉTICA DE OCTAVIO PAZ

I.1 CRÍTICA Y CREACIÓN

Para Octavio Paz la creación y la reflexión poética marcaron de manera paralela su labor intelectual, sincronizando la poesía y su obra ensayística donde se manifiestan su agudeza e inteligencia, cuya visión parte de la poesía moderna y la herencia romántica, es decir, una visión crítica-creadora, logrando así ser poeta y ensayista, creador y crítico.

En su escritura poética y la reflexión crítica de la palabra y los objetos del mundo se entrecruzan, restituyendo y uniendo el orden original. La consolidación poética y crítica de Paz es, por lo tanto, una representación unificadora del hombre con lo Otro. En definitiva, para Paz la palabra es al mismo tiempo manantial y generadora de cualquier actividad expresiva, crítica y creadora.

Fue su conciencia artística fundada en la crítica lo que le permitió hacer dos de los libros de poética más significativos en nuestra lengua: *El arco y la lira*, y *Los hijos del limo*. En ellos indaga sobre interrogantes palpitantes que estuvieron presentes desde sus primeros ensayos y poemas como: ¿Por qué los hombres componen poemas? ¿Cuándo comenzaron a componerlos? ¿Por qué y para qué? ¿Qué dicen los poemas? ¿Cómo se comunican los poemas? Además intenta definir la poesía moderna de Occidente desde su inicio con los románticos ingleses y alemanes, atravesando el simbolismo francés y el modernismo hispanoamericano hasta llegar a las vanguardias del siglo XX.

I.2 POESÍA, ARTE Y VERDAD: EL SER DE LA POESÍA

La Poesía¹ es la revelación de lo indecible cuya substancia atraviesa nuestra existencia, su presencia puede hallarse en el poema y éste nos conduce a la plenitud de ésta, sin embargo, Octavio Paz dice “hay poesía sin poemas, paisajes, personas y hechos suelen ser poéticos: son poesía sin ser poemas” (Paz, 2003:42). Por lo tanto, no en todo poema se revela la esencia de la Poesía, pues no todo lo escrito en verso rimado y formulado con artificios verbales profusos es Poesía.

El arte en general también tiene un alma poética. Para Aristóteles la escultura, la pintura, la música y la danza son formas poéticas de igual manera que la épica y la tragedia. Los escultores, arquitectos, músicos y pintores emplean materiales distintos a los utilizados por los poetas, sus lenguajes son diferentes, pero al fin de cuentas también son lenguaje. Aunque existen diferencias notables en cada una de las manifestaciones artísticas, en ellas está presente un elemento original: la Poesía, que las hace girar en una mismo orbita, un ir hacia lo Otro.

Todas las obras de arte, incluida la poesía, comparten cualidades que las caracterizan de las demás creaciones humanas. En los trabajos de reflexión poética de Paz la raíz ontológica heredada de Heidegger es perceptible. En *El origen de la obra de arte*, según nos dice el filósofo alemán, la esencia del arte pone en operación lo que los griegos llamaron ἀλήθεια (alétheia), la desocultación del ente o develación del Ser. Todo arte es como un fluir hacia la verdad del ente tal como es, esta proyección de la esencia poetizante del arte pone en acción la develación ontológica, que se ve impelida hacia nosotros por virtud de la obra, esto es en esencia Poesía. La

¹Siguiendo a Heidegger distinguimos a la poesía como género literario (*poesie*) de la verdadera Poesía (así mismo, con mayúscula: *Dichtung*)

substancia del arte es la Poesía, pero la esencia de la Poesía es la instauración de la verdad.

El arte, en particular la poesía, ofrece la posibilidad de lanzarnos hacia una experiencia de la verdad. En la poesía este impulso lo consagra la experiencia de nombrar, pues el hombre nombra toda su esencia por medio de la poesía, también gracias a ella somos capaces de dar nombres a los Dioses y al mundo.

La poesía se origina en el lenguaje, pero también ésta hace posible al lenguaje. Para Heidegger sólo hay conciencia en cuanto existe la posibilidad del habla, y en la capacidad de crear el lenguaje. El nombrar las cosas, es lo que le concede al ser humano la consciencia de sí mismo y del mundo.

De este modo, la esencia de la obra de arte nos conduce al Ser, pues en ella se revela la verdad de las cosas. Ahora bien, este clarear del Ser tiene para Heidegger el carácter de una composición poética. Heidegger pretende mostrarnos que por medio del lenguaje se puede poner a los entes en la abertura donde se exhibe su verdad, ni más ni menos esto es lo que caracteriza a todo el arte. La poesía (*poesie*) se produce en el lenguaje, evidentemente porque en él se preserva el atributo mismo de la composición poética (*Dichtung*). Y en este sentido se puede decir que el arte, en cuanto poner en operación la verdad, es una composición poética (*Dichtung*).

La poesía es el nombrar lo originario, y por lo mismo, podríamos decir, es el lugar propio de la *alétheia*. De la poesía se derivará después el lenguaje cotidiano. Las palabras en nuestra vida cotidiana, si bien son repetitivas, no por ello deja de haber algo verdadero en ellas; hay un sentido originario que es posible rescatar, y que es necesario cuidar, esa es la labor del poeta, purificar las palabras, y devolverles su plena naturaleza, es gracias a la poesía que el lenguaje recobra su estado original.

El poeta cuida al Ser al cuidar su expresión. Al hacerlo, el poeta encuentra en la poesía un peligro mortal: él es mediador entre lo humano y lo divino, entre el poema y la Poesía, pues está expuesto directamente a los rayos de los Dioses; se aferra, dice Hölderlin, bajo las tormentas de Dios, para robarle sus rayos, para robarse al mismo Dios y envuelto en cantos entregarlo al pueblo como un regalo celeste. Ya tocado por la locura, dirá Hölderlin: *soy un herido de Apolo...* (Heidegger, 2010: 119). La poesía es la inocente tarea que puede aniquilar a su creador. Su aspecto inofensivo no es más que el velo, que para el poeta, puede terminar por aniquilarlo.

I.3 LA PALABRA Y EL LENGUAJE POÉTICO

La poesía, al igual que el arte en general, está hecha de materia tomada de la propia naturaleza, para Hölderlin y Heidegger en el sentido mitológico, “la madre tierra”. Es por ello que la obra es notablemente eso de lo cual está conformada, la materia vuelve visible al arte, hace presente y más palpable su naturaleza, el arte la glorifica de cierta manera. Paz dice en *El arco y la lira*:

La piedra triunfa en la escultura, se humilla en la escalera. El color resplandece en el cuadro; el movimiento del cuerpo en la danza. La materia vencida o deformada en el utensilio, recobra su esplendor en la obra de arte. La operación poética es de signo contrario a la manipulación técnica. Gracias a la primera, la materia reconquista su naturaleza: el color es más color, el sonido es plenamente sonido. (Paz, 2003: 48).

La materia al recobrar su esencia logra negarse, mediante el arte, a la mera utilidad como lo hacen los demás objetos hechos por el hombre, con el fin de servir a la

cotidianidad. En el arte la materia regresa a lo que realmente es, la obra hace aparecer lo que desaparece en el objeto cotidiano, en el poema su ritmo e imagen, en la pintura el color, el sonido en la música, la piedra en la escultura. Piedra, sonido, color y palabra, no son pues, simplemente eso, encarnan “algo más” que los trasciende. “Sin perder sus valores primarios, su peso original, son también como puentes que nos llevan a otra orilla, puertas que se abren a otro mundo de significados indecibles por el mero lenguaje” (Paz: 2003: 49). Al aprehender esa “otra orilla”, por medio de la Poesía en sus diferentes manifestaciones artísticas, el hombre teje un puente que le permite regresar al fluir cósmico y a lo divino por un instante.

Es el poeta quien pone en libertad la materia de la poesía, como ya se ha dicho antes, es él quien purifica las palabras quitándoles el peso semántico que les impone la prosa y el habla cotidiana, pues la poesía nunca se opone a la ambigüedad natural de las palabras, de hecho les devuelve su poder simbólico y analógico con el universo restituyéndole al lenguaje su naturaleza original mediante el ritmo y la imagen.

Maurice Blanchot comenta:

[...] volvemos a encontrar a la poesía como un poderoso universo de palabras, cuyas relaciones, composición y poderes se afirman por el sonido, la figura, la movilidad rítmica, en un espacio unificado y soberanamente autónomo. Así, el poeta hace obra de puro lenguaje, y el lenguaje en esta obra es retorno a su esencia. Crea un objeto de lenguaje, como el pintor que no reproduce con los colores lo que es, sino que busca el punto en que sus colores dan el Ser. (Blanchot, 1992: 35-6).

La palabra es el elemento de la poesía. El hombre depende de las palabras, pues está hecho de ellas, la realidad puede palparse, ya que podemos asir al universo al evocarlas, no se logra el pensamiento y el conocimiento sin el lenguaje, para el ser humano es imposible alejarse de él, en el nombrar subyace todo.

En la antigüedad el hombre creyó plenamente en la palabra, en la mayoría de los pueblos y las primitivas civilizaciones los mitos atribuyeron a las palabras su esencia divina, por lo que los nombres y las cosas se relacionaban íntima y totalmente: eran lo mismo, las palabras reproducían exactamente el arquetipo universal.

La idea de que las palabras poseen un vínculo natural entre ellas y los objetos que designan, representan parte de la esencia de la poesía. Borges escribe en “El Golem”: “Si (como afirma el griego en el Crátilo) / el nombre es arquetipo de la cosa/ en las letras de 'rosa' está la rosa/ y todo el Nilo en la palabra 'Nilo’”.

En los textos bíblicos Dios es el verbo mismo, organizó el mundo al nombrar las cosas. De esta manera, en el origen la palabra y la cosa fueron dos aspectos unificados del pensamiento divino y creador. En el decurso de la historia el hombre ha liado a menudo palabras y sentidos, atribuyendo a los seres el valor de nombre y rechazando la existencia a lo que no lo tenía. En Egipto, los teólogos de Heliópolis postularon la doctrina que expresaba que ninguna cosa existía antes de ser nombrada. En esa misma civilización el conocer una cosa por su nombre permitía tenerla en su poder. Por ello, los egipcios tenían nombres ocultos, conocidos únicamente por la divinidad, para evitar que otros adquiriesen poder sobre ellos mediante el conocimiento de su nombre.

Entre los filósofos griegos la palabra y la realidad de la cosa mantenían vínculos. Si bien es verdad que algunos filósofos, como Sócrates, planteaban con acierto que no todos los nombres corresponden a objetos del mundo sensible, también pensaban que el nombre tiene un vínculo de naturaleza con la cosa. El diálogo de *Crátilo*, escrito por Platón, se centra en el origen de los nombres. En esta obra Hermógenes, Crátilo y Sócrates discuten sobre si el significado de las palabras se da de manera motivada y natural o si por el contrario depende del hábito de los hablantes y por lo tanto la relación entre palabras y cosas es arbitraria y el significado surge de manera convencional. Los convencionalistas, opuestos a los naturalistas, sostienen que no existe ningún vínculo natural entre las palabras, el pensamiento y el mundo. En este diálogo, Crátilo sostiene la concepción del naturalismo, según la cual la lengua es una emanación de la naturaleza como cualquier otro ser existente. La lengua es una manifestación primitiva, tiene una estructura diáfana, adecuada y veraz, pero con el uso a lo largo de los siglos se degrada y evoluciona. En esta evolución fonética, ortográfica y semántica perdemos la historia de la palabra y sólo conocemos nuestro momento, por lo tanto, no somos capaces de explicar su etimología, es decir, sus orígenes.

En la India la fórmula ritual reproducía la realidad, por ello la pronunciación exacta de las palabras del sánscrito permitía su eficacia. De ahí que el propósito principal del estudio de esta lengua haya sido el de preservar y comprender adecuadamente la literatura sagrada védica, parte de la cual data del s XII a. C.

Panini realizó una fonética mágico-religiosa, su gramática *Astadhyahy* está ligada a preocupaciones religiosas y mágicas, pues trataba de asegurar la conservación de la lengua sagrada, lengua de los Dioses, la lengua perfecta, sánscrito significa perfecto,

el menor error o defecto en la enunciación y en la articulación misma de las formulas rituales anulaba por completo el valor de las ceremonias. La necesidad de preservar el lenguaje sagrado explica el nacimiento de la gramática en la India védica. El sánscrito se reconoce en los libros Veda, los Brahmana y los Upanishad.

El poeta del pasado tomaba el lenguaje y la mitología de su tiempo y de su pueblo, ese lenguaje y esos mitos se fundían absolutamente a la cosmovisión de cada civilización. Paz, refiriéndose a los estudios de Wilbur Marshall Urban, señala que desde el principio el mito y el lenguaje se relacionaban profundamente, debido a que ambos se inclinaban evidentemente a la formación de símbolos por medios metafóricos. No hay que olvidar entonces que en la naturaleza de las palabras y demás formas de lenguaje hay una naturaleza primariamente mítica. Paz escribe:

Lenguaje y mito son vastas metáforas de la realidad. La esencia del lenguaje es simbólica porque consiste en representar un elemento de la realidad por otro, según ocurre con las metáforas. La ciencia verifica una creencia común a todos los poetas de todos los tiempos: el lenguaje es poesía en estado natural. (Paz.2003: 61).

Heidegger había ya dicho algo similar; “la poesía es el lenguaje primitivo de un pueblo histórico” (Heidegger, 2010:118). El lenguaje primitivo es la poesía que instaaura al Ser y a la esencia de las cosas.

Científicamente esta idea ya ha sido comprobada por el estudio de lenguas primitivas, fue originalmente expresada por Vico en el siglo XVIII, sus ideas vinieron a cambiar el pensamiento de que el lenguaje es primariamente racional y abstracto.

Giambattista Vico en *Scienza Nuova* aportó su teoría del origen poético-mítico de las civilizaciones. Él logra notar que en los antiguos pueblos el primer tipo de lenguaje desarrollado fue uno de tipo poético, en el sentido que se significaba el mundo a través de la creación de imágenes metafóricas, en las cuales se asociaban fenómenos diferentes cuya naturaleza común era percibida de manera ingeniosa. Este proceso de significación metafórica se basaba en las facultades de la fantasía y de la memoria, muy desarrollada en aquellos pueblos. La primera establecía conexiones de analogía entre nuevos y viejos fenómenos conservados en la memoria, la segunda permitía conservar recuerdos de sensaciones percibidas. Como consecuencia se creaban imágenes de carácter universal, gracias a éstas, los primeros pueblos le pudieron dar sentido a la realidad, por lo tanto, esta sabiduría de tipo poética fue un verdadero conocimiento, ya que contenía un fundamental desarrollo cognitivo sobre las necesidades básicas de una comunidad, que serían sucesivamente reducidas por la razón, reunidas por el sentido común y que se consolidarían en costumbres, tradiciones e instituciones.

Fue su capacidad interpretativa lo que le permitió a Vico abstraerse en el pasado, pudo leer sus símbolos, hasta nuestros orígenes, superó la distancia del tiempo gracias a la fuerza de la imaginación y de la memoria, por lo que consiguió encontrar ahí una sabiduría poética, que se halla en la base del pensamiento, logró sostener que los orígenes poéticos ocurrían a través de un lenguaje simbólico. Al enfrentarse el hombre en sus inicios a la realidad abismal del mundo, el ser humano respondió originariamente con una palabra poética. Para el autor napolitano las diferentes creaciones humanas como los mitos, religiones, rituales, lenguaje, obras de arte, son auténticas formas de expresión y comunicación. Por ello son la mejor y

única fuente para penetrar en las mentes de los hombres que las hicieron. El lenguaje es la mayor clave para comprender la mente de los hombres y la sociedad

Vico clasifica la historia en tres periodos: una edad divina que representa, por decirlo así, la infancia de la humanidad, donde predominaba una organización teocrática y sacerdotal, por ende el lenguaje es sagrado. El hombre lucha por conseguir el sentido del mundo a través de las divinidades y la magia. La edad épica se caracteriza porque en ella predomina la imaginación sobre los sentidos, por lo tanto el lenguaje encuentra su referente en los símbolos. La tercera es la humana, en la que se busca la explicación intelectual del mundo.

Las ideas de Vico también se oponen al olvido por parte del cartesianismo de la poesía. Para él el nacimiento del mito está asociado a una época histórica en la que por estar más desarrollada la fantasía y al ser más agudos los sentidos y las pasiones, el hombre logra pensar mejor por medio de las imágenes y mitos poéticos.

Por todo esto el mito es un medio eficaz para la expresión humana, ya que la conciencia mítica es el principio de todas nuestras afirmaciones. Para Giambattista el mito y los símbolos constituyen un lenguaje originario, prerreflexivo, a partir del cual debemos reflexionar. De ningún modo Vico, como fue acusado por sus contemporáneos, se opuso a la razón, sólo que se negaba a perder la inteligencia intuitiva. La función de la razón sería para él, exclusivamente, la de armonizar la vivencia para llevarla a la experiencia. Vico supo captar antes que Freud o Jung el papel fundamental, desde el punto de vista formativo, de los mitos, vistos como imágenes arquetípicas y simbólicas.

Es inevitable negar los grados de notable similitud entre mito y poesía, sin embargo, la palabra poética fundamenta los mitos, ambos comunican sin que los

hombres sean muchas veces “conscientes” de ello, idea que nos recuerda al romanticismo y al surrealismo, donde el poeta no es quien se vale del lenguaje, sino que el propio lenguaje toma al poeta como su instrumento. En la Edad de Oro la humanidad tenía por lengua materna un lenguaje arquetípico: la poesía.

Víctor Toledo contempla en *Poética de la sincronicidad* tres fundamentos: la poética del Origen, la poética sincrónica y la poética física. En la poética del Origen coincide con Hölderlin, Heidegger, Vico, en que la poesía es el Origen de todas las lenguas, Toledo considera que la lengua es “don de lo sagrado no una invención”. Por ello postula: “La lengua Original es la poesía” (Toledo, 2006:66).

Robert Graves en *La diosa blanca* escribió que “el lenguaje de la verdadera poesía siempre estará asociado al lenguaje de los viejos mitos”, por lo que la palabra primigenia claramente es arquetipo. Graves dice:

Mi tesis es que el lenguaje del mito poético, corriente en la antigüedad en la Europa mediterránea y septentrional, era un lenguaje mágico vinculado a ceremonias religiosas populares en honor a la diosa luna, o musa, algunas de las cuales datan de la época paleolítica, y que éste sigue siendo el lenguaje de la verdadera poesía, verdadera en el moderno sentido original, inmejorable y no un sustituto sintético. (Graves, 1998: 10).

El escritor inglés observa que las prácticas rituales y mágicas que se efectuaban en la era paleolítica se asociaban con el lenguaje poético. En estas prácticas el lenguaje mágico se cargaba de significado que influía y actuaba directamente sobre la realidad.

Albert Béguin en *El alma romántica y el sueño* recuerda a Hamann, quien pensaba al igual que otros románticos que la poesía debía restituir el lenguaje primitivo: “la primitiva edad de oro fue una edad en que la humanidad hablaba su lengua materna” (Béguin, 1996:82). En el capítulo de *La unidad cósmica* que aparece en ese mismo libro reafirma:

Los románticos no se cansan de evocar la lengua primitiva, a partir de la cual han diferenciado las distintas lenguas, la religión original, la sociedad [...] en cada cosa vive secretamente un germen de la unidad perdida y futura, al mismo tiempo que un principio de individuación y de separación. Pero como la unidad es real, es inevitable la marcha de la vida hacia la reintegración. En nuestro universo sensible, todas las cosas tienen una significación simbólica y son el reflejo, mitad luminoso y mitad oscuro todavía de la realidad suprema. (Béguin, 1996: 99-100).

Esa lengua primitiva poética, llega hasta nuestros días gracias a la poesía, pero ¿cómo es que esto sucede? Por medio del inconsciente colectivo, al cual Carl G. Jung pone en relación con la frase de Gerhart Hauptmann: “hacer poesía es hacer sonar tras las palabras la palabra primigenia”. Jung luego de tener una estrecha relación con Freud como discípulo dentro del movimiento psicoanalítico, comenzó a desarrollar sus propias ideas. Aportó la noción de inconsciente colectivo que caracterizó como una capa psíquica común a todos los humanos, en todas las épocas, formada por representaciones similares. Esto puede comprobarse gracias a las similitudes fundamentales que se encuentran en los mitos de los diferentes pueblos. Mediante la idea del inconsciente colectivo podríamos reconstruir la historia de la humanidad

partiendo de nuestra compleción psíquica, pues todo lo que existió una vez está todavía presente y vivo en nosotros. El inconsciente colectivo entraña arquetipos que se derivan de la observación de los mitos y la poesía, los cuales, contienen formas antiguas y universales de representación de la humanidad. Los arquetipos son el resultado de la acumulación de las experiencias de idéntica naturaleza. Habitualmente se presentan proyectados en objetos, ideas, personas e imágenes en general. Suelen manifestarse en la poesía, mitos, cuentos, leyendas, expresiones artísticas, sueños y fantasías. La imagen primigenia o arquetipo es una figura que se repite a lo largo de la historia en especial en las obras artísticas. Jung dice:

Toda relación con el arquetipo, ya sea vivida o meramente citada, es conmovedora, es decir actúa, pues libera en nosotros una fuerza más poderosa que la nuestra propia. Quien habla con imágenes primigenias habla como con mil voces, aprehende y supera y al mismo tiempo, eleva aquello que designa desde lo singular y lo efímero a la esfera de lo que siempre es, encumbra el destino de la humanidad. (Jung, 1999:74).

Entonces podemos definir a la poesía y al arte como un proceso colectivo que remonta su esencia hasta el origen mismo y el poeta es quien por medio de la palabra puede hacernos vislumbrar el instante primigenio.

Maurice Blanchot también observa que el pensamiento es la palabra pura. En él, según el autor, hay que reconocer la lengua suprema, de la cual la extrema variedad de lenguas sólo nos permite recuperar su ausencia. Pensar es escribir sin accesorios, ni murmuraciones, pues implícita subyace la intemporal palabra, sin embargo, la

diversidad de los idiomas impide pronunciar las palabras que de otro modo, serían materialmente la verdad. El autor explica:

Y esto es el ideal de Crátilo, pero también la definición de la escritura automática. Entonces estamos tentados a decir que el lenguaje del pensamiento es por excelencia el lenguaje poético, y que el sentido, la noción pura, la idea, deben convertirse en la preocupación del poeta, siendo lo único que nos libera de peso de las cosas, de la informe plenitud natural. “La poesía cerca de la idea”. (Blanchot, 1992: 33).

En la edad moderna el hombre ha perdido la visión de una lengua primigenia poética, no se cree en la unión de las palabras y las cosas por ello surgen las más notables afirmaciones de la arbitrariedad del signo lingüístico explicadas por Saussure en su *Curso de Lingüística*, Paz reflexiona:

Pero al cabo de los siglos los hombres advirtieron que entre los nombres y las cosas se abría un abismo. Las ciencias del lenguaje conquistaron su autonomía apenas cesó la creencia en la identidad entre el objeto y su signo. La primera tarea del pensamiento consistió en fijar un significado preciso y único a los vocablos; y la gramática se convirtió en el primer peldaño de la lógica. Más las palabras son rebeldes a la definición. Y todavía no cesa la batalla entre la ciencia y el lenguaje. (Paz, 2003: 57).

En otra parte continúa:

La distancia entre la palabra y el objeto –que es la que obliga, precisamente, a cada palabra a convertirse en metáfora de aquello que

designa- es consecuencia de otra: apenas el hombre adquirió conciencia de sí, se separó del mundo natural y se hizo otro en el seno de sí mismo. La palabra no es idéntica a la realidad que nombra porque entre el hombre y las cosas –y, más hondamente, entre el hombre y su Ser, se interpone la conciencia de sí. (Paz, 2003: 62).

Pierre Guiraud con relación a lo expuesto líneas arriba dice: “con frecuencia, en un principio, los signos son motivados. Pero la evolución histórica tiende a obliterar la motivación, y al dejar de estar percibida, el signo funciona por pura convención”. (Guiraud, 2002: 39).

Víctor Toledo propone:

Romper con la arbitrariedad del signo es intentar la vuelta al Origen, a la esencia del espíritu, la palabra y la cosa, del alma y la naturaleza. Es una legítima aspiración poética, consciente o inconsciente. En este sentido es el origen de todas las lenguas y quizá todas o la mayoría tienen un tronco común. (Toledo, 2006: 58-59).

Esta es una constante presente en la poética de Paz, él cree que la reunión entre la palabra y la cosa requiere una previa reconciliación del hombre consigo mismo y con el mundo, además considera que el poema es uno de los pocos recursos que puede utilizar el hombre para ir más allá de sí mismos, donde él puede comprender lo que es profunda y originalmente, también nota que, a diferencia de las sagradas escrituras, la escritura poética es la revelación de sí mismo que el hombre se hace a sí mismo. Este reconocerse proviene también de un alejarse de un lenguaje común, lo cual constituye un acercarse al lenguaje puro en que las palabras y cosas, lengua y mundo se unen. El poeta, piensa Paz, es quien le devuelve a la palabra su poder

simbólico, análogo con el universo. Además contribuyen el ritmo y la imagen que otorgan al poema un poder revelador que acerca al hombre con lo sagrado. Es decir, por medición poética el hombre se encuentra y se reconoce en su estado original.

Roman Jakobson continúa la tradición romántica relacionada con la idea acerca del lenguaje, en la que se destaca la importancia de la creatividad y la invención poética y que se remonta a personajes como Rousseau, quien en su *Ensayo sobre el origen de las lenguas*, habrá de señalar la primacía temporal del lenguaje poético: “El lenguaje figurado fue el primero en nacer y el sentido propio fue hallado posteriormente. Se llamó a las cosas por su verdadera forma. Primero se habló poéticamente y sólo mucho tiempo después se trató de razonar” (Rousseau, 2008: 29), o a Novalis, quien en sus *Fragmentos* proponía “el idioma es una invención poética”.

Jakobson estudia el lugar de la poética dentro de la lingüística. Para él la relación que hay entre la poética y la lingüística consiste, en primer lugar, en que aquélla se ocupa de responder a la pregunta: ¿Qué hace que un mensaje verbal sea una obra de arte? El objeto principal de la poética es la diferencia específica del arte verbal con respecto a otras artes y a otros tipos de conducta verbal: por eso está destinada a ocupar un puesto primordial dentro de los estudios literarios.

Jakobson quien repetidamente ha llamado la atención sobre la función significativa de los elementos fónicos del verso, en *Lingüística y poética* dice:

Indudablemente el verso es ante todo una “figura fónica” recurrente, ante todo, pero nunca sólo eso. Todos los intentos por confinar convenciones poéticas como el metro, la aliteración o la rima al nivel fónico representan argumentaciones especulativas sin la menor

justificación empírica. La proyección del principio de equivalencia sobre la secuencia tiene una significación mucho más profunda más vasta. La visión que Valéry tiene de la poesía como «una vacilación entre el sonido y el sentido» es mucho más realista y científica que cualquier polarización hacia un aislacionismo fonético. (Jakobson, 1988: 367).

Cualquiera que sea la relación entre sonido y significado, ambas esferas se implican necesariamente. Se puede decir que, la equivalencia de sonido envuelve de un modo inevitable una equivalencia semántica. Paz observa que Jakobson logró “aislar al lenguaje como un objeto, al menos en el nivel fonológico. Pero si, como dice el mismo Jakobson, la lingüística ha anexado el sonido al lenguaje (fonología), aún no ha realizado la operación complementaria: anexar el sentido al sonido (semántica).” (Paz, 2003:59).

Paz afirma que la piedra de toque de la creación poética comienza como “violencia sobre el lenguaje”, en la cual se encuentran dos operaciones sobre la palabra, por un lado existe una separación en donde el poeta arranca las palabras del uso cotidiano, por otro el regreso de las palabras, esto hace del poema una creación original. Estas dos operaciones exigen que el poema se sustente en un lenguaje vivo y común, es decir, la lengua de su comunidad, pues la poesía implica un acto de participación, el poeta crea, su pueblo al leerlo lo recrea.

Para finalizar, tomaré la siguiente cita de Paz para reafirmar lo anterior:

[...] el poeta no se sirve de las palabras. Es su servidor. Al servir las, las devuelve a su plena naturaleza, les hace recobrar su Ser. Gracias a la poesía, el lenguaje reconquista su estado original. En primer

término, sus valores plásticos y sonoros, generalmente desdeñados por el pensamiento; en seguida, los afectivos; y, al fin, los significativos. Purificar el lenguaje, tarea del poeta, significa devolverle su naturaleza original. (Paz, 2003: 72).

I.4 RITMO E IMAGEN

Para Paz el ritmo es quizá la sustancia más antigua y permanente del lenguaje, es posible que además preceda al habla misma, de hecho puede decirse que el lenguaje nace del ritmo; o al menos que todo ritmo involucra un lenguaje. El ritmo se da naturalmente en toda forma verbal, es por ello que el lenguaje por propia inercia tiende a ser ritmo. Sin embargo, sólo en el poema se puede manifestar en completa plenitud, pues sin ritmo no puede existir el poema.

El poeta mexicano advierte que las palabras pueden unirse o rechazarse, el ritmo rige y las guía. “Las palabras se juntan y se separan siguiendo ciertos fundamentos rítmicos” (Paz, 2003: 73). Ya que el lenguaje es regido por un ritmo, su fiel reproducción da al hombre poder sobre la palabra. Esto es posible ya que el poeta crea por analogía. Su modelo es el ritmo que mueve a todo el lenguaje. “El ritmo es un imán. Al reproducirlo -por medio de metros, rimas, aliteraciones, paronomasias y otros procedimientos- convoca las palabras. (Paz, 2003: 76). Paz señala:

El poeta encanta al lenguaje por medio del ritmo. Una imagen suscita a otra. Así la función predominante del ritmo distingue al poema de otras formas literarias. El poema es un conjunto de frases, un orden verbal, fundado en el ritmo [...] El ritmo provoca una expectación, suscita un anhelo. Si se interrumpe sentimos un choque. Algo se ha

roto. Si continúa, esperamos algo que no acertamos a nombrar. El ritmo engendra en nosotros una disposición de ánimo que sólo podrá calmarse cuando sobrevenga «algo». [...] sentimos que el ritmo es un ir hacia algo, aunque no sepamos qué pueda ser ese algo. Todo ritmo es sentido de algo. Así pues, el ritmo no es exclusivamente una medida vacía de contenido sino una dirección, un sentido. El ritmo no es medida, sino tiempo original. (Paz: 2003:79).

El ritmo nos conduce hacia “algo”, que sólo puede ser vislumbrado si también, logramos entender qué somos nosotros mismos. “El ritmo es sentido y dice algo [...] Aquello que dicen las palabras del poeta ya están diciéndolo el ritmo en que se apoyan esas palabras”. (Paz, 2003:80). Alberto López Soto señala respecto a “Piedra de sol”, pero que sin duda es aplicable a la mayor parte del trabajo poético de Paz:

Es viable pues, pensar el ritmo no sólo es un fenómeno verbal, retórico, vinculado a las estructuras formales de la poesía, sino también, hay que entenderlo como un elemento cuya actuación resulta significativa, en aras de mostrar cómo, a pesar de que metodológica y empíricamente ritmo y sentido han tendido a separarse, ambos guardan una compenetración mutua. Ritmo y sentido, como componentes de forma y fondo respectivamente, conjuntan una relación de interdependencia, es decir, de unidad de significado. (López, 2007: 43).

El poeta de Mixcoac observa que:

Rituales y relatos míticos muestran que es imposible disociar al ritmo de su sentido. El ritmo fue procedimiento mágico con una finalidad inmediata: encantar y aprisionar ciertas fuerzas, exorcizar otras. Asimismo, sirvió para conmemorar, o más exactamente, para

reproducir ciertos mitos [...] Doble del ritmo cósmico, era una fuerza creadora, en el sentido literal de la palabra, capaz de producir lo que el hombre deseaba: el descenso de la lluvia, la abundancia de la caza o la muerte del enemigo. (Paz, 2003:80).

Rito y mito realidades inseparables. La doble realidad del mito y del rito se apoya en el ritmo, Paz en su poesía se mantiene siempre en la búsqueda del retorno mítico por obra de la repetición rítmica, por medio del poema el mito logra regresar mediante el ritmo y gracias a este regreso las palabras recuperan su significado original. Por medio del ritmo se puede actualizar un pasado arquetípico, “un pasado que potencialmente es un futuro dispuesto a encarnar en un presente”. (Paz, 2003:84). El ritmo poético es capaz de acercarnos al tiempo primigenio, “como en el mito, en el poema el tiempo cotidiano [...] deja de ser sucesión homogénea y vacía para convertirse en ritmo [...] el poema tiende a repetir y recrear un instante arquetípico”. (Paz, 2003:85).

Cuando el lector se acerca al poema, mediante el ritmo y la imagen poética se es capaz de regresar al pasado mítico-arquetípico. La palabra poética además de ser ritmo, también es imagen. La imagen une al lector y la realidad poética. Paz afirma que:

Se designa con la palabra imagen toda forma verbal, frases o conjunto de frases, que el poeta dice y que unidas componen un poema. Estas expresiones verbales han sido clasificadas por la retórica y se llaman comparaciones, símiles, metáforas, juegos de palabras, paronomasias, símbolos, alegorías, mito, fábulas, todas ellas tienen por fin el preservar la pluralidad de significados de la palabra sin quebrantar la unidad sintáctica de la frase o el conjunto de frases. (Paz, 2003: 114).

Imagen se da por analogía, por comparación de semejanzas, esto es posible por la palabra “como”: esto es *como* aquello. Pero también existen metáforas que suprimen el “como”: esto *es* aquello. Aquí no compara ni muestra semejanzas sino que revela y une objetos que nos parecían irreductibles. El poema se forma de imágenes que contienen multiplicidad de significados, la imagen los abarca o reconcilia sin suprimirlos. Toda imagen acerca o acopla realidades opuestas, tiene la capacidad de unir a los contrarios. Paz ejemplifica:

El poeta nombra las cosas: éstas son plumas, aquéllas son piedras. Y de pronto afirma: las piedras son plumas, esto es aquello. Los elementos de la imagen no pierden su carácter concreto y singular: las piedras siguen siendo piedras, ásperas, duras, impenetrables, amarillas de sol o verdes de musgo. Y las plumas, plumas: ligeras. La imagen resulta ser escandalosa porque desafía el principio de contradicción: lo pesado es lo ligero. (Paz: 2003:115).

Por lo tanto en la imagen se observan tres momentos: la piedra y la pluma son dos cualidades al parecer irreconciliables, al unirse mediante la imagen poética surge y una nueva realidad, pero ellas siguen siendo las mismas, no pierden sus cualidades esenciales. La pluralidad de significaciones que evocan las palabras simbólicas es tomada por la imagen sin suprimir su polivalencia. La imagen acepta todas las significaciones de las palabras, sin embargo, por medio de la imagen el lector es capaz de abstraer todas esas realidades y significaciones un mismo tiempo: la imagen poética es revelación pues acopla todas las realidades, media sus alteridades y las funde en unidad sin que pierdan sus características principales:

Por la obra de la imagen se produce la instantánea reconciliación entre el nombre y el objeto. Por lo tanto, el acuerdo entre sujeto y el objeto se da con cierta plenitud. Ese acuerdo sería imposible si el poeta no usase del lenguaje y si ese lenguaje, por virtud de la imagen, no recobrase su riqueza original. Mas esta vuelta de las palabras a su naturaleza primera, es decir, a su plenitud de significados, no es sino el primer acto de operación poética. (Paz, 2003:123).

El ritmo y la imagen en el poema, tocado por la poesía, conducen al lenguaje a su origen sagrado. El ritmo reproduce el ritmo universal y el tiempo del instante primigenio. La imagen revela al reconciliar los contrarios y convertirlos en uno, mostrándonos una realidad, desconocida antes por nosotros, sin que pierdan su pluralidad de significados ni la esencia de sus formas. La experiencia poética es posible en el poema gracias al lenguaje, la poesía al revelar es capaz de fundamentar al hombre ontológicamente, él puede reconciliarse consigo mismo, con los otros y con el universo. La poesía es puente que nos comunica con lo sagrado.

I.5 ANALOGÍA E IRONÍA

Para Octavio Paz la analogía es la visión del universo como un sistema de correspondencias, el cual “es anterior al cristianismo, atraviesa la Edad Media y a través de los neoplatónicos, iluministas y ocultistas llega hasta el siglo XIX. Desde entonces no ha parado de alimentar secreta o abiertamente a los poetas de Occidente”. (Paz, 2003: 379-380).

La función de la analogía, según Paz, ha sido doble: en primer término fue el “principio anterior a todos los principios, a la razón filosófica y a la revelación de las

religiones”. (Paz, 2003: 380). En segundo lugar “hizo coincidir ese principio con la poesía misma”. (380) pues las formas esenciales de la poesía, parten de un funcionamiento analógico como la metáfora, metonimia, imagen, aliteraciones, rimas, ritmo, etc. Sin embargo, hay un momento en el que la analogía se rompe y aparece la ironía, para Paz “la poesía moderna es la conciencia de esa disonancia dentro de la analogía”. (380).

El escritor mexicano busca en su poesía “la sílaba olvidada del Comienzo”, la palabra primordial, pero también, como poeta moderno encuentra la ruptura de la analogía: la ironía, por la conciencia de la historia que es la conciencia de la muerte. La ironía resulta del tiempo lineal, sucesivo e irrepetible, mientras que la analogía es una representación del tiempo sagrado que es circular. La primera pertenece al pensamiento moderno y la segunda al pensamiento pre-moderno inserta en la noción del tiempo sagrado.

La historia es el principio que sustituyó a la analogía. Al romperse la analogía comienza la subjetividad. El tiempo histórico se convierte pues en una “degradación del tiempo original”, y su único fin es la muerte total, su misma linealidad hace imposible la renovación vital.

Según el pensador mexicano, la modernidad surge “cuando la conciencia de la oposición entre el Dios y el ser, razón y revelación se muestra como realmente indisoluble” (Paz, 2003: 253). Él mismo observa la necesidad de romper con esa linealidad por parte de poetas románticos como Hölderlin, Keats, Novalis, el siglo XVIII; Baudelaire, Rimbaud, en el XIX; Pound y Eliot en el XX.

La analogía hace que por medio del juego de las semejanzas, aceptemos las diferencias, como diría Paz: “la analogía no suprime las diferencias: las redime, hace

tolerable su existencia”. Además describe la analogía como una correspondencia en donde todo “ritma y rima”: “si el universo es un texto o tejido de signos, la rotación el poema es un mundo de ritmos y símbolos. Correspondencia y analogía no son sino nombres del ritmo universal”. (Paz, 2003: 389).

A partir de la idea de que tanto el universo como el lenguaje están dominados por un ritmo universal, establecido en el juego de afinidades y de oposiciones simultáneas entre los signos, el poeta mexicano piensa que el poema es el lugar donde las correspondencias se materializan de manera más evidente. Bajo su visión, el poema, por estar conformado de frases o unidades mínimas en las cuales sentidos y sonidos se relacionan, ya sea por semejanza o por oposición, es él mismo un pequeño cosmos en movimiento, en el cual la conjunción y la disyunción de las alteridades en relación se hacen ver sincrónicamente. Asimismo reitera el conocimiento tradicional de analogía, vista como ya se mencionó, como una relación de semejanzas, entre los términos. Por lo tanto, si para el concepto de analogía, lo que se repite en el lenguaje es el orden de las cosas del universo, para Paz lo que se repite es el ritmo, entendido como un "campo de relaciones", cuya función en relación con la imagen, fuera de ser la de anular las diferencias, es la de "atar alteridades", mostrando que *esto es aquello*.

El *como* y el *es* son dos conexiones gramaticales, a las que Octavio Paz, les ha atribuido la potencialidad, de crear un juego entre los signos. En sus palabras:

La analogía es la ciencia de las correspondencias. Sólo que es una ciencia que no vive sino gracias a las diferencias: precisamente porque esto *no es* aquello, es posible tender un puente entre *esto y aquello*. El puente es la palabra *como* o la palabra *es*: esto es *como* aquello, esto

es aquello. El puente no suprime la distancia: es una mediación; tampoco anula las diferencias: establece una relación entre términos distintos. La analogía es la metáfora en la que la alteridad se sueña unidad y la diferencia se proyecta ilusoriamente como identidad. (Paz, 2003:396).

La analogía fue fundamental en el pensamiento del hombre premoderno, ya que al estar vinculado con el mundo de lo sagrado era capaz de relacionar todo lo que le rodeaba incluso su ser mismo con el cosmos, la analogía le permitió construir su cosmovisión, la palabra, así vista, tenía una estrecha relación motivada con la cosa nombrada, lo que permitía por medio del ritual crear y recrear la realidad. Conforme pasó el tiempo y con la ayuda de la modernidad las palabras y las cosas se escindieron y su verdad se fue diluyendo, por la palabra se convirtió en convencional y arbitraria, como ya se dijo antes.

En el pensamiento lógico se da solamente una relación univoca, mientras que en el pensamiento poético-analógico un término se puede relacionar con uno o más, lo que afirma la posibilidad de conectar por medio de la imagen realidades aparentemente dissociadas o incompatibles. Por eso mismo, para la analogía la palabra clave es *como*, que establece la mediación entre una cosa y otra, sin anular las diferencias que las distinguen, pero haciéndolas armónicas; nexos que a su vez abre paso al símil y a una forma más directa: la metáfora, estas figuras poéticas nos permite traer hacia nosotros lo Otro, pues es un recurso analógico que construye un puente que nos enlaza a la fuente primigenia a través de la palabra y la imagen.

De acuerdo a Esther Maciel en un estudio realizado sobre el pensamiento analógico de Paz, menciona:

Los sonidos se asocian entre sí y movilizan los significados que, bajo el mismo ritmo de conjunción y disyunción, se ligan a otros signos, generando una cadena múltiple y polisémica. Así, la analogía sería, para Octavio Paz, lo que Haroldo de Campos, también partidario de la no arbitrariedad de los signos, llamó la no-lógica del tercero incluido, donde una cosa puede dejar de ser igual a sí misma para incorporar lo otro, la diferencia, desde que se postula una relación de similitud, cabiendo al poeta percibir esas relaciones, esas afinidades simpoéticas, capaces de reconciliar, en el abrazo de la mismidad así relativizada, el extrañamiento subversivo de la otredad. (Maciel, 1997: 37).

Paz al igual que Jakobson rechaza la arbitrariedad y convencional del lenguaje propuesto por Saussure, ve en la poesía similitudes en el plano tanto fonológico como en el semántico.

Por otra parte la ironía lleva consigo una conciencia contradictoria, es una paradoja: es la conciencia de la modernidad y el intento por regresar a un principio anterior. También es angustia. La ironía revela la dualidad de lo que es aparentemente uno, es “insertar dentro del orden de la objetividad la negación de la subjetividad” y “consiste en dejar caer en la plenitud del ser una gota de nada” (Paz, 2003: 302), mostrándonos así el vacío de la existencia moderna. Tanto la ironía como la angustia son respuestas a la idea de la muerte o huida de Dios traída por la modernidad.

Cabe preguntarse, siguiendo a Paz, por qué la perspectiva analógica parece necesaria dentro de un mundo moderno caracterizado por el sinsentido. A juicio de este autor, la analogía nos deja experimentar un mundo fragmentado y múltiple como

un orden aprehensible e inteligible, o bien, como la antesala de un futuro donde las contradicciones del presente pueden encontrar una salida, en un contexto donde esa posibilidad se percibe como cada vez más lejana o incluso irremediablemente perdida. Por ello, Paz advierte, que la de la reaparición de la analogía en la modernidad, a pesar de que logra sostenerse por sí misma, en algún momento termina por fracturarse. Y es precisamente por esa fractura, por donde se introduce la ironía, recordándole al sujeto no solo la incapacidad del lenguaje para dar cuenta de la realidad y de la verdad, sino la inevitabilidad de la muerte sin la renovación que el pensamiento analógico permite. Sin embargo, la analogía trasciende tanto a la ironía como a la muerte, le devuelve al lenguaje su poder simbólico. La analogía da la posibilidad de re-conciliar al hombre con el universo, le ayuda, a través de la poesía, a regresar periódicamente al origen, lo que le da un fundamento ontológico, una razón de Ser.

CAPÍTULO II

LO SAGRADO

II.1 APROXIMACIONES

¿Qué es lo sagrado? Su posible respuesta ha sido tratada por diversos autores en distintas épocas, sin que haya sido abarcada en su totalidad, pues su propia complejidad ha hecho imposible llegar a conclusiones únicas, las cuales, de cierta forma, resultarían reductivistas. Sin embargo, algunos autores y escuelas han logrado notar características esenciales de conjunción, cuya similitud han permitido vislumbrar aproximaciones significativas referentes a este tema.

Lo sagrado ha sido estudiado prolíficamente a partir de diversos enfoques y desde diferentes disciplinas como la filosofía, etnología, sociología, psicología, historia de las religiones. Las investigaciones y aportaciones más significativas se suscitaron a finales del XIX y se extendieron en el XX, paradójicamente en plena modernidad, las cuales sustentaron nuevas ideas y métodos para entender lo sagrado, a pesar del distanciamiento del hombre moderno con la sacralidad, pues en palabras de Paz: “el mundo de lo divino no cesa de fascinarnos, porque más allá de la curiosidad intelectual, hay en el hombre moderno una nostalgia”. (Paz, 2003: 131). Quizás sea una nostalgia provocada por el vacío que ha dejado el materialismo, el positivismo o la modernidad, cuyo progreso ha desplazado irremediablemente el sentido de la sacralidad, a favor de un pensamiento racional inmerso en el sinsentido de lo profano.

Jung por su parte muestra que no es extraña la necesidad religiosa en la mente racional pues:

El que alguien se rinda a esas imágenes eternas es una cosa normal. Para eso existen. Deben atraer, convencer, fascinar, dominar. Han sido creadas de la materia virgen de la revelación y reflejan la experiencia primera de la divinidad. (Jung, 2003: 14).

Tal fascinación nos revela el acercamiento ante el misterio, provocado por lo numinoso, tanto del hombre que vive lo divino como una realidad, como también la curiosidad del hombre moderno inserto en un pensamiento racional.

Para intentar acercarnos a lo sagrado habría que comenzar por lo obvio, su definición. El diccionario de la RAE designa esta palabra como lo “digno de veneración por su carácter divino o por estar relacionado con la divinidad”. Por su parte “divino” es un adjetivo que expresa lo “perteneciente o relativo a Dios”. Etimológicamente la palabra “sagrado” proviene del latín *sacratus*. El verbo *sacrare* significaba “consagrar”, lo *sacrum* para los latinos era el objeto de culto¹. Divino proviene del latín *divinus* y éste de *divus* que significa “Dios”. Lo que importa, como señala Xirau, es señalar que la palabra “sacralidad” puede aplicarse tanto “al sujeto que la experimenta, a los actos de este sujeto y a la cosa sagrada o consagrada”, que a su vez nos conlleva al ser o la esencia de lo divino: Dios.

¹ Julien Reis en su libro *El sentido de lo sagrado en las culturas y en las religiones* (2008), aborda en el primer capítulo un estudio minucioso, con bases metodológicas insertas en la semántica histórica, analizando la etimología de la palabra “sagrado”. Parte de la raíz *sak* presente en la tradición indoeuropea, Reis lo relaciona con el término germánico *sakan*, el hitita *saklai* y el griego *hagios*, después de esta comparación, continúa con la relación en el mundo sumerio, semítico, latino.

Uno de los puntos fundamentales con el que concuerdan varios autores como Durkheim, Rudolf Otto, Mircea Eliade o Roger Caillois es que lo sagrado se opone a lo profano. Caillois en su prólogo de *El hombre y lo sagrado* asegura que tal distinción, contenida en la misma definición del término, es lo único que se puede afirmar de forma muy general respecto a lo sagrado. Esta clasificación expresa la conformación de dos categorías de la realidad,² opuestas y antitéticas, y que según Durkheim no pueden acercarse y conservar al mismo tiempo su naturaleza propia, de lo contrario lo sagrado podría convertirse en profano y viceversa³, la prohibición y el tabú evitan el contacto entre ambas. No obstante, Caillois advierte que “los dos son necesarios para el desarrollo de la vida: el uno como medio en el que ésta se desenvuelve, el otro como fuente inagotable que la crea, la mantiene y la renueva” (Caillois, 1996: 14). Por su parte lo profano, del latín *profanum*, señala aquello que se encuentra *ante* o *fuera* (*pro*) del templo (*fanum*), es decir, alejado o ajeno de lo sagrado.

Lo sagrado muestra también un rasgo de ambigüedad que se manifiesta, en quien lo experimenta, ya sea a través de repulsión o atracción, miedo o respeto ante el objeto sagrado, por un lado, puede alejarnos de él, pues el temor paraliza y nos aparta de aquello que lo provoca; pero también suscita amor y deseo que nos acerca irremediablemente a él, según Paz “huimos de aquello que buscamos” (Paz,

² Autores como Eliade y Caillois hacen hincapié en mostrar la oposición entre lo sagrado y lo profano como una realidad, no como un modo de representarse la realidad.

³ Por ejemplo, una piedra cualquiera podría cambiar su condición ordinaria y profana cuando lo sagrado entra en contacto con ella, infiriéndole una esencia sagrada. Así mismo, los objetos sagrados no deben tocarse, excepto en tiempos específicos y por personas con investidura para ello.

2003:138), este oxímoron es frecuente en la poesía mística y es una manera de mostrar la ambigüedad que se experimenta ante lo divino.

A partir de la ambivalencia de lo numinoso, descrita por Otto como se verá más adelante, Wunenburger relaciona esta dualidad en términos de Nietzsche y propone dos tipos de acercamiento a lo sagrado. Uno dionisiaco en donde confluyen exaltaciones psíquicas que pueden aparecer en violencia o éxtasis cuando se entra en contacto con lo sobrenatural, un acercamiento por exceso a lo sagrado. Mientras que por otro lado, hay un acercamiento por respeto o apolíneo marcado por la gravedad interior, la solemnidad y el respeto digno a la fuerza tutelar.

También es importante resaltar que los términos de lo sagrado y la religión no deben confundirse, para Heidegger, por ejemplo, la religión es una interpretación de la experiencia original, Durkheim señala que lo sagrado da origen a la religión. En *Las formas elementales de la vida religiosa* explica: la “religión es un sistema solidario de creencias y de prácticas relativas a cosas sagradas” (Durkheim, 1993:88). Otto descubre que en las religiones hay un elemento fundamental en el que estas se apoyan, un dato siempre idéntico: lo sagrado. Así mismo Paz sugiere que las instituciones sociales no son lo sagrado. Esto implica que lo sagrado no está forzosamente ligado con lo religioso, es decir, lo religioso se incluye en el ámbito de lo sagrado y no al revés, ya que lo sagrado puede prescindir de lo religioso. Lo religioso es sólo una de las vías, más no la única, para alcanzar lo divino. La religión, entonces, sería sólo una expresión históricamente cambiante y superficial de lo sagrado, que difícilmente lo podría agotar y abarcar completamente, pues escapa y es inasible a cualquier forma

que intentara envolverlo, es decir, no podría ser acaparado por alguna religión, ni por todas.

Lo cierto es que lo sagrado establece un vínculo entre el hombre y lo divino, en esencia esa sería su principal condición, además su manifestación, según Eliade, le da un fundamento ontológicamente, pues el hombre que vive lo divino encuentra en sus manifestaciones un sentido trascendente para el Ser.

Veamos a continuación, de manera breve, algunos de los rasgos de las aproximaciones teóricas más importantes que han marcado de manera relevante los estudios referentes a lo sagrado. Tres son las corrientes fundamentales para entenderlo, la sociología, la etnología, la antropología, la fenomenología, la hermenéutica, etc. acompañan su estudio, tres interpretaciones y escuelas que han abordado la experiencia de lo sagrado y sus implicaciones, cada una encabezada por Émile Durkheim, Rudolf Otto y Mircea Eliade.

II.1.1 UNA FUERZA COLECTIVA: DURKHEIM

Durkheim se aproxima a lo sagrado desde la sociología y la etnología. Se propone encontrar el elemento constitutivo y fundador, es decir, la génesis y la naturaleza de lo sagrado en el interior de la sociedad, lo cual, se presenta como un conjunto de fuerzas creadas por ella, producto de una conciencia colectiva⁴. Introduce el término “mana”, la potencia misteriosa, “una fuerza colectiva a la vez immanente y trascendente, un

⁴ Este es un concepto clave en los trabajos de Durkheim, que interpreta como un “conjunto de creencias y sentimientos comunes a la media de los miembros de una sociedad, lo que forma un determinado sistema que tiene vida propia”. (Ries, 1989:20).

Dios impersonal” (Ries, 1995: 23) que es transmitida al tótem⁵, y que a su vez es el cuerpo visible de Dios. Julien Ries señala, siguiendo a Durkheim, que el mana es la materia prima de la religión elemental, y en consecuencia habría de mantenerse como el elemento que origina todas las religiones históricas, este autor piensa en la universalidad del tótem debido a que éste tiene como base la noción de un mana único y universal del cual surge su sacralidad. También es importante no olvidar que en esta base del pensamiento sagrado no hay Dioses ni seres divinos, sólo hay una fuerza impersonal e indefinida, el mana. Este poder misterioso está enlazado a las diversas formas de la existencia, acontecimientos, acciones o cosas que superan la esfera de lo común y ordinario.

El pensador francés intenta explicar el nacimiento de las religiones, así que investiga las más primitivas⁶ y simples partiendo de postulados positivistas y evolucionistas. Bajo estos parámetros estudia a los aborígenes australianos, basándose

⁵ En palabras de Durkheim el tótem “no es más que la forma material de por medio de la cual la imaginación se representa esta sustancia inmaterial, esta energía que se difunde en todo tipo de seres heterogéneos, la cual es objeto de verdadero culto”. (Durkheim, 1993: 178).

⁶ Durkheim estudió a los Arunta del desierto, una sociedad aborígen australiana que él creía que era la más simple en el mundo. Para explicar los orígenes de la religión, se valió de la cultura de los Arunta, modelo de pueblo primitivo, y de sus prácticas religiosas basadas en el totemismo.

Octavio Paz en “El arco y la lira” (2003) se cuestiona acerca de la posibilidad de la existencia de una sociedad primitiva, ejemplifica con los lacandones, que viven en condiciones de arcaísmo, y que a su vez son descendientes directos de una civilización rica y compleja, la maya; sin embargo, Paz señala “Las instituciones de los lacandones no constituyen la génesis de una cultura, sino que son sus últimos restos. Ni su mentalidad es prelógica, ni sus prácticas mágicas representan un estado pre-religioso” (133) y continúa: “La idea de una ‘mentalidad primitiva’ –en el sentido de algo antiguo, anterior, ya superado o en vías de superación– no es sino una de tantas manifestaciones de una concepción lineal de la historia” (133). Por último Paz sigue la idea de Jung acerca de una misma capa psíquica común a todos los hombres de todos los tiempos: “La «mentalidad primitiva» se encuentra en todas partes, ya recubierta en una capa racional, ya a plena luz. Sólo que no parece legítimo designar a todas estas actitudes con el adjetivo «primitivo» pues no constituyen formas antiguas, infantiles o regresivas de la psiquis, sino una posibilidad presente y común a todos los hombres.” (133)

en el trabajo de Spencer y Gillen: *Las tribus nativas de Australia Central* con el propósito de determinar las formas elementales de la vida religiosa, (de ahí el título de su libro publicado en 1912), de esta manera llega al totemismo, en el que la sociedad o clan ve en el tótem la representación por excelencia de lo sagrado. El sociólogo francés advierte en estas religiones primitivas aspectos de lo original y de lo simple. Original porque muestra el tiempo en el que todas las cosas se fueron fundando y simple porque hay una existencia de una esencia que permanece idéntica a través del tiempo. Para ello se vale de la etnografía para analizar el momento fundacional en el que la esencia de lo social se originó. Observando así, que en las religiones primitivas la fuerza del tótem constituye el eje de todos los fenómenos religiosos, esa fuerza anónima y personal sería el mana.

Para Durkheim la sociedad es pues, quien crea la sensación de lo divino, para luego transmitir al tótem la potencia. De esta manera lo sagrado origina al culto y a la religión, la cual es social en su origen y en su finalidad ya que las representaciones de lo religioso son representaciones colectivas que a su vez manifiestan realidades colectivas, lo cual permitió integrar las sociedades primitivas, ya que la adoración religiosa, según él, fue la adoración de la sociedad en sí misma simbolizada por un tótem, esta sería una función primordial de lo religioso, pues la sociedad posee lo necesario para producir en los individuos la sensación de lo divino. Otra función por supuesto sería “la administración de lo sagrado”.

El autor ve en el origen de las religiones elementos fundacionales de los cuales emergerán varias de las expresiones sociales importantes, que permitieron un vínculo

de lo colectivo como la poesía, las artes, la moral, etc. Otros autores, al contrario, ven que el surgimiento de la religión es posible gracias a la poesía, sin embargo, lo que es indiscutible es que ambas tienen un origen sagrado. Octavio Paz juzga que “poesía y religión brotan de la misma fuente” (2003:132) más adelante dice:

Religión y poesía tienden a realizar de una vez y para siempre esa posibilidad de ser que somos y que constituye nuestra propia manera de ser; ambas son tentativas de abrazar esa «otredad». (Paz, 2003: 148).

Pero Paz hace una clara distinción entre ambas:

Poesía y religión son revelación. Pero la palabra poética se pasa de la autoridad divina. La imagen se sustenta así misma, sin que le sea necesario recurrir a una ni a la demostración racional ni a la insistencia de un poder sobrenatural [...] La palabra religiosa, por el contrario pretende revelarnos un misterio que es, por definición, ajeno a nosotros. (2003: 148).

El contraste que media entre poesía y religión se manifiesta por dos vías antitéticas. La palabra poética, el ritmo y la imagen, nos revelan la divinidad a través de la libertad, mientras que la religión lo intenta a través de la imposición dogmática, eso las hace irreconciliables. Además, no hay que olvidar que las sagradas escrituras de las religiones se apoyan fundamentalmente en la palabra poética.

Para el sociólogo francés, todas las creencias religiosas establecen una distinción elemental y básica una “división del mundo en dos campos, que

comprenden el uno todo lo que es sagrado y el otro todo lo profano es el rasgo distintivo del pensamiento religioso” (Durkheim, 1993: 50), esta clasificación en opuestos, establece el punto de partida en los diferentes estudios de lo sagrado, como ya se ha visto anteriormente, nos muestra dos categorías, no sólo del pensamiento, sino de la realidad. Para mantener la distancia que hay entre lo profano y lo sagrado existen las prohibiciones, las cuales protegen y aíslan a la divinidad de lo profano, mientras que el rito muestra al hombre cómo debe acercarse hacia lo numinoso. Tal heterogeneidad es absoluta, son dos mundos que nada tienen en común, pero que si llegaran a entrar en contacto pueden cambiar su naturaleza, lo profano en sagrado y viceversa.

Por otra parte, según Durkheim dentro de lo sagrado se inscriben otras dualidades que provocan ambigüedad: lo fasto y lo nefasto; lo puro e impuro. Se manifiestan tanto como poderes bienhechores y malvados, el equívoco consiste en que se oponen estas dualidades al mismo tiempo que se relacionan en su esencia sagrada, a su vez existe la posibilidad de que puedan transformarse en su contrario.

Para la escuela francesa, en conclusión, lo sagrado parte de la acción y conciencia colectiva la cual crea los ritos, cultos y prácticas de lo sagrado. Sin embargo, la proyección positivista de esta escuela⁷, reduce lo sagrado simplemente a mero fenómeno social y cultural.

⁷ A esta escuela pertenecen, por ejemplo, Marcel Mauss, Genry Hubert quienes analizaron las funciones sociales de lo sagrado; Roger Caillois, en *El hombre y lo sagrado*, parte de lo mismo y agrega la idea de dos polos opuestos pero complementarios de lo sagrado, como respeto de la norma y transgresión; el filósofo Lévy-Brühl que mantiene distancia de los estudios sociológicos pero se acerca a lo sagrado desde la colectividad.

2.1.2 LA EXPERIENCIA DE LO SAGRADO: OTTO

Rudolf Otto ofrece un contrapeso al acercamiento sociológico positivista durkheimiano⁸, mostrando que lo sagrado no era solamente el resultado de un producto de la sociedad y la conciencia colectiva, sino una realidad específica del *homo religiosus*⁹, Otto sustituye el principio de conciencia colectiva por el de una revelación interior y propone, para entender lo sagrado, el estudio de sus símbolos.

Los estudios del teórico alemán parten de la antropología religiosa y la psicología fenomenológica, con las cuales busca describir, no las ideas de Dios y la religión, propias de la teología tradicional, sino la estructura de las reacciones humanas ante la experiencia de lo sacro, aspecto manifiesto en su obra capital, *Lo santo* (1996) (*Das Heilige*).

Según Otto, cuando el hombre religioso experimenta el misterio de lo sagrado, descubre que eso que percibe es lo radicalmente diferente a él, pues se presenta como lo inefable, es inaprensible por las vías de la razón, pero revela el aspecto de la potencia divina y se muestra como principio vivo y constitutivo de las diversas religiones, a eso el teórico alemán llama lo *numinoso*.

⁸ Antes de Otto Nathan Söderblom (1866-1931) había rechazado esta reducción de lo sagrado a lo meramente social y había insistido en la presencia de un Dios vivo en la historia de la humanidad. La aportación más importante de este teórico fue haber puesto en discusión el origen psicológico de lo sagrado como la reacción del espíritu ante lo que es sorprendente, nuevo, terrorífico. Este será el camino que abordará Otto en sus investigaciones sobre lo numinoso.

⁹ *Homo religiosus*: “Hombre que toma conciencia de lo sagrado porque se manifiesta como algo totalmente diferente de lo profano y asume en el mundo un modo específico de existencia” (Ries, 2008:133). Eliade lo define como “alguien que cree siempre que existe una realidad absoluta, lo sagrado, que trasciende este mundo pero que se manifiesta en él y por ello lo santifica y lo hace real” (Eliade, 1965:171)

La extrañeza sería la sensación que experimenta el hombre ante el misterio de lo numinoso, extrañeza por enfrentarse a la presencia de una fuerza independiente de su voluntad: lo Otro, Paz señala:

El misterio –esto es «la inaccesibilidad absoluta»– no es sino la expresión de la «otredad», de eso Otro que se presenta como algo por definición ajeno o extraño a nosotros. Lo Otro es algo que no es como nosotros. Un ser que es también el no ser. Y lo primero que despierta su presencia es la estupefacción. (Paz, 2003: 141).

El *mysterium*, para el teólogo alemán, es la “experiencia no-racional y no-sensorial o el pensamiento cuyo centro principal e inmediato está fuera de la identidad”. El misterio queda entonces en la esfera de lo indefinible, pues es lo oculto y secreto, aquello que no se entiende, lo Otro. La esencia de la divinidad es su misterio, su otredad. Su manifestación provoca en el hombre estupefacción, esa fascinación, dice Paz, lleva a fundirnos con la Presencia:

El horror nos paraliza. Y no porque la Presencia sea así misma amenazante, sino porque su visión es insoportable y fascinante al mismo tiempo. Y esa presencia es horrible porque en ella todo se ha exteriorizado. Es un rostro al que afluyen todas las profundidades, una presencia que muestra el verso y el anverso del ser. (Paz, 2003: 142).

La estupefacción ante lo sobrenatural es bipolar, pues reúne el sentimiento de horror que nos aleja de la presencia y de fascinación que nos une a ella, Otto señala el

sentimiento de espanto frente a lo sagrado, ante el *mysterium tremendum* que contrapone con el *mysterium fascinans*. Por una parte, el primero está ligado con un estado de ánimo intenso, sobrecogedor, que hace sentir al ser humano pequeño, un sentimiento de temor a lo desconocido, de estremecimiento insólito, que sobrecoge al que lo vive. Según el nobel mexicano “la sensación de estar ante lo sobrenatural es el punto de partida de toda experiencia religiosa” (2003: 139).

El segundo atrae, cautiva, maravilla, provoca amor y misericordia al *homo religiosus*. Atracción y repulsión, dos caras de lo divino, esto nos muestra su ambigüedad binaria, Paz ejemplifica esta dualidad a través de la escultura azteca en donde:

... lo sagrado, también se expresa como lo repleto y demasiado lleno. Mas lo horrible no consiste en la mera acumulación de fórmulas y símbolos, sino en ese mostrar en un mismo plano y en un mismo instante las dos vertientes de la existencia. Lo horrible muestra las entrañas del ser. Coatlicue está cubierta de espigas y calaveras, de flores y garras. Su ser es todos los seres. Lo de dentro está afuera. Pero esas entrañas son la muerte. La vida es la muerte. Y ésta, aquélla. Los órganos de la gestación son también los de la destrucción. (Paz, 2003:143).

Como observa el poeta mexicano, ante “la presencia que comprende todas las presencias”, los elementos antagónicos en que se expresa lo sagrado, horror y devoción, repulsión y fascinación, logran superarse a través de la unidad, esta unión de los contrarios logra concebirse y vislumbrarse a través de la poesía.

Otto señala dos características más del *numen*, a parte del aspecto de lo *tremendo* que como ya se ha visto apunta una inaccesibilidad que lo mantiene siempre distante. El

siguiente rasgo es la *energía*, recuerda la idea de Lutero, Goethe y Schopenhauer acerca de que lo divino es esencialmente vivo, activo y dominante, representada por la idea de un Dios vivo, distinto al Dios racional de los filósofos.

La otra característica es la *majestad* que se impone al hombre quien vive con un “sentimiento de criatura” disminuida frente a la Presencia, y donde el sujeto se reconoce tal como es en su absoluta “dependencia” del poder divino. Paz nota que el sentimiento original es lo que Otto llama al “estado de criatura”, pero advierte: “no quiere decir que nuestro sentimiento original arranca de la oscura conciencia de nuestra finitud y pequeñez, sino que nos sentimos criaturas porque nos encontramos ante la faz de un creador”. (Paz, 2003: 153).

Como se ha visto Otto centra su estudio en la relación del hombre con lo sagrado, un acercamiento con algo que parece inasible, la cual provoca un estremecimiento originario que abre el espíritu a lo Otro, sin embargo, al no poder acceder a lo sagrado por vías meramente racionales, Paz advierte que “cuando queremos expresarlo no tenemos más remedio que acudir a imágenes y paradojas” (2003:154). Por su parte Otto piensa que lo irracional de lo sagrado, gracias a “signos duraderos”, “ideogramas indicativos”, “símbolos conceptuales”, es posible alcanzar la claridad, universalidad e incluso la validez objetiva de lo sagrado. Lo numinoso puede ser evocado por medios directos e indirectos como lo hace, por ejemplo, la poesía y el arte, en los que se establece una analogía estética, a la que el teólogo alemán reconoce como lo sublime. Es por ello que la poesía es una de las vías posibles para alcanzar la revelación de lo sagrado, pues emplea el único lenguaje posible para mantener la

integridad del misterio: el símbolo, a través del cual el hombre, gracias a la palabra envuelta en metáfora, ritmo e imagen, logra acercarnos a lo sagrado.

Las aportaciones de Otto influyeron a Mircea Eliade, quien estudia lo sagrado a partir de la hermenéutica, la historia de las religiones y la fenomenología. Busca entender su significación, partiendo del aspecto simbólico; al igual que el autor de *Lo santo*, cree que lo sagrado es una realidad absoluta que trasciende el mundo y que se manifiesta en él.

II.1.3 APROXIMACIÓN HERMENÉUTICA: ELIADE

Mircea Eliade ve lo sagrado como una manera de ordenar el espacio y el tiempo, la ciudad, el cosmos, las funciones vitales como los alimentos, la sexualidad, el trabajo, es decir, un modo dar sentido a la vida humana en todos los aspectos esenciales. Parte de la oposición, entre lo sagrado y lo profano, observada como el punto de partida por la mayoría de los teóricos como Schleiermacher, Durkheim, Söderblom, Caillois, Otto, etc., con ello Eliade afirma: “lo sagrado y lo profano constituyen dos modalidades de estar en el mundo, dos situaciones existenciales asumidas por el hombre a lo largo de su historia”. (Eliade, 1994:21).

El *Tratado de historia de las religiones* ofrece un estudio fundamental del símbolo en la vida del *homo religiosus*. El autor se plantea la situación del hombre en el universo y su relación con las más diversas hierofanías, retoma los aportes de Otto acerca de la experiencia del hombre ante lo sagrado y su sentimiento ambiguo de temor o veneración expresando. “Todo lo que es insólito, singular, nuevo, perfecto o

monstruoso se convierte en recipiente para las fuerzas mágico-religiosas” (Eliade, 2013:37), pues para él el cosmos es algo que vive y habla.

II.1.3.1 LAS HIEROFANÍAS

El filósofo rumano hace notar que al ser lo sagrado algo que trasciende este mundo, pero que se manifiesta en él, habría que estar muy atento a estas manifestaciones. Propone el término “hierofanía”, cuya etimología denomina a algo sagrado que se nos muestra. Los diversos elementos que la estructuran, a partir de las ideas de Eliade, son: un nivel de trascendencia, la manifestación de lo sagrado a través de algo distinto de sí: un ser u objeto, la dimensión sacra con la que es revestido el elemento mediador, el cual no cambia su naturaleza. Además advierte el carácter local y universal¹⁰ de las hierofanías.

El teórico rumano da continuidad a la idea de Otto de una realidad invisible, misteriosa y trascendente, que se hace visible para el homo *homo religiosus* y que éste percibe. En su *Tratado de historia de las religiones* precisa:

Lo sagrado se manifiesta siempre a través de algo, el hecho de que ese algo, hierofanía, sea un objeto del mundo inmediato o un objeto de la inmensidad cósmica, una figura divina, un símbolo, una ley moral o

¹⁰ Eliade ejemplifica el rasgo local y universal de la hierofanía de la siguiente manera: “Los indios veneran cierto árbol llamado *açvattha*; la manifestación de lo sagrado en esta especie vegetal es transparente sólo para ellos, pues solo para ellos el *açvattha* es una hierofanía y no solamente un árbol. En consecuencia, esta hierofanía no es únicamente histórica (como por lo demás toda hierofanía), sino que es también *local*. Sin embargo, los indios conocen también el símbolo de un árbol cósmico (*Axis mundi*), y esta hierofanía mítico-simbólica es universal, pues los árboles cósmicos se encuentran en todas partes en antiguas civilizaciones. (Eliade, 2013: 27)

incluso una idea, no tiene importancia. El acto dialéctico sigue siendo el mismo: la manifestación de lo sagrado a través de algo diferente de ello mismo. (2013: 49).

En la experiencia de lo sagrado lo divino se vale del mundo profano para mostrarse, sin importar la oposición inevitable que existe entre ambas, sin embargo, para el hombre moderno, que vive en un mundo desacralizado, estas ideas pueden parecerle contradictorias, por ello, la duda que nace es saber por qué cualquier objeto puede mostrar lo sagrado. Eliade lo explica ejemplificando de la siguiente manera:

Lo sagrado puede manifestarse en piedras o árboles [...] no se trata de la veneración de una piedra o un árbol *por sí mismos*. La piedra sagrada, el árbol sagrado no son adorados en cuanto tales; lo son precisamente por el hecho de *hierofanías*, por el hecho de mostrar algo que ya no es ni piedra ni árbol, sino lo *sagrado* [...] Al manifestar lo sagrado, un objeto cualquiera se convierte en *otra cosa* sin dejar de ser *él mismo*. (Eliade, 1994: 19)

Este proceso de convertirse en *otra cosa*, sin perder sus cualidades originales puede entenderse, salvando las diferencias, a través de la imagen poética y la metáfora, en ellas sucede prácticamente lo mismo: dos realidades opuestas se funden formando una tercera realidad, pero sin dejar de ser ellas mismas.

Cuando el *homo religiosus* descubre lo sagrado se da cuenta de su condición, al mirar al cosmos descubre que lo numinoso lo sobrepasa y está presente a través de símbolos reveladores cargados de significación y de sentido inmersos en la naturaleza,

en los ciclos temporales, en el espacio, etc. y que a su vez son llevados por medio del símbolo a la poesía, mitos, arquetipos o ritos. La naturaleza en su totalidad es capaz de revelarse como sagrada, “la luna y el sol, los ciclos vegetativos o los cuatro elementos (agua, tierra, aire y fuego) constituyen los ejes de las hierofanías. Las regiones celestes, inaccesibles adquieren el prestigio de todo “lo Otro””. (Wunenburger, 2006: 25). Cuando lo divino se revela a través de cualquier hierofanía, se da siempre una ruptura en la homogeneidad del espacio y tiempo, convirtiéndolos en sagrados, Paz dice:

Lo divino afecta de una manera acaso más decisiva las nociones de espacio y tiempo, fundamentos y límites de nuestro pensar. La experiencia de lo sagrado afirma: aquí es allá; los cuerpos son ubicuos; el espacio no es una extensión, sino una cualidad; ayer es hoy, el pasado regresa; lo futuro ya aconteció [...] se advierte la presencia de un centro que atrae o separa, eleva o precipita, mueve o inmoviliza. Las fechas sagradas regresan conforme a cierto ritmo, que no es distinto al que del que junta o separa los cuerpos, trastorna los sentimientos, hace dolor del goce, placer del sufrimiento, mal del bien. El universo está imantado, una suerte de ritmo teje tiempo y espacio, sentimientos y pensamiento, juicios y actos y hace una sola tela del ayer y mañana, de aquí y allá, de náusea y delicia. Todo es hoy. Todo está presente. Todo está, todo es aquí. Pero también todo está en otra parte y en otro tiempo [...] todo está regido por algo que es radicalmente distinto y extraño a nosotros. (Paz, 2003: 139)

La irrupción de lo sagrado en el espacio, le permite al hombre fundar el mundo, a través de un centro, mientras que su irrupción en el tiempo hace que se logre

reactualizar el tiempo primordial, ambas experiencias le permiten estar más cerca de lo divino brindándole un sustento ontológico.

II.1.3.2 EL ESPACIO SAGRADO

El espacio sagrado funda al mundo, en él se manifiesta la divinidad que rompe con la homogeneidad del espacio. La ruptura que se da, marca la oposición entre lo sagrado y lo profano, el lugar habitado por la Presencia repite un acto primordial: “la transformación del Caos en Cosmos por el acto divino de la Creación”. (Eliade, 1994:34).

En el lugar sagrado se crea una apertura que permite la comunicación de las tres regiones cósmicas: el cielo, la tierra y el inframundo, esta unión se da a través de un eje o pilar universal: el *Axis mundi* que simbólicamente puede ser representado por un árbol, una montaña, un pilar, etc., Eliade dice: “une, a la vez que sostiene, el Cielo con la Tierra y cuya base está hundida en el mundo de abajo” (1994: 38), alrededor del eje cósmico se extienden los cuatro puntos cardinales que despliegan al mundo, el *Axis mundi* siempre se haya en medio: es el centro del mundo.

El homo religiosus pretende vivir lo más cerca del centro del mundo, ya que de manera simbólica puede mantener una comunicación con lo Otro. Al erigir un espacio sagrado el hombre primitivo, al igual que los Dioses; puede repetir el acto de creación de mundo a través del rito y la consagración, lo que le permite vivir y Ser realmente, el filósofo rumano explica:

El hombre religioso está sediento de Ser, el terror ante el “Caos” que rodea su mundo habitado corresponde a su terror ante la nada. El espacio desconocido que se extiende más allá de su “mundo”, espacio no-cosmizado, puesto que no está consagrado, simple extensión amorfa donde todavía no se ha proyectado orientación alguna, este espacio profano representa para el hombre religioso el no-ser absoluto. Si por desgracia se pierde en él, se siente vaciado de su sustancia “óntica”, como si se disolviera en el Caos. (Eliade, 1994:60).

La irrupción del espacio sagrado ejerce un valor existencial en el hombre religioso, para él es indispensable, pues nada puede comenzar a hacerse sin una orientación previa, el centro mundo es un punto fijo del cual todo parte. Por esta razón es que busca situarse y vivir cerca del centro, para ello hay que fundar un espacio sagrado que lo distancie del caos que produce lo profano. El simbolismo que se forma del centro nos permite entender que en el espacio sagrado el hombre establece, buscando un fundamento ontológico, ciudades santas, templos, santuarios, que son la recreación del *Axis mundi* y repiten la comunicación y el vínculo entre lo celeste, lo terreno y el inframundo.

II.1.3.3 EL TIEMPO SAGRADO

Para el *homo religiosus* existen dos categorías de tiempo, uno sagrado y otro profano, el primero es mítico, circular, reversible, le permite recuperar periódicamente el cosmos, el segundo es lineal y efímero. El tiempo sagrado, dice Eliade retomando a Mauss y Hubert, es una “serie de eternidades”, lo es porque el hombre al

experimentarlo vuelve una y otra vez al comienzo, al momento de la Creación, al tiempo de la cosmogonía. Eliade dice: “Reintegrar el tiempo sagrado del origen significa hacerse contemporáneo de los Dioses, es decir, vivir en su presencia, aun cuando esta presencia sea misteriosa, en el sentido de que no siempre es visible”. (Eliade, 1994:81). El hombre busca sumergirse periódicamente en el Tiempo sagrado, lo cual es posible a través del rito y la festividad, mediante los cuales se logra superar la continuidad del tiempo profano, histórico-lineal, y consigue volver a unirse con el tiempo primordial, el autor en *Lo sagrado y lo profano* afirma:

El tiempo sagrado es por su propia naturaleza reversible, en el sentido de que es propiamente hablando, un tiempo mítico primordial, hecho presente. Toda fiesta religiosa, todo tiempo litúrgico, consiste en la reactualización de un acontecimiento sagrado que tuvo lugar en un pasado mítico, “al comienzo”. Participar religiosamente en una fiesta implica el salir de la duración temporal “ordinaria” para reintegrar el tiempo mítico, reactualizado por el rito mismo. El tiempo sagrado es, indefinidamente recuperable y repetible. (Eliade, 1994: 63).

Al reactualizarlo, por medio del rito y la fiesta, se restituye la realidad sagrada de la existencia, el hombre religioso busca introducirse en el tiempo y espacio sagrados por necesidad existencial, por la nostalgia de unión total al Ser. Al regresar simbólicamente puede reencontrarse en presencia de lo divino, recuperar el mundo puro de la Creación logrando así abolir el tiempo profano y alejarse de su sinsentido, cuyo fin es la muerte y el ocaso de la existencia, pues es una degradación del tiempo original

II. 2 EL SÍMBOLO Y LO SAGRADO

Para Eliade las hierofanías son susceptibles a convertirse en símbolos, ya que el símbolo continúa “el proceso de hierofanización y sobre todo porque, ocasionalmente, es él mismo una hierofanía, es decir, porque revela una realidad sagrada o cosmológica que ninguna otra ‘manifestación’ está en posibilidad de revelar”. (Eliade, 2013:399).

El símbolo es el lenguaje de la hierofanía, es el mediador que permite el acercamiento permanente de lo humano con lo divino, Ricoeur vislumbra que esa relación permite al hombre enfrentarse a la realidad, afirma: “todo símbolo es en última instancia una hierofanía, una manifestación del vínculo del hombre con lo sagrado”. (Ricoeur: 1982: 330). El símbolo acerca al hombre al cosmos, devela la dimensión sagrada de la existencia, nos sustrae del caos profano para revelarnos la trascendencia de lo numinoso. El pensamiento simbólico evidencia la necesidad del hombre por un sustento ontológico que le permita simbolizar la hierofanía y encontrar las estructuras más profundas del Ser. La imaginación simbólica, según Gilbert Durand es “la negación vital de manera dinámica, negación de la nada, de la muerte y del tiempo”. (Durand, 2005:124). Para el hombre sin símbolos el mundo no puede ser revelado, no tienen el medio para acercarse a lo sagrado, su existencia, como la del hombre moderno, se reduce al enajenamiento y la fragmentación.

El símbolo, se caracteriza por la simultaneidad y multiplicidad de varias significaciones, que a su vez convergen y eliminan la fragmentación del mundo, buscando la asimilación y la unión del hombre con el universo y lo sagrado, la polivalencia del símbolo es capaz de hacernos captar las correspondencias de las

diferentes regiones de la realidad cósmica, que de otra manera no serían evidentes. Al mirar la realidad de forma simbólica, se logra descubrir y percibir, algo más que el mero significado inmediato, otro sentido que la plenifica, según Eliade “todo simbolismo aspira a integrar y a unificar el mayor número posible de zonas y sectores la experiencia antropocósmica”. (Eliade, 2013: 404).

Por otra parte, la simbolización del mundo sagrado no se da de forma arbitraria, sino que se articula a través de elementos, como la analogía, que le confieren su universalidad. En el simbolismo de lo sagrado existe un principio de analogía, que permite encontrar correspondencias “entre el microcosmos y el macrocosmos, entre el plano material y espiritual, cada forma remite a una similar, pero situada en otro plano”. (Wunenburger, 2006: 33). Mauricio Beuchot¹¹ afirma: “La analogía nos hace interpretar el símbolo, comprenderlo, entenderlo en la medida de lo posible. La analogía puede decir lo que sólo se puede mostrar. Dice lo que sólo se muestra: el símbolo”. (Beuchot, 2007:200). El símbolo sagrado se sirve de la analogía, pues permite la unión, por medio de la correspondencia de los contrarios, Gilbert Duran comenta:

La función simbólica es en el hombre el lugar de “pasaje”, de reunión de los contrarios: en su esencia, y casi en su etimología, el símbolo “unifica pares opuestos”. Sería en términos aristotélicos la facultad de “conservar

¹¹ Beuchot propone la hermenéutica analógica como una teoría de la interpretación de textos, que usa el concepto de analogía para estructurarse, pues ella está entre la univocidad y la equivocidad, la primera es la pretensión de claridad y distinción completa, la segunda cae en la oscuridad y la confusión, la analogía es intermedia. Beuchot nota que la hermenéutica analógica es aplicable a la relación de la poesía con la ontología, en donde privilegia a la metáfora “que es una de las formas de analogía, y que conecta la razón con la imaginación”. (Beuchot, 2008: 496).

juntos” el sentido (*Sinn*= el sentido) consciente, que percibe y recorta con precisión los objetos y la materia primera (*Bild*= la imagen), que emana, por su parte, del fondo del inconsciente. Para Jung, la función simbólica es *conjunctio*, unión, donde los dos elementos se funden sintéticamente en el pensamiento simbolizante mismo. (Durand, 2005:74).

Para Octavio Paz la noción de analogía es fundamental, él concibe el mundo como ritmo: “todo se corresponde porque todo ritma y rima [...] correspondencia y analogía no son sino nombres del ritmo universal”. (Paz, 2003:389). En la poesía se materializan las correspondencias del universo, el ritmo, la imagen poética y la metáfora, recursos fundamentales de la analogía, permiten la correspondencia, pues anulan diferencias y unen alteridades, mostrando *esto es aquello*. La forma sagrada es, en efecto, siempre una llamada de las formas análogas, se inscribe en una serie de correspondencias. El símbolo gracias a la analogía permite mediar lo visible y lo invisible.

La etimología de símbolo implica la unión, re-uniión de dos mitades a una realidad única, un significado y un significante, el primero, en palabras de Gilbert Durand, nunca puede ser captado por el pensamiento directo, el segundo no se da de manera arbitraria ni convencional, sino de manera motivada¹², la relación entre significado y significante resulta en la epifanía. (Durand, 2005:22). El símbolo hace aparecer lo sagrado, su parte visible, en términos de Durand, es el significante, ya que entre el símbolo y su referente siempre existe una relación analógica.

¹² De esta manera se marca la diferencia fundamental entre signo y símbolo, el signo en oposición al símbolo, es convencional y arbitrario.

Jung considera que una palabra o una imagen “es simbólica cuando representa algo más que su significado inmediato y obvio. Tiene un aspecto “inconsciente” más amplio que nunca está definido con precisión o completamente explicado”. (Jung, 1995: 20). El símbolo está formado por un significado inconsciente que es universal y común a todos los hombres, en todas las épocas, a éste Jung lo llama “inconsciente colectivo” y a sus contenidos los denomina “arquetipos” que son posibilidades de representación que pueden expresarse en imágenes simbólicas universales.

Para Ricoeur en tres dimensiones subyace el símbolo auténtico: cósmica, onírica y poética¹³. “El símbolo poético nos presenta la expresividad en su momento naciente. La poesía sorprende el símbolo en el momento en que brota fresco del surtidor del lenguaje”. (Ricoeur, 1982:134). Al proponer las tres dimensiones de lo simbólico, Ricoeur advierte que mantienen un diálogo entre sí, la estructura de la imagen poética coincide con la del sueño al igual que con las hierofanías que manifiestan lo sagrado.

El símbolo hace posible el acercamiento a la revelación, pues es su lenguaje, la poesía manifiesta símbolos que le permiten al hombre, según el verso de Hölderlin, “habitar poéticamente sobre la tierra”, lo cual implica que gracias a la poesía, a través del símbolo y su funcionamiento analógico se sustente ontológicamente pues es un medio de acércalo continuamente con lo divino.

¹³ Según Ricoeur, al igual que los teóricos vistos anteriormente, el hombre comienza a notar lo sagrado en el mundo: el cielo, el sol, la luna, las aguas, la vegetación, que se manifiesta por hierofanías. En las que lo sagrado aparece en fragmentos del cosmos. La segunda dimensión del símbolo se representa a través de lo onírico, Ricoeur nota que en los sueños es en donde podemos observar el paso de la función cósmica a la función psíquica de los símbolos fundamentales, constantes y persistentes de la humanidad. La última dimensión Ricoeur la ve en lo poético. (Ricoeur, 1982)

II.3 EL MITO

La experiencia de lo sagrado y sus revelaciones primordiales se estructuran también por el mito, el cual, según Jung, esconde temas muy definidos que siempre se están reactualizando, esto es posible debido a su fuerte base arquetípica, que subyace en el inconsciente colectivo. Es por eso que los diversos mitos de los diferentes pueblos y culturas presentan formas y conexiones más o menos similares, debido a que el lenguaje mitológico es universal, su elemento es el símbolo. La imaginación simbólica por su parte ordena las imágenes que representan las hierofanías en el relato. El mito, comenta Eliade:

... relata una historia sagrada, es decir, un acontecimiento primordial que tuvo lugar en el comienzo del Tiempo [...] equivale a relatar un misterio pues los personajes del mito no son seres humanos: son Dioses o héroes civilizadores. (Eliade, 1994: 84).

Los mitos cubren tres necesidades esenciales en el hombre, según Wunenburger: “dotarse de un escenario imaginativo que ilustre y fije el encuentro con lo sagrado; encerrar en la memoria de lo sagrado un conjunto de modelos cómodos para interiorizar y transmitir, finalmente asegurar una comunicación social en torno de las mismas creencias y los mismos comportamientos”. (Wunenburger, 2006:36). Debido a esto el hombre no puede prescindir de los mitos, en ellos encuentran una justificación ontológica que le explica y responde temas esenciales como la trascendencia, el origen, etc.

Según el autor de *Lo sagrado y lo profano*, la función más importante de los mitos es “fijar modelos ejemplares de todos los ritos y actividades humanas significativas.” (Eliade, 1994:87). Por medio del pensamiento analógico el hombre se asimila y homologa tanto con los fenómenos cósmicos, como con los actos divinos. Gracias a la reactualización del mito, el *homo religiosus* se aproxima a los Dioses, sustenta el Ser al imitar los modelos divinos, a través de los cuales sacraliza su mundo.

Los mitos tratan diversos temas esenciales para el hombre, unos revelan su origen: los mitos cosmogónicos, en ellos emerge el tiempo primordial, arquetípico, que da origen a la realidad del mundo, sirve de modelo ejemplar para toda “creación”. Es el tiempo cosmogónico en el que los Dioses han aparecido y han creado. Mediante la recitación o ritualización de esta clase de mito es posible reactualizar el acontecimiento primordial, es decir, un retorno al origen en el que el hombre se hace contemporáneo a los Dioses. A este tipo de mito se vinculan los antropogénicos, donde se cuenta el origen y creación humana por parte de los Dioses. Otros explican el nacimiento de los Dioses: teogónicos. El surgimiento de una ciudad, o ritos en los que se establecen normas y comportamientos semejantes a las de los Dioses: fundacionales. El anunciamento del destino después de la muerte: escatológicos.

Los mitos, por lo tanto, son fundamento para el hombre, le explican el mundo, el origen, los fenómenos del cosmos, los fenómenos sociales, le fijan modelos ejemplares a los ritos y a las diversas actividades esenciales como la alimentación, la sexualidad, el trabajo, etc. Al reactualizar los mitos el hombre se mantiene cerca de lo

sagrado, participa del Ser, mientras que lo profano carece de modelo divino, es decir, de fundamento ontológico.

II.4 ARTE, POESÍA Y LO SAGRADO

Comenzaré este apartado con una profusa y sustanciosa cita con la que Paz en “La otra orilla” vincula a la poesía con lo sagrado:

El hombre se vierte en el ritmo, cifra de su temporalidad; el ritmo, a su vez, se declara en la imagen; y la imagen vuelve al hombre apenas unos labios repiten el poema. Por obra del ritmo, repetición creadora, la imagen –haz de sentidos rebeldes a la explicación– se abre a la participación. La recitación poética es una fiesta: una comunión. Y lo que se reparte y recrea en ella es la imagen. El poema se realiza en la participación, que no es sino recreación del instante original. Así el examen del poema nos lleva al de la experiencia poética. El ritmo poético no deja de ofrecer analogías con el tiempo mítico; la imagen con el decir místico, la participación con la alquimia mágica y la comunión religiosa. Todo nos lleva a insertar el acto poético en la zona de lo sagrado (Paz, 2003: 131).

La poesía es en su origen sagrada. Para Héctor Murena nace por necesidad de Dios. La poesía permite al hombre realizarse mediante la acción de nombrar en la obra y simultáneamente cooperar con el fin trascendente de acercarnos a la divinidad. En su ensayo *El arte como mediador entre este mundo y el otro*, nos dice: “la esencia del arte es nostalgia por el Otro mundo”. (Murena, 1995:34). Eliade reflexiona:

La profunda nostalgia del hombre religioso es la de habitar en un “mundo divino”, la de tener una casa semejante a la “casa de los Dioses” [...] esta nostalgia expresa el deseo de vivir en un Cosmos puro y santo, tal como era al principio, cuando estaba saliendo de las manos del creador. (Eliade, 1994: 61)

Nos hallamos en la herida profunda del hombre por la nostalgia de estar cerca de lo divino y volver al instante primigenio. De esta herida brotan diversas manifestaciones con las que el hombre busca lo sagrado: arte, poesía, mitos, religiones. Brotan de la misma fuente, pero Paz describe diferencias fundamentales entre poesía y religión, tomando como ejemplo el concepto vida-muerte.

La religión postula la vida eterna. Nos redime así de la muerte pero hace de la vida terrena una larga pena y una expiación de la falta original. Al matar la muerte, la religión desvive la vida. La eternidad deshabita el instante. Porque vida y muerte son inseparables. La muerte está presente en la vida: vivimos muriendo. Y cada minuto que morimos, lo vivimos. En nombre de la vida eterna, la religión afirma la muerte de esta vida. (Paz, 2003: 156-157)

La poesía por el contrario, afirma a ambas nociones como una misma, concilia sus diferencias, en “El cántaro roto”, por ejemplo, Paz dice: “vida y muerte no son mundos contrarios, somos un solo tallo con dos flores gemelas”. La poesía nos muestra ambos rostros del Ser, a comparación de la religión y su idea de vida eterna, o la muerte eterna de la filosofía.

Por otra parte, el intelectual mexicano encuentra en la experiencia amorosa semejanzas con la poesía y la región, ve que los tres actos nacen de la misma fuente y que en ellos existe una nostalgia de un estado anterior, del cual fuimos separados. En el amor se revela el Ser: “la experiencia amorosa nos da de una manera fulgurante la posibilidad de entrever, así sea por un instante, la indisoluble unidad de los contrarios. Esa unidad es el Ser”. (Paz, 2003: 160). Amor y erotismo regresan siempre a la fuente primordial, la analogía está presente en la experiencia amorosa, a través del erotismo se unen los contrarios y se redimen sus diferencias: lo masculino y lo femenino, simbólicamente esta unión representa la unión cósmica del cielo con la tierra, o se sigue el modelo ejemplar de los Dioses, de esta manera el hombre puede recobrar su naturaleza original. Sin embargo, Paz advierte:

Lo sagrado trasciende la sexualidad y las instituciones sociales en que cristaliza. Es erotismo, pero es algo que traspasa el impulso sexual, es un fenómeno social, pero es otra cosa. Lo sagrado se nos escapa. Al intentar asirlo, nos encontramos que tiene su origen en algo anterior y que se confunde con nuestro ser. Las tres experiencias son manifestaciones de algo que es la raíz misma del hombre. (Paz, 2003: 147).

En la poesía la metáfora es uno de sus recursos que nos acerca a lo divino, es un “llevar más allá” lo sensible, (metá, «más allá», phorein, «pasar, llevar»), se trae hacia el poema el Otro Mundo, Murena ejemplifica:

Las palabras “tierra”, “habitar”, “hombre”, poseen un significado estable, petrificado, de uso. Pero si Hölderlin dice. “Poéticamente habita el hombre sobre la tierra”, esas mismas palabras se liberan del pétreo significado útil, y se funden en una serpiente que salta tensa y sutil, para revelarnos el Otro Mundo que había en ellas. (Murena, 1995: 35)

La palabra poética reintegra al hombre a su unidad perdida con el mundo, trae hacia nosotros lo numinoso. Lo Otro es presentado en el poema. Cuando se lee un verso, refiere Paz, se oye el ritmo cósmico, se funden los contrarios, el lenguaje recobra su peso original y la emergencia del Ser.

Según Heidegger en *Hölderlin y la esencia de la poesía* lo que dicen los poetas es instauración, pues le dan fundamentación a la existencia humana en su razón de Ser. Poetizar es darles nombre original a los Dioses, la esencia de la poesía debe ser concebida por la esencia del lenguaje. Pero esto sólo es posible porque los Dioses mismos nos dieron el habla. Ellos también hablan, pero lo hacen por medio de símbolos, el poeta, asumiendo su responsabilidad, es capaz de interceptar e interpretarlos para comunicarlos a su pueblo. El poeta es pues un mediador entre los Dioses y los hombres. La esencia de la poesía es la fusión de los símbolos divinos y la voz del pueblo. Heidegger nota la idea de que la poesía y el arte son una proyección hacia lo divino, ve al poeta como la excelencia del ser humano, citando a Hölderlin refiere: “Pleno de méritos, pero es poéticamente como el hombre habita esta tierra.” (Heidegger, 2010:116). “Habitar poéticamente” según el mismo autor es “estar en presencia de los Dioses y ser tocado por la esencia cercana de las cosas.” (2010:117). A través de la palabra poética al hombre se le revela lo sagrado, pues la verdadera

realidad humana es poética. La poesía así entendida, no es un mero artilugio que adorna el lenguaje, es el nombrar que instaura el ser y la esencia de las cosas, no es un decir cualquiera. El nobel mexicano en uno de sus primeros ensayos, “Poesía de soledad y poesía de comunión”, asevera:

Mediante la palabra, mediante la expresión de su experiencia, (el poeta) procura hacer sagrado el mundo, con la palabra consagra la experiencia de los hombres y las relaciones entre los hombres y el mundo, entre el hombre y la mujer, entre el hombre y su propia consciencia. No pretende hermostrar, santificar o idealizar lo que toca, sino volverlo sagrado. (Paz, 1999: 237-238).

El poema invoca lo sagrado como lo innombrable, en él dice lo indecible, entretejiéndolo en cada verso que el poeta transmite a su pueblo para convertirlo en un fundamento y origen común. El poema desaparece ante lo sagrado que nombra, es el silencio de Dios llevado a la palabra, pero como lo divino es lo indecible y sin palabra, el poema, por el silencio de Dios, toma como medio el lenguaje humano. La obra pasa de esta manera de Dios a los hombres. Platón su diálogo *Ion* ve al poeta como un “ser alado, ligero y sagrado [...] no son los poetas los que dicen cosas maravillosas, sino que son los órganos de la divinidad que nos hablan por su boca”. (Paz, 2003:168).

El poeta es quien clarifica las palabras, las libera de todo peso semántico que les impone la vida diaria, les devuelve su poder simbólico, y la analogico con el universo, logra develarnos lo sagrado y nuestra condición, revela el momento primigenio en que lo Otro le da sentido a la existencia humana.

María Zambrano en *El hombre y lo divino* también ve a la palabra como un medio de acercamiento a lo divino. Pero solamente la palabra viva y metafórica que “lleve más allá” es capaz de revelar:

La poesía primera que nos es dada a conocer es el lenguaje sagrado, más bien el lenguaje propio de un período sagrado anterior a la historia [...] Palabras sagradas que hoy oímos todavía en las fórmulas de la Religión; pero ellas para el creyente no son poesía sino misteriosa verdad. La palabra sagrada es operante, activa ante todo; verifica una acción indefinible, porque no es un acto determinado y concreto, sino algo más; algo infinitamente más precioso e importante, acción pura, libertadora y creadora, con la cual guardará parentesco siempre la poesía. (Zambrano, 1989: 40).

El lenguaje en su origen es poético, pero poco a poco fue perdiendo su peso original. Después el hombre tomó conciencia de la historia, para la filósofa española este fue un momento trágico, los Dioses dejaron de ser la respuesta, se pasó de una actitud poética a una filosófica. La poesía, según la autora, es respuesta, la filosofía sería la pregunta. La pregunta proviene del caos, del vacío, de la falta de conocimiento del Ser. Los Dioses aparecen como la respuesta inicial; la aparición de estos Dioses es una primera disposición ordenada de la realidad. Nombrar a los Dioses, es la tarea de los poetas y la poesía según Heidegger, significa salir del estado trágico en el que el hombre es proclive a la caída en el ente, porque al nombrarles se les puede invocar.

La idea de que el conocimiento poético lleva consigo una determinada manera de concebir la verdad, la realidad y el lenguaje. La realidad que se agra gracias al conocimiento poético es aquel fondo en el que reside lo enigmático, lo misterioso, lo sagrado. Octavio Paz en *Los hijos del limo* dice:

La palabra poética es la mediación entre lo sagrado y los Dioses y así es el verdadero fundamento de la comunidad. Poesía e historia, lenguaje y sociedad, la poesía como punto de intersección entre el poder divino y la libertad humana, el poeta como guardián de la palabra que nos preserva del caos original: todas esas oposiciones anticipan los temas centrales de la poesía moderna. (Paz, 2003: 368).

Sin embargo, la modernidad nos ha vaciado de sentido, como consecuencia hemos perdido la dimensión de lo sagrado. De ahí que nuestro tiempo se caracterice por la huida de los Dioses y la des-divinización del mundo. Entonces ¿qué lugar ocupa el hombre moderno entre lo humano y lo divino cuando ya nada es sagrado?

Heidegger procura encontrar un lugar donde se pueda mediarlo sagrado y lo profano. ¿Cómo pensar en esto ahora que los Dioses han muerto, según Nietzsche, o han huido, según Heidegger? En los trabajos de Heidegger encontramos la necesidad de preparar la morada a los Dioses. Vivimos en tiempos de penuria, en tiempos de penumbra, privada de fundamento. El mundo en que vivimos “es tan pobre que ya no es capaz de sentir la falta de Dios como una falta” (Heidegger, 1996: 241). Vivimos pues, en la era del abismo, pero tenemos que ser capaces de vivirla como tal. Tenemos que sentir la carencia que esto implica, para sentir la falta de Dios.

Entonces, Hölderlin se cuestiona: ¿Para qué poetas en tiempos de penuria? El poeta tiene la encomienda de preparar el camino de los Dioses aún en la noche más oscura. Él puede seguir las huellas de los Dioses huidos. Él vela la morada de ellos esperando su iluminación. El poeta, como mediador, no vive esta experiencia originaria de manera individual. Él es una voz para los demás, él permanece en estado de vigilia para estar alerta, y puede gracias a su palabra, alertar a los demás.

CAPÍTULO III

LO SAGRADO EN “PIEDRA DE SOL”

I.1 ACERCAMIENTO AL POEMA

“Piedra de sol” apareció el 28 de septiembre de 1957 en la colección Tezontle del Fondo de Cultura Económica, posteriormente fue incorporado en *La estación violenta* publicada el 15 de agosto de 1958 y cuyo volumen contiene algunos de los poemas más representativos de Octavio Paz como: “Himno entre ruinas”, “Mutra”, “El cántaro roto”, con “Piedra de sol” se cierra un periodo en la poética del autor que comenzó en 1935 y se abre otro. Respecto a *La estación violenta* señala:

Todos los poemas son una pregunta, una meditación o un himno frente a una ciudad, un paisaje, una historia. Venecia, Aviñón, Mutra [...] el libro es, así viaje en el tiempo y viaje en el espacio. Viaje y pregunta ante la historia. Y retorno: a México. En “El cántaro roto”, al instante significativo, al instante amoroso, en “Piedra del sol”. En ambos poemas el retorno es social y personal. (Paz, 2002:19).

El título “Estación violenta” al igual que el epígrafe “*O Soleil c’est le temps de la Raison ardente*” que Paz utiliza para el libro provienen de Apollinaire. En una entrevista a Carballo comenta al respecto:

La iniciación del otoño, constituye la estación violenta, la estación de las pasiones. El otoño es también, luz reflexiva, “razón ardiente” como dice Apollinaire. Es, en síntesis: pasión y razón, acción y reflexión. El título posee un doble significado: se refiere por una parte, a una época de mi vida; por la otra, posee un sentido social. El otoño es la época

de la cosecha, de la recolección de frutos. Es, pues, una estación colectiva, en la que los hombres comparten los frutos de su trabajo y las palabras del poeta [...] Pero mi libro encara esa realidad tanto como realidad destructora, fantasmal de nuestro tiempo. (Paz, 2002:18).

Es por ello que cada uno de los poemas que forman *La estación violenta* responden a una pregunta que Paz se hace ante nuestra época, “nuestra estación”. Según Alicia Correa en este momento “su expresión se tiñe de un humanismo fortalecido que le permite conciliar los contrarios e interpretar el universo a través del amor y de la muerte”. (Correa, 1998:49).

En “Piedra del sol” Paz funde, en 584 endecasílabos que forman al poema, la cosmovisión mesoamericana; la supervivencia de los mitos universales; su experiencia con la poesía española e hispanoamericana, desde el siglo XVI al XX; la visión y su acercamiento al surrealismo; sus inquietudes filosóficas y religiosas; así como también su preocupación por la historia. Todo ello mediado por la analogía, la metáfora y su incesante búsqueda por el retorno al origen a través de la palabra.

III.2 SURREALISMO Y POESÍA NÁHUATL

El acercamiento de Paz hacia lo prehispánico y el descubrimiento del valor estético de la poesía y del arte precolombino, coincide con su atracción al surrealismo. Esta relación no es de extrañarse, pues en el surrealismo se revalorizó el arte llamado "primitivo". En *Octavio Paz por él mismo*, recuerda:

Llegué a París en diciembre de 1945 [...] Desde el punto de vista estético, la curva del surrealismo era descendente. Su gran hora había pasado ya. Yo llegué tarde. Pero hablo desde el punto de vista de la

estética, punto de vista siempre insuficiente. El surrealismo, a pesar de que poética y artísticamente se había convertido en un manierismo, guardaba intactos sus poderes de revelación y subversión [...] Era menos actual que el existencialismo, pero era más vivo y sobre todo tenía más futuro [...] Yo lo vi como un puente que me unía a la gran tradición romántica y simbolista y que, simultáneamente, me llevaba a un futuro inminente. Ya entonces me sentía, obscuramente, un postsurrealista. (Stanton, 1994:12).

La afinidad de la herencia prehispánica y la vanguardia surrealista, se refleja en la poética de Paz que une “el poder mágico y transmutador de la palabra poética, la imaginación y el deseo” (Verani, 2009:243), a través de los cuales se puede vislumbrar la analogía universal. Esta conjunción del surrealismo con la cosmovisión mesoamericana, le deja a Paz la posibilidad de penetrar en un tiempo mítico y adquirir consciencia de lo sagrado. En *Escultura antigua de México*, el ensayista mexicano señala las relaciones opuestas que se complementan al mismo tiempo en el mundo mesoamericano:

La seducción que ejercen los llamados pueblos primitivos sobre los modernos es la libertad. En esas viejas culturas [...] el artista moderno encuentra que lo individual y lo social no se oponen, sino se complementan [...] La imaginación y la realidad se dan la mano y se confunden: ya no se sabe dónde termina la primera y principia la segunda. Ninguna regla, ninguna convención parecen servir de contrapeso al soplo de la fantasía; este mundo de correspondencias mágicas está regido por la imaginación en libertad; gracias a ella la diosa de la muerte es también de la vida, la serpiente es alada como las águilas. (Paz, 1987: 116).

La atracción de Paz por las culturas prehispánicas la explica él mismo en términos de lo sagrado de Rudolf Otto: “Desde mi adolescencia me fascinó la civilización del

México antiguo. Fascinación en todos los sentidos de la palabra atracción, repulsión, hechizo. Varias veces, no sin temor, me he atrevido a escribir sobre este mundo y sus obras” (León-Portilla, 2009:68). La fascinación se arraiga con su acercamiento al surrealismo. Él concibe a esta vanguardia como un “nuevo sagrado extrarreligioso, fundado en el triple eje, de la libertad, el amor y la poesía, una aventura subversiva que pretende transformar el universo en imagen del deseo y la encarnación del sueño”. (Paz, 1983: 150).

La inspiración poética en nuestro tiempo ha perdido todo valor asociado a lo sagrado pues se ha prescindido de la idea de Dios, Paz señala: “La historia de la poesía moderna es la del continuo desgarramiento del poeta, dividido entre la moderna concepción del mundo y la presencia a veces intolerable de la inspiración.” (Paz, 2003:172). El surrealismo postula una nueva visión del mundo en donde la inspiración ocupa un lugar preponderante.

La obra de Octavio Paz comparte con el surrealismo ciertas prácticas creativas que desligan la imaginación de trabas racionales: “En respuesta al individualismo y al racionalismo que los preceden, los surrealistas acentúan el carácter inconsciente, involuntario y colectivo de toda creación [...] la poesía es pensamiento no-dirigido”. (Paz, 2003:179). El surrealismo tiene entre sus fundamentos la desconfianza al lugar privilegiado que ocupa la razón en nuestro tiempo. A esta Breton la denominaba "la más odiosa de las prisiones" representaban para el autor de *El amor loco*, obstáculos a la creatividad. Sin embargo, el poeta mexicano advierte no caer en el completo dominio de lo irracional:

Breton acude a Freud: lo poético es revelación del inconsciente y, por tanto, no es nunca deliberado. Pero el problema que desvela a Breton es un falso problema, según ya lo había visto Novalis: abandonarse al murmullo del inconsciente exige un acto voluntario. (Paz, 2003, 149).

No es que Paz niegue la labor del inconsciente en la poesía, sólo objeta el caer en lo irracional del pensamiento no-dirigido, él afirma que debe haber una pre-meditación, Esta idea de conjunción entre inspiración y razón Paz la experimentó al escribir uno de sus poemas más importantes de trascendencia universal. Él describe el origen del poema en este pasaje retrospectivo:

No tenía plan. No sabía lo que quería escribir. “Piedra de sol” se inició como un automatismo. Las primeras estrofas las escribía como si literalmente alguien me las dictara. Lo más extraño es que los endecasílabos brotaban naturalmente, y que la sintaxis, y aun la lógica eran arbitrariamente normales. De pronto sobrevino una interrupción. Había escrito unos treinta versos y no pude seguir. Salí al extranjero por dos semanas [...] a mi regreso, al releer lo escrito, sentí la necesidad de continuar el texto. Volví a escribir con una extraña facilidad, pero en esta ocasión intenté utilizar la corriente verbal y orientarla un poco. Poco a poco el poema se fue haciendo, me fui dando cuenta hacia dónde iba el texto. Fue un caso de colaboración entre lo que llamamos el inconsciente (y que para mí es la verdadera inspiración) y la conciencia crítica y racional. A veces triunfaba la segunda, a veces la inspiración. (Santí, 1997:108-109).

Como se observa Paz busca poner la razón al servicio del inconsciente, con lo cual, se puede abolir la distancia entre el nombre y la cosa, mediante esa voz guiada por la unión de los polos consciente e inconsciente el poeta puede: “Penetrar en el

lenguaje con los ojos cerrados, pero, una vez dentro, abrirlos”, con lo que se puede mediar la inspiración y la razón, el automatismo psicológico y la vigilia racional.

Anthony Stanton en *Huellas precolombinas en “Semillas para un himno”* resalta la influencia, en la obra de Paz, de los estudios de Ángel María Garibay y su discípulo Miguel León-Portilla relacionados con la poesía náhuatl. Stanton relaciona los cuatro recursos expresivos característicos de la poesía de esta cultura precolombina de acuerdo a Garibay: el paralelismo, el estribillo, las "palabras broche" y el difrasismo¹, y los compara con algunos poemas de Paz que contienen lo antes mencionado. Stanton también observa que en la obra del poeta mexicano abundan recursos expresivos, símbolos e imágenes similares a las traducciones de Garibay. Nota además la existencia de un “léxico compartido: piedras preciosas, joyas y objetos de lujo; animales con connotaciones mitológicas; aves de rico plumaje o insectos vistosos; objetos asociados con la guerra; y ciertos instrumentos musicales”. (Stanton, 1992:12). Por ejemplo hay partes en “Piedra de sol” donde se nota la influencia de la poesía azteca:

escritura de fuego sobre el jade,
grieta en la roca, reina de serpientes,
columna de vapor, fuente en la peña,
circo lunar, peñasco de las águilas (Vs. 124-127).

En los versos anteriores el “yo poético” continúa con una enumeración para describir a la figura femenina del poema. En ellos se observa la regularidad del endecasílabo

¹Construcción gramatical en la que dos palabras diferentes, al aparecer juntas, constituyen una tercera unidad de significado con carga metafórica, ejemplo "*in tēmōxtli in ehecatl*", que literalmente significan "polvo, viento" y que al aparecer juntas significan "enfermedad".

combinado con un libre fluir de imágenes. Hay un ritmo bímembre, en cada verso se enuncian dos imágenes, éstas se asemejan a las de la poesía náhuatl, se pueden relacionar con lo propuesto por Stanton: “impresiones sensoriales de gran riqueza y brillante colorido; imágenes derivadas del mundo natural [...] símbolos arquetípicos como los aéreos, los acuáticos, los terrestres y los de combustión y explosión, imágenes de lo cósmico” (Stanton, 1992: 12). Además asemeja, gracias a la enumeración, la estructura de una plegaria ritual, que se encarga de repetir simbólicamente el acto de la Creación.

En aquel ensayo asimismo se distingue que al igual que las antiguas cosmovisiones religiosas, el surrealismo ve en la inspiración un fenómeno de embriaguez. El poeta tiene un papel pasivo como conducto a través del cual fluye una corriente ajena a su voluntad consciente. El pensamiento surrealista del automatismo pretende quitar las dificultades que obstaculizan el libre fluir de la corriente psíquica, el surrealismo relaciona sus ideas con las antiguas cosmovisiones mágico-religiosas.

Para Paz la escritura automática, la asociación libre y el símbolo onírico, son modos “para devolver a la palabra humana su inocencia y su poder creador originales”, sin olvidar su mediación racional:

La atracción entre las sílabas y las palabras no es distante a la de los astros y los cuerpos. La antigua noción de analogía reaparece: la naturaleza es lenguaje y éste por su parte, es un doble de aquélla. Recobrar el lenguaje natural es volver a la naturaleza, antes de la caída y de la historia: la poesía es el testimonio de la inocencia original. El surrealismo es una vía de reconquista del lenguaje inocente y renovación del pacto primordial, la poesía es la escritura de fundación

del hombre. El surrealismo es revolucionario porque es una vuelta al principio del principio. (Paz, 2003: 218).

En *Octavio Paz por él mismo*, como ya se dijo arriba, cuenta cómo nace “Piedra de sol”, con base en un mecanismo surrealista pero guiado por la razón.

El poeta Mario Calderón observa que Paz “a través de la libre asociación asciende al inconsciente colectivo donde es posible la unión de todos los hombres e inclusive la fusión del hombre con la naturaleza” esto gracias a que el inconsciente colectivo entraña arquetipos que permiten un regreso al tiempo original en donde el hombre vivía en armonía con el universo.

En la obra del nobel mexicano se manifiesta el impulso mítico y el ejercicio de la imaginación. La búsqueda de la palabra primordial y la vuelta a los mitos universales ponen de manifiesto el propósito de liberar el lenguaje para fundar de nuevo el mundo.

El vínculo de surrealismo y poesía náhuatl es factible y fructífero. El surrealismo al igual que las antiguas cosmovisiones religiosas nahuas, pretende incorporar una vez más al ser humano a un orden cósmico y armónico. Estas semejanzas que unen a la vanguardia con una cultura milenaria propician una conjunción, sin olvidar también las diferencias que separan a dos mundos opuestos, uno antiguo y otro instaurado en la modernidad.

III. 3 PERSPECTIVA ONTOLÓGICA

Hemos mencionado en el primer capítulo el sustento ontológico de la poesía, allí se hizo énfasis en que la esencia del arte pone en operación la *alétheia*, la desocultación del ente o develación del ser, la poesía se manifiesta entonces, como instauración del

ser, tomando esta idea propuesta por Heidegger en *Arte y poesía*. En ese capítulo logramos entender a la poesía como la aprehensión de la verdad y de la esencia de las cosas. En *El ser y el tiempo*, Heidegger trata la condición existencial de hombre, al cual denomina “*Dasein*” que significa el “ser-ahí”, éste es siempre un estado de ánimo, que de cierta forma, determina el modo en que el hombre se relaciona con el mundo, lo que le delimita el tipo de lenguaje, el estilo y la manera de asir lo poético en el poema.

La poesía del “ver en torno” es uno de los modos existenciales del “ser-en-el-mundo”, en ella el mundo es “ante los ojos”, el “ver en torno” al mundo y la naturaleza, devela por primera vez, el modo de dar cuenta de algo, precisamente el ser del mundo y la naturaleza. En *¿Y para qué poetas?* Heidegger dice que “el fundamento de los seres es la naturaleza”. Rilke llama a la naturaleza “fundamento originario” (Heidegger, 1996: 54).

Los poetas del “ver-en-torno”, se guían por la naturaleza, en ella encuentran la verdad y la esencia de las cosas. En “Piedra de sol” Octavio Paz, una de las maneras con la que logra develar el Ser, es a través de la poesía del “ver-en-torno”, pues busca en la naturaleza la respuesta para regresar al origen, a la palabra primigenia que lo funde con “lo Otro”. Mediante imágenes referentes a la naturaleza consigue acercarse a un lenguaje y un pensamiento análogo, el poema se convierte en un doble del universo. Veamos un ejemplo representativo, en los primeros versos, Paz utiliza analógicamente elementos naturales como el árbol, y el río, que simbólicamente representan: fuente de vida, medio de purificación y centro de regeneración, para volver a ese origen anhelado por el hombre en todos los tiempos. En otros versos la naturaleza nos revela por medio de la analogía un fundamento

ontológico como: “unánime presencia en oleaje” (V. 10), o, “una mirada que sostiene en vilo/ al mundo con sus mares y sus ríos” (Vs. 25-26), “oh bosque de pilares encantados” (V.38) en estos versos se presiente lo Otro, lo divino que se puede manifestar al hombre a través de la naturaleza, los términos “presencia” y “mirada que sostiene en vilo” pueden ser nombrados como hierofanías que se hacen evidentes en el simbolismo de agua.

Desde la visión ontológica, de este poema emerge claramente el ser del hombre, Paz devuelve a las palabras su poder simbólico, las hace análogas con el universo, aquí reside la esencia de su poesía, lo consigue a través del ritmo y las imágenes en donde funde los contrarios, los cuales, nos concede vislumbrar nuestra naturaleza original. Esta búsqueda del origen, de un absoluto o de una imagen totalizadora en la que el hombre se sienta integrado en perfecta armonía con el mundo natural es un rasgo importante de la obra poética de Paz.

En este poema toma elementos propios de la naturaleza, pero los transforma creando símbolos fundados también en la analogía, lo logra, en algunos casos, por medio de imágenes influenciadas por metáforas surrealistas. En “Piedra de sol” podemos leer: “Un sauce de cristal, un chopo de agua/ un alto surtidor que el viento arquea” (vs. 1-2). No hay que olvidar que los primeros versos, según el mismo Paz, se iniciaron como automatismo. En este movimiento artístico la metáfora es entendida como uno de los modos de manifestación del fenómeno de la analogía, el más creativo. La analogía fue para los surrealistas franceses un modo de recreación del mundo, un mecanismo para devolver a las realidades concretas su estado de miembros pertenecientes a un todo, que ha sido separado por el funcionamiento disgregador de una racionalidad que ha convertido al mundo en series de

oposiciones: pensamiento-sentimientos, sueño-vigilia, materia-espíritu, consciencia-inconsciencia, etc.

Puesto que la metáfora es siempre un recurso analógico, una asociación por semejanza, serán tanto más creativas e interesantes cuanto más alejados se encuentren los términos sobre los que se opera esa asociación. La metáfora, en este sentido, debe aspirar a la sorpresa máxima por lo insólito e inesperado de la analogía, lo que causa un impacto desorientador. La metáfora surrealista logra una reinvención del Mundo.

En este poema, Paz nos descubre a la naturaleza, ya que manifiesta un modo de ser: el “ver-en-torno”. Mediante este tipo existencialista encuentra en la contemplación del Mundo la esencia del Ser.

III. 4 TÍTULO, NOTA Y EPÍGRAFE

Varios críticos han centrado su atención en el título, el epígrafe y en la nota que aparecía en la primera edición de 1957 y que después fue eliminada. Cada una de estas tres partes del poema guían su lectura al igual que los astros guiaron al hombre pre-moderno para la interpretación del cosmos. En el poema el sol es la prefiguración del calendario azteca y el ciclo de Venus es explicado en la nota.

El calendario azteca muestra la visión del mundo mesoamericano que marcaba una correspondencia cósmica entre el hombre, el movimiento de los astros y los ciclos de la naturaleza, enlazados con el ritmo universal. Un calendario cosmológico y sus implicaciones temporales señalan analógicamente en el poema una suerte de salida de un tiempo profano que nos inserta en el tiempo sagrado. El poema se convierte en rito, al leerlo y releerlo reactualizamos periódicamente el

momento primigenio de la creación. El poema-rito restituye la revelación y la dimensión sagrada de la existencia, pues el retorno a las fuentes de lo sagrado salva al hombre moderno de la nada y del sinsentido.

En las culturas mesoamericanas el espacio y tiempo representaban una dimensión dual de la realidad, es decir, se concebía el tiempo de una manera espacial: espacio-tiempo. Paz escribe acerca del monolito de la Piedra de sol:

El calendario mesoamericano no solo es tiempo vuelto espacio y espacio en movimiento sino que contiene, implícita, una filosofía de la historia fundada en los ciclos [...] En el centro, la imagen del dios sol y el signo de nuestra era, (4 Movimiento); a su alrededor, los símbolos de las cuatro eras o soles que han precedido a la actual; enseguida, otro anillo con los signos de los 20 días; y todo circundado por dos serpientes de fuego. El signo 4 Movimiento es el del comienzo del mundo, pero también el de su fin por un cataclismo. (Paz, 2006: 42).

En el poema está implícito el tiempo sagrado, donde se reactualizan los actos creadores difuminados en diversos mitos. La noción espacio-tiempo, tal como era concebida en los pueblos de los antiguos mexicanos equivale, a la intensión de estar cerca de los dioses y el deseo de reintegrar el tiempo y el espacio tal como en el instante primigenio. Eliade citando a Puech dice: “Según la célebre definición platónica en que determina y mide la revolución de las esferas celestes, es la imagen móvil de la eternidad inmóvil que imita desarrollándose en círculo” (Eliade, 1994:97).

El universo prehispánico estaba dividido en cuadrantes cósmicos soportados por un centro, según ellos como el tiempo transcurre, el espacio, en vez de quedarse inmóvil, se pone en movimiento, extendiéndose tanto horizontal como verticalmente, esta representación se nota en la forma de las pirámides. Paz señala: “la pirámide es espacio-tiempo petrificado”. El símbolo de la pirámide recrea un *quincunce*, una manera de interpretar el tiempo y el espacio. Sejourné observa además que este símbolo formado por cuatro puntos y un centro nos conduce al simbolismo del centro con el cual queda “abolida la fragmentación de los contrarios” (Sejourné, 1987: 103).

La autora de *Pensamiento y religión en el México antiguo* muestra como la cultura nahua asociaba como uno de los símbolos del *quincunce* a Quetzalcóatl y su transfiguración en el planeta Venus.

En el calendario azteca el *quincunce* se observa en su parte central que representa las cinco eras del mundo. En el centro se halla la representación del Quinto Sol, *Tonatiuh*, el *4-ollin*, que marca la quinta era que culminaría con un temblor de tierra. El Sol del Movimiento mantiene el equilibrio cósmico, pues al ser tiempo-espacio un solo término, se logran mediar las fuerzas opuestas del universo. El calendario sagrado para los antiguos mexicanos regía completamente la existencia de los hombres cuyo ciclo era renovado por el ritual del fuego nuevo. Paz explica:

El sol del movimiento es la energía que pone en marcha el universo y hace girar los astros, a los signos y a las estaciones. Energía terrible, sol siempre sediento de sangre; por eso aparece –realismo espeluznante – con la lengua de fuera. El movimiento, que es giro rítmico, danza del tiempo, un día va a desacordarse. En el sentido musical, el desacuerdo es una desafinación; en el moral e histórico

significa discordia. Así el desacuerdo es ruptura del ritmo cósmico y del orden social. En la Piedra de sol los aztecas leían su principio, su medio día y su fin. (Paz, 2006: 42).

El tiempo-espacio y el movimiento que lo rige son esenciales para la cosmogonía mesoamericana. La Piedra de sol es espacio y tiempo, pero también movimiento petrificado, oxímoron que pone en marcha estática la unión de los contrarios. Gracias a un ciclo divino-humano el sol impulsa el movimiento, pero el sacrificio de los hombres mueve al “sol sediento de sangre”. El centro une los contrarios y acerca al hombre a lo sagrado.

En el poema hay imágenes en las que se puede ver el centro del calendario azteca y los días que lo rodean en forma de anillos:

rostro de llamas, rostro devorado,
adolescente rostro perseguido
años fantasmas, días circulares
que dan al mismo patio, al mismo muro,
arde el instante y son un solo rostro
los sucesivos rostros de la llama,
todos los nombres son un solo nombre,
todos los rostros son un solo rostro
todos los siglos son un solo instante (Vs.142-151).

En los versos anteriores se advierte un ritmo muy marcado e intenso marcado por los acentos fijos de las sílabas 4, 6 y 10; y su bimembración. Las imágenes del primer verso parecen evocar el rostro del dios solar *Tonatiuh* en el centro, rodeado por los

cíclicos del tiempo, que representan las eras anteriores², los puntos cardinales, el año azteca de 13 meses de 20 días, por último las dos serpientes que se encuentran mostrándose sus fauces y que simbolizan la renovación del fuego nuevo de cada 52 años, es decir, la regeneración del sol. Este ritmo y repetición es importante en la visión cosmogónica del tiempo que regresa al tiempo sagrado, constituido por una “serie de eternidades” y donde se vinculan los contrarios en unidad: “todos los nombres son un solo nombre” y donde “todos los siglos son un solo instante”. Cada fuerza en el mundo tiene su opuesto, el poema, gracias a la analogía, logra la unidad al mediar las alteridades, que se asemejan a las del pensamiento prehispánico:

... un sistema de símbolos que se reflejan unos a otros: colores, tiempos, espacios orientados, astros, dioses y fenómenos históricos se corresponden. No nos encontramos en presencia de “largas cadenas de razones”, sino de una imbricación recíproca de todo en todo, a cada instante. Cuando se penetra en ese mundo que el pensamiento indígena construía, se cree entrar en un palacio cuyas paredes estuvieran hechas de espejos o, mejor, en un bosque de ecos innumerables, ‘donde los perfumes, los colores y sonidos se responden’”. (Soustelle, 1995: 98).

Estas palabras de Soustelle parecen aplicarse al poema “Piedra de sol”, sin embargo, con ellas el etnólogo francés describe *El universo de los aztecas*. Con ello se puede observar la fuerte influencia de la cosmovisión mesoamericana en el pensamiento de Paz. Pero no sólo eso, siguiendo a Jung y Eliade, se puede inferir que la esencia del

² Las cuatro eras precedentes son: *nahui océlotl* (4 jaguar), *nahui ehécatl* (4 viento), *nahui quiáhuatl* (4 lluvia), *nahui atl* (4 agua).

Como referencia a las cuatro eras aztecas José Emilio Pacheco refiere que “Piedra de sol” es: “la memoria de los ‘soles’ o épocas que precedieron al Quinto Sol bajo el cual vivimos” (Pacheco, 2009: 268).

pensamiento de los antiguos pueblos mexicanos comparte su universalidad con otros antiguos pueblos y civilizaciones y con el pensamiento del poeta mexicano quien busca, a través de la palabra, una vuelta a los orígenes.

“Piedra de sol” muestra la dialéctica del tiempo sagrado, está inmerso en él, es por ello que el poema termina con la misma estrofa del principio, su estructura es circular. En la nota de la primera edición del poema Paz menciona:

Quizá no sea inútil señalar que este poema está compuesto por 584 endecasílabos (los seis últimos no cuentan porque son idénticos a los seis primeros; en realidad con ellos no termina sino vuelve a empezar el poema). Este número de versos es igual a la revolución sinódica de Venus (♀), que es de 584 días. Los antiguos mexicanos llevaban la cuenta del ciclo venusino (y de los planetas visibles a simple vista) a partir del Día 4 Olín; el día 4 Ehécatl, 584 días después, señalaba la conjunción de Venus y el Sol, fin de un ciclo y el comienzo de otro. (Paz, 2013: 535-536).

La presencia de Venus indica tiempo cíclico, renovación, circularidad. Gracias al periodo orbital sinódico y analógicamente con el astro, en el poema, después de leer-recorrer 584 versos-días recomienza el ciclo con la última estrofa que es también la del comienzo. Otro rasgo que acentúa la esta característica del poema es que estilísticamente es que en la totalidad en la totalidad de “Piedra de sol” no existen mayúsculas, ni puntos finales, lo cual podría indicarnos un estilo perteneciente a la vanguardia, aunque en principio nos revela el carácter circular del poema, pues al no haber puntos finales éste nunca termina se repite a manera de un “eterno retorno”.

El astro venusino también marca un principio de dualidad en la obra, Venus es la estrella de la mañana y de la tarde al mismo tiempo. Todos los pueblos, dice

Paz, “han comenzado por ver al mundo como una dualidad. Tal dualidad en el fondo es unidad” y continua “no se equivocaban los antiguos mexicanos al ver en esa dualidad el origen de todo lo creado. Llamaban a este principio el Señor de la Dualidad, que tenía su contrapartida en la Señora de la Dualidad”. (León-Portilla, 2009:72). Venus fue para los aztecas una representación de Quetzalcóatl, Paz continúa en la nota sobre Venus:

Esta dualidad [...] no ha dejado de impresionar a los hombres de todas las civilizaciones, que han visto en ella un símbolo, una cifra o una encarnación de la ambigüedad esencial del universo. Así Ehécatl, divinidad del viento, era una de las encarnaciones de Quetzalcóatl, la serpiente emplumada, que concentra las dos vertientes de la vida. (Paz, 2013: 536).

El nombre de Quetzalcóatl une también dos realidades: una serpiente alada que simbólicamente representa la unión de lo celeste y lo terreno, vida y muerte, Paz continúa: “Asociado a la Luna, a la humedad, al agua, a la vegetación naciente, a la muerte y resurrección de la naturaleza” (Paz, 2013: 536). Esta divinidad mesoamericana es dualidad que funde los contrarios y los asemeja en un término.

Plubio Romero, siguiendo a Laurette Séjourné, indica que el origen del mito de Quetzalcóatl va de los siglos IV al IX de nuestra era, este es conocido como el “periodo creador”. Esta divinidad regía la vida social de los “grandes artistas: toltecas, en náhuatl”, a quienes se les atribuía la invención de las artes y las ciencias. Quetzalcóatl, escribe Séjourné:

Es un rey de una sobrehumana pureza hasta el día en que, impulsado por malos consejeros, se embriaga y comete el pecado de dormir con

la bella Xochipétatl. Inconsolable, se castigará abandonando su bien amado reino de Tula y encendiendo la hoguera de la cual su corazón, liberado por las llamas, se elevará al cielo transformado en planeta Venus. Esta transformación tendrá lugar después de una visita al Señor del mundo subterráneo, al que arrancará los restos de sus padres. (Séjourne, 1987:13-14).

La dualidad Venus-Quetzalcóatl, en su asociación con el Sol “a causa de la similitud de su curso diurno, hace aparecer a veces a este astro divino como mensajero del Sol, intercesor entre este último y los hombres” (Chevalier, 2007: 1056). Quetzalcóatl, según el mito azteca, transformado en su nahual Xólotl, es quien viaja al inframundo “para rescatar los huesos de la Pareja Primordial y así conducir la luz a la región de la aurora, por lo que consigue el nacimiento de un nuevo día, una nuevo año, una nueva era: Tiempo cíclico, eterno retorno que constituye el *leif motif* estructurador del poema.” (Romero, 1979: 157). Al igual que los antiguos astrónomos mexicanos que cifraban los ciclos cósmicos y las fuerzas divinas con los astros, Paz logra con la estructura de “Piedra de sol” participar de la armonía del universo, consigue volver visible lo invisible.

La presencia Venus podría significar también la representación del amor y el erotismo que permiten la comunión y el acercamiento con lo sagrado, Chevalier apunta: “Venus encarna en astrología la atracción instintiva, el sentimiento del amor, del placer, la simpatía, la armonía [...] Se le atribuyen todas las manifestaciones de la feminidad” (Chevalier, 2007: 1056). La mujer, al igual que el amor y el erotismo, constituirán en el poema formas esenciales para la revelación del mundo y lo divino.

En el calendario azteca el número trece es importante, es la cantidad de meses que constituía su ciclo cósmico. Este mismo número aparece en el epígrafe tomado *Arthémis* de Gérard de Nerval:

La treizième revient...c'est encor la première;
et c'est toujours la seule-ou c'est le seul moment;
car es-tu reine, ô toi, la première ou dernière?
es-tu roi, toi le seul ou le dernier amant?³

El epígrafe puede acentuar la circularidad del poema pues señala de manera indirecta el primer y decimotercer mes del calendario (la *treizième* que regresa y es la *première*). John Fein en “La estructura de *Piedra de sol*” asocia, en primer lugar, el número trece con el concepto cíclico del tiempo y su asociación en la cultura azteca. Luego con el “tarot”, con la luna y con la muerte: “El trece no solamente es la hora de la muerte, sino también está asociado a la luna en general y a los trece meses lunares en particular” (Fein, 1972: 76). Por lo que su símbolo podría abarcar los opuestos vida-muerte o principio-fin. Fein basándose en Richer, muestra otras asociaciones como los trece nombres de Isis que señalan la múltiple identidad de la diosa, Nerval “busca la cara de la diosa en varias mujeres”. (Fein, 1972: 76). Tomando nuevamente a Richer observa que hay “dos citas en *Aurelia* para demostrar que para Nerval, Isis se convierte en la virgen, en una figura madre y en Venus” (76). Estas analogías que encuentra Fein entre el epígrafe de Nerval y el poema de Paz

³ La décima tercera regresa...todavía es la primera;
Y es aún la única o es el único momento
porque tú reina, la primera o la última?
Y tú rey eres el único o el último amante?

refuerza el sentido de “Piedra de sol” en cuanto al ciclo del tiempo, el arquetipo femenino y la reconciliación de los opuestos.

Por su parte Rachel Phillips advierte en la cita de Nerval:

El Epígrafe de la *Artemisa* de Nerval, subraya, a la vez, el carácter único de cada momento de amor y su ritmo siempre repetido, como el planeta Venus, que regresa siempre renovado, pero siempre el mismo. (Phillips, 1976: 35).

El simbolismo del regreso de la decimotercera a la primera y viceversa significa la renovación y repetición infinita del ciclo, por medio del encuentro con la amada, se puede regresar y reconciliarnos con los orígenes. Como se ha observado, tanto el título, la nota que Paz suprimió en las ediciones posteriores a 1957 y el epígrafe de Nerval, se enlazan simbólicamente en el poema. Venus, Quetzalcóatl, el calendario azteca y su visión cíclica del tiempo, la unión de los contrarios, el amor, el erotismo, etc. Son esenciales en “Piedra de sol”.

III.5 “UN SAUCE DE CRISTAL, UN CHOPO DE AGUA”

El ciclo y su renovación, la circularidad que regresa una y otra vez al tiempo sagrado se percibe en la estructura del poema: Es por ello que termina y vuelve a empezar con la misma estrofa del principio.

En cuanto a la forma, los endecasílabos de estos versos articulan su ritmo de manera yámbica, pues la ordenada alternancia de acentos se apoya sobre las sílabas pares:

2 6 8 10
 un-sau-ce-de-cris-tal,-un-cho-po-dea-gua,
 2 6 8 10
 un- al-to-sur-ti-dor-queel-vien-toar-que-a,
 2 6 8 10
 un- ár-bol- bien- plan-ta-do-mas-dan-zan-te,
 4 6 10
 un-ca-mi-nar-de-rí-o-que-se-cur-va,
 2 6 10
 a-van-za,-re-tro-ce-de,-daun-ro-de-o
 2 4
 y-lle-ga-siem-pre: (Vs. 1-6)

La imagen poética que se observa surge al comparar “árboles” con “agua”, su fluir atemporal y lento produce en nosotros una sensación de quietud, además de apelar en nuestro oído el sonido del agua y las hojas de los árboles, pues hay en ellas elementos expresivos que las determinan. En el primer verso existe un paralelismo: coinciden simétricamente las dos frases que lo componen, hay correspondencia de categorías gramaticales en ambas: un artículo indeterminado (un) + sustantivo (sauce, chopo) + preposición (de) + sustantivo con función adjetiva (cristal, agua). Otro rasgo que determina la quietud, con la que se logra la contemplación detenida de los tres primeros versos es la ausencia de verbos, en ellos sólo hay uno “arquea” que determina la acción de “viento” sobre “surtidor”.

En estos endecasílabos algunas de las palabras aliteran el fonema “s”, que motiva al signo haciéndonos oír el sonido del agua, pero también el susurro de las hojas de los árboles al contacto del viento: sauce, cristal, surtidor, mas danzante; esto nos demuestra que en la imagen de “árbol-agua” se motiva el significado con el significante. Estas imágenes son posibles gracias a la metáfora, los términos que determinan “agua” mantienen relación de semejanza con “árbol”. Veamos qué semas mantienen en común estos dos términos: “un sauce de cristal”, comparte la

transparencia del agua; “un chopo de agua”, la imagen resultante es árbol líquido; “un alto surtidor que el viento arquea”, “alto” es una cualidad de árbol que adopta el surtidor, tanto el árbol como el agua que brota de la fuente se arquean al contacto del viento, hay similitud con el sauce que tiene las ramas arqueadas; “un árbol bien plantado mas danzante”, la última palabra denota movimiento, que se acentuará y hará más vertiginoso, gracias a los cinco verbos de los tres últimos endecasílabos, hay en estos seis primeros versos un oxímoron: movimiento detenido.

“Piedra de sol” analógicamente es el doble del Universo, al entrar en él se da una ruptura en la homogeneidad del tiempo y espacio profanos, se abre la naturaleza ante el lector, el tiempo se detiene. Un mundo edénico nace y renace en los primeros versos, podemos notar símbolos de la naturaleza capaces de revelarnos lo Otro. Aquellos símbolos son hierofanías. Estamos ante una experiencia de lo sagrado, los árboles y el agua se convierten en “algo más” sin dejar de ser ellos mismos, un árbol es agua y viceversa y a la vez son otra cosa sin perder sus cualidades, se unen dos realidades opuestas. En las páginas del poema se extienden un espacio y un tiempo sagrados, el caos se transfigura en cosmos.

La presencia arbórea en las dos primeras imágenes del poema simboliza el centro del mundo. El centro asegura la comunicación con el “otro mundo”, la cual se da gracias a un *Axis mundi*. El árbol es una de sus representaciones ya que simbólicamente posibilita la vinculación de los tres niveles cósmicos: sus raíces se hunden en el inframundo, su tronco representa lo terreno y sus ramas y hojas se elevan hacia lo celeste. Además un árbol, menciona Chevalier: “Reúne todos los elementos: el agua circula con su sabia, la tierra se integra a su cuerpo por sus raíces, el aire alimenta sus hojas, el fuego surge por su frotamiento”. (Chevalier, 2007: 118).

La imagen del árbol de la vida es fundamental en varias culturas, incluido el México prehispánico, el cual simbólicamente se representa como un árbol fuente. Mario Valdés explica: “En su base el árbol está enraizado pero el tronco se representa como agua en movimiento [que se precipita hacia todos los puntos] como las ramas de un sauce llorón”. (Valdés, 1983:681).

Además de los ecos míticos prehispánicos, Valdés encuentra arquetipos renacentistas, y del mundo clásico en esta estrofa y los relaciona con los versos de Garcilaso de la Vega de la “Égloga primera”:

Corrientes de aguas, puras, cristalinas
Árboles que os estays mirando en ellas (Égloga primera, II: 238-240).

Con Garcilaso los árboles se miran en el agua. En Paz, árbol y agua son una sola cosa. La imagen de un río que fluye revela el movimiento que pone en marcha el ciclo que reiniciara después de 584 versos. Uno de los significados del símbolo del agua es que es vehículo de toda vida, como se verá más adelante el mundo surgirá después de estos versos. Son las aguas primordiales y creadoras del origen. Si tomamos al poema como rito, la presencia de agua asegura la purificación para acercarse a lo sagrado.

Ramón Xirau condensa la circularidad del poema y menciona:

Piedra de sol es un poema movimiento, un poema río, un poema corriente de conciencia, es, también, un poema regreso, un poema que empieza como y donde acaba, un poema continuo, eterna vuelta sobre sí mismo. (Xirau. 1958: 15).

El sauce y el chopo son símbolos hierofánicos, árboles cósmicos que representan un eje cósmico y éste un centro que comunica al hombre con lo divino. A partir del centro y siguiendo la analogía poema-universo, el mundo nace y el comienzo es posible gracias a que en la esencia arbórea se encuentran los cuatro elementos de la naturaleza que posibilitan su fundación y fundamento originario para el hombre. Por su parte el “caminar de río” pone en movimiento el poema que volverá, después de un ciclo, nuevamente al centro.

III. 6 “EL MUNDO YA ES VISIBLE POR TU CUERPO”

Una vez que en el poema se funda el mundo a partir del centro, se van cifrando en él diversos símbolos de la naturaleza. Como en los mitos cosmogónicos se origina un espacio sagrado donde las imágenes de agua son desbordantes, y como se dijo arriba creadoras, la vegetación va cubriendo todo y la luz va tomando cuerpo:

agua que con los párpados cerrados
mana todas las noches profecías
unánime presencia en oleaje,
ola tras ola hasta cubrirlo todo,
Verde soberanía sin ocaso (Vs. 8-12)

Y más adelante:

Cuerpo de luz filtrada por un ágata,
Piernas de luz, vientre de luz, bahías,
Roca solar, cuerpo color de nube, (Vs.27-29)

La luz nace en el poema, su simbolismo indica que se ha salido de la oscuridad, del caos, Chevalier menciona: “Toda epifanía, toda aparición de una figura o signo sagrado está rodeada de un nimbo de luz pura, astral, por la cual se reconoce la presencia del más allá”. (Chevalier, 2007: 665). La cita anterior cobra sentido, a la luz naciente le preceden los versos: “una presencia como un canto súbito” (V. 23) y “una mirada que sostiene en vilo/ al mundo con sus mares y sus montes” (Vs. 25-26). La presencia sagrada aparece envuelta en luz, y a la vez ésta misma fundamenta al poema.

La obra se extiende hacia el futuro, avanza y fluye hasta la aparición de un “tú” femenino que se hace evidente. El “yo poético” emprende un viaje por una geografía cósmica: el cuerpo de la mujer, que compara y es a la vez espacio, tiempo, naturaleza, ciudad y mundo, por lo que el cuerpo femenino descrito los plenifica y viceversa. El poema dice: “el mundo ya es visible por tu cuerpo” (V. 32) y más adelante “voy por tu cuerpo como por el mundo” (V.41).

¿Qué rasgos de estilo configuran esta relación? La estructura y organización de cada estrofa en las que se da la comparación coincide con un apartado distinto y en cada uno de estos el tema se va distribuyendo. La determinación de cada apartado va surgiendo por la asociación de campos semánticos:

Apartado a) Comparación de cuerpo femenino con la ciudad: En esta estrofa aparecen las palabras plaza, iglesias, ciudad, muralla, paraje, en contraste con: cuerpo, vientre, pechos, sangre.

voy por tu cuerpo como por el mundo,
tu vientre es una plaza soleada,
tus pechos dos iglesias donde oficia

la sangre sus misterios paralelos,
mis miradas te cubren como yedra,
eres una ciudad que el mar asedia,
una muralla que la luz divide (VS. 41-50)

Apartado b) El deseo hacia la presencia femenina, se personifica en la naturaleza como: el agua, el fuego, los animales, además de las cualidades: sueño y pensamiento. En el campo semántico “deseo” aparecen: deseo, desnuda, llamas, vientre:

vestida del color de mis deseos
como mi pensamiento vas desnuda,
voy por tus ojos como por el agua,
los tigres beben sueño de esos ojos,
el colibrí se quema en esas llamas,
voy por tu frente como por la luna,
como la nube por tu pensamiento,
voy por tu vientre como por tus sueños, (Vs. 51-58)

Apartado c) La mujer se manifiesta en su naturaleza líquida: Aquí se encuentran palabras y frases como: ondula, falda de agua, llueves, dedos de agua, boca de agua, raíces de agua, árbol líquido; como se verá más adelante esta misma estrofa invocará el sonido del agua:

tu falda de maíz ondula y canta,
tu falda de cristal, tu falda de agua,
tus labios, tus cabellos, tus miradas,
toda la noche llueves, todo el día
abres mi pecho con tus dedos de agua,

cierras mis ojos con tu boca de agua,
sobre mis huesos llueves, en mi pecho
hunde raíces de agua un árbol líquido, (Vs. 59-66)

Apartado d) Comparación del cuerpo femenino con elementos de la naturaleza: Aquí se encuentran el campo semántico de cuerpo: talle, cuerpo; y de naturaleza: río, bosque, sendero, montaña:

voy por tu talle como por un río,
voy por tu cuerpo como por un bosque,
como por un sendero en la montaña (Vs. 67-69).

En cuanto a la forma y los rasgos estilísticos podemos encontrar elementos importantes; las estrofas son poliversificadas, los versos son de arte mayor, endecasílabos, lo que les brinda solemnidad, necesario para la comparación del cuerpo femenino con el mundo.

El ritmo es el núcleo esencial de cada verso, el cual nunca se da sólo, en este fragmento, imagen y sentido se dan simultáneamente, pues el ritmo se configura no solamente por la cantidad silábica, acentos y pausas sino también por la imagen poética y el sentido. En estos versos el ritmo se va construyendo gracias a las imágenes, lo que produce un efecto en el que pareciera que hay una danza de ellas que halaga nuestros sentidos, en especial el de la vista y el del oído, Paz crea música para los ojos, por la plasticidad y sonoridad que nos ofrecen ciertos rasgos, como por ejemplo, la aliteración del fonema /s/, hace más visual y sonoro el siguiente verso, ya que se emula el sonido del agua: “los tigres beben sueño de esos ojos,” (V. 54)

Además los golpes de los acentos recaen en partes significativas de la imagen lo que subraya su valor visual: “el colibrí se quema en esas llamas,” (V.55).

En el ejemplo anterior al acento cae en las vocales de colibrí, quema, llamas i, e, a, de, cuya tonalidad, según el simbolismo sonoro de Jakobson, sería blanco, amarillo y rojo, colores semejantes a la gama presente en el fuego, por lo que la imagen se enriquece con esta perspectiva.

Los versos contienen rima interna, lo que refuerza al ritmo poético: “la sangre sus misterios paralelos,” (V.24), “sobre mis huesos llueves, en mi pecho,” (V. 25). Por lo tanto, la metáfora y el símil

Para enfatizar, la comparación del cuerpo femenino y el mundo, Paz se vale de figuras retóricas como el símil y la metáfora que funcionan como el puente de unión entre lo simbólico y el pensamiento analógico, además son ideales para realizar comparaciones, ya que ambas trasladan el significado de un objeto a otro a través de la analogía, esta comparación surgida de dos realidades opuestas da como resultado una nueva realidad, en la cual se unen de manera armónica los contrarios, y se refleja en estos versos en forma de imágenes.

En el fragmento se da la unión de los contrarios, indispensables en la poesía de Octavio Paz, encontramos ejemplos como: mujer solar-lunar, mujer agua-fuego, mujer oscura-luminosa. La comparación se da mediante las fórmulas “esto es como “aquello”, el “como” es una parte esencial del símil; y “esto es aquello” propio de la metáfora, que suprime el “como” mediante el “es”, la comparación es más directa:

voy por tu cuerpo como por el mundo,
tu vientre es una plaza soleada, (Vs. 41-42)

Paz utiliza metáforas que nos provocan una sorpresa máxima, debido a lo insólito de la comparación, este tipo de metáfora y símil Paz los recrea siguiendo al surrealismo y no es de extrañarse que el autor empleó recursos de esta vanguardia, él mismo recuerda, como ya se dijo, que los primeros versos del poema surgieron por asociación libre y escritura automática, como si le hubiesen sido dictados:

tu vientre es una plaza soleada,
tus pechos dos iglesias donde oficia
la sangre sus misterios paralelos, (Vs. 42-43)

Como se observa aquí la metáfora es creativa e interesante esto se debe a que los términos sobre los que operan estas asociaciones se encuentran alejados, en este caso vientre-plaza soleada, pechos-dos iglesias. En estas imágenes se une el cuerpo femenino con partes simbólicas de la ciudad: una plaza y una iglesia.

En la tercera estrofa del análisis las imágenes poéticas se complementan al comparar a la mujer con el agua, aquí se produce en nosotros una sensación que apela a nuestro oído, la determina las aliteraciones de los fonemas /s/ y la líquida /l/ imitan el sonido del agua:

tu falda de maíz ondula y canta,
tu falda de cristal, tu falda de agua,
tus labioss, tus cabelloss, tus miradass,
toda la noche lluevess, todo el día
abress mi pecho con tus dedoss de agua,
cierrass mis ojoss con tu boca de agua,
sobre mis huesos lluevess, en mi pecho
hunde raícess de agua un árbol líquido (Vs. 59-66)

El agua comparte con el cuerpo femenino el simbolismo de la fertilidad y generador de vida.

En la cuarta estrofa además de la comparación y el símil podemos encontrar un paralelismo, el cual nos evoca una manera de oración religiosa, estas reiteraciones recrean el ritmo ceremonial de las letanías, por lo que el “yo poético” repite estructuras sintácticas que reafirman la idea de mujer = mundo.

voy por tu talle como por un río,
voy por tu cuerpo como por un bosque, (27-28)

En esta sección el cuerpo femenino representa las imágenes arbóreas (bosque) y del río en movimiento que aparecen en la primera estrofa del poema, al recitar en forma de letanía el “yo poético” se propone recrear el origen, que es visible a través del cuerpo femenino. El fragmento da otro ejemplo de cómo se sincronizan el plano del significado y el significante, lo que nos hace deducir la búsqueda de Paz por la palabra motivada y no la arbitraria que suponía Saussure:

que en un abismo brusco se termina (Vs. 70)
mi sombra despeñada se destroza,
recojo mis fragmentos uno a uno (Vs.73-74)

La repetición de la vibrante /r/ hace parecer al verso desgarrado, duro, rompedizo, esto se refuerza con los fonemas oclusivos sordos /p/ y /t/.

Con estos elementos hasta aquí observados podemos conjeturar símbolos elementales que están inmersos en el poema y todos en relación con el cuerpo femenino como: mundo, agua, fuego, luz, oscuridad.

La "luz" es el equivalente simbólico de la conciencia, y el conocimiento, la luz también muestra lo divino. Al relacionar el cuerpo femenino con la luz, se puede advertir que éste es una vía que nos deja conocer verdaderamente el mundo y viceversa. El "yo poético" al recorrer el cuerpo femenino puede ir develando los misterios divinos insertos en el mundo.

El agua es uno de los elementos predominantes en el poema, el simbolismo del agua, según Chevalier, puede reducirse a tres temas dominantes: Fuente de vida, medio de purificación, centro de regeneración, la mujer engloba en el poema todas esas significaciones.

Para Eliade la naturaleza en su totalidad es capaz de revelarse como sagrada, la mujer al ser comparada con la luna, los ciclos vegetativos, la luz y los cuatro elementos, encarna una hierofanía total y compleja, la amada por sí misma es capaz de revelar lo divino.

Según Paz en la antigüedad existían dos libros a través de los cuales se podía leer a Dios: las sagradas escrituras y el mundo. Sin embargo, la modernidad ha roto ambas lecturas. El lenguaje dejó de significar realmente: se perdió la motivación entre la palabra y la cosa, por lo que las lenguas se diversificaron. Así cada una se convirtió tan sólo en una aproximación relativa. La lengua universal desapareció con los siglos. Poco a poco el hombre perdió la capacidad de poder leer al mundo. Todavía en el pasado, el hombre religioso vislumbró que para leer el universo debía leer las sagradas escrituras pues entre ellas y el mundo había correspondencias secretas.

Paz intenta recobrar ese lenguaje original que le deja volver a lo Otro, al origen. Al igual que otros grandes poetas nota que una de las maneras para poder comulgar con el mundo y entender su lenguaje es el amor. Por ello en el poema las imágenes muestran al cuerpo femenino como paisaje, ya que éste permite revelar el lenguaje de la naturaleza con el que se puede volver a leer lo sagrado.

III. 7 “EL MUNDO NACE CUANDO DOS SE BESAN”

Después de que el “yo poético” descubre el mundo a través del paisaje femenino, intenta identificar su rostro en diversas figuras mitológicas o personajes históricos mitificados: Melusina, Perséfone, María, Circe. La relación fundamental entre ellas y el “tú” del poema consiste en que todas comparten la esencia femenina de la Diosa Madre. Para Eliade la mujer está asociada místicamente con la Tierra y por ende con la fertilidad. La fecundidad femenina tiene, por lo tanto, un modelo sagrado: el de la Madre Tierra.

La historia, como ya se ha dicho, es la degradación del tiempo sagrado. En el poema esa irrupción está determinada por la frase: “Madrid, 1937” (Vs. 288). Esta fecha es representativa tanto para Octavio Paz, como para el poema y marca el fin de la esperanza de toda una generación, la guerra civil española. Comienza en el poema una lucha de fuerzas opuestas, en la segunda parte, predomina un tiempo histórico lineal caracterizado por su acción destructora, y su modernidad que separa al hombre de los otros y de sí mismo. La ironía, hermana del tiempo lineal, se evidencia en las dudas y preocupaciones del “yo poético” ante la conciencia de la muerte:

no pasa nada, sólo un parpadeo

del sol, un movimiento apenas, nada
no hay redención, no vuelve atrás el tiempo,
los muertos están fijos en su muerte
y no pueden morir de otra muerte (Vs. 488-491)

El “yo poético” ha caído en la nada, en el sinsentido. La historia puede terminar únicamente en la muerte, ya que para ella la renovación vital no existe.

¿Cómo salir de la historia y de su tiempo lineal? Para Octavio Paz una de las vías para volver al origen es el amor y el erotismo, con los cuales está impregnado “Piedra de sol”. Varios críticos lo han visto como un poema amoroso, recordemos, por ejemplo, las palabras de Julio Cortázar:

Para mí el más admirable poema de amor jamás escrito en América Latina, respuesta en el dominio erótico a la sed de confrontación total del hombre con su propia trascendencia, allí donde todas las falsas fronteras se ven abolidas, donde el ser no se reduce al yo histórico del Occidente sino que se abre a una armonía con tantos dioses abjurados o perdidos. (Cortázar, 2009: 19).

Esta relación erótica está presente en todo el poema. Desde el título se puede advertir. Una piedra simbólicamente acentúa su pertenencia a la Tierra Madre al unirla con el sol se dan, de manera analógica, las nupcias entre el cielo y la tierra. El abrazo erótico-cósmico se observa también en la nota donde se relaciona la revolución sinódica de Venus con el sol, el “yo poético” al imitar estos actos cosmogónicos podrá también permanecer y acercarse a lo divino. Venus representa por sí misma al amor. El erotismo es sagrado porque hay en él una búsqueda de continuidad del Ser.

En el poema surge la ciudad moderna, caótica en medio de la guerra y la destrucción que vacían al hombre de sentido, sin embargo, en el encuentro amoroso puede brotar el Ser de la nada:

los dos se desnudaron y se amaron
por defender nuestra porción eterna,
nuestra ración de tiempo y paraíso
tocar nuestra raíz y recobrarnos
recobrar nuestra herencia arrebatada
por ladrones de vida hace mil siglos,
los dos se desnudaron y besaron
porque las desnudeces enlazadas
saltan el tiempo y son invulnerables,
nada las toca, vuelven al principio.
no hay tú ni yo, mañana, ayer ni nombres,
verdad de dos en sólo un cuerpo y alma,
oh ser total. (Vs. 295-307).

La pareja logra abolir el tiempo profano que lo rodea, y se reintegra al universo, regresa a su estado anterior. Afuera la ciudad se desmorona por la guerra entre los hombres, el tiempo moderno destruye el fundamento ontológico del hombre, lo enajena, lo separa del comienzo. En la habitación de los amantes:

todo se transfigura y es sagrado,
es el centro del mundo cada cuarto,
es la primera noche, el primer día,
el mundo nace cuando dos se besan (Vs. 334-337).

Según Eliade “cada habitación es un ‘Centro del Mundo’”, la pareja al estar en el centro, reintegra la comunicación de los tres niveles cósmicos: cielo, tierra e inframundo, con lo que se ubican justo en el espacio sagrado. El poema continúa:

el mundo cambia
si dos, vertiginosos y enlazados,
caen sobre la yerba: el cielo baja,
los árboles ascienden, el espacio
sólo es luz y silencio, sólo espacio
abierto para el águila del ojo,
pasa la blanca tribu de las nubes,
rompe amarras el cuerpo, zarpa el alma,
perdemos nuestros nombres y flotamos (Vs. 423-431).

El amor erótico une los principios contrarios, su experiencia propicia la reconciliación con los otros y con nosotros mismos, cesa la dualidad por un instante, lo erótico es búsqueda del otro, Paz dice acerca del instante erótico: “Olvidamos nuestros nombres y nuestros pronombres se confunden y enlazan yo es tú, tú es yo, y menciona:

Tocar ese cuerpo es perderse en lo desconocido, pero así mismo, es alcanzar tierra firme. Nada más ajeno y nada más nuestro. El amor nos suspende, nos arranca de nosotros mismos y nos arroja a lo extraño por excelencia: otro cuerpo, otros ojos, otro ser. Y sólo en ese cuerpo que no es el nuestro y en esa vida irremediabilmente ajena, podemos ser nosotros mismos. Ya no hay otro, ya no hay dos. (Paz, 2003: 146)

En el abrazo erótico, en la imagen poética y en la metáfora los contrarios se funden, pues son análogos del cosmos, en el poema el cielo se junta con la tierra, los árboles

ascienden. Hombre y mujer en el instante erótico se vuelven dobles del universo, siguen el modelo mítico de la hierogamia del cielo con la tierra. El amor restituye la condición original de la cual fue separado el hombre, revela el Ser que irrumpe en medio del caos profano. El amor “rompe las amarras del cuerpo, zarpa el alma”. ¿Hacia dónde? Hacia “la otra orilla”, al origen, al encuentro con lo sagrado.

III.8 MUERTE Y RENACIMIENTO

En las últimas estrofas del poema se da una reflexión que es revelación del tema vida y muerte. En ella se concilian sus diferencias y se nos muestra la esencia del Ser:

quiero seguir, ir más allá, y no puedo:
se despenó el instante en otro y otro,
dormí sueños de piedra que no sueña
y al cabo de los años como piedras
oí cantar mi sangre encarcelada,
con un rumor de luz el mar cantaba,
una a una cedían las murallas,
todas las puertas se desmoronaban
y el sol entraba a saco por mi frente,
despegaba mis párpados cerrados,
desprendía mi ser de su envoltura,
me arrancaba de mí, me separaba
de mi bruto dormir siglos de piedra
y su magia de espejos revivía (Vs. 571-584).

El “yo poético” al comienzo de este fragmento se da cuenta de su finitud y se resiste a ella, conforme avanzan los endecasílabos descubre que vida y muerte son una

misma cosa, ambas se implican y se necesitan, “la muerte no es una falta de la vida humana, al contrario la completa” (Paz, 2003:158). La palabra poética nos revela, dice Paz, que el ser mortales es una de las caras de nuestra condición, es decir, vida y muerte no son contrarios. Al descubrir que la vida contiene la muerte y viceversa el “yo poético” se enfrenta a la revelación “el sol entraba a saco por mi frente”, el símbolo de “sol” en una de sus significaciones es el mismo Dios, la divinidad plenifica al Ser al libéralo de su “envoltura”. Su luz es conocimiento, el misterio es revelado “el yo poético” ha vuelto al origen, al comienzo del mundo, ha alcanzado lo sagrado en el instante, al hacerlo puede revivir.

El poema cumple su ciclo, llega nuevamente al *Axis mundi* y a las aguas primigenias, a la renovación y regeneración del ciclo sagrado. El epígrafe de Nerval retoma otro sentido, Pacheco señala:

Sobre el enigmático ordinal “la treizième”, Mounir Hafez anota que puede referirse a la decimotercera carta del Tarot; el arcano de la Muerte, que significa la renovación del ciclo y etapa a otra etapa. Eden Grey dice que la carta número trece –la muerte con armadura de caballero– no representa necesariamente la muerte física sino la de nuestro antiguo ser. Su significado adivinatorio se refiere a lo que cambia y se transforma. A veces indica destrucción seguida o precedida por renovación. (Pacheco, 2009: 261).

La vida y la muerte en su unidad nos devuelven al origen, en “Piedra de sol”, el “yo poético” regresa al instante primigenio, se reconcilia con los otros y con su Ser, se reconoce a sí mismo, está en presencia de lo sagrado y el ciclo, ya regenerado, comienza una vez más.

CONCLUSIONES

“Piedra de sol” de Octavio Paz, tiene una esencia sagrada. En el poema, tomado como rito, se recrea el instante original, a través de la palabra vertida en el ritmo y la imagen, por el acto creador de la palabra poética y gracias a la analogía el poema se convierte en el doble del universo y nos acerca a la divinidad, pues su palabra nos vincula a lo divino. Después de realizar esta aproximación al poema se puede llegar a las siguientes conclusiones:

El acercamiento de Octavio Paz a la poesía náhuatl y al surrealismo, se refleja en su poética ya que él cree, al igual que la visión mesoamericana y la de vanguardia, en el poder mágico de la palabra poética y sus efectos que ésta ejerce sobre la realidad, la imaginación y el deseo, pues la palabra es el doble del cosmos.

Paz utiliza en los versos recursos propios del surrealismo y la poesía náhuatl, los cuales le brindan un modo seguro “para devolver a la palabra humana su inocencia y su poder creador originales”. En el poema también hay una búsqueda de vestigios de “lo Otro” en la herencia prehispánica y en las ideas surrealistas, pues el encadenamiento de imágenes que emanan del automatismo guiado por la razón y la comunión erótica sirven en “Piedra de sol” para restablecer un equilibrio cósmico. En esta obra Paz también emplea elementos expresivos característicos de la poesía náhuatl como el paralelismo o repetición de estructuras sintácticas o morfológicas, además de un léxico compartido. A través de los recursos surrealistas y de la cosmovisión azteca, el poema puede retornar al origen por medio de la palabra, pues le devuelven a ella su poder creador.

La naturaleza es fundamento ontológico originario en “Piedra de sol” Paz logra develar el Ser a través de la poesía del “ver-en-torno”, que es uno de los modos existenciales del “ser-en-el-mundo”, y permite “ver en torno” al mundo gracias a la naturaleza, la cual lo devela, ya que encuentra en la naturaleza un símbolo y respuesta para regresar al origen, a la palabra primigenia que lo funde con lo sagrado. Mediante imágenes referentes al mundo natural consigue acercarse a un lenguaje primigenio, lo que le permite al poema convertirse en un doble del cosmos, inmerso en la analogía. Recordando a Eliade la naturaleza en su totalidad, puede convertirse en hierofanía. En las diversas culturas cualquier objeto de la naturaleza, un árbol, el agua, el cielo y sus astros, las montañas, los mares, etc. son medios para la manifestación de lo sagrado.

El título, la nota y el epígrafe de Nerval, guían como los astros la lectura del poema. El primero al ser un calendario cosmogónico implica en el poema la salida del tiempo profano y la vuelta a uno sagrado, cada vez que se lee el poema, que toma una categoría similar al rito, reactualizamos periódicamente el momento primigenio. La visión prehispánica veía al espacio y al tiempo como una realidad dual. El calendario representa la era que vivimos: el Quinto Sol, éste mantiene el equilibrio al mediar las fuerzas opuestas del universo. La Piedra de sol azteca, refleja su dialéctica del tiempo sagrado en el poema, por eso éste tiene una estructura circular. Esta estructura del poema también la indica la nota que apareció en la primera edición del poema. Venus es otro astro que lo determina, pues Paz lo relaciona con la revolución sinódica del planeta que es de 584 días, esta cantidad es la misma de los endecasílabos que componen el poema. Al representar la estrella de la mañana y de la tarde, Venus también indica la dualidad que une los contrarios, para el mundo prehispánico Quetzalcóatl era una de las representaciones de Venus, su símbolo podía ser figurado

por *quincunce*, éste nos conduce al simbolismo del centro donde quedan abolidos los contrarios. Otra relación de la presencia de Venus es el amor y el erotismo, tópico esencial en el poema, que también acerca al hombre a lo sagrado. El epígrafe y su enigmático número trece se relacionan con la cantidad de meses que tenía el calendario mexica con lo que el concepto cíclico del tiempo se acentúa. Su símbolo también abarca los opuestos como vida-muerte, principio-fin, los concilia, al igual que el poema.

En cuanto a los versos que abren y cierran “Piedra de sol” se pudo notar que, la circularidad del poema rompe la homogeneidad del espacio y tiempo profanos, en los primeros seis versos del poema, que también son los últimos, la presencia de árboles y agua en ellos es hierofánica. El símbolo arbóreo constituye en el poema un *Axis mundi* que comunica las tres regiones cósmicas: cielo, tierra e inframundo. Éste será el eje que sostendrá al poema y sobre el cual regresará tras cumplirse el ciclo, la aparición de agua y su símbolo de generación de vida y purificación, con “un caminar de río que se curva/ avanza, retrocede, da un rodeo/ y llega siempre:” revela el movimiento que pone en marcha al poema.

La presencia del cuerpo femenino es fundamental, en el poema ya es capaz de hacer visible al mundo y con ello acercarnos a lo sagrado, la metáfora y el símil son el puente que une las analogías entre mujer y mundo. En este fragmento se observó mediante la estilística y la forma sonora del lenguaje que significado y significante no son arbitrarios, sino motivados. Lo que nos muestra la búsqueda de Paz por la palabra primigenia.

El amor y el erotismo, ayudan al “yo poético” a darse cuenta que estos son vías para volver al origen, ya que permiten la continuidad del Ser al unir los contrarios,

con ello puede reconciliarse con el otro, consigo mismo y con lo Otro, a pesar de estar rodeados del tiempo histórico, la modernidad y el caos. La pareja del poema logra abolir el tiempo profano que lo rodea y logra reintegrarse nuevamente al universo, su habitación se convierte en el centro del mundo, devolviendo así la comunicación con lo divino.

Por último la unión de la vida y de la muerte permite al “yo poético reintegrarse a la renovación y al ciclo sagrado, dándole otra significación al epígrafe de Nerval. Como se observó en “Piedra de sol” se revela lo sagrado a partir de diferentes símbolos y la búsqueda de Octavio Paz por la palabra del origen.

BIBLIOGRAFÍA

- AHUACTZIN, Carlos. (2002). *El simbolismo sagrado en Blanco de Octavio Paz*. (Tesis de Maestría). Puebla: BUAP.
- ALONSO, Dámaso. (1976). *Poesía española*. Madrid: Gredos.
- ARISTÓTELES. (2005). *Arte poética y Arte retórica*. México: Porrúa.
- ARROYO, Israel. (2004). "Ensayo analógico: prosa que danza". En: *Pensamiento analógico Paz y Canetti*. Argentina: ediciones del sur. Revista electrónica.
- BERISTÁIN, Helena. (2008). *Diccionario de retórica y poética*. México: editorial Porrúa.
- BEUCHOT, Mauricio. (2007). *Hermenéutica, analogía y símbolo*. México: Herder.
- _____ (2008). "Breve exposición de la hermenéutica analógica". En: *Revista Teología*. Pp. 491-502. Buenos Aires: UCA
- _____ (2013). *Las caras del símbolo: el ícono y el ídolo*. México: BUAP-Ediciones del Lirio.
- BÉUGUIN, Albert. (1996). *El alma romántica y el sueño*. México: FCE.
- BLANCHOT, Maurice. (1992). *El espacio literario*. Barcelona: Paidós.
- CAILLOIS, Roger. (1996). *El hombre y lo sagrado*. México: FCE.
- CALDERÓN, Mario. (2012). *Octavio Paz y la macropalabra en el surrealismo*. México: inédito.
- CHEVALIER, James. (2007). *Diccionario de los símbolos*. (7ª edición) Barcelona: Herder.
- CIRLOT, José. (1997). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Siruela.
- CORREA, Alicia. (1998). "Acercamiento a la obra de Octavio Paz. En: *Cuadernos Americanos Nueva época*, 70, Pp. 39-59. México: UNAM.
- COSTA, Horacio. (1991). "Piedra de sol: el título". En: *Cuadernos Americanos*, 26, Pp. 83-

97. México: UNAM.

CORTÁZAR, Julio. (2009). “Homenaje a una estrella de mar”. En: *Luz espejeante: Octavio Paz ante la crítica*. Pp. 17-19 México: Era-UNAM.

DURAND, Gilbert. (2005). *La imaginación simbólica*. Buenos Aires: Amorrortu.

DURKHEIM, Émilie. (1993). *Las formas elementales de la vida religiosa*. Madrid: Alianza.

ELIADE, Mircea. (1994). *Lo sagrado y lo profano*. Colombia: Labor.

_____ (2001). *El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición*. Buenos Aires: Emecé.

_____ (2004). “Analogías y símbolos”. En: *Fragmentarium*, Pp. 150-151. Madrid: Trotta.

_____ (2013). *Tratado de la historia de las religiones*. México: Era.

ESCALANTE, Evodio. (2009). “El instante versus la duración. La clave del tiempo en La estación violenta de Octavio Paz”. En: *Círculo de Poesía. Revista electrónica*. Puebla: Territorio Poético. Versión Electrónica: <http://circulodepoesia.com/2009/10/el-instante-versus-la-duracion-la-clave-del-tiempo-en-la-estacion-violenta-de-octavio-paz/> (Consultado el 6 de marzo de 2014)

FLORES, Ángel. (1974). *Aproximaciones a Octavio Paz*. México: Joaquín Mortiz.

FEIN, John. (1972). “La estructura de ‘Piedra de sol’”. En: *Revista Iberoamericana*, 79. Pp. 73-94.

GRAVES, Robert. (1998). *La diosa blanca*. Madrid: Alianza.

GUIRAUD Pierre. (2002). *La semiología*. México: Siglo XXI.

HALL, James. (1996). *Diccionario de temas y símbolos artísticos 2 (l –z)*. Madrid: Alianza.

HEIDEGGER, Martin. (1996). *Caminos de bosque*. Madrid: Alianza Editores.

- _____ (1998). *El ser y el tiempo*. Trad. José Gaos México. FCE.
- _____ (2010). *Arte y poesía*. Trad. Samuel Ramos. México. FCE.
- JAKOBSON, Roman y Linda Waugh. (1987). *La forma sonora de la lengua*. México: FCE.
- _____ (1988). *Lingüística y poética*. Madrid: Cátedra
- JUNG, Carl. (2003). *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Barcelona: Paidós.
- _____ (1995). *El hombre y sus símbolos*. Barcelona: Paidós.
- _____ y WILHELM, Richard (1998). *El secreto de la flor de oro*. Barcelona: Paidós
- _____ (1999). *Obra completa, Vol. XV*. Madrid: Trotta.
- KARAM, Tanius. (2005). “Piedra de sol. Un acercamiento comunicológico a la vida-obra de Octavio Paz. En *Espectáculo. Revista de estudios literarios*. Madrid: UCM. Versión electrónica: http://www.ucm.es/info/especulo/numero_29/opazcomu.html (consultada el día 20 junio de 2013).
- LIEMAITRE, Monique. (1976). *Octavio Paz: Poesía y poética*. México: Gobierno de Jalisco.
- LEÓN-PORTILLA, Miguel. (2009). “Los rostros de la poesía náhuatl, evocación de Octavio Paz”. En: *Luz espejeante: Octavio Paz ante la crítica*. Pp. 67-79 México: Era-UNAM.
- _____ (2012). *Los antiguos mexicanos*. México. FCE.
- LÓPEZ, Luis. (2007). *Ritmo y sentido en Piedra de sol de Octavio Paz*. (Tesis de maestría) Hermosillo: Universidad de Sonora.
- MACIEL, Ma. Esther. (1997). “Sobre el pensamiento analógico de Octavio Paz”. En *revista espejo de paciencia*, 3. Brasil.
- MATOS, Eduardo. (2000). *La Piedra de sol*. México: FCE.
- MENDIOLA, Víctor. (2011). *El surrealismo de Piedra de sol, entre peras y manzanas*. México: FCE.

- MURENA, Héctor. (1984). *La metáfora y lo sagrado*. México: Alfa.
- OTTO, Rudolf. (2005). *Lo santo*. Madrid: Alianza.
- PACHECO, José. (2009). “Descripción de ‘Piedra de sol’”. En: *Luz espejeante: Octavio Paz ante la crítica*. Pp. 260-271 México: Era-UNAM.
- PAZ, Octavio. (1983). *Las peras del olmo*. Barcelona: Seix Barral.
- _____ (1987). *México en la obra de Octavio Paz. Vol. 3*. México: FCE.
- _____ (1991). *Conjunciones y disyunciones*, México: Joaquín Mortiz.
- _____ (1997). *Libertad bajo palabra. Obra poética (1935- 1957)*. México. FCE.
- _____ (1999) “Poesía de soledad y poesía de comunión”. En: *Miscelánea I. Primeros escritos. Obras completas, Vol. 13*. México: FCE.
- _____ (2002). *Miscelánea III. Entrevistas*. México: FCE.
- _____ (2003). “El arco y la lira” en *La casa de la presencia. Obras completas. Vol. 1*. México: FCE.
- _____ (2003). “Los hijos del limo”, En: *La casa de la presencia. Obras completas. Vol.1*. México: FCE.
- _____ (2003). “Los signos en rotación”, En: *La casa de la presencia. Obras completas, Vol. 1*. México: FCE.
- _____ (2006). “Arte de México”. En: *Los privilegios de la vista II. Obras completas. Vol. 7*. México: FCE.
- _____ (2011). *La llama doble*. Barcelona: Seix barral.
- _____ (2013). *Obra poética I (1935-1970)*. México: FCE.
- PHILLIPS, Rachel (1976). *Las estaciones poéticas de Octavio Paz*. México: FCE.
- PLATÓN. (2008). *Diálogos II: Georgias, Menéxeno, Eutidemo, Menón, Crátilo*. Madrid: Gredos.

- RIES, Julien. (1995). *Tratado de antropología de lo sagrado I*. Madrid: Trotta.
- _____ (2008). *El sentido de lo sagrado en las culturas y en las religiones*. Barcelona: Azul.
- RICOEUR, Paul. (1982). *Finitud y culpabilidad*. Madrid: Taurus.
- RODRÍGUEZ, Israel. (1991) “piedra de sol: recreación de un poema epítome”. En: *La palabra y el hombre*, 77. Pp. 99-123.
- ROMERO, Plubio. (1979). “Piedra de sol: un complejo de relaciones míticas”. En: *Texto crítico*, 5. Pp. 153-174.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. (2008). *Ensayo sobre el origen de las lenguas*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba - Encuentro Grupo Editor.
- SANTI, Enrico Mario. (1997). *El acto de las palabras. Estudios y diálogos con Octavio Paz*. México: Fondo de Cultura Económica.
- SÉJOURNÉ, Laurette. (1897). *Pensamiento y religión en el México antiguo*, México: FCE.
- STANTON, Anthony. (1992). *Huellas precolombinas en “Semillas para un himno”*. En: Actas Irvine-92, Asociación Internacional de Hispanistas. Versión electrónica: http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/11/aih_11_4_003.pdf (Consultado el 1 abril de 2014).
- _____ (Selección y montaje de textos). (1994, 9 de abril). “Octavio Paz por él mismo”. En: *Reforma*, pp. 12D y 13D. Versión electrónica: <http://www.horizonte.unam.mx/cuadernos/paz/paz4.html>. (Consultado el 2 de mayo de 2014).
- SOUSTELLE, Jaques. (1995). *El universo de los aztecas*. México: FCE.
- TOLEDO, Víctor. (2006). *Poética de la sincronicidad. La lengua de Adán y Eva*. México: BUAP.
- _____ (Coordinador). (2008). *El retorno órfico*. México: BUAP.

- VALDÉS, Mario. (1983). “Comentario hermenéutico sobre la coda de ‘Piedra de sol’”. En:
 Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas.
 Pp. 681-686. Madrid: Istmo.
- VERANI, Hugo. (1997). Octavio Paz: bibliografía crítica (1931-1996). México: El Colegio
 Nacional.
- _____ (2009). “Mariposa de obsidiana: una poética surrealista de Octavio Paz”.
 En: En: *Luz espejeante: Octavio Paz ante la crítica*. Pp. 242-253
 México: Era-UNAM.
- VICO, Giambattista. (2006). *Principios de una ciencia nueva en torno a la naturaleza común
 de las naciones*. México: Fondo de Cultura Económica.
- WUNENBURGER, Jean-Jacques. (2006). *Lo sagrado*. Buenos Aires: Biblos.
- XIRAU, Ramón. (1958). “Notas a *Piedra de sol*”. En: Revista de la Universidad de México,
 6. México. Versión electrónica: [http://www.revistadelauniversidad.
 unam.mx/ojs_rum/files/journals/1/articles/7094/public/7094-12492-
 1-PB.pdf](http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/files/journals/1/articles/7094/public/7094-12492-1-PB.pdf) (Consultado el 27 de junio de 2014).
- _____ (1970). *Octavio Paz: el sentido de la palabra*. México: Joaquín Mortiz.
- _____ (1990). “De lo sagrado”. En: *Perspectivas de la filosofía contemporánea*. Pp.
 101-114. México: UAM.
- ZAMBRANO, María. (1989). “apuntes sobre el tiempo y la poesía”. En: *Hacia un saber
 sobre el alma*. Madrid: Alianza
- _____ (1993). *El hombre y lo divino*. México: FCE.

ANEXO

Piedra de sol

*La treizième revient...c'est encor la première;
et c'est toujours la seule-ou c'est le seul moment;
car es-tu reine, ô toi, la première ou dernière?
es-tu roi, toi le seul ou le dernier amant?*
Gérard de Nerval, *Arthémis*

1	
un sauce de cristal, un chopo de agua,	1
un alto surtidor que el viento arquea,	2
un árbol bien plantado mas danzante,	3
un caminar de río que se curva,	4
avanza, retrocede, da un rodeo	5
y llega siempre:	6
2	
un caminar tranquilo	6
de estrella o primavera sin premura,	7
agua que con los párpados cerrados	8
mana toda la noche profecías,	9
unánime presencia en oleaje,	10
ola tras ola hasta cubrirlo todo,	11
verde soberanía sin ocaso	12
como el deslumbramiento de las alas	13
cuando se abren en mitad del cielo,	14
3	
un caminar entre las espesuras	15
de los días futuros y el aciago	16
fulgor de la desdicha como un ave	17
petrificando el bosque con su canto	18
y las felicidades inminentes	19
entre las ramas que se desvanecen,	20
horas de luz que pican ya los pájaros,	21
presagios que se escapan de la mano,	22
4	
una presencia como un canto súbito,	23
como el viento cantando en el incendio,	24
una mirada que sostiene en vilo	25
al mundo con sus mares y sus montes,	26

cuerpo de luz filtrado por un ágata,	27
piernas de luz, vientre de luz, bahías,	28
roca solar, cuerpo color de nube,	29
color de día rápido que salta,	30
la hora centellea y tiene cuerpo,	31
el mundo ya es visible por tu cuerpo,	32
es transparente por tu transparencia,	33

5

voy entre galerías de sonidos,	34
fluyo entre las presencias resonantes,	35
voy por las transparencias como un ciego,	36
un reflejo me borra, nazco en otro,	37
oh bosque de pilares encantados,	38
bajo los arcos de la luz penetro	39
los corredores de un otoño diáfano,	40

6

voy por tu cuerpo como por el mundo,	41
tu vientre es una plaza soleada,	42
tus pechos dos iglesias donde oficia	43
la sangre sus misterios paralelos,	44
mis miradas te cubren como yedra,	45
eres una ciudad que el mar asedia,	46
una muralla que la luz divide	47
en dos mitades de color durazno,	48
un paraje de sal, rocas y pájaros	49
bajo la ley del mediodía absorto,	50

7

vestida del color de mis deseos	51
como mi pensamiento vas desnuda,	52
voy por tus ojos como por el agua,	53
los tigres beben sueño de esos ojos,	54
el colibrí se quema en esas llamas,	55
voy por tu frente como por la luna,	56
como la nube por tu pensamiento,	57
voy por tu vientre como por tus sueños,	58

8

tu falda de maíz ondula y canta,	59
tu falda de cristal, tu falda de agua,	60
tus labios, tus cabellos, tus miradas,	61
toda la noche llueves, todo el día	62
abres mi pecho con tus dedos de agua,	63
cierras mis ojos con tu boca de agua,	64
sobre mis huesos llueves, en mi pecho	65

hunde raíces de agua un árbol líquido,	66
9	
voy por tu talle como por un río,	67
voy por tu cuerpo como por un bosque,	68
como por un sendero en la montaña	69
que en un abismo brusco se termina	70
voy por tus pensamientos afilados	71
y a la salida de tu blanca frente	72
mi sombra despeñada se destroza,	73
recojo mis fragmentos uno a uno	74
y prosigo sin cuerpo, busco a tientas,	75
10	
corredores sin fin de la memoria,	76
puertas abiertas a un salón vacío	77
donde se pudren todos los veranos,	78
las joyas de la sed arden al fondo,	79
rostro desvanecido al recordarlo,	80
mano que se deshace si la toco,	81
cabelleras de arañas en tumulto	82
sobre sonrisas de hace muchos años,	83
11	
a la salida de mi frente busco,	84
busco sin encontrar, busco un instante,	85
un rostro de relámpago y tormenta	86
corriendo entre los árboles nocturnos,	87
rostro de lluvia en un jardín a oscuras,	88
agua tenaz que fluye a mi costado,	89
12	
busco sin encontrar, escribo a solas,	90
no hay nadie, cae el día, cae el año,	91
caigo en el instante, caigo al fondo,	92
invisible camino sobre espejos	93
que repiten mi imagen destrozada,	94
piso días, instantes caminados,	95
piso los pensamientos de mi sombra,	96
piso mi sombra en busca de un instante,	97
13	
busco una fecha viva como un pájaro,	98
busco el sol de las cinco de la tarde	99
templado por los muros de tezontle:	100

la hora maduraba sus racimos	101
y al abrirse salían las muchachas	102
de su entraña rosada y se esparcían	103
por los patios de piedra del colegio,	104
alta como el otoño caminaba	105
envuelta por la luz bajo la arcada	106
y el espacio al ceñirla la vestía	107
de un piel más dorada y transparente,	108

14

tigre color de luz, pardo venado	109
por los alrededores de la noche,	110
entrevista muchacha reclinada	111
en los balcones verdes de la lluvia,	112
adolescente rostro innumerable,	113
he olvidado tu nombre, Melusina,	114
Laura, Isabel, Perséfone, María,	115
tienes todos los rostros y ninguno,	116
eres todas las horas y ninguna,	117
te pareces al árbol y a la nube,	118
eres todos los pájaros y un astro,	119
te pareces al filo de la espada	120
y a la copa de sangre del verdugo,	121
yedra que avanza, envuelve y desarraiga	122
al alma y la divide de sí misma,	123

15

escritura de fuego sobre el jade,	124
grieta en la roca, reina de serpientes,	125
columna de vapor, fuente en la peña,	126
circo lunar, peñasco de las águilas,	127
grano de anís, espina diminuta	128
y mortal que da penas inmortales,	129
pastora de los valles submarinos	130
y guardiana del valle de los muertos,	131
liana que cuelga del cantil del vértigo,	132
enredadera, planta venenosa,	133
flor de resurrección, uva de vida,	134
señora de la flauta y del relámpago,	135
terrazza del jazmín, sal en la herida,	136
ramo de rosas para el fusilado,	137
nieve en agosto, luna del patíbulo,	138
escritura del mar sobre el basalto,	139
escritura del viento en el desierto,	140
testamento del sol, granada, espiga,	141

16	
rostro de llamas, rostro devorado,	142
adolescente rostro perseguido	143
años fantasmas, días circulares	144
que dan al mismo patio, al mismo muro,	145
arde el instante y son un solo rostro	146
los sucesivos rostros de la llama,	147
todos los nombres son un solo nombre,	148
todos los rostros son un solo rostro,	149
todos los siglos son un solo instante	150
y por todos los siglos de los siglos	151
cierra el paso al futuro un par de ojos,	152

17	
no hay nada frente a mí, sólo un instante	153
rescatado esta noche, contra un sueño	154
de ayuntadas imágenes soñado,	155
duramente esculpido contra el sueño,	156
arrancado a la nada de esta noche,	157
a pulso levantado letra a letra,	158
mientras afuera el tiempo se desboca	159
y golpea las puertas de mi alma	160
el mundo con su horario carnicero,	161

18	
sólo un instante mientras las ciudades,	162
los nombres, los sabores, lo vivido,	163
se desmoronan en mi frente ciega,	164
mientras la pesadumbre de la noche	165
mi pensamiento humilla y mi esqueleto,	166
y mi sangre camina más despacio	167
y mis dientes se aflojan y mis ojos	168
se nublan y los días y los años	169
sus horrores vacíos acumulan,	170

19	
mientras el tiempo cierra su abanico	171
y no hay nada detrás de sus imágenes	172
el instante se abisma y sobrenada	173
rodeado de muerte, amenazado	174
por la noche y su lúgubre bostezo,	175
amenazado por la algarabía	176
de la muerte vivaz y enmascarada	177
el instante se abisma y se penetra,	178
como un puño se cierra, como un fruto	179
que madura hacia dentro de sí mismo	180

y a sí mismo se bebe y se derrama	181
el instante translúcido se cierra	182
y madura hacia dentro, echa raíces,	183
crece dentro de mí, me ocupa todo,	184
me expulsa su follaje delirante,	185
mis pensamientos sólo son sus pájaros,	186
su mercurio circula por mis venas,	187
árbol mental, frutos sabor de tiempo,	188

20

oh vida por vivir y ya vivida,	189
tiempo que vuelve en una marejada	190
y se retira sin volver el rostro,	191
lo que pasó no fue pero está siendo	192
y silenciosamente desemboca	193
en otro instante que se desvanece:	194

21

frente a la tarde de salitre y piedra	195
armada de navajas invisibles	196
una roja escritura indescifrable	197
escribes en mi piel y esas heridas	198
como un traje de llamas me recubren,	199
ardo sin consumirme, busco el agua	200
y en tus ojos no hay agua, son de piedra,	201
y tus pechos, tu vientre, tus caderas	202
son de piedra, tu boca sabe a polvo,	203
tu boca sabe a tiempo emponzoñado,	204
tu cuerpo sabe a pozo sin salida,	205
pasadizo de espejos que repiten	206
los ojos del sediento, pasado	207
que vuelve siempre al punto de partida,	208
y tú me llevas ciego de la mano	209
por esas galerías obstinadas	210
hacia el centro del círculo y te yergues	211
como un fulgor que se congela en hacha,	212
como luz que desuella, fascinante	213
como el cadalso para el condenado,	214
flexible como el látigo y esbelta	215
como un arma gemela de la luna,	216
y tus palabras afiladas cavan	217
mi pecho y me despueblan y vacían,	218
uno a uno me arrancas los recuerdos,	219
he olvidado mi nombre, mis amigos	220
gruñen entre los cerdos o se pudren	221
comidos por el sol en un barranco,	222

22
no hay nada en mí sino una larga herida, 223
una oquedad que ya nadie recorre, 224
presente sin ventanas, pensamiento 225
que vuelve, se repite, se refleja 226
y se pierde en su misma transparencia, 227
conciencia traspasada por un ojo 228
que se mira mirarse hasta anegarse 229
de claridad: 230

23
yo vi tu atroz escama, 230
Melusina, brillar verdosa al alba, 231
dormías enroscada entre las sábanas 232
y al despertar gritaste como un pájaro 233
y caíste sin fin, quebrada y blanca, 234
nada quedó de ti sino tu grito, 235
y al cabo de los siglos me descubro 236
con tos y mala vista, barajando 237
viejas fotos: 238

24
no hay nadie, no eres nadie, 238
un montón de ceniza y una escoba, 239
un cuchillo mellado y un plumero, 240
un pellejo colgado de unos huesos, 241
un racimo ya seco, un hoyo negro 242
y en el fondo del hoyo los dos ojos 243
de una niña ahogada hace mil años, 244

25
miradas enterradas en un pozo, 245
miradas que nos ven desde el principio, 246
mirada niña de la madre vieja 247
que ve en el hijo grande un padre joven, 248
mirada madre de la niña sola 249
que ve en el padre grande un hijo niño, 250
miradas que nos miran desde el fondo 251
de la vida y son trampas de la muerte 252
—¿o es al revés: caer en esos ojos 253
es volver a la vida verdadera?, 254

26
¡caer, volver, soñarme y que me sueñen 255
otros ojos futuros, otra vida, 256

otras nubes, morirme de otra muerte!	257
—esta noche me basta, y este instante	258
que no acaba de abrirse y revelarme	259
dónde estuve, quién fui, cómo te llamas,	260
cómo me llamo yo:	261

27

¿hacía planes	261
para el verano —y todos los veranos—	262
en Christopher Street, hace diez años,	263
con Filis que tenía dos hoyuelos	264
donde bebían luz los gorriones?,	265
¿por la Reforma Carmen me decía	266
"no pesa el aire, aquí siempre es octubre",	267
o se lo dijo a otro que he perdido	268
o yo lo invento y nadie me lo ha dicho?,	269
¿caminé por la noche de Oaxaca,	270
inmensa y verdinegra como un árbol,	271
hablando solo como el viento loco	272
y al llegar a mi cuarto —siempre un cuarto—	273
no me reconocieron los espejos?,	274
¿desde el hotel Vernet vimos al alba	275
bailar con los castaños — "ya es muy tarde"	276
decías al peinarte y yo veía	277
manchas en la pared, sin decir nada?,	278
¿subimos juntos a la torre, vimos	279
caer la tarde desde el arrecife?	280
¿comimos uvas en Bidart?, ¿compramos	281
gardenias en Perote?,	282

28

nombres, sitios,	282
calles y calles, rostros, plazas, calles,	283
estaciones, un parque, cuartos solos,	284
manchas en la pared, alguien se peina,	285
alguien canta a mi lado, alguien se viste,	286
cuartos, lugares, calles, nombres, cuartos,	287

29

Madrid, 1937,	288
en la Plaza del Ángel las mujeres	289
cosían y cantaban con sus hijos,	290
después sonó la alarma y hubo gritos,	291
casas arrodilladas en el polvo,	292
torres hendidas, frentes esculpidas	293
y el huracán de los motores, fijo:	294

los dos se desnudaron y se amaron	295
por defender nuestra porción eterna,	296
nuestra ración de tiempo y paraíso,	297
tocar nuestra raíz y recobrarnos,	298
recobrar nuestra herencia arrebatada	299
por ladrones de vida hace mil siglos,	300
los dos se desnudaron y besaron	301
porque las desnudeces enlazadas	302
saltan el tiempo y son invulnerables,	303
nada las toca, vuelven al principio,	304
no hay tú ni yo, mañana, ayer ni nombres,	305
verdad de dos en sólo un cuerpo y alma,	306
oh ser total...	307

30

cuartos a la deriva	307
entre ciudades que se van a pique,	308
cuartos y calles, nombres como heridas,	309
el cuarto con ventanas a otros cuartos	310
con el mismo papel descolorido	311
donde un hombre en camisa lee el periódico	312
o plancha una mujer; el cuarto claro	313
que visitan las ramas de un durazno;	314
el otro cuarto: afuera siempre llueve	315
y hay un patio y tres niños oxidados;	316
cuartos que son navíos que se mecen	317
en un golfo de luz; o submarinos:	318
el silencio se esparce en olas verdes,	319
todo lo que tocamos fosforece;	320
mausoleos de lujo, ya roídos	321
los retratos, raídos los tapetes;	322
trampas, celdas, cavernas encantadas,	323
pajareras y cuartos numerados,	324
todos se transfiguran, todos vuelan,	325
cada moldura es nube, cada puerta	326
da al mar, al campo, al aire, cada mesa	327
es un festín; cerrados como conchas	328
el tiempo inútilmente los asedia,	329
no hay tiempo ya, ni muro: ¡espacio, espacio,	330
abre la mano, coge esta riqueza,	331
corta los frutos, come de la vida,	332
tiéndete al pie del árbol, bebe el agua!,	333

31

todo se transfigura y es sagrado,	334
es el centro del mundo cada cuarto,	335

es la primera noche, el primer día,	336
el mundo nace cuando dos se besan,	337
gota de luz de entrañas transparentes	338
el cuarto como un fruto se entreabre	339
o estalla como un astro taciturno	340
y las leyes comidas de ratones,	341
las rejas de los bancos y las cárceles,	342
las rejas de papel, las alambradas,	343
los timbres y las púas y los pinchos,	344
el sermón monocorde de las armas,	345
el escorpión meloso y con bonete,	346
el tigre con chistera, presidente	347
del Club Vegetariano y la Cruz Roja,	348
el burro pedagogo, el cocodrilo	349
metido a redentor, padre de pueblos,	350
el Jefe, el tiburón, el arquitecto	351
del porvenir, el cerdo uniformado,	352
el hijo predilecto de la Iglesia	353
que se lava la negra dentadura	354
con el agua bendita y toma clases	355
de inglés y democracia, las paredes	356
invisibles, las máscaras podridas	357
que dividen al hombre de los hombres,	358
al hombre de sí mismo,	359

32

se derrumban	359
por un instante inmenso y vislumbramos	360
nuestra unidad perdida, el desamparo	361
que es ser hombres, la gloria que es ser hombres	362
y compartir el pan, el sol, la muerte,	363
el olvidado asombro de estar vivos;	364

33

amar es combatir, si dos se besan	365
el mundo cambia, encarnan los deseos,	366
el pensamiento encarna, brotan las alas	367
en las espaldas del esclavo, el mundo	368
es real y tangible, el vino es vino,	369
el pan vuelve a saber, el agua es agua,	370
amar es combatir, es abrir puertas,	371
dejar de ser fantasma con un número	372
a perpetua cadena condenado	373
por un amo sin rostro;	374

34

el mundo cambia	374
-----------------	-----

si dos se miran y se reconocen,	375
amar es desnudarse de los nombres:	376
"déjame ser tu puta", son palabras	377
de Eloísa, mas él cedió a las leyes,	378
la tomó por esposa y como premio	379
lo castraron después;	380

35

mejor el crimen,	380
los amantes suicidas, el incesto	381
de los hermanos como dos espejos	382
enamorados de su semejanza,	383
mejor comer el pan envenenado,	384
el adulterio en lechos de ceniza,	385
los amores feroces, el delirio,	386
su yedra ponzoñosa, el sodomita	387
que lleva por clavel en la solapa	388
un gargajo, mejor ser lapidado	389
en las plazas que dar vuelta a la noria	390
que exprime la substancia de la vida,	391
cambia la eternidad en horas huecas,	392
los minutos en cárceles, el tiempo	393
en monedas de cobre y mierda abstracta;	394

36

mejor la castidad, flor invisible	395
que se mece en los tallos del silencio,	396
el difícil diamante de los santos	397
que filtra los deseos, sacia al tiempo,	398
nupcias de la quietud y el movimiento,	399
canta la soledad en su corola,	400
pétalo de cristal en cada hora,	401
el mundo se despoja de sus máscaras	402
y en su centro, vibrante transparencia,	403
lo que llamamos Dios, el ser sin nombre,	404
se contempla en la nada, el ser sin rostro	405
emerge de sí mismo, sol de soles,	406
plenitud de presencias y de nombres;	407

37

sigo mi desvarío, cuartos, calles,	408
camino a tientas por los corredores	409
del tiempo y subo y bajo sus peldaños	410
y sus paredes palpo y no me muevo,	411
vuelvo donde empecé, busco tu rostro,	412

camino por las calles de mí mismo	413
bajo un sol sin edad, y tú a mi lado	414
caminas como un árbol, como un río	415
caminas y me hablas como un río,	416
creces como una espiga entre mis manos,	417
lates como una ardilla entre mis manos,	418
vuelas como mil pájaros, tu risa	419
me ha cubierto de espumas, tu cabeza	420
es un astro pequeño entre mis manos,	421
el mundo reverdece si sonríes	422
comiendo una naranja,	423

38

el mundo cambia	423
si dos, vertiginosos y enlazados,	424
caen sobre las yerba: el cielo baja,	425
los árboles ascienden, el espacio	426
sólo es luz y silencio, sólo espacio	427
abierto para el águila del ojo,	428
pasa la blanca tribu de las nubes,	429
rompe amarras el cuerpo, zarpa el alma,	430
perdemos nuestros nombres y flotamos	431
a la deriva entre el azul y el verde,	432
tiempo total donde no pasa nada	433
sino su propio transcurrir dichoso,	434

39

no pasa nada, callas, parpadeas	435
(silencio: cruzó un ángel este instante	436
grande como la vida de cien soles),	437
¿no pasa nada, sólo un parpadeo?	438
—y el festín, el destierro, el primer crimen,	439
la quijada del asno, el ruido opaco	440
y la mirada incrédula del muerto	441
al caer en el llano ceniciento,	442
Agamenón y su mugido inmenso	443
y el repetido grito de Casandra	444
más fuerte que los gritos de las olas,	445
Sócrates en cadenas" (el sol nace,	446
morir es despertar: "Critón, un gallo	447
a Esculapio, ya sano de la vida"),	448
el chacal que diserta entre las ruinas	449
de Nínive, la sombra que vio Bruto	450
antes de la batalla, Moctezuma	451
en el lecho de espinas de su insomnio,	452
el viaje en la carretera hacia la muerte	453

—el viaje interminable mas contado	454
por Robespierre minuto tras minuto,	455
la mandíbula rota entre las manos—,	456
Churruca en su barrica como un trono	457
escarlata, los pasos ya contados	458
de Lincoln al salir hacia el teatro,	459
el estertor de Trotsky y sus quejidos	460
de jabalí, Madero y su mirada	461
que nadie contestó: ¿por qué me matan?,	462
los carajos, los ayes, los silencios	463
del criminal, el santo, el pobre diablo,	464
cementerio de frases y de anécdotas	465
que los perros retóricos escarban,	466
el delirio, el relincho, el ruido obscuro	467
que hacemos al morir y ese jadeo	468
que la vida que nace y el sonido	469
de huesos machacados en la riña	470
y la boca de espuma del profeta	471
y su grito y el grito del verdugo	472
y el grito de la víctima...	473

40

son llamas	473
los ojos y son llamas lo que miran,	474
llama la oreja y el sonido llama,	475
brasa los labios y tizón la lengua,	476
el tacto y lo que toca, el pensamiento	477
y lo pensado, llama el que lo piensa,	478
todo se quema, el universo es llama,	479
arde la misma nada que no es nada	480
sino un pensar en llamas, al fin humo:	481
no hay verdugo ni víctima...	482

41

¿y el grito	482
en la tarde del viernes?, y el silencio	483
que se cubre de signos, el silencio	484
que dice sin decir, ¿no dice nada?,	485
¿no son nada los gritos de los hombres?,	486
¿no pasa nada cuando pasa el tiempo?	487

42

—no pasa nada, sólo un parpadeo	488
del sol, un movimiento apenas, nada,	489
no hay redención, no vuelve atrás el tiempo,	490
los muerto están fijos en su muerte	491

y no pueden morirse de otra muerte,	492
intocables, clavados en su gesto,	493
desde su soledad, desde su muerte	494
sin remedio nos miran sin mirarnos,	495
su muerte ya es la estatua de su vida,	496
un siempre estar ya nada para siempre,	497
cada minuto es nada para siempre,	498
un rey fantasma rige sus latidos	499
y tu gesto final, tu dura máscara	500
labra sobre tu rostro cambiante:	501
el monumento somos de una vida	502
ajena y no vivida, apenas nuestra,	503

43

—¿la vida, cuándo fue de veras nuestra?,	504
¿cuando somos de veras lo que somos?,	505
bien mirado no somos, nunca somos	506
a solas sino vértigo y vacío,	507
muecas en el espejo, horror y vómito,	508
nunca la vida es nuestra, es de los otros,	509
la vida no es de nadie, todos somos	510
la vida —pan de sol para los otros,	511
los otros todos que nosotros somos—,	512
soy otro cuando soy, los actos míos	513
son más míos si son también de todos,	514
para que pueda ser he de ser otro,	515
salir de mí, buscarme entre los otros,	516
los otros que no son si yo no existo,	517
los otros que me dan plena existencia,	518
no soy, no hay yo, siempre somos nosotros,	519
la vida es otra, siempre allá, más lejos,	520
fuera de ti, de mí, siempre horizonte,	521
vida que nos desvive y enajena,	522
que nos inventa un rostro y lo desgasta,	523
hambre de ser, oh muerte, pan de todos,	524

44

Eloísa, Perséfone, María,	525
muestra tu rostro al fin para que vea	526
mi cara verdadera, la del otro,	527
mi cara de nosotros siempre todos,	528
cara de árbol y de panadero,	529
de chófer y de nube y de marino,	530
cara de sol y arroyo y Pedro y Pablo,	531
cara de solitario colectivo,	532
despiértame, ya nazco:	533

45		
	vida y muerte	533
	pactan en ti, señora de la noche,	534
	torre de claridad, reina del alba,	535
	virgen lunar, madre del agua madre,	536
	cuerpo del mundo, casa de la muerte,	537
	caigo sin fin desde mi nacimiento,	538
	caigo en mí mismo sin tocar mi fondo,	539
	recógeme en tus ojos, junta el polvo	540
	disperso y reconcilia mis cenizas,	541
	ata mis huesos divididos, sopla	542
	sobre mi ser, entiérrame en tu tierra,	543
	tu silencio dé paz al pensamiento	544
	contra sí mismo airado;	545

46		
	abre la mano,	545
	señora de semillas que son días,	546
	el día es inmortal, asciende, crece,	547
	acaba de nacer y nunca acaba,	548
	cada día es nacer, un nacimiento	549
	es cada amanecer y yo amanezco,	550
	amanecemos todos, amanece	551
	el sol cara de sol, Juan amanece	552
	con su cara de Juan cara de todos,	553
	puerta del ser, despiértame, amanece,	554
	déjame ver el rostro de este día,	555
	déjame ver el rostro de esta noche,	556
	todo se comunica y transfigura,	557
	arco de sangre, puente de latidos,	558
	llévame al otro lado de esta noche,	559
	adonde yo soy tú somos nosotros,	560
	al reino de pronombres enlazados,	561

47		
	puerta del ser: abre tu ser, despierta,	562
	aprende a ser también, labra tu cara,	563
	trabaja tus facciones, ten un rostro	564
	para mirar mi rostro y que te mire,	565
	para mirar la vida hasta la muerte,	566
	rostro de mar, de pan, de roca y fuente,	567
	manantial que disuelve nuestros rostros	568
	en el rostro sin nombre, el ser sin rostro,	569
	indecible presencia de presencias...	570

quiero seguir, ir más allá, y no puedo:	571
se despeñó el instante en otro y otro,	572
dormí sueños de piedra que no sueña	573
y al cabo de los años como piedras	574
oí cantar mi sangre encarcelada,	575
con un rumor de luz el mar cantaba,	576
una a una cedían las murallas,	577
todas las puertas se desmoronaban	578
y el sol entraba a saco por mi frente,	579
despegaba mis párpados cerrados,	580
desprendía mi ser de su envoltura,	581
me arrancaba de mí, me separaba	582
de mi bruto dormir siglos de piedra	583
y su magia de espejos revivía	584

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