

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Facultad de Filosofía y Letras

Colegio de Letras Hispánicas

Las imágenes poéticas como discursos de *Piedra de Sol* de Octavio Paz

Tesis que para optar por el título de
Licenciado en Lengua y Literaturas Hispánicas

presenta:

Alejandro González Pérez

Número de cuenta: 304294062

Asesor: Dra. Adriana Azucena Rodríguez Torres

México, D. F., 2014



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A mi madre, *niña de mil años,
madre del mundo, huérfana de mí,
abnegada, feroz, obtusa, providente,
jilguera, perra, hormiga, jabalina,
carta de amor con faltas de lenguaje*

A Azucena, *pan de sol para los otros*

A Israel, *los otros todos que nosotros somos*

A mis profesores

A Janet, *puerta del ser;
el mundo reverdece si sonríes
comiendo una naranja*

Índice

Introducción	I
Capítulo I. La imagen: recurso en la obra de Octavio Paz.....	1
1. 1. La imagen en la obra ensayística del poeta.....	1
1. 2. La imagen en la obra poética de Octavio Paz.....	18
Capítulo II. Delimitación de las imágenes poéticas que operan en <i>Piedra de Sol</i>	31
2. 1. Análisis sintáctico: oraciones simples y compuestas.....	31
2. 2. La imagen y el recurso retórico.....	45
2. 3. La imagen y la hermenéutica.....	60
2. 4. La imagen poética y el discurso o sobre el análisis de la imagen como discurso.....	82
Capítulo III. Análisis de las imágenes poéticas como discursos de <i>Piedra de Sol</i> de Octavio Paz.....	99
3.1 Lecturas generales. Panorama interpretativo.....	102
3.2 Las imágenes poéticas. Señales hacia la comprensión intuitiva.....	122
Conclusiones	VIII
Bibliografía	XII

Introducción

Piedra de Sol es como un cohete que sube en mitad del cielo y estalla taciturno, si se permite este lenguaje figurado. Apenas emerge la necesidad de señalar la experiencia, la luminosidad se ha diluido en la oscuridad de la paráfrasis. La unidad redonda de los rayos constitutivos sólo puede contemplarse y comprenderse en un momento intuitivo. Explicarla implicaría describirla, analizarla. Y en tanto que análisis, el sentido unitario se desvanece; los rayos, los colores, las intermitencias se focalizan.

Ésta es una posible experiencia suscitada por *Piedra de Sol* de Octavio Paz. Publicado el 28 de septiembre de 1957, el poema provocó y sigue provocando múltiples reacciones. Por ejemplo, José Emilio Pacheco, a sus 19 años, ante la reseña que se le solicita a unos meses de publicado el poema, resuelve escribir un soneto titulado “Piedra de Sol”. A lo largo de los años irá madurando su recepción y anotará otras características esclarecedoras, hasta llegar a una descripción, en 1970, sumamente útil para la comprensión del poema: “Descripción de *Piedra de Sol*”.¹

Otros han señalado su aparición como el cierre de una de las primeras etapas poéticas de Paz. Han subrayado, sobre todo, el término de una evidente adhesión al surrealismo. Vieron en *Piedra de Sol* una conciencia crítica hacia tal movimiento “incomprensible”, lo que favoreció la casi unánime aceptación positiva del poema.

Ramón Xirau, el seis de febrero de 1958, escribe “Notas a *Piedra de Sol*” en la *Revista de la Universidad de México*. En ese artículo también señala que *Piedra de Sol* constituye el cierre de un ciclo en la obra paciana. Pero lo que cabe destacar de esas notas y

¹ *Revista Iberoamericana*. Pittsburgh. Vol. 37, núm. 74, 1971, pp. 135-146. Citaré por la reedición de Hugo J. Verani (*Lecturas de Piedra de Sol. Edición conmemorativa del poema de Octavio Paz*. México: FCE, 2007 (Tezontle).

de las lecturas que se hicieron hacia finales de los cincuenta, es que vieron en *Piedra de Sol* una renovación en la poesía de lengua española y una influencia en otras culturas, como constata Hugo J. Verani.² En específico, se señaló que este poema de 584 endecasílabos establecía un sistema de mayor complicación cuya naturaleza fragmentaria posibilitaba una amplia red de ramificaciones y relaciones.

Otros críticos han centrado sus ensayos sobre la temática y los motivos pacianos que se presentan en el poema. Por ejemplo, Maya Schärer-Nussberger ha desarrollado un penetrante y lúcido estudio sobre el tiempo en *Piedra de Sol*: “Octavio Paz: el calendario del sol o el acontecer de la poesía”.³ En él explica el modo en que Paz concebía el tiempo y su transfiguración a partir de la poesía y el acto amoroso, motivos presentes en toda esta etapa de la obra paciana que se reúne en *Libertad bajo palabra*.

Algunos otros como Francesco Fava y Nicanor Vélez, recientemente han descrito *Piedra de Sol* desde la perspectiva de la composición y el estilo. En sus estudios han referido las repeticiones y variaciones que le otorgan unidad al conjunto de 33 estrofas que componen el poema. Han percibido la variedad temática inherente al poema largo. También han sopesado los poemas largos de Paz y observado sus similitudes y variaciones.

Se han desarrollado tesis que han rastreado las corrientes literarias que han influido a Paz y que pueden verse en *Piedra de Sol*; por ejemplo, Ernestina Yépiz Peñuelas escribió *Eros, amor y mito en Piedra de sol de Octavio Paz*, en la que expone tales influencias. José Manuel Zamorano Meza, a su vez, ha analizado el tema del tiempo con respecto al mito del eterno retorno: *Piedra de Sol frente al mito del eterno retorno*. Dante Arturo Salgado

² H. J. Verani. *Op cit.*, p. 20.

³ *Ibidem.*, pp. 54-72.

González se ha interesado en una doble temática: *Tiempo y amor: dos aproximaciones a Piedra de Sol de Octavio Paz a partir de su poética*.

En fin, a lo largo de 56 años se han suscitado distintos acercamientos que coinciden en varios aspectos, pero que también señalan otros rasgos. La recepción a lo largo del tiempo ha renovado y redescubierto un poema complejo y hermético como lo es *Piedra de Sol*. Muy probablemente en los años futuros se den otras lecturas que actualicen dicho poema.

Por lo pronto, esta tesis se limita a proyectar un sentido propio de *Piedra de Sol* con base en las imágenes poéticas. Se sirve de la recepción hecha del poema como parte fundamental, pero no pretende esbozar una historia de tal recepción. Las diferentes lecturas de este poema largo ayudan a mostrar la multiplicidad de configuraciones del poema entero o de ciertos pasajes. Dicha multiplicidad coadyuvó a reforzar la tesis de este trabajo; es decir, contribuyó a reforzar la idea de que las imágenes poéticas de *Piedra de Sol* operan como discursos.

En otras palabras (para explicar lo que se entiende por discurso), la imagen poética opera como discursos porque está constituida por la reunión de opuestos, de visiones de mundo, de realidades virtuales diferentes, de temas diversos en un mismo momento y en un mismo espacio. La imagen reúne opuestos como la quietud y el movimiento en un mismo espacio y momento (chopo de agua). Presenta la visión de mundo oriental y la occidental; y estas visiones son lo que considero discurso, al igual que cada tema desarrollado bajo una de estas visiones, como el amor, la reflexión sobre el tiempo, la otredad, el “yo”. A cada uno de estos temas, asimismo, los considero discursos; y como una imagen está constituida de la identificación de los opuestos o temas, la imagen poética opera como discursos. Identifica, en un mismo momento y espacio, la realidad de un escribiente, por ejemplo, con

la de un peregrino. Estas realidades virtuales también son lo que considero discurso. En esta identificación de opuestos o realidades distintas, como lo dice Octavio Paz en *El arco y la lira*, no se pierde la singularidad esencial de cada elemento y, sin embargo, no deja de conformar una unidad con lo otro. Esta es una visión de mundo oriental que refiere la disgregación del “yo”, pero no deja de suceder sin la presencia del mundo occidental, la del “yo”, para que posea significado tal disgregación en el marco del poema. En *Piedra de Sol* está presente el discurso del tiempo progresivo al que se le contrapone el discurso del tiempo circular; está presente el discurso del tiempo progresivo carnívoros al que se le confronta el discurso del amor que transfigura ese tiempo carnívoros. En fin, considero discurso a toda cosa, tema, realidad virtual... susceptible de ser desarrollada desde una *posición*, desde el *curso* de un pensar individual. De este modo, no se puede negar que, si la misma cosa, tema... se desarrolla de otro modo, desde otra posición, el resultado o experiencia de la cosa será diferente.

Así pues, el discurso es el acontecimiento donde alguien dice algo sobre algo a alguien; una situación comunicativa. En tanto que acontecimiento, se subraya un “aquí” del propio discurso y ese “aquí” señala no sólo la posición desde la que se enuncia, sino también su tiempo, su historicidad. De ahí la importancia de los comentarios discursivos que han explicado *Piedra de Sol*.

Así pues, en este marco de múltiples paráfrasis se sitúa el presente trabajo. Motivado por la primera impresión de complejidad y hermetismo, fue, en primer lugar, un proyecto de comprensión. Al descubrir la riqueza y el uso peculiar que Paz hacía de las imágenes poéticas, hubo un interés hacia ellas. A partir de la comprensión de ciertas imágenes, el poema iba obteniendo un sentido general. Este trabajo, pues, constituye la proyección de un sentido que se ha alcanzado de *Piedra de Sol*.

De este modo, el objetivo de este trabajo consiste en mostrar que las imágenes poéticas de *Piedra de Sol* están conformadas o, mejor dicho, operan por una multiplicidad de discursos. Es decir, que las imágenes suscitan, en una relación con el lector, una compleja realidad poética o virtual⁴, en tanto que acaece en la mente del receptor; realidad compleja porque en ella ocurren simultáneamente fenómenos o situaciones de naturaleza dispar, pero que constituyen una y la misma cosa. Por ejemplo, en la expresión “un sauce de cristal, un chopo de agua” está contenida la realidad de una fuente, pero al mismo tiempo la experimentación de un tiempo, de un instante, de un acto amoroso, de una búsqueda del ser, de un recorrido por la memoria, de un Principio anterior a toda la historia y un principio temporal, la expresión del inicio de un itinerario en varios niveles simultáneos: escritural y de la memoria. Como si todos ellos conformaran distintos niveles de realidad de un mismo fenómeno: una fuente. No obstante, es una y la misma realidad y se accede a ella por medio de una intuición.

Las imágenes operan como discursos porque en ellas se experimentan simultáneamente diversas zonas de la realidad: el tiempo, el amor, el llegar a ser lo que se es. Pero el carácter de discurso se debe a dos razones. Una, porque a las imágenes les son inherentes distintas visiones de mundo. Por ejemplo, la concepción del amor paciana tiene una fuerte influencia surrealista, Occidental; la idea del tiempo que toma Paz para configurar su poema proviene, en gran medida, de una concepción prehispánica; la noción de “yo” y la del tiempo progresivo como males de su tiempo se enmarcan en una reflexión de un occidental hacia finales de la Modernidad. La idea de una aniquilación de ese “yo” proviene de la gran influencia que tuvo del pensamiento oriental.

⁴ Estas frases y sus derivaciones a lo largo de toda la tesis, apuntan al sentido de “verdad” poética, a esa realidad que se *aparece* al lector a través del poema. Dicha verdad no se considera como una “adecuación” con el mundo; en todo caso, esa realidad poética alude a un “desocultamiento”, a la ἀλήθεια.

La segunda razón obedece a que las paráfrasis que se puedan hacer de la experiencia poética de *Piedra de Sol*, no agotarán el sentido innovador de las imágenes (por eso se dice que por medio de la intuición se accede a ellas). Muestra de ello es la diversidad de estudios que han interpretado el poema y no siempre de la misma manera. Ha habido variaciones en ciertos pasajes concretos; por ejemplo, la estrofa III. Críticos como Pere Gimferrer han interpretado ahí la escena de un instante corporeizado; otros, como la gran mayoría, una mujer que toma cuerpo; este trabajo, por su parte, propone que también se puede observar ahí la corporeización de la poesía.

Esta diversidad de suyo pertenece a las imágenes pero, como cualquier trabajo analítico, la unidad intuitiva se pierde al querer explicar las relaciones, las causas, los fines. También se dice que operan como discursos porque, la diversidad de críticos ha ofrecido un par de interpretaciones diferentes y demasiadas focalizaciones, pues la amplitud de la realidad poética de *Piedra de Sol* lo posibilita. Es decir, a lo largo de los 56 años que lleva publicado el poema, diversos críticos han actualizado *Piedra de Sol* y todos ellos con sus aportaciones. En otros términos, se dice que las imágenes poéticas de *Piedra de Sol* operan como discursos porque sólo por medio de una ex-plicación, que no alcanza a agotar el sentido experimentado por una intuición, se puede comunicar, ofrecer las señales hacia la comprensión intuitiva del poema.

Así pues, el primer capítulo del presente estudio desarrolla la concepción que el propio Paz tenía sobre las imágenes poéticas. Dicho desarrollo se centra en las reflexiones que realizó en *El arco y la lira*. En él comienza a delinearse lo que esta tesis quiere decir con intuición y la realidad compleja. Asimismo, se hace una exposición representativa del uso de la imagen antes de *Piedra de Sol*. Este primer capítulo es una mera introducción tanto al concepto de imagen poética como al propio pensamiento paciano. Como tal debe

tomarse: una exposición lo más objetiva posible de lo que Paz pensaba sobre la imagen. Las críticas o comentarios a su postura en este primer capítulo no me parecieron oportunas por las dimensiones y objetivos de esta tesis. Ciertas afinidades existen con lo que propongo como el modo de operar de sus imágenes en el capítulo dos, pero hay diferencias fundamentales.

Así pues, en el segundo capítulo se explica el modo en que están construidas las imágenes desde la perspectiva sintáctica. También se exponen los límites de una definición tradicional de la imagen poética en tanto que figura retórica y cómo tales definiciones no describen a cabalidad el funcionamiento de las contenidas en *Piedra de Sol*. Igualmente, se explicita el funcionamiento de la imagen poética como un fenómeno de efectos recíprocos entre los signos verbales y el intérprete, como un acontecimiento. Hacia el final se explicita lo que se entiende por imágenes como discursos con mayor precisión que lo que se expone líneas arriba.

En el tercer y último capítulo se hace un análisis puntual de las imágenes para mostrar que operan como discursos. En un primer momento se ofrece un panorama interpretativo que ayudará al análisis puntual de las imágenes. Y, por último, se ofrece la interpretación de éstas.

I. LA IMAGEN: RECURSO EN LA OBRA DE OCTAVIO PAZ

1.1 La imagen en la obra ensayística del poeta

Imaginar un círculo, un árbol o una fuente podría resumir la experiencia de *Piedra de Sol*. Cierta parte de la poética paciana avalaría esta apropiación por medio de la imaginación de una fuente; sin embargo, su contrapunto exigiría el desarrollo discursivo para explicitar el camino de la interpretación particular.¹ Es decir, por ejemplo, para un *Piedra de Sol* existe su correspondiente *El arco y la lira*; la doctrina está marcada en éste —y ambos establecen una suerte de vasos comunicantes donde se complementan, se explican: un diálogo entre fenómeno y abstracción en sí mismos—, pero el camino debe ser recorrido por cuenta propia y construir una ruta personal. Para ello, esta tesis se servirá de la imagen poética como un faro que guíe todo el discurso.

Aproximarse a *Piedra de Sol* con un recurso como la imagen poética entraña algunos problemas, no tanto por el acercamiento, la interpretación o los modos de abordar el objeto de estudio, sino por el hecho mismo de que los límites de lo que se considera “imagen poética”, o en algunos casos simplemente “imagen”, no son claros ni tampoco fáciles de asir. Para unos puede ser sólo una de las figuras retóricas; para otros, un vocablo que encierra un conjunto de figuras retóricas similares; una representación psicológica de un concepto o un objeto por medio de palabras. Algunas determinaciones del concepto se fundamentan en rasgos meramente lingüísticos; otras, en nociones psicolingüísticas; otras tantas, en principios filosóficos; también, en ocasiones, hay definiciones eclécticas. A causa

¹ En el sentido que nos proponen las doctrinas orientales y como Paz nos lo retransmite: “La verdad es una experiencia y cada uno debe intentarla por su cuenta y riesgo. La doctrina nos muestra el camino, pero nadie puede caminarlo por nosotros” (Octavio Paz. *El arco y la lira*, p. 103).

de esto y dado el estrecho vínculo entre el poema y *El arco y la lira*, se necesita exponer, en primera instancia, lo que Octavio Paz concebía como “imagen”. A partir de la inicial delimitación de tal recurso desde la perspectiva del poeta, que se expondrá en todo este apartado y que tendrá la función de ser la base principal, se buscará el asentamiento de una definición más clara que tienda hacia el sentido que pretende desvelar el presente trabajo: “los discursos de la imagen paciana o la imagen paciana como discursos”.

Hay que atender al hecho de que, donde se observa con mayor evidencia la intención de escribir sobre la imagen por parte de Paz es en *El arco y la lira*; además de que constituye el lugar en el que le dedica un mayor y mejor desarrollo. La aparición en otros ensayos es recurrente pero circunstancial y sus fundamentos están contenidos en dicho trabajo. Por ello, el límite trazado consiste en exponer sólo la teoría dada en *El arco y la lira*. El libro, publicado en 1956, contiene una especie de poética dividida en tres secciones: “El poema”, “La revelación poética”, “Poesía e Historia”. Cada una de ellas intenta responder, respectivamente, las siguientes preguntas: “¿hay un decir poético —el poema— irreductible a todo otro decir?; ¿qué dicen los poemas?; ¿cómo se comunica el decir poético?”.² El escrito “La imagen” se encuentra, al lado de otros, en la parte que quiere responder a la primera cuestión.

Las tres preguntas interrogan sobre el mismo campo o fenómeno: la poesía, lo poético; pero con intereses distintos. Cuestionan poniendo de relieve un aspecto del acto poético y esto es lo que las hace particulares sin dejar de ser una unidad. Por ello, los temas, las frases, las palabras más significativas se repiten constantemente. No obstante,

² Octavio Paz. *El arco y la lira*, p. 25.

constituyen tratamientos independientes de lo poético que se interrelacionan.³ Patricio Eufrazio Solano menciona algo parecido:

La espiral es una de las formas que Paz utiliza en el ensayo poético *El arco y la lira* [...] una de las características del ensayo es la de abordar un elemento o matiz de algún tema, más que con extensión, con profundidad... La imagen que concibo de esta definición es la de un rayo láser... Para el caso de la propuesta ensayística de Paz en *El arco y la lira*, también lo imagino como el tránsito de este rayo lumínico, pero que, en lugar de moverse en forma lineal, lo haría en forma espiral. En consecuencia, la visión e iluminación del sendero es *reiterativa y minuciosa*. El elemento materia del ensayo adquiere... una corporalidad cuasi tridimensional con la que se pretende explorarlo en todas sus facetas, planos y profundidades posibles.⁴

Retomando el tema, como un signo lingüístico cuyo significado no se puede dissociar de su significante, la segunda pregunta responde al “contenido”, lo que es la poesía en sí misma, el sentido último de lo poético, sin poder dejar de lado la forma en que se concretiza y el contexto en el que se desenvuelve. Asimismo, la tercera interrogante se desarrolla sobre la inserción de lo poético y sus formas o estilos en la historia. La primera pregunta pone de relieve las formas, los rasgos del lenguaje que la distinguen de otros géneros literarios y de otras experiencias (como la magia, la religión) que también usan la palabra. Entonces, se puede comenzar la delimitación del recurso. De un modo muy general y como primer intento, la imagen poética conforma aquella figura que singulariza el género poético y cuyas bases son, por sobre todo, lingüísticas; una figura retórica parecida, desde una visión

³ Apareta ser obvio que la lectura de *El arco y la lira* es la interpretación de un texto más; no obstante, no se debe olvidar que tal libro posee una fuerte carga poética, por lo cual se hace importante los modos de interpretación del texto. Lo que muchas veces se menciona ahí no se aplica de manera directa a, por ejemplo, *Piedra de Sol*; por esto es posible conjeturar una hipótesis parecida y paralela a la que desarrolla este ensayo, pero la demostración se deja para un trabajo futuro.

⁴ Patricio Eufrazio Solano. *Octavio Paz. Ensayo y ensayística*, p. 103. Las cursivas son de este ensayo.

muy laxa, a la metáfora, en tanto que los procesos son de identificación de dos términos en virtud de una relación de semejanza hallada.⁵

Para mostrar la interrelación de las preguntas referidas —que haga entrever la complejidad de la imagen poética dentro de los presupuestos del autor, al mismo tiempo que permita vislumbrar la diferencia específica de dicho recurso— se citarán en seguida fragmentos representativos, cada uno de los cuales corresponde a una de las tres grandes partes en que Paz dividió su libro. Se buscó que contuvieran lo esencial de las respuestas a las preguntas dadas a cada sección, además de incluir el tema de la imagen, cuyo sentido más general —y que permea todo *El arco y la lira* con diversas intenciones— es “la unión de los contrarios”:

En “El poema”, por ejemplo, se habla de que “el poeta encanta al lenguaje por medio del ritmo. Una imagen suscita a otra. Así, la función predominante del ritmo distingue al poema de todas las otras formas literarias. El poema es un conjunto de frases, un orden verbal, fundado en el ritmo”.⁶ Pues “El ritmo no es medida: es visión del mundo [...] es imagen viva del universo”.⁷ “...es inseparable de la frase; no está hecho de palabras sueltas, ni es sólo medida o cantidad silábica, acentos y pausas: es imagen y sentido. Ritmo, imagen y sentido se dan simultáneamente en una unidad indivisible y compacta: la frase poética, el verso”.⁸ De lo que se puede concluir, parcialmente, que la imagen es ritmo y sentido (indisolublemente); que comparte las funciones de distinguir al género poético con el ritmo y que ya no es exclusivo de ella. La imagen se expresa en una sola frase, en un solo

⁵ No se pretende comenzar con una enumeración de diversas definiciones dadas a la imagen, sólo se quiere inferir algún rasgo nacido sólo de lo antes comentado acerca de lo que responde *El arco y la Lira*, para ir construyendo, poco a poco, un sentido más preciso. Eso implica, también, que estas eventuales fijaciones de sentido serían tanto de ayuda en lo sucesivo como puntos a debatir por la insuficiencia de la definición.

⁶ Octavio Paz. “El ritmo”, *op. cit.*, p. 56.

⁷ *Ibidem*, p. 59.

⁸ “Verso y prosa”, *Ibid.*, p. 70.

verso —algo que en estos momentos todavía se oye muy vago, pero que constituye uno de los rasgos fundamentales de la imagen poética; además de que se infiere la existencia de rasgos lingüístico-retóricos—; como ritmo y como imagen misma comprende un *más allá*, como diría el propio poeta, de lo retórico, es decir, un contenido conceptual denso al grado de constituir una visión del mundo.

En “La revelación poética”, por otro lado, se dice que

el acto poético, el poetizar, el decir del poeta —independientemente del contenido particular de ese decir— es un acto que no constituye... una interpretación, sino una revelación de nuestra condición. Hable de esto o de aquello, de Aquiles o de la rosa, del morir o del nacer, del rayo o de la ola..., la palabra poética es ritmo, temporalidad manándose y reengendrándose sin cesar. Y siendo ritmo es imagen que abraza los contrarios, vida y muerte en un solo decir...

La poesía no es un juicio ni una interpretación de la existencia humana. El surtidor del ritmo-imagen expresa simplemente lo que somos; es una revelación de nuestra condición original.⁹

La condición original del hombre es ser contingentes y finitos, posibilidad de ser a cada instante: vivir y morir y renacer para ser(se) más plenamente. Esto constituye el sentido último del acto de poetizar. De lo que se puede deducir que la imagen (que es palabra — poética— que es ritmo, que es temporalidad) abraza los contrarios como visión de mundo que es; pero, por sobre todo, resulta el “medio” por el que el poeta revela nuestra condición original de seres contingentes y finitos; en otras palabras, la imagen representa el “medio” por el cual se expresa el sentido último de todo poetizar. Aunque no se está diciendo que la imagen no hable de cosas que rodean al poeta o que cada poema no pueda decir cosas

⁹ *Ibid.*, p. 148.

particulares. Como imagen que es el poema, al mismo tiempo dice lo indecible y general, y lo particular y concreto de este mundo.

En “Poesía e Historia” se alude a que

El poeta habla de las cosas que son suyas y de su mundo, aun cuando nos hable de otros mundos: las imágenes nocturnas están hechas de fragmentos de las diurnas, recreadas conforme a otra ley. El poeta no escapa a la historia, incluso cuando la niega o la ignora. Sus experiencias más secretas o personales se transforman en palabras sociales, históricas. Al mismo tiempo, y con esas mismas palabras, el poeta dice otra cosa: revela al hombre. Esa revelación es el significado último de todo poema... En las imágenes y ritmos se transparenta, más o menos acusadamente, una revelación que no se refiere ya a aquello que dicen las palabras... Pero esta revelación que nos hacen los poetas encarna siempre en el poema y, más precisamente, en las palabras concretas y determinadas de este o aquel poema. De otro modo no habría posibilidad de comunión poética: para que las palabras nos hablen de esa “otra cosa” de que habla todo poema es necesario que también nos hablen de esto y aquello.¹⁰

Se muestra la doble cara de la imagen: palabra concreta, histórica, y la palabra trascendida; los significados inmediatos de los vocablos sociales y los esenciales de la revelación. Para cuestiones del presente ensayo y aunque parezca un tanto circunstancial, se subraya el hecho de que la imagen o algunas imágenes están hechas de fragmentos de otras imágenes, recreadas conforme a otra ley. La inmersión de la imagen o sus palabras en la historia o en un tiempo arquetípico será tratada posteriormente.

Ahora bien, después de estos acercamientos muy generales, se precisa ir concretamente a la exposición del ensayo “La imagen”. Éste responde, en parte, a si el decir poético es irreductible a todo otro decir. En el tratamiento que el autor hace del recurso se insinúan,

¹⁰ “La consagración del instante”, *Ibid.*, p. 189.

primordialmente, tres ángulos. El lingüístico o retórico, o el que tiene que ver con frases y palabras; el de la visión del mundo o el que fundamenta desde el pensamiento oriental; el psicológico o el que versa sobre la percepción. Un mismo concepto que se expresa de dos modos distintos vertebra los tres puntos antes mencionados: la imagen acerca, acopla o identifica realidades opuestas o alejadas (unión de los contrarios); toda imagen unifica la pluralidad de lo real.

En el aspecto lingüístico-retórico, Octavio Paz ofrece, de manera explícita y concreta, su definición al respecto, de la cual partirá y derivará los otros dos elementos: “designamos con la palabra imagen toda forma verbal, frase 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...”¹¹ Ya se había hecho notar que una imagen podía estar contenida en una frase o un verso; sin embargo, ahora se aclara que también cabe en un conjunto de frases o en cualquier expresión verbal.

Antes de continuar la definición, hay que observar que el poeta se cuida de cualquier contraargumento retórico que se le pueda imputar. Por un lado, no niega al concepto su naturaleza retórica ni el hecho de lengua que es. Por el otro, paradójicamente, hace de la noción algo genérico que incluye varias de las figuras literarias y, al mismo tiempo, la considera otra más al lado de las enumeradas. Para él, la imagen verdadera es aquella que identifica los opuestos de un modo absoluto sin suprimir, a la vez, la singularidad esencial de cada uno de los elementos identificados;¹² así pues, la clasificación retórica conforma tipos de gradación de la imagen, desde una comparación hasta llegar a la

¹¹ O. Paz. *Op. cit.*, p. 98.

¹² *Idem.*

imagen pura que propone Paz. El carácter dual, genérico y particular a la vez, le permite salvar las dificultades que entraña la delimitación del fenómeno. Pues, desde lo genérico, se percata de que no puede negar que las metáforas, los símbolos, las alegorías tengan algo de imagen, en tanto que “representación” psicológica de un concepto o un objeto por medio de palabras. Como se muestra en *Muerte sin fin*

Tiene el amor feroces
galgos morados;
pero también sus mieses,
también sus pájaros¹³

cuyos “galgos morados” conforman una metáfora *in absentia*, pero de la cual no se debería negar que existe alguna posibilidad de “representación” psicológica, a menos de correr el riesgo de una total ausencia de sentido sin sentido; es decir, suscita en la imaginación una experimentación mental, un algo que si lo trasladamos por analogía (con todas las salvedades necesarias) tiene más de pura visibilidad que de inteligibilidad —en cuanto a concepto puro—. Desde lo particular, recupera la peculiaridad de una figura independiente, lo que le permite diferenciarla desde su propia visión; en otros términos, sustenta el funcionamiento de la imagen con presupuestos del pensamiento oriental y de lo perceptivo.

Octavio Paz sigue definiendo la figura: “Cualesquiera que sean las diferencias que las separen [a las figuras retóricas clasificadas], todas ellas tienen en común el preservar la pluralidad de significados de la palabra sin quebrantar la unidad sintáctica de la frase o del conjunto de frases. Cada imagen —o cada poema hecho de imágenes— contiene muchos significados contrarios o dispares, a los que abarca o reconcilia sin suprimirlos”.¹⁴ Asienta el primer término que posibilita la interconexión indisoluble entre los tres ángulos: el

¹³ José Gorostiza. *Poesía*, p. 122.

¹⁴ O. Paz. *Op. cit.*, p. 98.

preservar la pluralidad de significados de la palabra. Primero por analogía y luego por identificación, la pluralidad de significados se realizará como la pluralidad de lo real. Se opera un salto de lo lingüístico a lo perceptivo.

Para efectos prácticos y expositivos, se señala primero el pensamiento oriental para más tarde referir el vínculo con el aspecto lingüístico-retórico y seguir desarrollando éste. El autor marca una clara distinción entre el pensamiento occidental y el oriental. Menciona que desde Parménides el desarrollo de Occidente se ha basado en la distinción neta y tajante entre lo que es y lo que no es. Sobre esta concepción se construyó el edificio de “las ideas claras y distintas”. Esto Paz lo interpreta como el horror a lo “otro”. En contraste, nos dice que “el pensamiento oriental no ha padecido este horror a lo «otro», a lo que es y no es al mismo tiempo... Ya en el más antiguo Upanishad se afirma sin reticencias el principio de identidad de los contrarios [tú eres aquello, esto es aquello]”.¹⁵ Sobre esto comenta que todas estas doctrinas reiteran la oposición entre esto y aquello simultáneamente, oposición relativa y necesaria; pero que existe un momento en que la enemistad entre los términos que nos parecían excluyentes cesa. El pensamiento de Occidente opta sólo por el principio de contradicción relativa y necesaria. Elección cuyos cimientos son el de la deducción, los juicios, la justificación lógica a través de razonamientos. Frente al pensamiento lógico, la verdad como experiencia intransferible.

El representante de Occidente en el que se apoya el poeta, además de Parménides, es Hegel. El filósofo alemán complica las nociones epistemológicas y ontológicas; muy general y esquemáticamente, su propuesta muy conocida es la dialéctica: tesis, antítesis y

¹⁵ *Ibidem*, p. 102.

síntesis.¹⁶ Existen implicaciones temporales en las que no se quiere ahondar por el momento; sólo se desea señalar que tal proposición consta de tres momentos sucesivos “distintos”, frente a la unión de los opuestos oriental que consta de un momento. Al desarrollar las ideas de Hegel, contraponen Paz (para sus propósitos) que *el momento* en que los contrarios se refugian en Tao “no vive en el reino de la sucesión, que es precisamente el de los contrarios relativos, sino que está en cada momento. Es cada momento. Es el tiempo mismo engendrándose, manándose, abriéndose a un acabar que es un continuo empezar. Chorro, fuente”.¹⁷ Y esta idea del tiempo remite inmediatamente a los primeros versos de *Piedra de Sol*, que a su vez son los mismos del final, dando la idea de un poema circular o de que hablan del tiempo engendrándose, o que es una imagen compleja (y que precisamente será una de las que se analicen). De este modo, Octavio Paz fundamenta el sentido particular de la imagen —la imagen como otra figura más— en principios orientales. Cuando habla de un sentido más general, las bases teóricas se cifran en las del principio de contradicción. Así pues, Paz acepta que “muchas imágenes se ajustan a los tres tiempos del proceso [dialéctico] en cuya síntesis no se mantiene la contradicción y la identidad a la vez sino que surge una nueva realidad”.¹⁸ Es el caso de las comparaciones, que descubre semejanzas entre los términos de que está hecha la realidad; de las metáforas, que producen una nueva realidad a partir de los contrarios; otros serían los que provocan una contradicción insuperable o un sinsentido como el oxímoron o la ironía.¹⁹ Pero dice que el proceso dialéctico no las abarca todas, aunque sí hay imágenes, como la de su propia

¹⁶ Éstos son los términos que el propio Paz emplea en *El arco y la lira*, pero el modo más apropiado de enunciarlo sería: afirmación, negación y negación de la negación.

¹⁷ *Ibid.*, 103.

¹⁸ *Ibid.*, p. 99.

¹⁹ Cfr. *Ibid.*, pp. 111-112.

propuesta, que realizan lo que *parece* tanto una imposibilidad lógica como lingüística: la unión de los contrarios.

La interrelación del ángulo lingüístico y del pensamiento oriental se produce del siguiente modo: para el poeta “el lenguaje es significado: sentido de esto o de aquello... Todos los sistemas de comunicación viven en el mundo de las referencias y de los significados relativos”.²⁰ Los orientales, por esto, condenan la palabra, el lenguaje, pues no puede expresar lo absoluto, no puede ir más allá de los opuestos relativos. El sentido de las palabras, entonces, se transforma en un esfuerzo por alcanzar algo que no puede ser alcanzado por ellas mismas. Apunta Paz que, en efecto, el sentido “señala” las cosas, pero jamás las alcanza, las cosas están más allá de ellas; sin embargo, cree en la poesía como un lenguaje capaz de trascender el sentido de esto o de aquello y decir lo indecible.

Dicha creencia la vuelve pensamiento al justificarse con una explicación del pensador chino Chuangtsé. Éste dice que

la experiencia de Tao implica volver a una suerte de conciencia elemental u original, en donde los significados relativos del lenguaje resultan inoperantes [por eso el silencio, reino de las evidencias]. O al lugar en donde nombres y cosas se funden y son lo mismo: a la poesía, interpreta Paz, reino en donde el nombrar es ser. La imagen dice lo indecible... Hay que volver al lenguaje para ver cómo la imagen puede decir lo que, por naturaleza, el lenguaje parece incapaz de decir.²¹

Y la imagen es capaz de ello porque le regresa al lenguaje poético lo que tantos han interpretado como el carácter primigenio u original del lenguaje ante el asombro de la primera mirada al mundo; capaz porque, al identificar los opuestos relativos, le devuelve al

²⁰ *Ibid.*, p.106.

²¹ *Idem.*

lenguaje la posibilidad de decir la pluralidad de lo real al retornarle todos los valores de las palabras al mismo tiempo.

La idea de la capacidad de la imagen de poder decir lo indecible la sustenta, lingüística y retóricamente, de la manera siguiente. Conviene, al hablar de la lengua en general y de la prosa en particular, en que cada vocablo posee distintos significados o acepciones relativamente conectadas entre sí. Si la palabra participa en una oración, el lugar que tome en ésta determinará la acepción única que necesita y de la que se sirve. Todo vocablo que compone la oración en la prosa común, adquiere un solo sentido: el sentido preciso que quiere comunicar la oración. Las otras significaciones de la palabra desaparecen o se debilitan. El sentido de la oración en prosa apunta a un mismo objeto, una sola dirección. “Ahora bien, la imagen es una frase en la que la pluralidad de significados no desaparece. La imagen recoge y exalta todos los valores de las palabras, sin excluir los significados primarios y secundarios”.²² Además de que en poesía el lenguaje adquiere una especie de exclusividad, pues los vocablos se vuelven insustituibles, ya que las palabras han dejado de ser útiles, instrumentos que anhelen un éxito comunicativo de tal o cual sentido particular. En poesía, las palabras desean explotar todos sus sentidos al mismo tiempo. Quieren explotar como un cohete en mitad del cielo para ser imagen, pluralidad de lo real en la unidad, ya que cada una de las ráfagas es un valor del vocablo. Dicha explosión de las palabras se conecta, a la vez que se argumenta, con la naturaleza psicológica-perceptiva y con la naturaleza psicolingüística de la imagen que se exponen en seguida.

Al percibir un objeto cualquiera, éste se presenta como un conjunto de rasgos, como una pluralidad de cualidades, sensaciones, sentidos. Sus contradicciones y múltiples

²² *Ibidem*, p. 107.

cualidades se unifican por acto de la percepción. Pues el elemento unificador en la percepción es el sentido de las cosas; por ejemplo, el sentido de una silla es 'el ser un mueble', 'un utensilio' y nos sentamos sin la necesidad de pronunciar o imaginar la palabra [/'si.ya/]. Paz argumenta que algunos análisis fenomenológicos han demostrado que en toda percepción se da una intencionalidad; por ello, el sentido resulta un aspecto común tanto del lenguaje como de cualquier modo de comprender y experimentar la realidad. Así, como en la prosa existe un solo sentido que quiere ser comunicado por la oración y tal direccionalidad le otorga la unidad necesaria, el cúmulo de percepciones de una cosa o fenómeno cualquiera se unifica en su sentido. No obstante, lo que aleja a la percepción de la prosa y la acerca a la poesía es que ésta mantiene la pluralidad semántica de las palabras. Resulta que la prosa no recrea sino que representa o describe. Dicho de otro modo,

si vemos una silla, por ejemplo, percibimos instantáneamente su color, su forma, los materiales de que está construida... Pero si queremos describir nuestra percepción de la silla, tendremos que ir con tiento y por partes: primero, su forma, luego su color y así sucesivamente hasta llegar al significado. En el curso del proceso descriptivo se ha ido perdiendo poco a poco la totalidad del objeto. Al principio la silla sólo fue forma, más tarde cierta clase de madera... En el poema la silla es una presencia instantánea y total, que hierde de golpe nuestra atención.²³

La imagen poética, por ello, no representa sino que *presenta*, recrea la realidad y su pluralidad inherente; reproduce la percepción e incita al lector a figurarse dentro de sí al objeto experimentado o conceptualizado alguna vez. No se debe olvidar que la imagen presenta la realidad por medio de la explotación de todos los valores de cada una de las palabras que la componen y cuya unidad se obtiene a través de la identidad de todos estos

²³ *Ibid.*, p. 108.

valores que posee la palabra en la imagen. Cabe mencionar en un breve paréntesis que, de pronto, por analogía el cosmos se refleja en el microcosmos denominado hombre y que la percepción y la imagen constituyen experiencias similares a la del Tao. Paz lo señala implícitamente. Esta *presentación* que hace la imagen entraña la ambigüedad de la palabra²⁴, la cual no dista mucho de la presentación que se experimenta en la realidad y sus objetos. Por esta igualdad del fenómeno de presentación, la imagen, dice el poeta, produce la instantánea reconciliación entre el nombre y el objeto.

La reconciliación no quiere decir que las piedras que se vean cotidianamente sean idénticas a su palabra. Se subraya que Octavio Paz dice “recrea” como sinónimo de “presenta”. Refiere también que las imágenes no nos llevan a otra cosa sino que nos confrontan a una realidad concreta que es la de la literatura misma. Asumía ya que la literatura no era un espejo de la realidad ni tampoco una actividad que evidenciara la esencia del mundo material que sustituye a la realidad, aunque sí creía que hablaba del mundo sólo en un estadio un tanto reducido. Como tantos otros, concibe la literatura y las imágenes mismas como un orden de realidad autónomo y paralelo al orden de la realidad material. Y, aunque esta afirmación no niega una posible relación, las imágenes poéticas y sus palabras tajantemente las sustrae de cualquier posibilidad de referirse o significarse en la realidad material de modo absoluto. En la modernidad, la poesía es inseparable de la crítica del lenguaje; el poeta nombra las palabras más que a los objetos; por ello, la referencia de una palabra es otra palabra. Comenta que el sentido de la imagen es la imagen misma, sólo ella puede explicarse a sí misma, pues no necesita de un objeto material referido para su inteligibilidad o percepción.

²⁴ En tanto que presentación de todos los valores y contradicciones internas de una misma palabra.

Ahora bien, otras palabras, como si se pretendiera una explicación, tampoco revelarían el sentido; en otros términos, la prosa siempre puede reformularse, decirse con otras palabras y no perder el sentido perseguido, pero en la imagen ocurre siempre lo contrario: si se sustituyen los términos, ya hay otra imagen; entonces, el sentido de la imagen es ella misma.²⁵ Debe recordarse que ya antes se aludió a la exclusividad de las palabras y que dejan de ser instrumentos que se refieren a tal o cual sentido o fenómeno. Entonces, la imagen misma resulta su propio sentido, pues sus propias palabras constituyen la “cosa” (sonidos, letras con significación propia) que nos presenta el poeta con su creación. Las palabras en este caso no conforman un medio o el instrumento a través del cual se quiera alcanzar una realidad, explicar la realidad material e inmediata, sino que conforman una realidad en sí mismas y no se refieren a ningún mundo que no sea el suyo. La percepción ofrece cosas, fenómenos; la poesía, paralelamente, imágenes con el mismo carácter concreto y plural que las cosas y fenómenos dados en la realidad real. Los poemas son obras cuya materia es un conjunto de palabras. “El lenguaje indica, representa; el poema no explica ni representa: presenta. No alude a la realidad; pretende —y a veces lo logra— recrearla. Por tanto, la poesía es un penetrar, un estar o un ser en la realidad”.²⁶ Concluye que la verdad de la imagen, o su sentido, se apoya en la experiencia poética, como la verdad oriental. No puede ser comunicada conceptualmente. Sólo puede ser revivida, recreada.

Ahora bien, se puede comenzar a concluir que la imagen poética para Octavio Paz constituye una figura retórica, pero también un más allá de lo retórico porque posee un contenido conceptual como una visión del mundo. En tanto que visión del mundo, como la

²⁵ Cfr. *Ibid.*, pp. 109-110.

²⁶ *Ibid.*, p. 112.

de los opuestos identificados oriental, es ritmo, sentido. La imagen revela nuestra condición, dice lo indecible. Está hecha de palabras fechables y estas mismas, que son *otras* (como se expresa el poeta para describir un *más allá*), nombradas por el poeta. La imagen, como unificadora de los opuestos, posee palabras tanto sociales e históricas como trascendidas —que no hacen referencia a los objetos que designan, sino que su sentido se hace hacia el interior y la referencia de una palabra es otra palabra. Aunque está hecha de vocablos, presenta una imagen mental y visual más que inteligible; por eso, dicha imagen resulta trascendente, pues los significados relativos son inoperantes y se revela su sentido por una complejidad perceptiva. Por ello, la primera actitud ante ellas muy posiblemente es el silencio, el reino de las evidencias —por esto el nombre y la cosa se identifican—. Porque el efecto que produce la imagen es más visual que conceptual en la imaginación, la imagen poética constituye una experiencia oriental de revelación donde llamamos y somos pura contemplación reunidos con el todo. Incita al lector, usando la palabra y por medio de la imagen, a figurarse dentro de sí el objeto o fenómeno *presentado* por el poeta. Pero la siguiente actitud exigida por el sujeto lector se aleja de las impresiones para convertirse en intelección que sustente su experiencia en Occidente.

Hasta ahora sólo se ha llegado a una hipotética lectura paralela entre *El arco y la lira* y cualquier texto poético de Paz, en este caso *Piedra de Sol*. Pero ¿no es éste un círculo vicioso que no aporta un grano nuevo? ¿Las lecturas particulares e históricas que se han realizado sobre *Piedra de Sol* con base en *El arco y la lira* son siempre las mismas? Se considera aquí que cada lectura va actualizando el texto por cuya naturaleza histórica todo el tiempo será inacabado. Realmente, la delimitación del término de imagen por parte del poeta sólo completa y mejora el proceso de la impresión que se obtenga de *Piedra de Sol*.

De cierto modo, la especulación paciana resulta un tanto insuficiente. Por lo que ahora se hace necesario la sistematización de todo reconocimiento ontológico del yo en el texto, sumando otros horizontes y conceptos que intenten ofrecer una explicación, si no más precisa, sí más acorde a los fines de este trabajo.

Para ello servirán algunos rasgos de la definición y el proceso de la imagen que propuso Paz. La explotación de todos los valores, contradictorios o dispares, de la palabra sirven como sustento de “la imagen paciana como discursos”. Pues al entrar en juego una diversidad tal, se intuye que al analizar la imagen se necesitaría una fragmentación de los opuestos (identificados). Esto, desde el pensamiento Occidental, constituiría una unidad autosuficiente, que permitiría la construcción de vastos edificios desde los cuales se puede discurrir por separado —como lo ha hecho Occidente desde la distinción de ser y no ser de Parménides, aplicado a la imagen—. Se cree que al ir comprendiendo con mayor profundidad cada una de las realidades dispares de la imagen, se podrá reconocer la densidad de la imagen, no tanto por acumulación de sentido, sino por el desvelamiento de nuevas interconexiones entre los opuestos, por intuición del todo; es decir, no la suma de significaciones de las palabras, sino la intuición de la interacción que entre palabra y palabra, a la vez, que entre palabra e imagen y poema. Además, al asentar que la imagen es un recurso retórico hecho de frases, parece pertinente el estudio lingüístico de ellas y el estilo particular del poeta; pues de una lectura inicial salta a la vista cómo ciertas ideas e imágenes están hechas por acumulación de sintagmas, todos ellos reformulando el tema al que conforman (aposiciones) o adjetivan. Se utilizará la noción de la complejidad perceptiva sólo, por analogía, para analizar cómo las palabras, frases, oraciones o versos complejizan —no por acumulación sino por interrelación— la imagen que suscita en el

lector; un tanto tendiendo a lo formal. El presupuesto de que el sentido de la imagen es ella misma se analizará e interpretará partiendo del hecho de que todo el poema es solidario con sus partes, en otras palabras, que todo el universo poético de *Piedra de Sol* se sustenta en él mismo; otros fragmentos, otras imágenes, otros vocablos, aparentemente alejados de una imagen en particular, participan en ella; o cómo una misma palabra o una frase se resignifica en cada contexto y cómo cada una de estas palabras resignificadas se vuelven la referencia de una a otra.

Así, lo que parecía insuficiencia de la delimitación del término imagen no son sino las brechas que se abren para experimentar, de manera personal, el poema. Ahora corresponde ver el recurso en la obra poética de Paz. Se pretende ejemplificar la teoría, familiarizar al lector con las imágenes y empezar a establecer un acuerdo —entre Paz, otros autores y el presente ensayo— sobre lo que se considera imagen.

1.2 La imagen en la obra poética de Octavio Paz

Se dice que *Libertad bajo palabra* termina una etapa poética de Octavio Paz. *La estación violenta*, y *Piedra de Sol* en específico, concluyen este primer periodo, pues son el último libro y poema que cierran aquella obra que reúne su trabajo poético que va de 1935 a 1957. Esta afirmación permite delimitar el campo del que se tomarán las imágenes que ejemplifiquen la teoría paciana del recurso en cuestión. Además de esta puesta en escena, se

desea familiarizar al lector con las imágenes que este ensayo considera como tales, de manera implícita por ahora, y el tipo de imágenes que usa el poeta.

En *Libertad bajo palabra* hay varias etapas poéticas de Paz. Las imágenes de *Piedra de Sol* no poseen totalmente la misma poética o uso que las contenidas en *¿Águila o sol?*, *Calamidades y milagros...* En términos muy generales, se leen tres facetas que dividen el libro y cuyas imágenes no operan de la misma manera. La que se busca aquí y cumple los lineamientos de Paz es la que se da en los primeros versos de *Piedra de Sol*. Pero antes parece pertinente observar gradualmente las halladas en cada una de las tres etapas. Se intenta, por exclusión, llegar a la que identifica los opuestos.

La primera faceta comprende desde los primeros versos hasta *Semillas para un himno*. Es muy irregular en cuanto al tipo y modo de uso de la figura. Por un lado, se ofrece un lenguaje directo que se da en los momentos de juventud en los que pensaba en una poesía más o menos “comprometida”. Por el otro, existe un paulatino progreso de lo directo a una complejidad metafórica y de imagen poética; a veces sólo se presenta la complejidad. “Verdad es que en sus primeros poemas, el lenguaje que utilizaba Paz era inmediato; lenguaje de imágenes reproductor del mundo y de las acciones humanas”,²⁷ comenta Ramón Xirau. Esto lo ejemplifica con algunos versos de “Elegía a un compañero muerto en el frente de Aragón”, y que aquí se reproducen de la versión de las obras completas:

Has muerto, camarada,
en el ardiente amanecer del mundo.
Has muerto cuando apenas
tu mundo, nuestro mundo, amanecía²⁸

²⁷ Ángel Flores. *Aproximaciones a Octavio Paz*, p. 28.

²⁸ O. Paz. *Obras completas. Obra poética I (1935-1970)*, p. 94.

Nótese que el segundo verso sólo presenta algo visual, sin una mayor densidad semántica que la de metaforizar el inicio de una época. La mayor parte de imágenes de esta faceta tienen ese uso reproductor del mundo y que muchas veces se identifican con las metáforas, los símiles, comparaciones, prosopopeyas. Esto cumple con la acepción general que Paz dio a la imagen: un concepto que engloba diversas figuras literarias semejantes.

Xirau utiliza “En la calzada” para mostrar el proceso de lo directo a lo complejo. El poema está construido en tres estadios. El primero representa una secuencia de imágenes descriptivas, meramente visuales y reproductoras para situarnos en un escenario; el segundo, una serie de prosopopeyas derivadas del primer estadio; el tercero, el pleno mundo inventado por el poeta donde las imágenes ya pretenden algo más que lo puramente visual. Los estadios se presentan, respectivamente, en las siguientes tres estrofas:

El sol reposa sobre las copas de los castaños.
Sopla apenas el viento...

mueven las hojas los dedos, canturrean,
y alguien, aire que no se ve, baila un baile antiguo.
Camino bajo luces enlazadas y ramas que se abrazan,
calzada submarina de luz verde...

Esta calzada desemboca al paraíso de los verdes,
al reino que prometen los invernaderos:
eterna la hoja verde,
el agua siempre niña,
la tierra madre siempre virgen...
el viento siempre, siempre libre, siempre labios, siempre viento...
Quisiera detenerlos,
detener a una joven,
cogerla por la oreja y plantarla entre un castaño y otro;

regarla con lluvia de verano;
verla ahondar en raíces como manos que enlazan en la noche otras manos;
crecer y echar hojas y alzar entre sus ramas una copa que canta.²⁹

Tres mundos aparecen en los anteriores fragmentos. Sus imágenes son distintas. Es interesante cómo la serie de imágenes del tercer estadio se desenvuelven en un terreno hipotético, marcado por el subjuntivo “Quisiera”. Interesante, además, porque lo hipotético no se basa en las imágenes “referenciales” sino en aquellas que constituyen el mundo poético creado por el poeta con las prosopopeyas. Esto se interpreta como el “deseo” de conjuntar dos mundos opuestos (primer y tercer estadios) por medio de la poesía (segunda estrofa). En cierta forma, se cumple de manera indirecta la unión de opuestos, pero se dio a partir de un acto interpretativo y no porque emanara de la imagen misma.

Para presentar un ejemplo más sólo se menciona el caso del poema “La vida sencilla”. No aparece un proceso gradual como en el poema anterior “En la calzada”, sino que las imágenes reproductoras y las que van más allá de lo visual se alternan, se complementan.

La segunda faceta de *Libertad bajo palabra* sólo comprende *¿Águila o sol?* Éste, a su vez, puede ser dividido en dos: “Trabajos del poeta” y “Arenas movedizas”, por un lado, y “¿Águila o sol?” por el otro. Lo que la distingue de la primera faceta, según la lectura que se da en este ensayo, es que la segunda suele utilizar con mayor frecuencia la abstracción en cuanto al cúmulo de conceptos manejados en un espacio menor; las imágenes ya no reproducen, metaforizan o comparan sino que mayoritariamente ya contienen en sí mismas un concepto además de lo visual. Por ejemplo:

²⁹ *Ibidem*, pp. 109-110.

Como la selva se cierra sobre sí misma y borra los senderos que conducen a su centro magnético, cierra los ojos, cierra el paso a tantas memorias que se agolpan a la entrada de tu alma y tiranizan tu frente.

Ven, amor mío, ven a cortar relámpagos en el jardín nocturno. Toma este ramo de centellas azules, ven a arrancar conmigo unas cuantas *horas* incandescentes a este bloque de *tiempo petrificado*.³⁰

Esta imagen comparativa no quiere sólo vincular el cierre de ojos y selva. Lo perceptivo, la plasticidad que acaece en la mente del lector constituye la base pero ya no lo principal. Trata de presentar la sensación de ensimismamiento o el inicio de un ejercicio espiritual por medio de una imagen. En otras palabras, a la imagen, en este momento ya, le es inherente toda una visión de mundo que no se reduce al significado de las palabras. La unión de los contrarios se vislumbra en el segundo párrafo (“horas incandescentes” y “tiempo petrificado”) y ya aquí comienza a cumplirse un poco la definición paciana a la que se hace referencia. Pero se tiene que notar que la primera imagen resulta todavía una comparación y que la segunda no se sostiene por sí sola, pues se entiende a cabalidad dentro de la totalidad de la narración a la que pertenece.

Se aludía a que *¿Águila o sol?* podría ser dividido en dos porque la primera de sus partes se configura dentro de una serie de narraciones. “Trabajos del poeta” y “Arenas movedizas” conjuntan una serie de relatos breves más abstractos que la primera faceta de *Libertad...*, pero mucho menos que su par “¿Águila o sol?”. Esta mayor carga conceptual exige un menor uso de imágenes reproductoras y una mayor utilización de figuras con mayor densidad semántica.³¹ No obstante, al necesitar la anécdota para su comprensión

³⁰ *Ibid.*, p. 180.

³¹ Paz logra la densidad semántica a partir de sus motivos y la repetición y variación de ciertos campos semánticos. Por ejemplo, la fuente y el mediodía se encuentra en el “Soneto I”, uno de sus primeros poemas; asimismo, se ubica en “Himno entre ruinas” y “Fuente” de la *Estación violenta*. En cada uno de esos poemas

total, no pueden presentar independientemente y por sí solas una complejidad conceptual-perceptiva, una visión de mundo como lo propuso la teoría paciana dada en el apartado anterior. Carecen, en cierta medida, del carácter instantáneo que Paz le otorgó a la imagen. Es decir, por ejemplo, algunas de las imágenes de *Piedra de Sol* se comprenden por sí mismas y a veces se ahonda en ellas por el resto del poema. Sin embargo, una vez leídos todos los versos y comprendida la imagen, ésta puede desprenderse del resto de los versos y presentar la complejidad conceptual-perceptiva instantáneamente, al grado de resumir o representar por ella sola la experiencia poética de todo *Piedra de Sol* y, a la vez, presentar su complejo perceptivo particular. En cambio, las de esta segunda faceta no logran desprenderse de su narración; su visión del mundo se diluye como una parte constituyente del mundo del relato que no puede representarlo. Esto sucede en la imagen anterior y de la imagen auditiva³² de “Trabajos del poeta”:

Cierro los ojos y procuro oír el tam-tam que suena en no sé qué rincón de la pieza... Y el tam-tam continúa, cada vez más fuerte: es un ruido de cascos de caballos galopando en un campo de piedra; es un hacha que no acaba de derribar un árbol gigante; una prensa de imprenta imprimiendo un solo verso inmenso, hecho nada más de una sílaba, que rima con el golpe de mi corazón³³.

Antes de continuar, se desea señalar cómo una imagen un tanto más compleja puede contener otras figuras literarias. Nótese la aliteración del grupo /pr/ y las nasales /m/, /n/, en el tema de la prensa: “una prensa de imprenta imprimiendo un solo verso inmenso”.

desarrolla el tema y la imagen de distinta manera y ayuda a comprender su significado en otros poemas como *Piedra de Sol*. Establece analogías singulares que no se presentan en otros poemas; por ejemplo, el poema como fuente de imágenes que se desarrolla en “Himno entre ruinas”, pero que está implícito en *Piedra de Sol*. Ya en éste, el desarrollo del tema o imagen fuente o mediodía no se desarrolla tanto, pero lo señala con un chopo de agua e implícitos están los sentidos que trabajó en poemas anteriores. Esta acumulación de sentidos en los motivos y variaciones poéticas es lo que va dando densidad a las imágenes poéticas.

³² Cf. René Wellek y Austin Warren. *Teoría literaria*, p. 222.

³³ O. Paz. *Obras completas. Obra poética I (1935-1970)*, p. 147.

Brevemente, sólo se expondrá la segunda parte de “¿Águila o sol?” Han dejado de ser relatos propiamente y sus figuras retóricas se han vuelto más abstractas, con mayores implicaciones semánticas. Se encuentran entre las de las anteriores narraciones y las de *La estación violenta*. En “La higuera” se lee una idea de tiempo, de mutación del ser del yo poético, del paso de la juventud a una primera madurez presentada a través de los ciclos de la higuera:

En los días de calma la higuera era una petrificada carabela de jade, balanceándose imperceptiblemente, atada al muro negro, salpicado de verde por la marea de la primavera. Pero si soplabla el viento de marzo, se abría paso entre la luz y las nubes, hinchadas las verdes velas. Yo me trepaba a su punta y mi cabeza sobresalía entre las grandes hojas..., coronada de vaticinios.³⁴

Debe advertirse que “jade”, “verde”, “primavera”, “el viento de marzo” dejan de denotar. Ahora, ya no es la totalidad de la imagen sino sus propios constituyentes los que realizan una connotación, permitiendo la densidad semántica que necesita para la presentación instantánea del objeto que imagina el poeta. Se señala también la necesidad de los párrafos que le preceden y le siguen para entender la noción implicada de la mutación del ser.

Ahora bien, en la tercera faceta del poeta sólo se encuentra *La estación violenta*. Se verán un par de imágenes del poemario para luego centrarse en una representativa de *Piedra de Sol*, que luego se analizará con mayor profundidad al lado de otras. En esta etapa el lenguaje se vuelca sobre sí mismo; el sentido de sus imágenes son ellas mismas; una palabra hace referencia a otra; los vocablos sociales e históricos se trascienden pero encarnan o se actualizan en el poema mismo. Lo que la distingue de las anteriores facetas es su integración, los vínculos tan estrechos que se establecen entre poema y poema.

³⁴ *Ibidem*, p. 185.

Pareciera que cada uno de ellos fuera el desarrollo profundo de unos versos de otro poema; por ejemplo, “Fuente” ahondando los primeros versos de *Piedra de Sol* o los últimos de “Himno entre ruinas”. Y a pesar de esto, las imágenes poéticas no dejan de tener consistencia por sí mismas. Su carga semántica se densifica de por sí, pero estas relaciones que establecen con otros versos o ayudan a comprenderlas a cabalidad o a recargarlas de más significado. Al año de publicado el poema, José Emilio Pacheco hace una observación que aún hoy revela mucho: “los nueve poemas reunidos en *La estación violenta* «son un todo, un río de nueve llamas encadenadas a un sonido»”.³⁵ Le da el carácter unitario al libro como si fuera un solo poema y, en términos pacianos, a través de los opuestos (río y llamas) da la imagen que identifica a los nueve.

Ahora, se ejemplifica con “Fuente” esta última faceta. Se puede aventurar que, por sí solo, el título ya constituye una imagen, cuyas primeras evidencias parecen ser solamente visuales. Y en sí todo el poema conforma una imagen. Pero “el poeta nombra a las palabras más que a los objetos que éstas designan”³⁶. Con “fuente” quiere decir 'fuente', pero al mismo tiempo otra cosa, un más allá de las palabras; al nombrarla le da la acepción particularísima que el poeta construyó en ese poema. Fuente: “El mediodía [que] alza en vilo al mundo”, tiempo petrificado, tiempo arquetípico, presencia, Presente, presente fugaz pero permanente, luz, sol, fuente. La “fuente” significa todo esto porque “el poema no tiene objeto o referencia exterior; la referencia de una palabra es otra palabra”,³⁷ como ya había comentado también en *El arco y la lira*. El sentido de la imagen es ella misma:

El mediodía alza en vilo al mundo.

Y las piedras donde el viento borra lo que a ciegas escribe el tiempo,

³⁵ Hugo J. Verani (ed.). *Lecturas de Piedra de Sol. Edición conmemorativa del poema de Octavio Paz*, p. 14.

³⁶ O. Paz. *Corriente alterna*, p. 5.

³⁷ *Idem*.

las torres que al caer la tarde inclinan la frente,
la nave..., la iglesia...,
las plazas donde si un ejército acampa se siente desamparado y sin defensa...,
los parques y el corro cuchicheante de los olmos y los álamos...,
la muralla que abierta al sol dormita, echada sobre sí misma...
el rincón....
todo lo atado al suelo por amor de materia enamorada, rompe amarras
y asciende radiante entre las manos infatigables de esta hora.³⁸

El carácter instantáneo en que se presenta la pluralidad de lo real o perceptivo-conceptual, debe recordarse, constituye uno de los elementos fundamentales de la propuesta de Paz sobre la imagen. Así pues, se debiera recordar toda la enumeración de sustantivos calificados con subordinadas adjetivas al momento de “percibir” o experimentar mentalmente la fuente. Si se analiza cada una de estas frases, se observará que contienen acciones de diferentes ámbitos de una realidad poética. De este modo, cada acción constituirá un chorro de esa fuente que lo mana todo al mediodía. En otras palabras, en el mismo momento del mediodía, mientras las torres inclinan la frente un ejército acampa en una plaza, una muralla dormita... Y no queda más que experimentarlo como un todo. Así, la imagen presenta instantáneamente la pluralidad de lo real, la unión de los opuestos, a través del mediodía petrificado (representado como fuente). Identifica los contrarios de la quietud y el movimiento. Una de las funciones de esta fuente es simbolizar el agua que fluye como río nunca el mismo a la vez que petrificarlo, hacerlo río arquetípico, tiempo arquetípico que en todo momento está manándose a sí mismo, cuadro en el que vemos todas sus escenas o fenómenos en movimiento. Una convergencia entre el ser permanente e inmutable de la propuesta de Parménides y el ser cambiante pero siempre el mismo que

³⁸ O. Paz. *Obras completas. Obra poética I (1935-1970)*, p. 200.

deviene de la de Heráclito. Como si todas las cosas y acciones dadas en los versos se emanaran desde el tiempo primordial y, “al siguiente instante”, volvieran a surgir de la fuente primigenia. Como si el tiempo se detuviera, se transfigurara y no existiera el progreso, la degradación a la que tanto temían los aztecas al comienzo/fin de los Soles. La fuente constituye un río que se remonta para reengendrarse a cada instante. A esta idea del tiempo cíclico, o la convergencia del ser en el instante parmenídeo-heraclitiano subyace toda una forma de ver el mundo. La fuente connota este ritmo de quietud y movimiento. Pero la exigencia de Paz es experimentar la fuente como verdad oriental:

Todo es presente, espejo sin revés: no hay sombra, no hay lado opaco, todo es ojo,
todo es presencia, estoy presente en todas partes y para ver mejor, para mejor arder, me apago
y caigo en mí y salgo de mí y subo hasta el cohete y bajo hasta el hachazo
porque la gran esfera, la gran bola de tiempo incandescente,
el fruto que acumula todos los jugos de la historia, la presencia, el presente, estalla
como un espejo roto al mediodía³⁹

Y Paz sigue nombrando las palabras, en este caso, la misma fuente, de la que se trataba desde el principio. Por analogía, el poderío y la grandeza de la fuente (que mana imágenes y fenómenos como mediodía) se asemejan a la potencia imaginativa del poeta: “En el centro de la plaza la rota cabeza del poeta es una fuente”.⁴⁰

Ahora bien, se hace necesario exponer un ejemplo de *Piedra de Sol*. Serán los primeros versos y tienen una estrecha relación con la imagen anterior. Por ahora sólo se señalarán los aspectos que la hacen una imagen poética como Paz la concebía; los apartados y capítulos posteriores la analizarán con mayor profundidad. Así pues, *Piedra de Sol* inicia y termina del siguiente modo:

³⁹ *Ibidem*, p 201.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 202.

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:

Y los versos del inicio continúan así:

un caminar tranquilo
de estrella o primavera sin premura,
agua que con los párpados cerrados
mana toda la noche profecías,
unánime presencia de oleaje,
ola tras ola hasta cubrirlo todo⁴¹

La unión de los contrarios aparece como la de la fuente, pero ahora con otra imagen: un árbol que es de agua, que es un surtidor, que podría representar una fuente. La idea del tiempo arquetípico es la misma. La naturaleza estática del árbol significa el presente eterno, el instante detenido, el tiempo transfigurado que se manará; la noción de dinamicidad la proporciona a través del campo semántico de la palabra “agua”. De aquí se derivará la idea de un tiempo cíclico, poema cíclico. La identificación de los opuestos aparece en el plano semántico de las palabras; en el plano compositivo de la obra, pues inicia como termina, consta de 584 versos, el número de revoluciones sinódicas de Venus (estrella de la mañana y de la tarde).

Por otro lado, se debe advertir que un árbol de agua representa la única imagen de trasfondo. Se concreta en un inicio como un sauce de cristal, pero luego surge una aposición que o reformula o modifica al tema principal. Viene una segunda aposición en

⁴¹ O. Paz. *Piedra de Sol*, ed. facsimilar de 1957, ed. conmemorativa por el cincuenta aniversario de su primera edición, p. 11. De aquí en adelante, se citará por esta edición; de tal modo que sólo se referirán los versos.

una frase más compleja: ya no sólo es sustantivo y modificador, sino sustantivo y modificador más otro modificador. Así, la serie de aposiciones va mostrando diferentes representaciones de la misma cosa. Esta variación, también, produce una carga semántica a la imagen del árbol.

Las diversas palabras dan formas distintas de la realidad poética y con esto se trata de presentar la pluralidad de lo real. Además, un sauce de cristal, un chopo de agua, significan el instante que encierra o engendra todo acontecer dentro del poema, como si cada uno de los versos subsiguientes conformara un chorro de ese surtidor. Así, la plasticidad que acontece en la mente del lector hace que éste se figure los chorros de versos, el tiempo cíclico, la unión de los opuestos (chopo, agua). Por ello, a través de la imagen del surtidor, se puede vislumbrar instantáneamente todo acaecimiento dentro del poema. La pluralidad de la realidad poética de *Piedra de Sol* se presenta en un chopo de agua. De tal modo, la imagen inicial opera en varios planos: como versos fundacionales que inician la secuencia de acontecimientos del mundo poético, como una visión de mundo a través de una filosofía sobre el tiempo y el ser en el tiempo rítmico (de los opuestos). Tentativamente, se menciona aquí que todas esas significaciones y planos son lo que hacen de la imagen discursos.

Se puede concluir que las imágenes que unen los contrarios no están en toda su etapa de *Libertad bajo palabra*. Hacia el final se hallan con mayor frecuencia. Paz había dicho que la referencia de una palabra es otra palabra, y de la imagen otra imagen; sin embargo, su teorización no explica cómo se da esta referencialidad. Por eso, se tratará de dar aquí una posible explicación y sus implicaciones. Pues al tratar de argumentar que las imágenes pacianas son como discurso, se hace necesario asirse a este concepto de referencialidad. La

palabra o campo semántico de la imagen, al presentarse en otros contextos o imágenes, pareciera que sólo ahondan o complementan el significado de la primera en detrimento del suyo; pero hay que advertir que esos otros usos del vocablo traen a la primera imagen todo su contexto. Como imágenes, su contexto también es independiente y no un accesorio simple. Y este carácter independiente permite tomar los conceptos de los vocablos de las figuras como una visión de mundo que irá a convivir con otra visión y, que a veces, juntas hacen una imagen como discursos, pues cada una de esas visiones puede ser analizada por separado.

Se hace necesario para ello comenzar a buscar una definición más precisa que ayude a los propósitos de la tesis dada. Debido a la naturaleza del poema en que predomina la sustantividad y la adjetivación de ella en largas secuencias recursivas,⁴² se hace pertinente conjuntar la definición de imagen con análisis e interpretación lingüísticos. Desde la retórica, seguir delimitando la noción de imagen para describir mejor el recurso literario o hecho de lengua que es. También se deberá asentar desde qué perspectivas teóricas se interpretarán porque, implícitamente, las teorías van configurando su noción de imagen. Por ello, el siguiente capítulo construirá una concepción de imagen que posibilite su interpretación como discurso con base en definiciones ya establecidas. Esta construcción se hará a partir de lo que la propia contemplación de las imágenes exija.

⁴² Término lingüístico que indica la repetición de una misma estructura verbal.

II. DELIMITACIÓN DE LAS IMÁGENES POÉTICAS QUE OPERAN EN *PIEDRA DE SOL*

2. 1. Análisis sintáctico: oraciones simples y compuestas

Stephen Ullmann, al definir imagen, advierte que hay “cierto peligro de confusión entre «imagen» en el sentido de «representación mental» e imagen en el sentido de «figura del lenguaje que expresa alguna semejanza o analogía»”.¹ Sólo le interesa la segunda acepción porque la primera, refiere, es más difícil de asir y de establecer el significado exacto en la estética de un autor particular; sólo un minucioso “escrutinio del contexto y de la actitud general del escritor nos permitirá resolver la ambigüedad”.² Esta tesis se inclina, sin embargo, por ambas definiciones. La delimitación del significado en la estética de Paz ya se dio en los dos apartados anteriores. El interés por la representación mental, además, se justifica si se recuerda la actitud del poeta de perfilar “la percepción” como un ángulo que define su imagen. La representación mental que se haga de las imágenes poéticas en *Piedra de Sol* debe aportar la pluralidad de lo real. Pero este modo de representación sólo resulta factible en un nivel hermenéutico. En consecuencia, se hace necesario por ahora una delimitación en cuanto a forma y figura literaria, como opta Ullmann.

Comenta que la inmensa mayoría de las imágenes son metafóricas, y que se deben distinguir hasta cierto punto de las que se presentan por símiles. Ya sea por un proceso metafórico o de símil, le parece que el término sigue siendo ambiguo e impreciso. Por ello, ofrece tres criterios que permitirán discernir entre las imágenes y otro tipo de figuras que

¹ Stephen Ullmann. *Lenguaje y estilo*, p. 209.

² *Ibidem*, p. 210.

expresen semejanza o analogía. “En primer lugar, no cabe hablar de imagen, a menos que la similitud que expresa tenga una cualidad concreta y sensible”.³ En segundo lugar, dice que debe tener algo sorprendente e inesperado. Por último, señala que otro rasgo característico es cierto frescor y novedad.⁴ Estos parámetros los considera suficientes, a grandes rasgos, para cualquier tipo de ubicación y acercamiento a las imágenes de cualquier obra. A la hora de elaborar esta tesis, los criterios de “concreto y sensible” fueron usados en la selección de las imágenes de *Piedra de Sol*, además de otros dados implícitamente en la definición de Paz.⁵

Para un mayor y profundo conocimiento de la imagen en general y de sus usos en particular, Ullmann propone el análisis formal de las figuras particulares y concretas de cada autor. Afirma:

Las imágenes individuales cabe describirlas en términos puramente gramaticales, especificando si la comparación viene expresada por una conjunción, un verbo o algún otro elemento; si la metáfora está localizada en un adjetivo, un nombre, un verbo, una cláusula subordinada, etc. Estos detalles gramaticales quizá parezcan triviales; sin embargo, [se] ha mostrado que pueden llevar a interesantes observaciones.⁶

En este punto se evidencia la necesidad de un análisis formal de las imágenes de *Piedra de Sol* con el fin de delimitar la figura retórica y explicar el uso que de ella hace Octavio Paz. Así pues, se necesita especificar en qué tipo de construcción se expresa la imagen paciana. Por ello, este apartado se centra en señalar ese detalle gramatical que sustenta o posibilita ver, desde el plano formal, las imágenes pacianas como discursos. En otros términos, este

³ *Ibid.*, p. 211.

⁴ La naturaleza concreta y sensible permite no deslindarse del concepto de representación mental.

⁵ Si cabe decirlo, antes que nada fue un acto intuitivo y luego Ullmann y Paz corroboraron y matizaron el tipo de imagen que se viene presentando.

⁶ S. Ullmann. *Op. cit.*, p. 215.

señalamiento no sólo indica, sino que al mismo tiempo estará justificando por qué es necesario un análisis formal y asentando las bases para otro tipo de análisis de la imagen.

Un rasgo particular de *Piedra de Sol* es que no tiene ni un solo punto. Este tipo de emisión no hace sino reforzar la idea cíclica del poema. No obstante, esto dificulta cualquier tipo de análisis gramatical. Al no tener puntos, el poema puede considerarse una sola enunciación, lo cual dificultaría la delimitación de una oración o de un enunciado completos; y entendiendo, además que un enunciado emite una “idea completa”. Si no se tienen estas estructuras tampoco se determinaría claramente dónde comienza y dónde termina un motivo, un tema, una imagen sin quebrar la intención poética de Paz. ¿*Piedra de Sol*, una sola imagen o un conjunto de imágenes encadenadas e indisolubles?

Las imágenes, además de su naturaleza concreta y sensible, presentan un rasgo particular. Poseen un sustantivo nuclear (la base de la imagen) que está modificado por uno o varios elementos. Estos modificadores, peculiarmente, suelen conformar una serie de aposiciones y oraciones subordinadas. Cuando esta serie de subordinadas y aposiciones al rededor de un mismo elemento nuclear cesa, se establece que la imagen también termina. Por ello, el detalle gramatical donde se expresa la imagen poética es en la serie de subordinadas o aposiciones que giran en torno a un elemento nuclear.

Dado el predominio de las subordinadas adjetivas en torno a un solo sustantivo o tema específico, el análisis se ha centrado en ellas, especificando aún más el detalle gramatical que se busca; las imágenes seleccionadas comprenden en casi todos los casos subordinadas adjetivas. Se han visto los contextos en que aparecen. La aposición aparece como importante por su inusitada frecuencia. El presente trabajo se ha centrado en las aposiciones modificadas por las oraciones subordinadas adjetivas, pues este tipo de

construcciones abre una gama de múltiples elementos de las imágenes y hace que se experimenten —mental y gramaticalmente— con mayor complejidad. Dicho de otro modo, posibilitan, a partir de sus formas, la presentación de la pluralidad de lo real. Cada modificador como un elemento de esa realidad.

Se verán a continuación, con un poco más de detalle, las implicaciones de la aposición y de la oración subordinada adjetiva (O. S. Adj.). Enseguida se expone la frecuencia de oraciones subordinadas en general, así como la de las construcciones encadenadas (frase nominal más O. S. Adj), con el fin de mostrar que el detalle gramatical es la subordinada adjetiva y la aposición. Finalmente, se interpreta a partir de los resultados obtenidos para establecer que el análisis formal representa el soporte para observar las imágenes pacianas como discursos.

En la aposición, un sustantivo modifica a otro sustantivo, y pasa a cumplir una función adjetiva. Manuel Seco llama traslación al hecho de habilitar un sustantivo como complemento de otro sustantivo.⁷ Cuando esta traslación se hace mediante una preposición, se tiene un complemento adnominal. La aposición se hace por medio de la yuxtaposición: “Madrid, capital de España”. Los términos de este tipo de construcción, no necesariamente tienen una relación directa; los sustantivos (núcleo y complemento de éste) pueden establecer por sí solos distintos significados, pero en una aposición se refieren a una misma entidad: “en otras ocasiones la unión inmediata del sustantivo al núcleo no significa que

⁷ Manuel Seco. *Gramática esencial del español*, p. 91.

haya una relación entre lo designado por un sustantivo y lo designado por el otro, sino que el ser designado por el segundo es el mismo designado por el primero”.⁸

Existen dos tipos de aposición: especificativa y explicativa. La primera precisa o determina al sustantivo del que es complemento. La aposición explicativa, en cambio, añade otra denominación para explicar el concepto del sustantivo núcleo; no lo hace distintivo, sino que “desenvuelve la imagen sin precisarla más”.⁹ En el poema aquí analizado, se encuentra que las aposiciones son explicativas en su totalidad. Esto permite que, de alguna manera, los elementos se reformulen y la aposición aporte “una matización subjetiva del elemento sustantivo nuclear”.¹⁰ Además de proporcionar un desarrollo del elemento sustantivo nuclear, al relacionarse por yuxtaposición y eliminar posibles nexos, vuelve la matización aún más fuerte, directa: “El término en aposición elimina palabras de la constitución hablada equivalente dándole a la frase vivacidad y fuerza”.¹¹ El ahorro de nexos también ayuda a la exigencia de versos con cierta medida (endecasílabos, aquí).

La oración subordinada adjetiva sustituye a un elemento adjetival. Al igual que los adjetivos, pueden modificar de dos maneras: especificativa y explicativamente. La oración subordinada adjetiva explicativa o incidental añade alguna particularidad al sustantivo del que es complemento; puede suprimirse sin que el enunciado pierda sentido. La oración subordinada adjetiva especificativa (el único tipo que aparece en *Piedra de sol*) restringe al antecedente y modifica el sentido de todo el enunciado.¹² Mientras una explicativa puede

⁸ *Ibidem*, p. 92.

⁹ Real Academia Española. *Esbozo de una nueva gramática de la lengua española*, p. 401.

¹⁰ Fulvia Colombo. *Español 2*, p. 9.

¹¹ Fernando Vallejo. *Logoi*, p. 32.

¹² Emilio Alarcos Llorach. *Gramática de la lengua española*, p. 332.

omitirse sin afectar el significado del enunciado; la especificativa es imprescindible para entender el sentido del todo.

Este tipo de oraciones enfoca ciertas imágenes a una perspectiva específica, y delimita lo modificado para establecer sentidos más precisos, sentidos que puedan ser desarrollados o comparados con otros. Por ejemplo, si se encuentran dos aposiciones que desarrollen un sustantivo, cada aposición puede ser especificada o delimitada para llevar a modificaciones precisas y, por la aposición, desarrolladoras del sustantivo nuclear.

Con respecto al análisis cuantitativo, se han encontrado 163 oraciones subordinadas: 39 sustantivas, 80 adjetivas (todas especificativas) y 52 adverbiales. Los resultados y la intencionalidad de este trabajo posibilitan que nos centremos en las oraciones subordinadas adjetivas, reafirmando y demostrando que es el detalle gramatical adecuado para seguir con las adjetivas. La mayor cantidad de O.S.Adj. y O.S.Sust. (juntas) muestran una característica fundamental de la poesía: más que narrar, está la preocupación por la creación de nuevos significados en los sustantivos y no en las implicaturas del verbo, de ahí que las O.S.Adv. no tengan una relevante participación. Hay una gran cantidad de elementos nominales que predominan frente a los verbos. El elemento verbal de las oraciones subordinadas hace más dinámicos a los elementos nominales. Generalmente, los verbos están elididos. Por lo que la dinamicidad recae en las subordinadas, y el elemento nominal se hace más activo: “un caminar de río que se curva, avanza, retrocede, da un rodeo, y llega siempre” (vv. 4-6). Notemos que en este ejemplo el núcleo de la frase nominal es un infinitivo que tiene implícita ya la idea de acción, y su complemento está modificado por la oración subordinada adjetiva que hace de él un sustantivo en acción sin existir un verbo principal.

Dado el predominio de los elementos nominales, ha interesado la aposición porque modifica y, a su vez, porque estaba modificada por las adjetivas que se han contemplado. Se presenta las frecuencias de la aparición de las distintas construcciones en que aparece la O. S.Adj. especificativa:

FN+Adj.	FN (compl.) + Adj.	FN + Ap. con Adj.	FN +	Ap. con Mod.
				Ap. con Mod.
16.17% (11/68)	45.58% (31/68)	26.47% (18/68)	11.76% (8/68)	

-FN + Adj.= Frase nominal que no es complemento de algo más, modificada por una O.S.Adj.

-FN (compl.) + Adj.= Frase nominal que tiene la función de un complemento, modificada por una O.S.Adj.

-FN + Ap. con Adj.= Frase nominal y una aposición explicativa modificada por una O.S.Adj.

-FN+ { Ap. con Mod. = Frase nominal con dos aposiciones explicativas
 Ap. con Mod. = que, a su vez, tienen sus modificadores con
 posibilidad de estar modificados también.

Cuadro 1

Se nota el predominio de construcciones en que sólo aparece la frase nominal modificada. Los sintagmas nominales son posibles sujetos de verbos elididos, de allí su predominio. Pero es relevante que exista un gran número de aposiciones. La aparición de éstas favorece las estructuras encadenadas, y proporciona relaciones insólitas al permitir vincular significados distintos.

Tanto la aposición como la oración subordinada adjetiva especificativa pueden modificar a una frase nominal por el principio de recursividad. Éste abre la posibilidad de

que a una frase nominal pueda dársele una serie de matices semánticos. Tanto la aposición como la O.S.Adj. esp., más que determinar a la frase nominal, la desarrolla en sus particularidades; en otras palabras, desenvuelve la imagen poética en sus diversas posibilidades de representación o acaecimiento mental.

Por ejemplo, una frase nominal, con función sujeto, puede contener, a su vez, otras frases que vayan expresando una visión más absoluta o amplia de esta noción llamada sujeto en este caso. Estas frases contenidas son complementos. Éstos, a su vez, pueden tener otros complementos: “Tanto los complementos del sujeto como partiendo de sus elementos esenciales (sujeto y predicado), con sus elementos respectivos y los complementos de éstos, puede llegar [la estructura] a hacerse muy compleja”.¹³

I. Primero se presenta, para un análisis y una interpretación superficial, una frase nominal que no constituye un complemento de algo más, con una O.S. Adj. esp.:

presagios que se escapan de la mano (v.22)

“Presagios” es nuestro elemento nominal. El “yo lírico” está caminando entre “felicidades inminentes”, “horas de luz” y “presagios”. Sin embargo, estos elementos están modificados por O.S.Adj. esp. que transforman el significado que podrían tener por sí solos. Por ejemplo, “las felicidades inminentes” no son realmente inminentes porque en el tránsito del “yo lírico” se desvanecen, y este desvanecimiento está expresado en una O.S. Adj.: “las felicidades inminentes [...] que se desvanecen” (v.19-20). De esta manera, los presagios entre los que se transita no son tales porque se escapan aún estando entre ellos, y dejan de

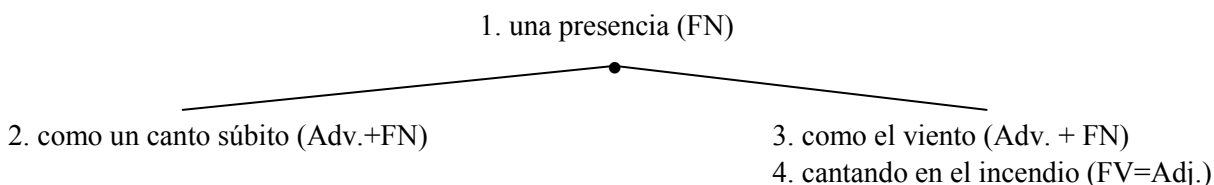
¹³ Gili Gaya. *Curso superior de sintaxis*, p. 79.

existir. En estos ejemplos se ve que el alcance modificador de las O.S. Adj. no sólo se dirige a su elemento nominal, sino que sus acciones construyen la imagen total del transitar, porque se abren a nuevos campos semánticos. Así tenemos que “las felicidades inminentes”, “horas de luz” y “presagios” están modificados por oraciones que remiten a pájaros, ramas y una idea de agua, nociones que construyen un bosque, el ambiente buscado por el autor. Es decir, cada modificador es un ámbito de la realidad y unidos constituyen la pluralidad de lo real que se observa a través de las imágenes particulares o la imagen del bosque. Cada oración subordinada adjetiva aporta al lector un elemento constitutivo del bosque y juntas suscitan la “figuración” mental unitaria de dicho bosque.

II. Ahora se analiza una frase nominal que tiene la función de un complemento y, a su vez, está modificada por una O.S. Adj.:

una presencia como un canto súbito,
 como el viento cantando en el incendio (vv. 23-24)

“Como el viento” está modificando a la frase “una presencia”. Esta estructura es similar a la del ejemplo antes explicado. Sin embargo, ahora este complemento está a su vez modificado por la O.S. Adj. La estructura se hace más compleja.



El último término subordinado (4) modifica al complemento de comparación (3) y, por tanto, a la frase nominal principal (1). Así “una presencia” se vuelve, semántica y

formalmente, compleja, porque su representación poética ofrece las diversas posibilidades de ser vista a través de sus modificadores (2-4). Ahora bien, se observa una ventaja en la manera formal de presentar este sintagma. La comparación entre “presencia” y “canto súbito” resulta inusitada, poética.¹⁴ El comparativo “canto” y “viento” son asociados; ahora, la subordinada (4) califica a “viento” ubicándolo en un incendio. En este contexto de incendio, “canto súbito” y “viento” adquieren mayor cohesión semántica, lo que hace que la subordinada (4) sintetice y contenga ambas nociones (2 y 3). La comparación inusitada de 1 y 2 hace posible una segunda comparación (3): “una presencia como canto” hace posible “una presencia como viento”, porque la noción de viento contiene y se relaciona con la idea de canto. Cada complemento abre la posibilidad de establecer relaciones con otros elementos. Entonces, la subordinada (4) es posible por las comparaciones (2 y 3), es decir, que “canto” y “viento” ofrecen la posibilidad de hablar de un incendio por asociaciones semánticas y sensibles. En este incendio lo que se escucha es el viento y un crepitar que el poeta expresa “como un canto súbito”. Toda esta serie, encadenamiento formal donde 1 hace posible a 2 y éste a 3..., permite ver la imagen del poeta en su complejidad. Una interpretación más profunda daría un sentido más complicado, ligado a otros significados como el de búsqueda a través de la escritura o ligado a un metadiscurso.¹⁵ Es decir: la frase nominal se observa en sus diversos aspectos y manifestaciones porque cada modificador, en sus diversos niveles, aporta una *cualidad*, una *representación*

¹⁴ Ya Ullmann advirtió que uno de los rasgos que distingue a la imagen de otras figuras era su carácter sorprendente e inesperado.

¹⁵ Ver el análisis que se hace al respecto a partir de la página 107 de esta tesis. Ahí se explica una de las posibles interpretaciones que se le ha dado a *Piedra de Sol*: un itinerario escritural en el que el poeta personaje busca el instante de revelación poética que lo trascienda.

desdoblada o desarrollada de este ente simple llamado “presencia” que representa un metadiscurso.

Esta interpretación puede sostenerse con lo expresado por Gili Gaya en su *Curso superior de sintaxis española*, donde da este ejemplo: «una moza asturiana, ancha de cara, llana de cogote, de nariz roma, de un ojo tuerta y del otro no muy sana».¹⁶ Explica que los adjetivos, aunque califican a “cara”, “cogote”, “nariz”, y “ojo”, se refieren también a la moza: “Se da al todo la calificación que corresponde a una parte”.¹⁷ Se produce así un encadenamiento de significado por medio de los modificadores.

III. La siguiente estructura que se analiza está constituida por la frase nominal y una aposición explicativa modificada por una O.S. Adj. Esta estructura, al igual que la anterior, está encadenada y resulta muy parecida. Sus posibles diferencias pueden centrarse en la manera de expresar los modificadores: unas con nexo y otras, como en este ejemplo, por simple yuxtaposición; estas formas yuxtapuestas, según F. Vallejo son *Logoi*, hacen más intensa la expresión.

un sauce de cristal, un chopo de agua,
un alto surtidor que el viento arquea (vv. 1-2)

Aunque los elementos yuxtapuestos se refieren a un mismo ente, al expresarse con distintos sustantivos ofrecen nuevas perspectivas que desenvuelven la imagen poética. Estas aposiciones se hacen aún más complejas al estar determinadas por complementos como la O.S.Adj. Dichas aposiciones, al ser parte de un mismo ente, de una misma imagen, hacen que sus complementos se relacionen con todas ellas, “un sauce”, “un chopo” y “un

¹⁶ *Ibidem*, p. 213.

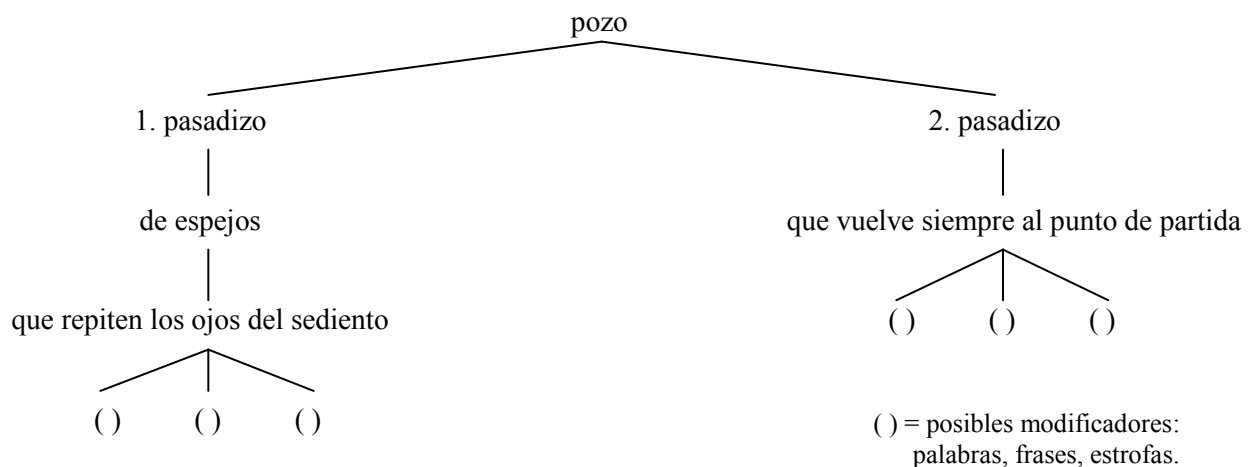
¹⁷ *Idem*.

surtidor” tienen sus propios modificadores, pero al referirse a un mismo ente todas estas cualidades se relacionan y califican al mismo ente. La estructura del encadenamiento aparece como importante para la construcción de la imagen en sus diversas perspectivas poéticas y, por ende, representaciones de la pluralidad de lo real. Cada aposición y cada modificador conforman una particular visión que el poeta quiso expresar.

IV. Se llega a la estructura encadenada más compleja de este apartado: una frase nominal con dos aposiciones explicativas que, a su vez, tienen sus modificadores con posibilidad de estar modificados también. La recursividad puede permitir que estas estructuras puedan repetirse una y otra vez. A tal punto de poder construir un gran enunciado de 584 versos como este poema paciano, por medio de subordinaciones y yuxtaposiciones. El ejemplo de éste:

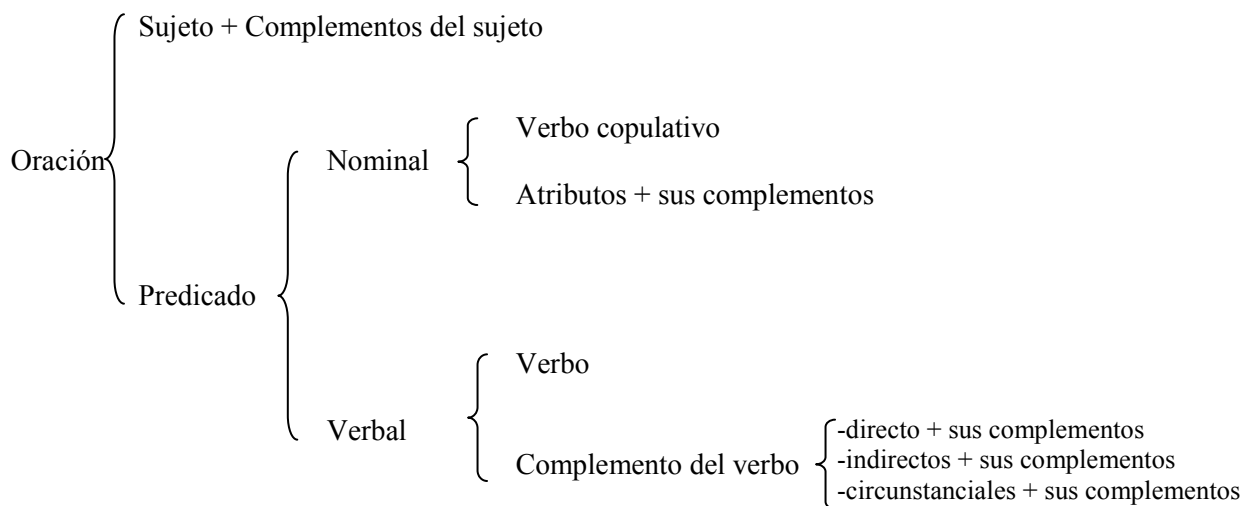
pozo sin salida,
 pasadizo de espejos que repiten
 los ojos del sediento, pasadizo
 que vuelve siempre al punto de partida (vv.205-208)

Su estructura es (con posibilidad de ampliarse) nombre más modificadores en aposición:



La primera representación de pozo en la aposición 1, en primer lugar, da la idea de un pozo transitable por la noción de pasadizo. Está la primera modificación. Pero este pasadizo, además, está construido de espejos; entonces, resulta un pozo de espejos (recordemos la idea de Gili Gaya: “se da al todo, la calificación de una parte”). “Espejos” está determinado por la idea de repetir la sed. Entonces, es un pozo de espejos que no da agua, repite la sed. Así, tenemos la primera representación de un ámbito poético de “pozo”.

En la segunda aposición, nuevamente, es el pozo transitable. La nueva perspectiva abierta por su modificador conduce a un sentido de circularidad que no permite ir a otro lugar: un eterno retorno. Se trata de la idea de repetición, con un matiz distinto, ya expresado en la primera representación. Si consideramos estas estructuras de recursividad, las posibilidades de representación y perspectiva pueden ampliarse aún más. Similar al modelo propuesto por Gili Gaya: Esquema general de la oración posible:



Desde esta posibilidad de ampliación, los matices de circularidad se hacen recurrentes hasta convertirse en un *leit motiv* de *Piedra de Sol* que se concretiza en diversas imágenes. Así, el

motivo latente concreto de una imagen lleva todo su contexto y pluralidad a la otra imagen, complejizando la primera imagen hasta cargarla de más sentido; lo que puede interpretarse, nuevamente, como los diferentes ámbitos de una realidad.

De este modo, se puede ir concluyendo que la sintaxis constituye una herramienta para representar imágenes y conceptos complejos. El análisis sintáctico ayuda a dilucidar su significado porque las relaciones hipotácticas son complejas. Las estructuras encadenadas parecen un árbol. Los laberintos que crean las relaciones hipotácticas aparecen como las ramas que entre sí se van ramificando más y más. Cada complemento aporta una particularidad del todo. En otros términos, en cada uno de los modificadores y relaciones hipotácticas se notan las particularidades. El análisis sintáctico permite observar dichas minucias, pero en el proceso de lectura lo que se ve es una imagen total y plural.

Estos detalles gramaticales descubiertos dan pauta a la delimitación por estructuras de las imágenes; posibilitan una interpretación desde diferentes ángulos desde la forma; a partir de la pluralidad de palabras y estructuras se vislumbra la pluralidad de lo real que Paz explicó en el acto de la “percepción” de sus imágenes. Ahora se dará una delimitación de la imagen ya no tanto por fenómenos gramaticales sino por los procesos de las figuras retóricas. Cabrá delimitar el término desde el proceso de analogía o semejanza, si metaforización o de símil, por ejemplo, de acuerdo con las imágenes en sí y a las intenciones de esta tesis.

2. 2. La imagen y el recurso retórico

Hasta ahora esta tesis se ha limitado al uso del término “imagen” y a su ejemplificación desde diversos puntos: en la obra ensayística de Paz, como una serie de representaciones subjetivas, psicológicas, a partir del signo lingüístico; y en su obra poética, como un recurso constante, donde la idea de los opuestos tiene gran importancia; también se ha subrayado que, como hecho de lenguaje que son, la estructura formal inherente de las imágenes particulares es reveladora para el análisis e interpretación de su significado y funcionalidad. Pero aún resta atender el carácter retórico de dicha noción. Este apartado señalará ciertos rasgos retóricos que ayuden a la explicación y el análisis de tal figura como discurso.

Se empezará con una serie de caracterizaciones de la figura en cuestión desde la retórica tradicional, con sus respectivos ejemplos, con el fin de rescatar y revisar aquellos rasgos que permitan la descripción de las imágenes de *Piedra de Sol*. No obstante, tal descripción se evidenciará como insuficiente para la comprensión y explicación de las imágenes “como discurso”. Para salvar la insuficiencia, se hace necesario un tratamiento más “actual” de este tropo. Es fundamental recuperar ciertos rasgos tradicionales para ir atisbando una definición de imagen y para poder fijar las características de esa tradición retórica verificables en el poema, que posteriormente servirán como punto de partida. Pero, a su vez, se exige la revisión de algunos de esos rasgos porque la teoría tradicional de la imagen no posibilita la interpretación dada por esta tesis. Es decir, los conceptos de comparación, sustitución, analogía, semejanza —usados en tropos como metáfora, símbolo,

imagen— no generan las condiciones de posibilidad de la comprensión y explicación de las imágenes como discurso; sólo hacen factible una descripción externa y no revelan realmente su funcionalidad o formas de acaecer en determinado poema. Para una mejor explicación de este acaecimiento o formas de operar de las imágenes de *Piedra de Sol* en particular, resulta imprescindible el uso de los términos “interacción”, “excedente de sentido”, “iconicidad” de que Ricoeur se sirve para la teoría de la metáfora.¹⁸

En la retórica tradicional se encuentra lo siguiente. Heinrich Lausberg alude a *imago*, imagen en latín, como una *evidentia*. Es decir, la define en el párrafo 810 como

descripción viva y detallada de un objeto mediante la enumeración de sus particularidades sensibles (reales o inventadas por la fantasía). El conjunto del objeto tiene en la *evidentia* carácter esencialmente estático, aunque sea un proceso se trata de la descripción de un cuadro que, aunque movido en sus detalles, se halla contenido en el marco de una simultaneidad.¹⁹

En los párrafos 1088-9, la caracteriza como

la imagen con que la fantasía reviste el objeto (...) Por razón de la eficacia la *imago* ha de ser afectiva y contener cosas extraordinarias (gran belleza, odio, sangre, ridículo). La colocación de las *imagines* así formados en su *loci* tiene como resultado una serie de cuadros caracterizados por:

1) la gran fuerza plástica, intensiva y patética, pero estacionaria, de cada uno de los cuadros o imágenes.²⁰

Cabe destacar, del primer párrafo citado, que la imagen se considera como una descripción por medio de la enumeración de particularidades sensibles y cuyo carácter

¹⁸ Al parecer hay un salto injustificado de la imagen a la metáfora. Pero posteriormente a estas caracterizaciones tradicionales se expondrá el modelo de una definición semántica de la metáfora, el cual servirá como guía para la construcción del modelo de la imagen.

¹⁹ Heinrich Lausberg. *Manual de retórica literaria*.

²⁰ *Ibidem*.

estático se da en y por el marco de una simultaneidad; del segundo, que debe ser afectiva y de gran fuerza plástica; ambos tienen en común el plantear la naturaleza descriptiva de la figura retórica.

Ahora bien, al ir leyendo “un sauce de cristal, un chopo de agua, / un alto surtidor que el viento arquea, / un árbol bien plantado mas danzante” (vv. 1-3 y ss), se constata la descripción de un árbol cuyas particularidades son: “de cristal”, “de agua”, que se mueve por el viento. Aquí entra la dificultad de si se considera que Paz está enumerando varios árboles, como lo sugiere la representación de dos tipos de árboles en particular (un sauce y un chopo) o si está representando una sola entidad variable; el sustantivo “surtidor” resuelve la disyuntiva al unir en una sola imagen árbol y surtidor, pues lo que quiere resaltar no es la singularidad de una especie de árbol, sino las prototípicas formas perceptibles en uno y otro caso. El carácter afectivo²¹ se revela en la prosopopeya de bailar, o al hecho de que se puede imaginar fácilmente tal acto o que en la experiencia cotidiana se experimentó el movimiento de un árbol como un baile. La gran fuerza plástica se atribuye al atinado revestimiento de un árbol, sobre todo el sauce (coloquialmente conocido como sauce llorón), con la forma de una fuente o surtidor. La simultaneidad²² también se ve en la imagen de un solo árbol parecido a una fuente como imagen fija y única, aunque se desarrolle en varios versos en una especie de proceso descriptivo. ¿Pero realmente es todo lo que quiere decir el inicio del poema? ¿Sólo quiere *describir* un árbol con el revestimiento de un chorro? Con la serie de prosopopeyas en aposición hasta el verso

²¹ No es lo suficientemente explícito el texto de Lausberg como para entender cabalmente lo que se quiere decir con “afectivo”. Sin embargo, interpreto ‘afectivo’ como aquellos rasgos, semánticos o formales, cuya función es suscitar idénticas emociones, por medio de palabras, recuerdos, a las que se experimentan en la vida cotidiana.

²² Para Paz en *El arco y la lira* también es muy importante esa idea de la impresión en un instante de tiempo.

veintidós que describen el árbol con los movimientos humanos, y del río, ¿sigue siendo la mera descripción de un árbol danzante? Realmente no sólo se significa eso. Se quiere, sin embargo, rescatar la idea de lo sensible o de la plasticidad, lo simultáneo, y el carácter afectivo se deja en tela de juicio porque, como se verá más adelante, este rasgo ha de considerarse como extrasemántico o connotativo, ya que apela a evocaciones emotivas poco comprobables desde la retórica tradicional.

Por otro lado, Demetrio Estébanez Calderón define imagen en un par de acepciones. Afirma que “sugiere la idea de representación sensible de un objeto o de un persona [creada] por la fantasía del escritor”²³, por un lado. Por otro, señala que “estas imágenes cumplen la función de representar, de dar forma sensible a ideas, conceptos, intuiciones, sensaciones que el poeta desea transmitir (...) con el fin de plasmar una realidad en su corporeidad sensible”²⁴. También dice que tal tropo va dirigido a los distintos sentidos, por lo cual existen imágenes cromáticas, auditivas, olfativas, gustativas, táctiles, sinestésicas. Además hace una observación de suma importancia: en el curso de la historia literaria se observa

una evolución innovadora en el uso de las imágenes. Así, la imagen «tradicional» utilizada por los poetas anteriores al siglo XX es de corte racionalista, y por eso el gozo estético del lector se basa en el descubrimiento de la semejanza analógica existente entre la imagen y el término real: «cristal»→agua; «oro»→cabello. En ciertas imágenes de la poesía contemporánea, la analogía es más difusa y la base asociativa en que pudiera fundarse puede ser de tipo emocional, inconsciente, onírica.²⁵

²³ Demetrio Estébanez. *Diccionario de términos literarios*, p. 552.

²⁴ D. Estébanez. *Op. cit.*, pp. 552-553.

²⁵ *Ibidem*, p. 553.

Por motivos prácticos, se rescatan algunos rasgos dados por Estébanez con el mismo ejemplo de los versos 1 a 22. Se mantiene la noción de lo sensible, pero ahora con un pequeño matiz psicolingüístico: representación. Hay que notar también que Estébanez, a diferencia de Lausberg, no sólo considera objetos, sino también conceptos, intuiciones...; tampoco la designa como descripción sino como analogía —al parecer un importante paso en la teoría retórica—. Pero ¿qué concepto, qué intuición querrá significar “un sauce de cristal, un chocho de agua / un alto surtidor que el viento arquea”?

Hay que recordar los primeros versos junto con una de sus aposiciones que representa particularidades sensibles y preguntarse: ¿qué intuición tratará de comunicar el poeta?:

agua que con los párpados cerrados
mana toda la noche profecías,
unánime presencia en oleaje,
ola tras ola hasta cubrirlo todo,
verde soberanía sin ocaso (vv. 8-12)

La imagen del surtidor persiste, la del árbol que se mueve se atenúa de los versos 8 a 11 para dar paso a lo visual del chorro, empero, se sabe que sigue hablando del árbol por el verso doce. Sugiere que el árbol, que es de agua, tiene la capacidad de ir más allá de sí mismo en forma de ola; aquí tenemos la disyuntiva de considerar “ola” literal o metafóricamente así como otros tantos elementos del ejemplo, pero sosláyese por el momento esta cuestión. Como árbol animado, lanza profecías y este acto resulta —por el momento no hay otro término para usar, además de que es el que ofrece Estébanez— analogado con el chorro de agua: profecías y chorro surgen en rítmicos intervalos como las olas: surtidor, olas, profecías manan de forma rítmica, y como si en una interpretación se

podiese evocar también el baile rítmico de los árboles. Con esto se conserva la plasticidad o corporeidad sensible que ambos autores manejan en su definición. En fin, lo único que se puede deducir en una interpretación, más allá de la representación visual, es que este árbol va invadiendo el espacio más allá de sí en rítmico oleaje, un paulatino cubrir de verde, lo cual también evocaría que del árbol van surgiendo las sombras de la noche: otra representación plástica. La intuición contenida por analogía: el paulatino y rítmico cubrimiento de la oscuridad de la noche.

Pero al lado de “agua que con los párpados cerrados / mana toda la noche profecías”, ¿qué quiere significar?:

un caminar entre las espesuras
de los días futuros y el aciago
fulgor de la desdicha (vv 15-17)

¿Un árbol en su transitar en el mundo con estados psicológicos de pesadumbre (evocación emotiva dada por “espesuras”) e incertidumbre, o estados emocionales como la desdicha? ¿Es un árbol que, en su capacidad de moverse y de profetizar, también padece estados de ánimo similares al hombre en su particular ser en el mundo? Se puede decir que la noción de “analogía más difusa”, que Estébanez imputa a la poesía del siglo XX en adelante, se cumple en *Piedra de Sol* por el hermetismo de las expresiones, que apela más a una asociación con base emocional, inconsciente u onírica. Se recupera de Estébanez Calderón los rasgos de representación sensible y analogía.

Antes de introducir las aportaciones de Wellek y Warren, se desea exponer el pensamiento que tenía acerca de la imagen uno de los representantes de la Sociedad de

Estudio del Lenguaje Poético²⁶: Viktor Shklovski. Criticaba a los simbolistas (André Bieli, Merejkovski) y a Alexander Potebnia, importante teórico en el que se respaldaban aquéllos, en lo referente a su consideración de que la poesía era el pensamiento por imágenes y que en eso consistía su esencia; decían que “las imágenes tienen la función de permitir agrupar los objetos y las acciones heterogéneas y explicar lo desconocido por lo conocido”²⁷. Pero Shklovski afirmaba que esto no era del todo cierto. Decía que Potebnia había llegado a esta conclusión parcial porque no distinguía la lengua de la poesía de la lengua de la prosa. A causa de esto no percibió la existencia de dos tipos de imágenes: “la imagen como medio práctico de pensar, como medio de agrupar los objetos”²⁸, idea afín a Potebnia pero que correspondería, en efecto, a la lengua de la prosa; “y la imagen poética, medio de refuerzo de la impresión”²⁹. Así, Viktor Shklovski llega a esta conclusión porque para él la característica fundamental del discurso literario en tanto que literario, en términos generales, y que lo distinguía de cualquier otro tipo de discurso como el científico, era no tanto los elementos que constituyen la obra o lo que decían en sí mismo, sino la utilización que se hacía de esos elementos.

Al definir imagen desde su contexto, Shklovski ofrece una clave importante y soslaya otra igualmente prominente. Al dar dos ejemplos de esta figura, dice que en el primer caso

era una metonimia; en el segundo una metáfora. Pero no es esta distinción la que me parece importante. La imagen poética es uno de los medios de crear una impresión máxima. Como medio, y con respecto a su función, es igual a los otros procedimientos de

²⁶ Ése era el centro, junto con la organización del Círculo Lingüístico de Moscú, de la corriente de crítica literaria que se afirmó en Rusia entre 1915 y 1930. Después se le designaría como *formalismo ruso* con un sentido peyorativo.

²⁷ Tzvetan Todorov (comp.) *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, p. 77.

²⁸ T. Todorov. *Op. cit.*, p. 80.

²⁹ *Idem.*

la lengua poética, igual al paralelismo simple y negativo, igual a la comparación, a la repetición, a la simetría, a la hipérbole; igual a todo lo que se considera una figura, a todos los medios aptos para reforzar la sensación producida por un objeto.³⁰

Además de ser uno de los medios por los que se crea una impresión máxima, también constituye uno de los modos con que “singulariza” los objetos y las acciones literarios. Si el hábito hace que acciones y objetos se automaticen y, en consecuencia, ya no se vea el objeto sino se reconozca superficialmente, la poesía tiene como finalidad dar una sensación del objeto como si se viera por primera vez. La singularización hace visibles los objetos oscureciendo la forma, aumentando la dificultad para motivar una percepción más duradera.

Cuatro aspectos hay que recuperar de lo dicho por Viktor Shklovski, tres correspondientes intrínsecamente a la teoría de la imagen y uno ajeno a ella. Éste es el referente a la intención de hacer objeto de la ciencia de la lengua las características específicas que hacen que un texto sea literario, es decir, al uso que se hace del material, las estructuras verbales —ya se ha aludido a la importancia que en esta tesis tiene la forma para la comprensión y la explicación—. Los otros tres son los referentes a que la imagen es otra figura más dentro de los diversos procedimientos de la lengua poética, que es un medio para crear una impresión máxima, que no importa si la imagen es por metonimia o por metaforización. Para esta tesis, como se señalará en el tratamiento más actual de la imagen, es fundamental distinguir entre metonimia y metáfora. También habría que recuperar en cierto modo la noción de “singularización”.

Si bien esta definición no es equívoca del todo, sí presenta, en cambio, una gran limitación. El ejemplo de Shklovski es el siguiente: “Varios soldados están en fila. El

³⁰ *Id.*

sargento de sección, viendo que uno de ellos está mal parado, le dice: «Eh, estropajo, ¿no sabes tenerte en pie?»³¹ De este modo, no dista mucho de la imagen tradicional usada por los poetas antes del siglo XX, la cual es de corte racionalista.³² La limitación se halla en que la base del goce estético se preconció y se redujo al descubrimiento de la semejanza analógica entre la imagen (estropajo) y el término real (soldado mal parado); es decir, se *sustituye* un término por otro, maximizando las impresiones experimentadas en el soldado. Pero si bien otras tantas imágenes maximizan y singularizan los objetos literarios, la mayoría de esos casos no se reduce a la sustitución. Éste es el caso de

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 (vv. 1-6)

¿Qué cosa está sustituyendo “saucé”, “chopo”, “surtidor”...? ¿Un árbol que se mueve, una fuente? Resulta imposible determinar el elemento sustituido. Existe algo más que se escapa si nos aproximamos a estos versos con la explicación de Shklovski.

Ciertamente, la impresión de que un árbol se mueva está maximizada con la peculiar caracterización que Paz hace de él. ¿Qué impresión más vivaz, fuerte, máxima que convertir un elemento que por naturaleza es sólido en líquido, con un aparente movimiento inherente como el de los ríos?

El oscurecimiento de la forma en la sustitución lleva a un paso más allá. Si se indaga sobre la relación del sustantivo “surtidor” y los nombres “chopo, saucé”, se mirará

³¹ *Id.*

³² Ésta es la explicación que se ha dado previamente con Estébanez Calderón líneas arriba.

que tanto sauce de cristal como chopo de agua se ven como un chorro de una fuente y que éste, a su vez, se figura como un árbol líquido. Por esto se puede determinar que se habla del mismo elemento, pero no dice nada más. Sin embargo, al observar “un caminar de río que se curva, avanza... y llega siempre”, se descubre un rasgo nuevo y fundamental para establecer efectivamente de qué término sustituido se está hablando. La adjetivación “y llega siempre” (sin olvidar “retrocede”) no deja lugar a dudas de que se habla de una fuente. El agua emanada de una fuente retornará y llegará al mismo punto de partida. Se podrá decir que el sauce de cristal, al verlo como surtidor, podría contemplarse del mismo modo. Pero entonces ¿qué sentido hubiera tenido mencionar un elemento sólido, fijo en la tierra? Entonces, al determinar primero que el agua llega siempre al punto de partida, luego se puede intuir el carácter estático de toda la imagen, pues al relacionar fuente-surtidor con árbol se encuentra que la fuente no se mueve de su mismo lugar al igual que el chopo; la fuente en cierto modo también es estática si se contrasta con el fluir de un río. Si uno contempla en determinadas circunstancias³³ una fuente, incluso podría mirarse como un objeto sin movimiento.

Y hasta aquí llega el desentrañar la forma obscura para una contemplación más prolongada, resultando una serie de elementos en permanente contraste: quietud y movimiento. Pero ¿sólo se desea dar una impresión máxima de la quietud y el movimiento a través de una fuente, de un árbol? Además de las limitaciones para desentrañar una posible significación más allá de lo dado en el párrafo anterior, se hace evidente la insuficiencia del concepto de sustitución. Pues entonces, ¿qué se sustituye: fuente o sus características de quietud y movimiento, o ambas? Y si se trata de esta última opción,

³³ El sujeto alejado, espacio sin viento, fuerza de emanación regular o presión atmosférica estable, por ejemplo.

¿cómo es posible eso? Diversas partes de *Piedra de Sol* cargarán de sentido estos versos iniciales, actualizándolos en distintas representaciones y significaciones, lo que con la idea de sustitución no se puede describir.

Ahora bien, Wellek y Warren dicen que “en psicología, la palabra «imagen» significa reproducción mental, recuerdo de una vivencia pasada, sensorial o perceptiva, pero no forzosamente visual”.³⁴ Retomando a Ivor Richards, añaden:

«Lo que presta eficacia a una imagen no es tanto su condición de vívida como su carácter de acaecimiento mental relacionado peculiarmente con la sensación». Su eficacia se debe a que son «vestigio», «reliquia» y «representación» de la sensación.

De las imágenes como representantes residuales de las sensaciones pasamos a la segunda línea que atraviesa todo el campo de nuestro estudio: la de la analogía y el símil (...) [A su vez, profundizan con Pound] Ezra Pound (...) definía la imagen no como representación pictórica, sino como «lo que presenta un complejo intelectual y emocional en un instante de tiempo», como una «unificación de ideas dispares».³⁵

De Wellek y Warren cabe rescatar en este momento que el recurso de la imagen es una representación, acaecimiento mental de la sensación no necesariamente visual en donde esto, netamente psicológico, converge con lo retórico. Pues del análisis de la representación de lo sensitivo, se pasa al análisis del carácter analógico y de símil de la imagen. Esto los lleva a aclarar que “la imagen visual es una sensación, o percepción, pero también «representa», remite a algo invisible, a algo «interior»”,³⁶ gracias a la analogía o el símil. Es de notar también que lo dicho por Ezra Pound es casi idéntico a lo que Octavio Paz

³⁴ Wellek y Warren. *Teoría literaria*, p. 222.

³⁵ *Ibidem*, p. 223.

³⁶ *Idem*.

afirma en “La imagen”, de *El arco y la lira*: la imagen presenta la pluralidad de lo real y de significados (disparos o contrarios) instantáneamente.³⁷

Son importantes las nociones de analogía y símil porque esto da cabida a que la imagen represente, ya sea por uno de esos procedimientos, algo invisible. De ahí que digan que “a una «imagen» puede recurrirse una vez como metáfora, pero si se repite persistentemente, como presentación a la vez que como representación, se convierte en símbolo”.³⁸ Recurren nuevamente a esta imbricación entre imagen y metáfora pero ahora para caracterizar a la metáfora: “Los cuatro elementos fundamentales de nuestra concepción de la metáfora parecen ser el de la analogía, el de la doble visión, el de la imagen sensorial reveladora de lo imperceptible, y el de la proyección animista”.³⁹ Lo cual lleva a pensar que si bien existen imágenes meramente pictóricas, también hay imágenes metafóricas (por un proceso de analogía), así como también habrá imágenes metonímicas, comparativas...

Los rasgos de esta definición que se rescatan son aquéllos que aportan algo nuevo en esta tesis y que son de capital importancia para la explicación e interpretación de las imágenes como discurso: presenta un complejo intelectual y emocional, el carácter metafórico de ciertas imágenes. Es cierto que este complejo se observa en “un sauce de cristal, un chopo de agua” y los seis primeros versos. Pues la imagen pictórica que resulta, la fuente, presenta todo ese complejo de opuestos descrito líneas arriba; posteriormente se ahondará en ese análisis y se verá cómo más elementos abonan a ese complejo. Pero también esta imagen pictórica de la fuente, por metaforización, significa algo más: “nupcias

³⁷ Cfr. Octavio Paz. *El arco y la lira*, pp. 107, 109, 112.

³⁸ Wellek y Warren. *Teoría literaria*, p. 225.

³⁹ *Ibidem*, p. 235.

de la quietud y el movimiento”⁴⁰ actualizará y cargará de sentido los seis primeros versos. También significará el instante colmado que se abisma hacia dentro de sí mismo, como una transfiguración del tiempo: “como un fruto / que madura hacia dentro de sí mismo / y así mismo se bebe y se derrama”⁴¹, actualización dada en los versos 179-181; “pozo sin salida, / pasadizo de espejos que repiten / los ojos del sediento, pasadizo / que vuelve siempre al punto de partida”, en los versos 205-208.

Así pues, fuente, surtidor, sauce de cristal, son el vehículo en la metáfora del tenor⁴² “nupcias de la quietud y el movimiento”, el tenor de una forma peculiar de acaecer el tiempo... Pero la imagen pictórica del pozo, del pasadizo, en su contexto, puede ser el vehículo de algo invisible, interior. La imagen completa de pozo exige recordar los seis primeros versos, pero su singularidad sugiere que además habla de otra cosa más.

Pero el hecho de que se mencione el procedimiento de analogía de la metáfora, implica un problema irresoluble. Ricoeur, como se verá en el siguiente apartado, lo hizo notar en *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido* y más detalladamente en *La metáfora viva*. La analogía implica, nuevamente, un procedimiento de sustitución. Y como ya se ha visto, la sustitución posee grandes limitaciones y no ofrece las condiciones de posibilidad para explicar e interpretar las imágenes como discurso, o bien, no puede agotar ni describir ese excedente de sentido que se halla en cada una de las imágenes de *Piedra de Sol*. Es decir, la sustitución no logra describir cabalmente el proceso real que opera en las imágenes. Estas ideas de sustitución, analogía, semejanza no describen la

⁴⁰ Verso 399.

⁴¹ “se bebe y se derrama” en concreto son los elementos que dan la pauta para la relación con la fuente.

⁴² Ullmann, en “La estructura de la imagen”, dice que “se dio un importante paso hacia delante en el estudio de las imágenes cuando el doctor I. A. Richards sugirió que necesitamos nombres especiales para los dos términos en juego, y propuso «tenor» para la cosa de que estamos hablando, y «vehículo» para aquello con lo que es comparado el tenor, mientras que el rasgo o rasgos comunes se llamarían el «fundamento» de la imagen” (Ullmann. *Lenguaje y estilo*, p. 218).

interacción interna de los elementos constitutivos de la imagen, ni la interacción entre imágenes, y de éstas con los diversos momentos del poema al mismo tiempo. Pero no se debe olvidar, de cualquier manera, el complejo intelectual que presenta la figura y la metaforización de la imagen.

Se exponen, por último, dos rasgos que cabe recuperar de Ullmann. Aunque todavía está sujeto a la concepción de imágenes metafóricas por analogía o símil, vislumbra dos ideas fundamentales: examinar las imágenes particulares en su conjunto para observar su función específica y relacionarlas con su contexto. “De conformidad con I. A. Richards, hay dos tipos básicos de imágenes: el «funcional» y el «ornamental». Otro crítico distingue cuatro usos (...): «ilustrativo», «decorativo», «evocativo» y «emotivo». Además de estas categorías generales, pueden descubrirse a veces funciones más específicas al examinar las imágenes de una obra en su conjunto y relacionarlas con su contexto”.⁴³ Y este procedimiento de relacionarlas con su contexto debe, precisamente, explicitarse en el caso particular de *Piedra de Sol*.

Algunos de los ejemplos de las funciones podrían aplicarse tentativamente al poema largo de Paz. Una de esas funciones, dada por Wellek y Warren también, es la de las imágenes “que se convierten en símbolos (...) Es tan grande la importancia de estas imágenes simbólicas, que en ocasiones se incorporan al título de la obra”.⁴⁴ La expresión “Piedra de sol” implica la idea de tiempo, pues es el calendario azteca: tiempo circular, cíclico –como la fuente–. La piedra solar connotará esa idea de tiempo como en “un chopo de agua”, “un fruto que madura hacia dentro de sí mismo”. Piedra de sol también es quietud (piedra) y movimiento (sol), y otros significados más.

⁴³ Stephen Ullmann. *Lenguaje y estilo*, p. 229.

⁴⁴ *Idem*.

Otra función aplicable a *Piedra de Sol* sería aquella en que “el movimiento general de las imágenes puede expresar así mismo las ideas *filosóficas* o las aspiraciones personales de un escritor”.⁴⁵ Al lado de las nupcias de la quietud y el movimiento (contrarios por lo demás dados en el verso 399), al lado del surtidor al inicio y al final del poema, piedra de sol como tiempo circular, al lado del instante como “fruto / que madura hacia dentro de sí mismo”, están los amantes que se besan, el posible eterno retorno nietzscheano. La aspiración paciana a la salvación laico-mundana a través de la unión amorosa, se da también en la unión amorosa de la quietud y el movimiento, del principio y el fin, no en la anulación del tiempo sino en su transfiguración en un instante que “se abisma y sobrenada / rodeado de muerte” (vv. 173-174), en la identidad de los opuestos, en la mujer que es piedra (fijeza, instante, espiga) de sol (movilidad, tiempo que transcurre, granada). Esa imagen del surtidor o de la piedra solar –en la interacción de las imágenes y sus constituyentes– significa:

los dos se desnudaron y se amaron
por defender nuestra porción eterna,
nuestra ración de tiempo y paraíso (vv295-297)
los dos se desnudaron y besaron
porque las desnudeces enlazadas
saltan el tiempo y son invulnerables,
nada las toca, vuelven al principio,
no hay ni tú, ni yo, mañana, ayer ni nombres,
verdad de dos en sólo un cuerpo y alma,
oh ser total (vv. 301-307)
todo se transfigura y es sagrado,
es el centro del mundo cada cuarto,
es la primera noche, el primer día,

⁴⁵ *Ibidem*, p. 232.

el mundo nace cuando dos se besan,
gota de luz de entrañas transparentes
el cuarto como un fruto se entreabre (vv. 334-339)

Y las leyes, las rejas, las cárceles de papel, el burro pedagogo, el cerdo uniformado, el hijo predilecto de la Iglesia..., por esta unión amorosa, “se derrumban / por un instante inmenso y vislumbramos / nuestra unidad perdida” (vv. 359-361).

Ahora es necesario explicitar cómo operan las imágenes de *Piedra de Sol*, pero ya no por analogía sino por “interacción” –como pudo *vislumbrarse* en líneas anteriores– de los elementos constitutivos de la imagen. La noción de interacción permite la entrada, a la vez que de lo retórico, de la hermenéutica. A partir de presupuestos hermenéuticos se dejará en claro la operación real de las imágenes pero, sobre todo, se explicitarán las condiciones de posibilidad de las imágenes como discurso.

2. 3. La imagen y la hermenéutica

Del apartado anterior, como resumen, la imagen poética se definiría de la siguiente manera: Figura retórica que reproduce mentalmente una vivencia sensorial o perceptiva a través de procedimientos subyacentes como la analogía, el símil, la metaforización; en tanto que reproducción, es un acontecimiento mental que unas veces sólo *presenta* los rasgos plásticos de lo que se reproduce y otras añade una *re-presentación* de algo subjetivo, interior; es decir, un complejo intelectual y emocional en un instante de tiempo, como

unificación de ideas dispares. Diccionarios de estética y psicología definen la imagen de forma similar: “imagen mental que se refiere a la representación que tiene un contenido que es muy parecido al de la acción de percibir, pero que se debe a un proceso psíquico, «y no a la excitación material de un órgano de los sentidos; es puramente subjetiva. A menudo visual, pero [...] puede evocar cualquier sensación. Pero la imagen mental no tiene relación con la agudeza real del sentido correspondiente»”.⁴⁶

Vistas las limitaciones de esta definición, este apartado se propone describir la imagen poética fundamentalmente desde la hermenéutica. Algunos rasgos de la revisión previa serán retomados por su pertinencia con respecto a esta tesis. Se partirá de la concepción de imagen de José Luis Vittori porque contempla aspectos que hasta ahora no se habían mencionado o, por lo menos, dicho de esa manera. Además y sobre todo, porque atiende de manera señalada el papel que juega el receptor. Durante el desarrollo de este concepto de imagen, se irán añadiendo reflexiones e ideas de Paul Ricoeur, Hans-Georg Gadamer, entre otros. El cometido último consiste en señalar las condiciones que posibilitan una imagen como discursos.

Se ha de partir y tener en cuenta constantemente que la noción de imagen poética es un construir y, por ello, una estructura abierta.

La imagen no se da por la percepción, es [...] una imagen que cada uno se forma y modula sobre ciertos elementos que el escritor propone, una imagen personal, una imagen interior que no sigue a la observación de las cosas, sino que es estimulada por signos convencionales de escritura —palabras, frases— que nombran a las cosas y las relacionan

⁴⁶ Afhit Hernández Villalba. “La imagen poética. Aproximaciones teóricas al concepto”, p. 210. Dentro de una clasificación primaria, a decir de Hernández Villalba, existen imágenes provenientes de la realidad física y las que el hombre crea por mecanismo de la imaginación. La cita refiere a este segundo tipo y menciona que la definición del diccionario de psicología obedece más al primer tipo, el mimético.

entre sí en un determinado nivel de lenguaje.⁴⁷

Si bien Shklovski y Ullmann ya habían mencionado la importancia de las estructuras formales o frases en que aparece la imagen, Vittori aclara la función y el lugar que ocupan en el mensaje poético. La frase que contiene a la imagen poética son meros elementos propuestos, una especie de fórmulas o “esquemas”, para que el lector se forme su imagen.⁴⁸ Se ha de notar que no habla de una referencia inmediata, objetiva y determinada por parte de la imagen, sino que lo único que se posee son signos convencionales. El lector ahora juega un papel activo, constructor, a diferencia de la mera experiencia estética pasiva del lector en la imagen tradicional. La imagen es formada por cada receptor, resulta una construcción personal (esto es un punto a destacar en Vittori), aunque no hay que olvidar que se modula por las señales verbales que el poeta propone. Vittori ahonda en su definición:

una imagen que alguien nos infunde por el signo de las cosas y que el signo de las cosas suscita en uno directamente, intuitivamente; una imagen que es subjetiva con referencia a la objetividad de las cosas, abstracta respecto a las cosas mismas, a la percepción de las cosas, a la representación gráfica o fotográfica de las cosas, y, aún, distinta a la visión de las cosas, a la visión que el escritor infunde por medio de sus señales verbales; una imagen que es irreal con referencia a la realidad del mundo físico, e irreal también (de un segundo grado de irrealidad) con referencia a la presentación gráfica del mundo físico. Sigue siendo, sin embargo, en cuanto imagen, una imagen concreta con referencia a los momentos del pensamiento abstracto, pues la literatura nos remite siempre una visión —incluso mirada, si bien se trata de la mirada interior—; una pura imagen mental que asimila como visión, —como signo visivo—, hasta los sabores, los olores, las texturas, a modo de vestigios; [...] un puro símbolo mental de las cosas mismas.⁴⁹

⁴⁷ *Ibidem*, p. 223.

⁴⁸ Con Ricoeur y Gadamer se fundamentará esta idea.

⁴⁹ *Idem*.

En primer lugar, se ha de analizar la naturaleza del signo que infunde la imagen en el lector. Se necesita una precisión con respecto a la palabra signo: se puede observar en la cita anterior a ésta que Vittori utiliza dicha palabra para referirse indistintamente a *palabra* o *frase*. Pero se debe distinguir una y otra, pues competen a dos modos distintos de análisis: respectivamente, el semiótico y el semántico y cuyas implicaciones y resultados son completamente diferentes. Antes de continuar con este análisis desde la postura de Ricoeur, se han de destacar los rasgos relevantes de la concepción de Vittori que hacen pensar en una descripción muy cercana a la hermenéutica.

La imagen es subjetiva y abstracta con respecto a la objetividad de la cosa y su percepción. Si bien la tradición había reflexionado sobre un momento interior en la imagen poética, no establecía una distancia entre la percepción de la cosa objetiva perteneciente a la realidad y la percepción mental del receptor; en muchos casos las asimilaba y establecía luego un matiz al decir que la percepción subjetiva no era tan aguda como la de la excitación de los sentidos. La distancia que se atisba ahora entre una y otra percepción focaliza el papel participativo del lector; tal interacción se evidencia si la relacionamos con lo que dice sobre los signos-frases: éstos suscitan intuitivamente una imagen poética con todas sus implicaciones y sobre dichos signos el receptor se *forma* y *modula* una imagen. La construcción se acentúa más cuando refiere que la imagen es distinta a la visión de las cosas y, ya con toda transparencia, distinta a la visión que el escritor infunde por medio de sus señales verbales. Si entendemos “la visión que el escritor infunde” como “la intención comunicativa del autor”, Ricoeur ya había señalado el carácter virtual y un tanto inasequible (objetivamente) de dicha visión:

Con el discurso escrito, la intención del autor y el sentido del texto dejan de coincidir [...]

La inscripción se vuelve sinónimo de la autonomía semántica del texto, lo que deriva de la desconexión entre la intención mental del autor y el sentido verbal del texto [...] La trayectoria del texto escapa al horizonte finito vivido por su autor. [Así] el sentido del autor se vuelve propiamente una dimensión del texto en la medida en que el autor no está disponible para ser interrogado.⁵⁰

Siguiendo con los rasgos relevantes de Vittori, la imagen es irreal en el sentido de ser una realidad virtual, referencia virtual. Esto, si bien no anula completamente el mundo físico en el ámbito de lo literario, sí le otorga existencia plena con cierta autonomía a un mundo otro de la imaginación. Y por último, dice que, no obstante, sigue siendo una imagen concreta con referencia al pensamiento abstracto, pues la imagen es asimismo un acontecer mental plástico; es decir, un modo de pensar cuya plasticidad sui generis está enmarcada en el dominio y bajo las condiciones de este mundo otro. Conviven y se distinguen, para Vittori, lo inteligible y lo mental plástico.⁵¹

Retomando el análisis y la diferencia entre signo y frase, hay que subrayar que tanto la imagen como la metáfora ocurren en un enunciado y no en una palabra. Ricoeur, en *La metáfora viva* y en *Teoría de la interpretación*, ya ha insistido en la necesidad de comprender la metáfora no desde la semántica de la palabra (semiótica), sino desde la semántica de la frase o enunciado. Desde la semiótica, la metáfora se entiende como sustitución de una palabra por otra, ya sea por analogía, comparación, semejanza;⁵² la única

⁵⁰ Paul Ricoeur. *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*, pp. 42-43.

⁵¹ Con esto no se quiere decir que existe un pensamiento por imágenes, cualidad que caracteriza a la literatura según Viktor Shklovski. Sólo se desea expresar que pensar tanto lógica como imaginativamente son dos modos de ser del pensar.

⁵² Ricoeur argumenta contra esta sustitución de nombres o palabras, accidentes de la denominación, de la siguiente manera: “La primera presuposición que debemos rechazar es la que dice que la metáfora es simplemente un accidente de la denominación, un desplazamiento del significado de las palabras. Con esta presuposición la retórica clásica se limitó a la descripción de un efecto de sentido que realmente es el resultado del efecto que tiene sobre las palabras una producción de sentido que tiene lugar en el nivel de una expresión u oración completa” (*Ibidem*, p. 62). Además, la sustitución de un término por otro no explica el “excedente de sentido” que toda metáfora produce.

tarea del lector, entonces, consiste en encontrar el término sustituido.

La postura tradicional enmarcaba la metáfora en una frase que comprendía términos literales y figurados. Estos últimos términos sustituyen una palabra ausente para embellecer el discurso o llenar una laguna semántica.⁵³ Los términos figurados comprendían un vehículo (aquello bajo cuyo signo se mira la idea subyacente) y un tenor (aquella idea subyacente). Basta entonces con restablecer el término paradigmático: oro→cabello, o en *Piedra de Sol*, “corredores sin fin de la memoria” (v. 76)→recuerdos. No obstante, esta postura semiótica no explica las nuevas producciones de sentido que se originan en la metáfora y que, posteriormente, pasan al código lexical por su uso recurrente. Tampoco explica con claridad las connotaciones inherentes a todo uso figurado del lenguaje. No proporciona ninguna nueva información sobre la realidad, lo cual implicaría un lenguaje muerto, estático, sin evolución. Y así ocurre con la imagen poética, como ya se ha visto. El que se restablezca, en “camino a tientas por **los corredores / del tiempo** y subo y bajo sus peldaños” (409-410), camino a tientas por **mi memoria** y subo y bajo sus peldaños, no posibilita la interpretación de la transfiguración del tiempo progresivo.

La imagen poética no se construye en una sola palabra. Ya Octavio Paz había señalado que era una frase o conjunto de frases que acercaban ideas dispares. Una palabra, a lo mucho, puede hacer referencia a una cosa del mundo físico, pero no suscitar un acontecimiento mental como la imagen. Según Benveniste, la unidad mínima de significado en el discurso es la frase o enunciado que no es una suma de palabras: «Esta unidad no es una palabra más larga o más compleja: depende de otro orden de nociones, es una frase. La frase se realiza en palabras, pero éstas no son simplemente sus segmentos. Una frase

⁵³ *Ibid.*, p. 61.

sustituye un todo, que no se reduce a la suma de sus partes; el sentido inherente a ese todo se halla repartido en el conjunto de sus constitutivos».⁵⁴ De este modo, la imagen poética sólo puede darse en una expresión predicativa; es decir, su naturaleza es sintagmática y no paradigmática. Las imágenes poéticas de *Piedra de Sol* en realidad están enmarcadas en un solo enunciado, en un sintagma.

Así, en tanto que una oración o enunciado, un sintagma conforma una unidad de significado que no se puede reducir a la suma de sus partes (palabras), las imágenes de *Piedra de Sol* están estrechamente entrelazadas e interactúan entre ellas porque el sentido del sintagma único que es *Piedra de Sol* se halla repartido en el conjunto de sus constitutivos. Interactúan entre ellos para dar el sentido al poema. Las partes son solidarias con el todo y éste con aquéllas, un círculo hermenéutico del que se hablará más adelante con Gadamer. Las imágenes de este poema largo de Paz, entonces, por ser un solo enunciado, están tan intrincadas que se verá cómo comparten elementos.

Para observar esta imbricación, se analizará una serie de imágenes ubicadas en distintos momentos de *Piedra de Sol*. El fin consiste en mostrar someramente la interacción entre dichas imágenes y ver cómo son solidarias con el sentido unitario del sintagma *Piedra de Sol*. Por el momento, se presupone el sentido de tiempo como tema del poema, con base en lo que el título indica. Por ello, la intención es examinar cómo el siguiente conjunto de imágenes son solidarias con tal sentido.

La primera imagen es “voy entre galerías de sonidos” (34). Este verso se inserta dentro de una serie de estrofas que, por necesidades analíticas, pueden ser tomadas como una unidad. Lo que las une, formalmente, es la estructura [ir + preposición].

⁵⁴ Paul Ricoeur. *La metáfora viva*, p. 95.

Semánticamente, lo que las unifica es que el yo lírico realiza un recorrido mental por el cuerpo de su amada. Ahora bien, lo que interesa focalizar es esa visión de unas galerías⁵⁵ (+ sólido) especiales: de sonido (+evanescente) —forme y module su propia intuición, imagen, cada lector con base en estos vocablos—. Por el momento, más allá de la unión insólita de estas realidades distantes y la dificultad de que ocurra la imagen por falta de datos, no tiene nada de especial. Tomará significatividad cuando se evidencie su recurrencia.

La siguiente imagen: “bajo los arcos de la luz penetro / los corredores de un otoño diáfano” (vv. 39-40). Se podría interpretar en el primero de estos versos la idea del sol y sus connotaciones de tiempo, con ayuda de la figura de arco que forma su trayectoria. Esto daría una inicial aproximación al sentido de movimiento y tiempo. No obstante, se desea destacar el segundo verso. Si atendemos a las acepciones que el diccionario de la Real Academia Española contiene sobre “galería”, se revela una estrecha relación con la palabra “corredores”. Asimismo, une insólitamente una realidad concreta (corredores) y una inmaterial (otoño). El punto es que aquí ya se habla de manera más explícita sobre el tiempo. Se entra en un tiempo específico, se llega a él, como se entra en un corredor, en una galería. Así, el yo lírico no sólo pasea por el cuerpo de la amada, sino que también se pasea por el tiempo y sus galerías, como quien se pasea por las galerías de arte o de la vida vivida. Estos paseos por el tiempo se comprenden con relación a la siguiente imagen.

“corredores sin fin de la memoria” (v. 76). Este es el verso inmediatamente después de que el yo lírico ha recorrido el cuerpo de su amada. Hacia el final de este episodio, resulta dramática la explicación de su fracaso, fracaso de su intento por reconocerse y

⁵⁵ **1.** Pieza larga y espaciosa, con muchas ventanas, o sostenida por columnas o pilares, que sirve para pasear o para colocar en ella cuadros, adornos y otros objetos. **2.** Corredor descubierto o con vidrieras, que da luz a las piezas interiores de las casas. **5.** Camino subterráneo que se hace en las minas para descanso, ventilación, comunicación y desagüe. **12.** Establecimiento dedicado a la exposición y venta de obras de arte.

encontrarse en ella. Inmediatamente después, de tajo, se refugia en la memoria como otro camino e intento de reconocerse y encontrarse. Esta memoria no es informe, inmaterial ni abstracta. Está hecha de corredores por los cuales transitar. Como si uno pudiera pasear por la memoria, un tiempo pasado de la propia vida, como se pasea por una galería de arte y se observan los cuadros de lo vivido. “Memoria” es un término netamente referido al tiempo. Si la imagen anterior (vv. 39-40) ofrecía uno de los primeros indicios sobre el concepto de tiempo, bajo la configuración particular de unos corredores, lo hacía de manera atenuada con respecto a ésta. Pues la noción temporal de “otoño diáfano” es más ambigua con respecto a “memoria”. Asimismo, esta imagen del verso 76 y los subsecuentes, siguen configurando y precisando el sentido unitario de tiempo de *Piedra de Sol*. Del verso 76 hasta el 152, el yo lírico escenificará el recorrido por los corredores de su memoria. Con esto se comprende la noción de corredores del tiempo, la memoria, de un otoño. De este modo, la interacción de los elementos constitutivos del poema revela que en ellos está repartido el sentido de tiempo y que lo construyen en tanto que unidad sintagmática. Podría decirse que cada elemento sintagmático perfila, reformula, repite, explica un modo de ser del tiempo de *Piedra de Sol*.

Dentro de esta escenificación del recorrido por los corredores de la memoria, existe una reformulación, otra imagen: “pasadizo de espejos que repiten / los ojos del sediento, pasadizo / que vuelve siempre al punto de partida” (206-208). Ésta añade o, mejor dicho, se imbrica e interactúa con otra imagen señalada que ya se ha visto:

un sauce de cristal, un chopo de agua,
un alto surtidor que el viento arquea,
un árbol bien plantado más danzante,
un caminar de río que se curva,

avanza, retrocede, da un rodeo
y llega siempre

Por el momento y por motivos de espacio, sólo se ha de destacar la idea de que los pasadizos siempre vuelven al punto de partida, como el chopo de agua. Las galerías o los pasadizos de la memoria tampoco salvan al yo lírico, no se reconoce ni se encuentra en ellos. Siempre lo llevan a su presente, a su desconocimiento de sí, su extrañamiento. Así, la plasticidad de los corredores que vuelven siempre al punto de partida sugiere la representación de un círculo. Si esto interactúa con la idea de memoria, se establece el primer arco de la circunferencia cuando retrocede-avanza a uno de sus primeros recuerdos. Si sigue por determinado corredor, es decir, si va reconstruyendo su biografía, configurará el resto del arco de la circunferencia que lo llevará al presente, a la tragedia de su repetición y reflejo. Como si un yo se abstraiera de sí mismo y pudiera ver objetivamente —como se ve un cuadro— su ser incompleto, fragmentario, cuya suma de los diferentes momentos no lo termina por completar. Entonces, como en una circunferencia, mientras avanza para ser, mientras se busca en la amada y su memoria, no hace otra cosa que retroceder; un perpetuo juego de llegar a ser lo que se es, un juego dialéctico entre el ser y no-ser. La plasticidad del chopo de agua, de la fuente, se comprende desde esta serie de imágenes y, al mismo tiempo, las explica. De esta forma, los elementos de *Piedra de Sol* interactúan entre ellos para formar el sentido de tiempo del poema, pues en éste está repartido su sentido unitario.

Ahora bien, continuando con las aportaciones de Ricoeur, se establece que la interacción que opera en las imágenes ocurre en dos niveles. Por un lado, en la imagen particular y, por el otro, entre imágenes. Aquí surge una problemática con respecto a la diferenciación de tales niveles. Si en *Piedra de Sol* no se hace uso del punto, se podría

interpretar todo el poema como un único enunciado indiviso; por consiguiente, este poema largo conformaría una sola imagen. Pero dentro de las discusiones lingüísticas, no hay un consenso en que el punto sea el elemento que enmarque el enunciado (en tanto que unidad mínima de significado). Entonces, si la imagen se compone de un sintagma indiviso, ¿por qué hablar de imágenes? Se hace por razones analíticas, expositivas, y porque existen otras marcas como la estrofa, las recurrencias sintácticas, la focalización temática que permiten la identificación de unidades significativas menores al poema. En este trabajo se opta por un juego entre ambas interpretaciones. Pues el todo no se reduce a la suma de sus partes y, sin embargo, se habla y se señalan partes.

Ahora, continuando con la noción de interacción, se establece que ésta no se da entre palabras realmente. Se determinó un cambio en el nivel de análisis de la lengua para superar los problemas de explicación de la retórica clásica y de la lengua misma; un ejemplo de ello lo representa Benveniste.⁵⁶ El cambio se hizo de lo semiótico a lo semántico. Entonces, la unidad mínima significativa ya no es la palabra, sino la oración, el enunciado. Así, si una imagen se da en un enunciado, éste conforma la unidad significativa mínima. Cada una de sus palabras, como ya se dijo, no se toman aisladamente, sino como elementos constitutivos de la indivisa unidad sintagmática. Ricoeur afirma, desde esta perspectiva semántica, que las palabras no poseen ningún sentido en sí mismas.⁵⁷ Sólo lo adquieren en su contexto. En este tenor, el contexto constituye el sintagma mismo; uno más amplio, la estrofa; otros, conjunto de estrofas, poema, obra del autor... En *Piedra de Sol* se considerará como contexto, para imágenes particulares determinables tanto el sintagma estrofa como el sintagma conformado por un conjunto de estrofas con unidad temática o

⁵⁶ Cfr. P. Ricoeur. *La metáfora viva*, pp. 95-106.

⁵⁷ Cfr. *Ibidem*, pp. 107-108.

formal. Esto ya se vio en las imágenes pertenecientes al conjunto de estrofas que escenifican el paseo por los corredores de la memoria.

Ricoeur dice algo relevante respecto al modo de operar de la palabra que, asimismo, explica el funcionamiento semántico de la metáfora. Refiere que las palabras “no son en absoluto los nombres de las ideas presentes en el espíritu, ni se constituyen por una asociación fija con algún dato; sino que se limitan a hacer referencia a las partes del contexto que faltan”⁵⁸. Se explica esto. La palabra tiene un conjunto de sentidos, variantes semánticas que se pueden ver en la enumeración de un diccionario. No obstante, cada uno de estos sentidos no es en sí, sino que ocurren cada uno en una situación comunicativa determinada (contexto).⁵⁹ No obstante, los contextos donde se realiza el sentido son cercanos y familiares, lo que le da unidad a la palabra. En realidad, un diccionario enumera tipos de ocurrencia en contextos posibles. Así, el uso de un particular vocablo de una imagen, por ejemplo, traerá un tipo de ocurrencia en un sintagma dado. Empero, como la metáfora y la imagen se caracterizan por su naturaleza predicativa, se dan en un sintagma de sentido indiviso. De tal forma, la palabra, en tanto que se toma como constitutivo de un sintagma, como una de sus partes, refiere esa parte faltante que ella aporta al sintagma mientras realiza una de sus ocurrencias contextuales. Y es aquí como se explica el real funcionamiento de la metáfora y la imagen. El sentido unitario e indiviso de una imagen surge de la interacción, tensión, de contextos de sus constitutivos. “No se trata, pues, de un simple desplazamiento de las palabras, sino de una relación entre pensamientos, es decir, de una transacción entre contextos.”⁶⁰

⁵⁸ *Ibid.*, p. 108.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 217.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 111.

La interacción entre imágenes en *Piedra de Sol* se realiza con los mismos procedimientos que con una imagen. Sin embargo, las unidades mínimas de sentido y los contextos que se relacionan poseen una dimensión mayor y otras características que por el momento se dejan de lado.

Ahora bien, dentro del lenguaje literario, a menudo los contextos son discordantes; existe una impertinencia semántica, un absurdo.⁶¹ “Este absurdo se revela con el solo intento de interpretar literalmente la expresión.”⁶² Así, la imagen y la metáfora resultan más una resolución de la impertinencia semántica que una analogía o una semejanza.⁶³ Además, la impertinencia no sólo acaece por reunir contextos distantes, sino porque algunos constitutivos se prestan a una interpretación literal y otros a una figurada. En otras palabras, se realiza una interacción no sólo entre contextos, sino que dentro de éstos hay una interacción de una interpretación literal y otra figurada. Por ello, metáfora e imagen no existen por sí mismas, sino dentro de una interpretación.⁶⁴ La resolución de la impertinencia semántica, como en “corredores sin fin de la memoria” por ejemplo, genera, por lo demás, un excedente de sentido, precisamente por esta interacción innovadora de contextos.⁶⁵ En el caso particular de este verso se puede anticipar que el excedente de sentido señala hacia la búsqueda de la plenitud de ser del yo lírico a través de su memoria.

Pero ¿qué se entiende por la interpretación o uso literario? Para su comprensión no ha de olvidarse la interacción entre contextos y, sobre todo, la de los contextos dispares. Así

⁶¹ Se reconoce, a partir de la teorización surrealista, un rasgo perteneciente a la imagen: la desvinculación entre los conceptos que constituyen a la imagen poética. Es decir, la imagen “surge de unir desinteresadamente dos realidades que nada tienen que ver entre sí” (A. Hernández Villalba. “La imagen poética...”, p. 221).

⁶² P. Ricoeur. *Teoría de la interpretación...*, p. 63.

⁶³ *Ibidem*, p. 65.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 63.

⁶⁵ “En el enunciado metafórico [...] la acción contextual crea una nueva significación que tiene el estatuto de acontecimiento puesto que existe sólo en ese contexto.” (P. Ricoeur. *La metáfora viva*, p. 135.)

pues, “el uso literario de las palabras consiste precisamente en ir contra el fixismo del uso corriente y restablecer así «el juego de posibilidades interpretativas que reside en ese todo que es la enunciación» [...] Por eso el sentido de las palabras debe «adivinarse» [...] en cada caso, sin que se pueda contar nunca con una estabilidad definitiva”⁶⁶. Entonces, desde que la imagen acaece en un enunciado, en una interpretación, ella ha de posibilitar el papel activo del lector. El sentido de las imágenes, por ende, debe ser “adivinado” por el lector a partir de lo que Vittori llama “señales verbales”.⁶⁷

Con todo y después de lo anterior, ahora se ha de explicitar el sentido de imagen en tanto que acontecimiento mental plástico; asimismo, se ha de señalar las condiciones que la convierten en discursos. Hasta ahora casi exclusivamente se han desarrollado la parte del sentido y las operaciones de la figura retórica, mientras se ha atenuado la parte plástica. Para empezar, describir esta parte sensitiva como mera imagen mental es caer en una petición de principio. Por ello, en este punto se debe recordar —como dice Vittori con claridad— que la naturaleza de la imagen poética se distingue de la percepción y visión de las cosas de la realidad, e incluso de la visión que el escritor infunde con sus señales verbales. Pero entonces, ¿cuál es su naturaleza?

Se opta por describirla de la siguiente manera. Lo único que se posee en principio son signos verbales. Éstos conceptualizan las intuiciones y experiencias del autor. A través de tal conceptualización desea transmitir su *discurso*. Entonces surge el sentido de los sintagmas. El sentido hace evocar experiencias, percepciones⁶⁸, conceptos, recuerdos. De

⁶⁶ P. Ricoeur. *La metáfora viva*, p. 109.

⁶⁷ “Precisamente, la literatura, nos presenta un discurso en el que hay un abanico de significaciones posibles, sin que el lector se vea obligado a elegir entre ellas. [...] ya sea ficción, ensayo o poema, «una obra literaria es un discurso que implica numerosas significaciones implícitas»” (*Ibidem*, p. 125).

⁶⁸ “El término 'percepción' alude primariamente a una aprehensión, sea cual fuere la realidad aprehendida [ya física o imaginaria]” (José Ferrater Mora. *Diccionario de Filosofía*, t. II, p. 391). De ahora en adelante,

aquí lo atinada que resulta la definición de la palabra “imagen” por parte de Wellek y Warren: “reproducción mental, recuerdo de una vivencia pasada, sensorial o perceptiva”⁶⁹. Su acierto consiste en señalar dentro de la teoría de la imagen la dimensión de la memoria y la evocación, pues de ellas viene, en alguna medida, lo sensible. No obstante, sin percatarse caracterizan la imagen, como otras definiciones, sólo desde el receptor, como si todas sus experiencias y evocaciones constituyeran las imágenes poéticas.⁷⁰

Lo que particulariza a la imagen dentro del lenguaje poético es que el sentido de ésta no se limita a la evocación del referente de un signo; más bien se sirve del sentido, la memoria y la imaginación productiva para construir una figuración, un objeto mental concreto en el ámbito de la realidad virtual de la imaginación-pensamiento o, mejor dicho, una *experiencia* mental. Algunos elementos perceptibles provienen de la experiencia sensible y se pueden mantener en sus rasgos esenciales —a través del recuerdo de la sensación que resultó de la excitación de los sentidos y *a través de la transformación que sufren tales recuerdos por el transcurrir del tiempo*—, pero a menudo se amplían⁷¹ por una imaginación productiva. La imagen poética se caracteriza como construcción dialéctica

incluyendo el siguiente apartado y el último capítulo, este término será utilizado a partir de esta definición que comprende ambas realidades en el mismo proceso. Cuando se emplee el término “percibir” y sus derivaciones, además, no se quiere aludir a una aprehensión pasiva, como señalan las dos primeras acepciones del DRAE. Las imágenes poéticas de *Piedra de Sol* resultan un acontecimiento entre texto y lector; esto exige un papel más activo de éste. No obstante, se insiste en el uso de tal vocablo no por sus implicaciones modernas de aprehender absolutamente un objeto acabado, sino porque revela dos acciones simultáneas. En el acontecimiento de “percibir” las imágenes poéticas de *Piedra de Sol* suceden tanto el “mirar” como el “comprender”, esta última acción considerada como la tercera acepción del DRAE de “percibir”. Así pues, en la experiencia de la percepción, el lector mira-comprende, el mirar como un modo del comprender, pero no de forma pasiva. Su percibir es un construir dialéctico entre la posición desde la que mira el lector y el texto como fenómeno a interpretar. Así, el percibir es un mirar comprensor y, en tanto que comprender, un interpretar.

⁶⁹ Wellek y Warren. *Teoría literaria*, p. 222.

⁷⁰ En este sentido, ¿para qué poetas?

⁷¹ Remito al texto de Paul B. Armstrong llamado “Los poderes cognitivos de la metáfora”, desde el que doy sentido a “ampliar”: ‘cambiar y ampliar hábitos cognitivos por la exigencia de dar pertinencia semántica en la interpretación de una metáfora’.

entre una estructura de sentido y la evocación del receptor. De este modo, la imagen literaria es una fusión entre el sentido y las percepciones evocadas: “el acto de leer atestigua que el rasgo esencial del lenguaje poético no es la fusión del sentido con el sonido, sino la fusión del sentido con una multitud de imágenes evocadas o provocadas”⁷². Pero con esto no se revela aún todo lo relativo a la parte plástica, pues sólo se centra en el “percepto” evocado.

La fusión entre el sentido y lo sensible-percibido-evocado se da a través de algo que se denomina “icono verbal”. Éste constituye la función de engarce entre el sintagma, su sentido, y la psique del lector. Por ello, en tanto que *verbal* constituye un sentido a nivel semántico-lingüístico; en tanto *icono*, un prototipo a nivel psicológico; en síntesis, una conceptualización psicolingüística. Entiéndase por prototipo “el significado [o representación o rasgos perceptibles] que viene a la mente en primera instancia sin necesidad de especificar mayor contexto”⁷³. Por consiguiente, el icono verbal une en un movimiento dialéctico el sentido, en tanto que intención significativa virtual del autor, y las evocaciones del receptor. De aquí se deriva que el icono verbal es un esquema que a la vez que suscita la intuición de una serie de imágenes (lector), controla ese despliegue de la imaginación (sintagma). En otras palabras, “el icono verbal [...] es también un método para construir imágenes. En efecto, el poeta es ese artesano que suscita y modela lo imaginario mediante el simple juego del lenguaje”⁷⁴.

La idea de esquema o icono verbal permite la entrada plena al lector y su construir modulado por las señales verbales (Vittori). Varios autores introducen esta noción

⁷² P. Ricoeur. *La metáfora viva*, p. 279.

⁷³ Ricardo Maldonado. “La Semántica en la gramática cognoscitiva”, p. 161.

⁷⁴ P. Ricoeur. *La metáfora viva*, p. 282.

conscientes de dos situaciones. Primero, las intuiciones del poeta se objetivan en el poema y adquieren un carácter cósmico. Así, lo único que logran estos objetos es suscitar y guiar la intuición objetivada, no la experiencia vivida por el poeta. A lo mucho, las interacciones insólitas señalan hacia ese acontecimiento particular, pero lo hacen a través de palabras abiertas, lo que lleva a que el lector interprete la ocurrencia contextual que se ha de realizar. Ciertamente que no todas las realizaciones contextuales de una palabra son posibles incluso en literatura; pero, como ya se subrayó, existe “un juego de posibilidades interpretativas que reside en ese todo que es la enunciación y por eso el sentido de las palabras debe adivinarse, sin que se pueda contar nunca con una estabilidad definitiva”. Dicho de otro modo, no se puede tener la certeza de una interpretación definitiva. En ello radica la constante apertura del poema. Segundo, la imaginación del lector está controlada — incluso se modifica y amplía— por las señales verbales: “las imágenes, así evocadas o provocadas, no son las imágenes «libres» que la simple asociación de ideas añadiría al sentido, son imágenes «enlazadas», «asociadas a la dicción poética””. Estar conscientes de ambas situaciones es, entonces, lo que le otorga esa señalada importancia al esquema o icono verbal, pues éste las enlaza.

Entre los autores que describen la imagen desde esta perspectiva se encuentra Henri Bergson.⁷⁵ Así pues, este filósofo manifiesta que existe una «acción y reacción entre el ‘esquema dinámico y la imagen’, y que la imaginación organiza ‘un juego más o menos prolongado entre las imágenes que pueden llegar a insertarse en ese esquema’».⁷⁶ Del autor de *La energía espiritual* no sólo ha de resaltarse la idea de esquema, sino también la del

⁷⁵ “El filósofo Henri Bergson prefiere hablar de fórmulas; si el artista quiere lograr cierto ideal, si busca crear un efecto, entonces buscará mediante qué composición de elementos se puede conseguir aquél” (A. Hernández Villalba. “La imagen poética...”, p. 217).

⁷⁶ *Idem.*

movimiento que la imaginación ejerce.

Por un lado, parecería haber una petición de principio con respecto a las imágenes que se insertan en el esquema. No obstante, el dinamismo salva el problema, pues éste revela tres instancias: el esquema, la imaginación, las imágenes. Bajo esta perspectiva tripartita, se observa que las imágenes referidas sólo son las de la percepción y evocación del lector y no las poéticas. Más bien, éstas nacen del movimiento de síntesis de la imaginación entre esquema y evocación.

Por otro lado, la concepción del movimiento imaginativo desplaza el significado de imaginación —como mera (re)productora de imágenes⁷⁷— hacia un sentido más elaborado. La imaginación constituye una función psíquica compleja y dinámica, un entramado de múltiples actividades procesales y dinámicas.⁷⁸ Artificialmente, se han dividido sus procesos en *evocación* y *construcción*. Pero en realidad acontecen simultáneamente.⁷⁹ Esto se hace patente en la elaboración imaginativa de la imagen poética; es decir, en la intuición.

Así, la plasticidad del acontecimiento mental llamado imagen poética es la modulación y el moldear de la propia evocación perceptiva a través del icono verbal, resultando una percepción nueva. A tal grado se modula que la evocación perceptiva se transfigura en pura percepción (estéticamente activa)⁸⁰. Percepciones que amplían las posibilidades cognitivas del intérprete. Se suspende el mundo material del que vienen las primeras percepciones, se quedan sus vestigios y se entra en un juego de percepciones

⁷⁷ “En sentido amplio, la imaginación es la capacidad de crear imágenes” (María Noel Lapoujade. *Filosofía de la imaginación*, p. 15).

⁷⁸ “la imaginación es una función psíquica compleja, dinámica, estructural; cuyo trabajo consiste en producir —en sentido amplio— imágenes, [el trabajo] puede realizarse provocado por motivaciones de diverso orden: perceptual, mnémico, racional, instintivo, pulsional, afectivo [... es histórica y] participa en perceptos, recuerdos, conceptos, lenguaje [...] en el sueño, en la creación artística” (*Ibidem*, p. 21.)

⁷⁹ *Cfr. Ibid*, pp. 20-21.

⁸⁰ *Cfr.* J. Ferrater Mora. *Diccionario de Filosofía*, t. II, p. 392. Donde se dice que Bergson dota a la percepción de una naturaleza no sólo reproductora, sino activa también.

mentales que interactúan insólitamente con leyes propias; leyes distintas al del mundo material y dictadas por el poeta. Si se permite el absurdo, *es* un mundo material virtual con leyes propias. Merleau-Ponty propone, además, que toda percepción “se presenta dentro de un cierto horizonte y en el mundo”⁸¹.

El concepto de horizonte se explicará dentro del marco de ciertas ideas de Gadamer. Ello con el fin de reafirmar el carácter sintético de la imagen poética, la idea de interacción de contextos que le es inherente y el papel activo del lector, papel que, por lo demás, está estrechamente vinculado con la noción de horizonte.

Así, si toda imagen poética ocurre en una interpretación cuya resolución es un acto intuitivo que sintetiza las propias percepciones y las señales verbales del poeta para ampliar la propia percepción, ¿qué se ha de entender por horizonte? Si las imágenes poéticas se construyen —y más las de *Piedra de Sol* cuya característica es la de irse con-formando—, ¿cómo se elaboran?, ¿cómo interactúan los contextos, el lector con el texto? Se ejemplifica con la siguiente imagen poética.

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... (vv. 301-307)

Se desea focalizar “las desnudeces enlazadas” sobre todo, con apoyo del verso “los dos se desnudaron y besaron”. Tal fragmento forma parte del inicio de lo que se ha considerado como la segunda parte de *Piedra de Sol*. Ya se ha leído el chopo de agua del

⁸¹ *Ibidem*, t. II, p. 393.

inicio, el recorrido por el cuerpo de la amada, el itinerario por varios corredores de la memoria del yo lírico, el encuentro con su imagen destrozada en el presente. Esta parte puede considerarse como otro de sus recuerdos, pero con la característica de no ser ya tan personal como los anteriores.

Ahora bien, Gadamer manifiesta que “el que quiere comprender un texto realiza siempre un proyectar. Tan pronto como aparece en el texto un primer sentido, el intérprete proyecta enseguida un sentido del todo”⁸². De cierto modo, lo que se ha enumerado como leído en el párrafo anterior podría funcionar como esa serie de sentidos proyectados. Y Ahora se lanza el sentido de “desnudeces enlazadas” para insertarlo en los anteriores. Se proyecta el sentido de la imagen de dos cuerpos en el acto amoroso. A través del sentido del sintagma, el icono verbal y las representaciones del lector surge tal imagen inicial. El sentido proyectado del todo, ahora, es aquel en que dichos cuerpos enlazados se encuentran como parte de los recuerdos del yo lírico. Por lo menos en el supuesto de que entre los primeros sentidos interpretados ya se haya desvelado la imagen de la fuente en el chopo de agua y el de los distintos corredores de la memoria; también en el supuesto de que ya se conozca o se hayan establecido relaciones con el título del poema y con alguna noticia de que es un poema circular, las desnudeces enlazadas deberían interpretarse con relación al tiempo circular. Sin la interpretación circular, esta imagen no tiene mayor sentido que el del acto amoroso. Es decir, tal disyuntiva puede darse porque, según Gadamer,

el sentido sólo se manifiesta porque ya uno lee el texto desde determinadas expectativas relacionadas a su vez con algún sentido determinado. La comprensión de lo que pone en el texto consiste precisamente en la elaboración de este proyecto previo, que por supuesto tiene que ir siendo constantemente revisado en base a [*sic*] lo que vaya resultando

⁸² Hans-Georg Gadamer. *Verdad y método I*, p. 333.

conforme se avanza en la penetración del sentido [...] toda revisión del primer proyecto estriba en la posibilidad de anticipar un nuevo proyecto de sentido, es muy posible que diversos proyectos de elaboración rivalicen unos con otros [...] la interpretación empieza siempre con conceptos previos que tendrán que ser sustituidos progresivamente por otros más adecuados.⁸³

Se parte ahora de los siguientes supuestos. *Piedra de Sol* se lee bajo la expectativa de que uno se encuentra frente a un poema amoroso. O bien, de que se está frente a una obra que reflexiona sobre el tiempo. Existen trabajos que perfilan cada uno de estos temas o que los conjuntan.⁸⁴ Cada uno de ellos ha elaborado y revisado sus proyectos conforme a ciertas expectativas o pre-juicios. Entonces, se puede decir que si se parte de ciertas expectativas, de ciertas noticias previas sobre el poema o la simple lectura directa, se leerá bajo ciertas perspectivas y anticipaciones de sentido. Y esto mismo refiere Gadamer: “Admitimos que en diferentes momentos o desde puntos de vista diferentes la cosa se representa [...] bajo aspectos también distintos”⁸⁵. Así, la lectura de las imágenes estará bajo tales proyectos, lo que desemboca en la representación de imágenes desde diferentes posiciones.

Por ello, en la imagen presentada de las desnudeces, al interactuar en el contexto particular de la estrofa, se interpreta y revisa la idea del mero acto sexual con relación a la posición o expectativa que se tiene. Someramente, sólo se desea indicar una elaboración en un grado mayor. Entonces, por un lado, si se relaciona con la circularidad del tiempo, la circularidad del poema, la Piedra del Sol, con sólo el tiempo, con la fuente del chopo de

⁸³ *Idem*.

⁸⁴ Con respecto a la interpretación desde el tema del amor: Ernestina Yépiz Peñuelas. *Eros, amor y mito en Piedra de sol de Octavio Paz* (Tesis). Con respecto al tema del tiempo: José Manuel Zamorano Meza. *Piedra de Sol frente al mito del eterno retorno* (Tesis). Con relación a ambos temas: Dante Arturo Salgado González. *Tiempo y amor: dos aproximaciones a Piedra de Sol de Octavio Paz a partir de su poética* (Tesis).

⁸⁵ *Ibidem*, p. 352-353.

agua, se establece que el acto amoroso transfigura el tiempo. No hay tiempo que transcurra sino un instante eterno, una *petite mort*, un sauce de cristal que se sabe que al mismo tiempo chorrea (transcurrir) y no se mueve (sin tiempo). El tema del amor se subsume a la del tiempo para decir que el acto amoroso es el que transfigura el tiempo.

Si se parte de la expectativa de un poema amoroso, el acto amoroso es la unión de los contrarios, el acoplamiento que sublima. Dentro de los sucesivos momentos en que el yo lírico se busca unitariamente a sí mismo, el acto amoroso constituye el único instante que lo salva, que lo hace ser completamente, que lo hace el chopo de agua no en una de sus vueltas fragmentarias, sino en la completitud de su circularidad fija y total, la circularidad de dos cuerpos enlazados (el ser que ya no deviene), “cerrados como conchas” (v. 328).

Este análisis se verá en el siguiente apartado con mayor detenimiento y claridad. Por ahora, como conclusión de este apartado, basta con señalar que las condiciones que posibilitan a la imagen como discursos son las siguientes. Por un lado, se encuentra el carácter abierto de los contextos (constituyentes del sintagma, texto-lector) que interactúan. Por otro lado, la posibilidad abierta de realización intuitiva que el intérprete perciba en su lectura, con base en sus evocaciones, expectativas, pre-juicios; el tipo y modo de fusión entre el horizonte del lector y el texto que el intérprete haga. La propia interpretación y resolución de la impertinencia semántica que, si bien desemboca en una innovación de sentido, también desemboca en una ampliación de la percepción, es decir, en una resolución (de una percepción que en la realidad material resulta imposible) de una percepción mental significativa. En este momento se dice, entonces, que en la imagen poética, en tanto que imagen, la interacción se da no sólo a nivel semántico, sino también a nivel perceptivo-sensible. Así, cuando acontece realmente la imagen poética es pura percepción. Se

construye con base en el sentido del sintagma, pero su realización última es meramente perceptiva. Después de este acontecimiento intuitivo perceptivo, de esta realización imaginativa, surge la necesidad de explicarla, de contar la experiencia. Pero en el momento en el que, si se permite este lenguaje figurado, se regresa de la experiencia de la intuición poética, ésta se quiebra en discurso, en lenguaje unívoco y parcial. Un cohete que estalla en mitad del cielo en múltiples colores puesto en la explicación analítica que no puede reproducir la experiencia, sino sólo señalarla: describir, *contar* y sumar sus destellos.

2. 4. La imagen poética y el discurso o sobre el análisis de la imagen como discursos

¿Qué se quiere decir con la imagen poética como discursos? De un modo general ya se ha expuesto lo que se entiende por “imagen poética” en el contexto de *Piedra de Sol*. Ahora, para completar la respuesta, se definirá lo que se comprende por “discurso” y lo que ello significa en las imágenes poéticas del poema paciano. Múltiples acepciones conforman el concepto “discurso” y en diferentes disciplinas es utilizado no siempre de la misma manera. Por ello, en este apartado se revisarán algunas de ellas; esto con el fin de reconstruir, tomando los aspectos pertinentes de cada acepción, el sentido de “discurso” que describa de la mejor manera el funcionamiento de las imágenes poéticas del poema en cuestión. Posteriormente, con ayuda de las propuestas teóricas de Hans-Georg Gadamer, se terminará de responder la pregunta.

Uno de los enfoques con que se trata el término “discurso”, por ejemplo, proviene

de la pragmática. Ésta, a su vez, posibilita distintas líneas de investigación, ya por el conjunto de disciplinas que se reúnen y utilizan la perspectiva pragmática para analizar determinado discurso, ya por los métodos y recursos de análisis. Entre tales disciplinas se encuentra la lingüística, la sociología, las ciencias políticas, la psicología, la filosofía y cada una de éstas arroja distintos resultados de un mismo fenómeno porque sus intereses analíticos focalizan diferentes aspectos del discurso. Debido a tal ambigüedad y magnitud del concepto, se revisarán a continuación una serie de definiciones desde el marco teórico transdisciplinario denominado Análisis del discurso.

El análisis del discurso surge a partir del desarrollo de la lingüística del texto. La búsqueda de una lingüística del texto nace cuando diversos teóricos consideran el estudio oracional como reduccionista. Es decir, las reflexiones teóricas sobre lo que implica un texto (referentes, contexto, emisor, receptor...) dialogan con modelos lingüísticos anteriores: gramática generativa transformacional, gramática del caso. Paralelamente, se desarrollaron modelos teóricos de otros ámbitos que vinieron a confluir con los objetivos de la lingüística del texto (análisis del discurso, por ejemplo). Posteriormente, se empezaron a confundir los límites de las disciplinas y hubo (hasta hoy todavía) un momento en que el análisis del discurso se usó como sinónimo de lingüística del texto.

Puede decirse que Noam Chomsky con su teoría generativa representa un parteaguas que ha posibilitado los modernos estudios discursivos. Abogó por una teoría formal del lenguaje, vista como un conjunto de *relaciones cuasi-biológicas* que constituían las bases de la estructura formal de cada lengua.⁸⁶ Con estas ideas se iniciaron estudios que explicaban el paso del primer lenguaje al lenguaje del adulto. Las explicaciones se

⁸⁶ Ignasi Vila. "Reflexiones sobre la enseñanza de la lengua desde la psicolingüística".

apoyaban en la sintaxis, nunca en la semántica, porque para Chomsky podían descubrirse principios abstractos que rigen la estructura del lenguaje y su uso, principios universales e innatos que podrían guiar a la construcción de una gramática. Pueden verse dos puntos decisivos: la existencia de una gramática universal y el lenguaje como construcción a partir de propiedades innatas de la mente humana.

Sin embargo, algunas evidencias semánticas discuten la gramática generativista. Se demostró que una misma estructura podía significar varias cosas dependiendo de los participantes en la enunciación. Aparece la gramática del caso, representada por Charles J. Fillmore (1968). A grandes rasgos, consideraba que el mundo consistía en un amplio número de entidades (personas y cosas) que se relacionaban entre sí mediante un número finito de estados o atributos. Los actantes podían adoptar diferentes roles en una escena determinada: una proposición estaba formada por un verbo y un número de sintagmas nominales relacionados con él a partir del caso (agente, objeto, poseedor...). Partiendo de estos estudios, donde la semántica es el eje rector, las propuestas de Jean Piaget cobran importancia. Básicamente, se propone que hay una primacía de lo cognitivo sobre lo lingüístico; el lenguaje es representación. Se siguen haciendo análisis formales, búsquedas de las estructuras internas del lenguaje. No obstante, los estudios sobre el desarrollo cognitivo mostraron que el conocimiento se construye, no es una copia de la realidad, es el resultado de la interacción entre el sujeto y el “objeto” de conocimiento: construcción del conocimiento por interacción con el sujeto.

Luego se desarrolla el funcionalismo y hay una nueva concepción del lenguaje: es comunicación antes que representación. Antes que un conocimiento estructural del lenguaje de tipo biológico, se conjeturó sobre la existencia de mecanismos sociales interactivos que

permitían manejar un conjunto de significados arbitrarios con una serie de procedimientos. El lenguaje se ve como el instrumento más eficaz y económico para cumplir las intenciones comunicativas. Esta perspectiva puso el acento en las intenciones comunicativas de los aprendices de la lengua, un poco más allá de la mera semántica tradicional.

En 1977 Silverstein propuso estudiar la “Referencia discursiva”, la que da importancia al valor referencial del signo en relación con la situación de habla en que aparece. Podrían estudiarse dos relaciones: signo-objeto y signo-signo.

Como puede verse, el desapego a los estudios internos del lenguaje se hace más patente conforme se siente una falta de estudio sobre el sentido o la intencionalidad de las palabras. La semántica se vuelve fundamental para comenzar reflexiones que van más allá del estudio oracional o del texto. Primero aparece, como ya se mencionó, la búsqueda de una lingüística del texto. La escuela de Constanza en 1973 “abandonó los planteamientos gramaticales para centrarse en otras estructuras, como la coherencia del discurso, los aspectos pragmáticos en el uso de la lengua, las relaciones de la actuación lingüística con una teoría general de la acción, la incorporación de categorías lógicas como la noción de mundo posible, para explicar la coherencia semántica del discurso, etc.”⁸⁷ A partir de estos acercamientos, otros pensadores contribuyeron a definir los rasgos que constituirían dicha lingüística del texto. Uno de ellos es el holandés Teun A. Van Dijk. En su libro *Texto y contexto. Semántica y pragmática del discurso* presenta varias nociones importantes: coherencia, macroestructuras, tipos de discurso, pragmática del discurso, macroactos de habla...

⁸⁷ Víctor Villoria. “El texto como unidad comunicativa. su adecuación al contexto. El discurso” en http://www.lenguayliteratura.org/mb/index.php?option=com_content&view=article&id=352:tema-23-el-texto-como-unidad-comunicativa&catid=219&Itemid=180.

Luego de tener todos estos fundamentos —de donde surge, en primera instancia, la lingüística del texto que se enfocaba al *texto* como unidad mínima de análisis, ya con miras de ampliar la gramática generativa que traía en germen la relevancia que implicaba lo pragmático— se puede decir que el modelo del análisis del discurso confluyó con el objetivo de la lingüística del texto (la situación de la comunicación) y se confundió con ésta. Más aún, hubo un consenso entre los teóricos de varias disciplinas humanísticas y sociales (Filosofía, Lingüística, Antropología, Sociología, Psicología...) y se empezaron a generar modelos teóricos de análisis del discurso que se conjuntaron entre sí a tal grado que se hizo imposible deslindar las metodologías.⁸⁸ Así es como el Análisis del discurso se convierte en una transdisciplina. Y para tratar de definirla, se toma una cita de Van Dijk:

el análisis del discurso no es más que la actividad académica general de estudiar el discurso. Y dicho estudio puede ser llevado a cabo a través de una gran variedad de métodos distintos. Principalmente, estos métodos serán más cualitativos que cuantitativos, pero esto no es siempre así. Los métodos pueden ser desde un detallado análisis formal de la sintaxis o los turnos conversacionales, hasta estudios de las estructuras narrativas o argumentativas, las estrategias retóricas, así como métodos experimentales en la psicología cognitiva de la producción y la comprensión del texto, y también métodos etnográficos en el estudio de los aspectos sociales y culturales del uso del lenguaje y la interacción. En resumen, al estudiar los problemas sociales, uno no debe embarcarse en ECD [Estudios Críticos del Discurso] como un método, sino que necesita aprender y aplicar uno de los numerosos métodos usados en el análisis del discurso, la lingüística, la psicología o las ciencias sociales.⁸⁹

Ahora bien, para poder acercarse con mayor especificidad a los diferentes sentidos del análisis del discurso, se encontrará una división genérica en el grupo de estudios de

⁸⁸ Cfr: Lupicinio Íñiguez Rueda (ed). *Análisis del discurso*.

⁸⁹ Teun A. Van Dijk. “Olvídate de los conceptos erróneos” en *Discurso en sociedad*, en línea.

Semiótica, Pragmática, Análisis del discurso que poseen un “carácter interdisciplinario [que] los hace muy cercanos entre sí y, al mismo tiempo, los relaciona estrechamente con la semántica y la filosofía del lenguaje”⁹⁰.

El Análisis gramatical del discurso o lingüística del texto percibe el texto como unidad mínima de análisis (y deja ya a un lado la oración); se sirve sobre todo de herramientas gramaticales. Pero amplía su objetivo textual considerando el contexto y la situación de la comunicación. Como puntualiza Fernández Smith:

los fundamentos teóricos de la lingüística del texto han ido experimentando paulatinamente un desplazamiento desde la comprensión del funcionamiento interno de las instancias textuales hacia su rendimiento en un mundo real de comunicación e interacción social, abarcando cada vez más aspectos como la participación de los interlocutores en la interacción verbal, la funcionalidad de los textos en diferentes contextos sociales y las bases psicológicas que sustentan los procesos de producción e interpretación de textos.⁹¹

La Etnolingüística de la comunicación, por ejemplo, centra su interés sobre el discurso en la relación entre estructuras internas y contexto. Enfatiza el traslado teórico de la competencia lingüística a la competencia comunicativa. Concibe que no basta un conocimiento de las estructuras gramaticales, sino también han de dominarse reglas sociales, culturales y psicológicas dentro de un contexto dado. La cultura “condiciona” lo que decimos, pero lo que se dice también es el medio por el que se deja ver tal cultura. Así que analizar los patrones lingüísticos en el uso de la lengua ayuda a conocer mejor la cultura.

⁹⁰ Rebeca Barriga V. y Claudia Parodi. *La lingüística en México 1980-1996*, p. 231.

⁹¹ Gérard Fernández Smith. *Modelos teóricos de la lingüística del texto*, p.12.

La Sociolingüística interaccional, para analizar el discurso, conjuga la cultura, la sociedad y el lenguaje para enfocarse en las situaciones de habla. Se centra en el análisis de las experiencias de la interacción entre los participantes.

El análisis de la conversación, a su vez, intenta descubrir los métodos a través de los cuales los miembros de un grupo producen un sentido del orden social, en un contexto determinado y desde una perspectiva estructuralista.

El Análisis crítico del discurso considera el lenguaje como una práctica social. Los contextos políticos y económicos son los más relevantes para este enfoque. Destaca que la lengua se conecta con la sociedad en el plano de la ideología.

La teoría de los actos del habla focaliza el uso de la lengua como acciones plenas. Trata de analizar cómo ciertas estructuras gramaticales, rituales o no, implican actos ilocutivos. Es decir, cualquier enunciación, más allá del “significado directo de las palabras”, implican actos como el de disculparse, amenazar, pedir u ofrecer información, invitar...

La Pragmática como rama de la Lingüística se caracteriza por describir cómo el grado de cercanía, el contexto dado, la posición social, los suprasegmentos, la visión de mundo... hacen posible que una misma estructura oracional o un enunciado pueda ser interpretada de diversas maneras.

El análisis del discurso literario se acerca al texto desde la semiótica en términos generales. Se sirve de herramientas como la estilística y la retórica del texto a grandes rasgos. Después utiliza diversos métodos en los que combina la cultura, la sociedad, el lector, marcas textuales... Es decir, junto a lo estilístico hay una búsqueda por delimitar cómo diversos discursos inciden en el texto para ser interpretados a partir del estilo y lo

retórico. Generalmente, los modelos del análisis del discurso lingüístico y cultural son usados para la interpretación de los textos literarios.

Así pues, el problema está planteado: la diversidad de sentidos y aplicaciones de “discurso”. Una salida fácil para sanjar la dificultad consistiría en utilizar sólo el sentido del análisis del discurso literario, pues esta tesis versa sobre *Piedra de Sol*. No obstante, si bien la Semiótica se comprende como la disciplina cuyo objeto es el estudio de los signos, objetos o fenómenos significantes en un determinado contexto y sus procesos de producción e interpretación, ella no describiría a cabalidad las imágenes poéticas que Paz construyó en su poema. El problema radica en que la Semiótica focaliza los signos, objetos o fenómenos significantes incluso en lo que ella llama “producción” e “interpretación”, y a pesar de que, incluso, utilice en ocasiones la idea de “lector”. Las imágenes poéticas de *Piedra de Sol* exigen un papel más activo del lector que la mera subordinación a un sistema de fenómenos significantes en un contexto determinado que condicione a la comunidad de lectores. Es decir, en

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 (vv. 59-66)

no basta con reconocer en el maíz un signo de la cultura mexicana ni en la relación del agua y la mujer un signo utilizado por muchas culturas.

La Semiótica toma el signo como el intermediario entre el autor y la comunidad

lectora. Se percató de que tal signo no se identifica con el estado anímico ni del creador ni del lector; por tanto, constituye un intermediario autónomo.⁹² Esto hizo del signo algo inestable y susceptible de múltiples opiniones interpretativas. La Semiótica, para ello, estableció un regulador que, a la vez que limitaba las opiniones, explicaba la producción de sentido. Los fenómenos sociales (o la comunidad lectora) fueron ese regulador, pues se dijo que éstos *son* el significado del signo⁹³. Así, con estos presupuestos, la sociedad mexicana debería construir y significar en la forma *maíz* —del verso “tu falda de maíz ondula y canta”— la alusión a uno de sus signos propios (de identidad, tradición, cultura...). Ciertamente, tal significado acaece en el poema, pero no es todo. Existe un excedente de sentido en la interacción con el contexto del poema⁹⁴ del que la Semiótica no da cuenta. ¿En qué momento explicaría una percepción intuitiva que identificara la falda de maíz y de agua con el sauce de cristal y el chopo de agua? El chopo de agua connota el tiempo circular prehispánico; si la Semiótica analiza tal signo, “chopo de agua”, a partir de las categorías vigentes de la sociedad mexicana, difícilmente atribuiría los rasgos semánticos ‘mexicano’ y ‘tiempo circular’. Compárense los dos fragmentos en el siguiente cuadro.

<p>un sauce de cristal, un chopo de agua, un alto surtidor que el viento arquea (vv. 1-2)</p>	<p>tu falda de maíz ondula y canta tu falda de cristal, tu falda de agua (vv. 59-60)</p>
	<p>en mi pecho hunde raíces de agua un árbol líquido (vv.65-66)</p>

Nótese el paralelismo lexicológico, sintáctico y semántico de los versos 1 y 60. Ambos

⁹² Adriana Azucena Rodríguez. *Análisis de Textos: Teoría Literaria*, p. 81.

⁹³ “Su significado [del signo] es el contexto general de fenómenos sociales” (*Idem*).

⁹⁴ Entiéndase aquí “contexto” a nivel intratextual, una relación entre enunciaciones dentro del mismo poema.

versos poseen idénticas estructuras en sus hemistiquios:

Modificador + Sustantivo nuclear + Preposición + Término de la preposición (sustantivo)

un	sauce	de	crystal
tu	falda	de	crystal

Tanto el árbol como la falda reúnen realidades u objetos dispares, como el surrealismo propone en su manifiesto. Juntan e identifican los opuestos: la quietud y el movimiento: el cristal y el agua. Asimismo, el sauce y la falda como la materia fija y el agua como su opuesto móvil en cuyo centro, paso intermedio (o unidad intuitiva) se encuentra el cristal, elemento que posibilita la transición o identificación de la fluidez y la quietud. Así pues, difícilmente la Semiótica lograría establecer y explicar el acontecimiento mental que, intuitivamente, identifica tales opuestos en estas imágenes. Los excedentes de sentido se le escapan, pues sus categorías preestablecidas con que describe los fenómenos significantes se aplican con arbitrariedad sojuzgando el fenómeno literario innovador. Esto implica que deseche todo aquello que no entre bajo el horizonte de sus conceptos

La Semiótica no puede explicar las innovaciones semánticas de la poesía. Esto se debe a que trata a la sociedad como una *unidad* de la que se derivan las categorías que hay que aplicar al texto literario y desde las cuales lo interpreta y comprende. Tales categorías parecieran estar establecidas. Así, esta disciplina constituye una línea de estudio que hasta el momento no dice nada del sentido del texto, sino de los condicionamientos externos del signo. En esto se evidencia la deuda que la Semiótica tiene con la Semiología saussureana que decía que el significado era arbitrario, por convención social.

Así, en la Semiótica, estas comunidades de lectores enuncian sus opiniones y a éstas

se les puede considerar como discurso. Éste es el caso de una parte de las aportaciones innovadoras que Mijaíl Bajtín hizo a la Semiótica. O bien, como lo concibe Wladimir Krysinski a la hora de criticar a Bajtín: “En una sociedad, los individuos reman en la misma barca de una pluralidad de discursos, los que ellos afrontan o los que ellos producen constantemente”.⁹⁵ Dicha acepción se identifica con aquella que define el discurso como “ideología, punto de vista”.

Ahora bien, el sentido de discurso y la metodología de análisis que se utilizarán para *Piedra de Sol* coinciden en algunos puntos con los de la Semiótica; sin embargo, se hace necesario precisar algunas diferencias importantes. Para el Análisis gramatical del discurso, la Etnolingüística de la comunicación y las demás posturas teóricas y metodológicas mencionadas arriba, el contexto es un constitutivo importante del discurso y su análisis. En casi todas estas posturas el contexto lo conforma ora los fenómenos sociales, ora la cultura, ora la situación comunicativa, la visión de mundo. Si para todas estas acepciones resulta fundamental la idea de un contexto en la acepción de discurso, el sentido utilizado en este trabajo no puede soslayarlo. No obstante, se plantea de distinto modo.

Con excepción del Análisis gramatical del discurso y del Análisis del discurso literario, las demás propuestas utilizan una acepción de discurso casi idéntica: “razonamiento o exposición sobre algún tema que se lee o pronuncia en público”, “escrito o tratado de no mucha extensión, en que se discurre sobre una materia para enseñar o persuadir”, “cadena hablada o escrita”. En otros términos, su interés se centra en textos de lengua hablada. Por ello, la importancia de la sociedad, la cultura, la situación comunicativa en que se está. Pero no por ello se deben dejar de lado, pues el análisis del discurso de todas

⁹⁵ Wladimir Krysinski. “Tensiones de lo social y caminos de la literatura”, p. 280.

estas disciplinas tiene un mismo origen.

Así pues, como no se puede hablar del mismo contexto en una cadena hablada que en un fenómeno literario, aunque para la Semiótica no habría distinción, se prefiere hablar aquí, desde la propuesta de Gadamer, de tradición. Se quiere atender más al carácter histórico del intérprete que a un análisis sincrónico del discurso por el que propenden las otras disciplinas. El carácter histórico del intérprete introduce la idea de un juego dialéctico entre el “contexto” del texto y el del receptor; algo que la Semiótica no termina por exponer con claridad.

El sentido de discurso que ayudaría a describir con mayor precisión las imágenes poéticas de *Piedra de Sol*, en conjunto con los matices anteriores, sería el que ofrece José Ferrater. “*El discurso como διανοια (discursus)*. Se contrapone en este caso el discurso a la intuición (νοήσις).”⁹⁶ Dicho de otro modo, se considera como “el curso de un pensar”. Entiéndase *pensar* desde la tradición platónica y aristotélica que se contrapone a la intuición, es decir, la intuición como una visión inmediata de la realidad o comprensión inmediata de una verdad (de manera muy laxa, se podría asemejar a la ‘revelación’).

Así, si se mostró que la imagen poética es una construcción a partir de efectos recíprocos entre texto e intérprete y cuya realización última acaece en una imaginística experimentación intuitiva, la única manera de expresar tal experiencia intuitiva es por medio de palabras que intenten *comunicarla*. Y esto ya es un discurso, el curso de un pensamiento expositivo-argumentativo, que no alcanza a expresar la experiencia que acaece en el lector. Debido a que no logra expresar la experiencia a cabalidad, varios son los intentos por querer exponer comprensivamente tal acontecimiento. De ahí que la imagen

⁹⁶ José Ferrater Mora. *Diccionario de filosofía*, t. I, p. 471.

poética sea *discursos*. Y en esta ocasión añádanse los dos siguientes matices al sentido dado por Ferrater: el discurso es la facultad racional con que se infieren unas cosas de otras, sacándolas por consecuencia de sus principios o conociéndolas por indicios y señales; y, derivado de éste, razonamiento o exposición sobre algún tema; reflexión, raciocinio sobre algunos antecedentes o principios. Así, la compleja realidad virtual que se percibe en la imagen poética sólo podrá expresarse, discurrir claramente, por medio de razonamientos que van de *una* causa a su consecuencia.

Del intento de comunicar las experiencias, entonces, resulta una serie de paráfrasis. Todas ellas no siempre proyectan el mismo sentido porque cada intérprete se encuentra en una situación o momento histórico diferente. Gadamer señala que “en diferentes momentos o desde puntos de vista diferentes la cosa se representa históricamente bajo aspectos también distintos”⁹⁷. Esto se debe a que en todo momento el intérprete se encuentra en una tradición.⁹⁸

De este modo, el sentido de un texto no se agota con la primera recepción y con una serie de aproximaciones más penetrantes. El carácter histórico del texto y la naturaleza también histórica de los críticos realizan lo que Gadamer llama fusión de horizontes. Pues “en la realización de la comprensión tiene lugar una verdadera fusión horizontal”⁹⁹. Esto posibilita que el sentido de un texto no se agote. Pues, como dice este filósofo alemán:

el verdadero sentido contenido en un texto o en una obra de arte no se agota al llegar a un determinado punto final, sino que es un proceso infinito. No es sólo que cada vez se vayan desconectando nuevas fuentes de error y filtrando así todas las posibles distorsiones del verdadero sentido, sino que constantemente aparecen nuevas fuentes de comprensión que

⁹⁷ Hasn-Georg Gadamer. *Verdad y Método I*, pp. 352-353.

⁹⁸ *Cf. Ibidem*, p. 350.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 377.

hacen patentes relaciones de sentido insospechadas.¹⁰⁰

Estas relaciones son lo que este trabajo considera uno de los rasgos definitorios del concepto de “discurso” que se está perfilando. Pues los críticos construyen su discurso a partir del establecimiento de relaciones que cada uno de ellos realiza; por ejemplo, la asociación de los versos 1 y 60 que se ha hecho líneas arriba: el chopo de agua y la falda de agua.

Ahora bien, la tradición a la que pertenece el intérprete, el conjunto de conceptos que lo han formado, las propias experiencias y lecturas, la educación, la lengua y demás condiciones, hacen que parafrasee un texto poético de un modo y no de otro. José Emilio Pacheco¹⁰¹ y Maya Schärer-Nussberger¹⁰² constituyen un claro ejemplo de tradiciones que se aproximan y configuran de distinto modo *Piedra de Sol*. Mientras el primero se centra en describir los pasajes del poema y en aportar claves de lectura (explicando el significado de ciertas referencias a las que aluden los versos), la segunda focaliza un tema y un motivo poético paciano: la transfiguración del tiempo con especial relación al acontecer del tiempo en la poesía. Todos esos elementos¹⁰³ que condicionan al intérprete para que represente bajo un aspecto distinto el fenómeno poético, constituyen rasgos que posibilitan determinar o diferenciar un discurso de otro.

Así pues, compréndase en dos sentidos la noción del concepto “discurso”. Una noción es inherente a las imágenes poéticas. Por ejemplo, una visión de mundo presente en el poema es la que se refleja en las consideraciones de la noción de “yo”. Esta visión forma

¹⁰⁰ *Ibid.*, pp. 368-369.

¹⁰¹ José Emilio Pacheco. “Descripción de *Piedra de Sol*”. Hugo. J. Verani (ed.) *Lecturas de Piedra de Sol*.

¹⁰² Maya Schärer-Nussberger. “Octavio Paz: el calendario del sol o el acontecer de la poesía”. Hugo. J. Verani (ed.) *Lecturas de Piedra de Sol*.

¹⁰³ Tradición, formación, carga teórica, experiencias, lengua...

parte de fines de la Modernidad. Paz critica esta idea y la del tiempo progresivo porque le parecen males de la sociedad moderna. En sus críticas, contrapone el pensamiento oriental para ofrecer una solución. A través del amor, el “yo” se aniquila para ser otro y ser el otro. Tales ideas provienen de dicha influencia oriental. Estas dos posturas tienen su origen en distintas culturas. La diferencia de tradiciones es uno de los elementos constitutivos de lo que denomino discursos. La visión de mundo o discurso oriental u occidental perteneciente al poema.

Otro elemento inherente que conforma la noción de discurso es el elemento temático. Como se observará en el análisis, en una sola imagen acontecen simultáneamente distintos temas. Por ejemplo, en los primeros versos “un sauce de cristal, un chopo de agua (...)” se dan los temas del tiempo circular, el instante que salva al hombre del tiempo progresivo y carnicero; se figura también el tema del amor; se anuncia el tema de un peregrinaje escritural. Estos mismos temas originan en la misma imagen una figuración en la mente del lector de una realidad compleja. Una realidad compleja porque en ella acontecen una serie de fenómenos de naturaleza contradictoria o alejada. Por ejemplo, un escribiente es al mismo tiempo un peregrino. Ambas realidades son una y la misma, pero que en la paráfrasis sólo se puede enunciar analíticamente, por medio de un discurso. En la intuición conforman una misma realidad. Y observamos al peregrino-escribiente. Estas dos realidades que nacen de la temática, también abonan a la delimitación del concepto “discurso” que se persigue. El tema como el desarrollo de un discurso.

El otro sentido ya se ha explicado páginas arriba. Su naturaleza es de carácter externo a las imágenes. Este sentido pertenece a la serie de paráfrasis que, a lo largo de los 56 años que lleva publicado el poema, se han dado. Todas ellas, no individualmente, pero sí

se pueden clasificar, constituyen discurso debido a que traen consigo toda la tradición que les pertenece como intérpretes. Bajo esos condicionamientos se aproximan a *Piedra de Sol*. De esta manera, distintos discursos, que focalizan distintos aspectos del poema, configuran cierto sentido que no agota las imágenes poéticas. Además, las proyecciones de sentido o paráfrasis se corroboran y, en la mayoría de los casos, no se excluyen, sino que enriquecen la configuración de *Piedra de Sol*.

Así pues, junto con Paul Ricoeur, se ha de considerar “discurso” como el acontecimiento en el que alguien dice algo sobre algo a alguien en un aquí. Y este “aquí” alude no sólo la posición desde la que se enuncia, sino también su momento histórico.

Estos dos sentidos del concepto discurso —el inherente a las imágenes y el externo que compete a los críticos— se corresponden con la relación dialéctica establecida entre el sentido de las imágenes poéticas y la figuración experimentada por el lector, relación modulada por el icono verbal. Así, las imágenes: “cerrados como conchas /el tiempo inútilmente los asedia” (328-329), “tu falda de maíz ondula y canta / tu falda de cristal, tu falda de agua” (59-60), suscitan el tema del tiempo y el del amor. Los críticos, por su parte, han proyectado el sentido general de *Piedra de Sol* con base en estos temas y discurrido con diferencias importantes en la interpretación. La apertura de las imágenes lo permite como también la “adivinación” del sentido por parte del lector, como dice Ricoeur. Pero el caso es que las divergencias se agudizan debido a que el carácter histórico del intérprete representa el fenómeno poético bajo aspectos distintos, como refiere Gadamer.¹⁰⁴

Por ejemplo, si se parte de la expectativa de que *Piedra de Sol* constituye un poema amoroso, el verso “cerrados como conchas” aludiría a una imagen en la que una pareja, en

¹⁰⁴ Ver página 80 de esta tesis.

el acto amoroso, figura con sus cuerpos la forma de una concha circular. Asimismo, la unión de los opuestos se da entre el “tú” y el “yo” de los amantes, que resulta en un solo cuerpo: la concha. El acto amoroso constituye la única acción que puede redimirlos de este mundo y su tiempo. El tiempo inútilmente los asedia porque la *petite mort* del acto amoroso no sabe de tiempo alguno. En cuanto a la falda de cristal, la falda de agua, como se inserta en uno de los primeros pasajes en el que el yo lírico deambula por el cuerpo de la amada que se transfigura poéticamente en un mundo, a ésta y su vestimenta se la caracteriza como un mundo, como un río que el yo lírico recorre amorosamente, como en un acto erótico.

Ahora bien, si se parte de la expectativa de que *Piedra de Sol* conforma una reflexión sobre el tiempo, la figuración de la concha (por medio de los cuerpos de dos amantes que hacen el amor) connotará el modo material de transfigurar el tiempo. Significará la impenetrabilidad del instante inmenso alcanzado por el acto amoroso. La concha se asemejará en su circularidad a la de la Piedra del sol; configurará la concepción de un tiempo circular.

En fin, con estas bases, el siguiente capítulo desarrollará un análisis de las imágenes poéticas. Mostrará que operan como discursos y que sólo se accede a ellas por medio de una intuición.

III. ANÁLISIS DE LAS IMÁGENES POÉTICAS COMO DISCURSOS DE *PIEDRA DE SOL* DE

OCTAVIO PAZ

La perspectiva simultánea no contempla al lenguaje como un camino porque no la orienta la búsqueda del sentido. La poesía [...] concibe al texto como una serie de estratos translúcidos en cuyo interior las distintas partes —las distintas corrientes verbales y semánticas—, al entrelazarse o desenlazarse, reflejarse o anularse, producen momentáneas configuraciones [...] Esas configuraciones son tiempo cristalizado: aunque están en perpetuo movimiento, dan siempre las misma hora [...] cada una de ellas contiene a las otras, cada una está en las otras [...] La visión de la poesía es la de la convergencia de todos los puntos.

Octavio Paz

Las verdaderas ideas de un poema no son las que se le ocurren al poeta antes de escribir el poema sino las que después, con o sin su voluntad, se desprenden naturalmente de la obra.

Octavio Paz

Un poema tan largo y complejo como *Piedra de Sol* ha dado cabida a diferentes focalizaciones de sus diversos aspectos. Esto lo muestra la gran variedad de estudios que ayudan a comprender sus distintos rasgos y momentos poéticos. Varios han sido los textos que ofrecen una lectura general; ora bajo una interpretación guiada por un eje temático¹, ora bajo el análisis estructural y estilístico², ora bajo la relación con el resto de la obra paciana y sus concepciones, motivos, obsesiones poéticas³. En un primer momento, esto pareciera un progreso en la comprensión del poema; sin embargo, resulta revelador que ciertas lecturas generales ofrezcan un sentido unitario del poema distinto al de otras. Esta capacidad de apertura inherente al poema es lo que posibilita la realización, por el lector, de

¹ Ver Jason Wilson. “*Piedra de Sol*”, pp. 92-105.

² Ver Francesco Fava. “«Si un mismo río riega todo lo viviente...» *Piedra de Sol*, poema de confluencias”, pp. 141-169.

³ Ver Maya Shärer-Nussberger. “Octavio Paz: el calendario del sol o el acontecer de la poesía”, pp. 54-72.

las imágenes poéticas como discursos en *Piedra de Sol*; en otras palabras, permite que la imagen acontezca como una simultaneidad temática, una simultaneidad de visiones de mundo, de figuraciones, de realidades virtuales dispares u opuestas... sin que cada elemento pierda su singularidad esencial.

Así, el objetivo de este último capítulo es analizar e interpretar algunas imágenes poéticas del poema para mostrar su funcionamiento y, con ello, aportar una lectura general. El primer paso consiste en ejemplificar algunas lecturas generales que se han hecho sobre *Piedra de Sol*. El propósito de esto radica en el desarrollo de un panorama interpretativo que sirva de apoyo inicial para el análisis puntual de las imágenes poéticas. Dicho análisis conforma el siguiente paso.

Pues bien, un conjunto de críticos ha calificado el poema como amoroso; otros, como una reflexión sobre el tiempo —cada uno de ellos con diversos matices—; también como una reflexión del papel del individuo histórico y social. Existen, a su vez, textos que desarrollan una lectura de *Piedra de Sol* con una o varias de estas ideas de manera mezclada o superpuesta. Si bien ensayos como los de Francesco Fava, “«Si un mismo río riega todo lo viviente...» *Piedra de Sol*...”⁴, y Jason Wilson, “*Piedra de Sol*”⁵, habían establecido la simultánea multiplicidad temática y de niveles de lectura, respectivamente, sus objetivos y resultados, como los de este trabajo, son distintos. Francesco Fava analiza *Piedra de Sol* desde una noción de poema largo que va construyendo con los 584 versos; de este modo, para Fava la multiplicidad temática es inherente al poema largo. Jason Wilson describe el funcionamiento del poema como una lectura de tres niveles simultáneos; así, tal

⁴ Ver Francesco Fava. *Op. cit.*, pp. 141-143.

⁵ Ver Jason Wilson. *Op. cit.*, pp. 104-105.

multiplicidad le permite (re)afirmar el tema del amor en íntima correspondencia paradigmática con la sintaxis y el estilo y en relación con el subgénero poético: el lírico.

La finalidad de esta tesis, por lo demás, consiste en postular y mostrar que la multiplicidad conforma la condición *sine qua non* para la interpretación de las imágenes poéticas de tal poema; esto fue ratificado y profundizado con posterioridad a la lectura por la idea misma de imagen poética del propio Paz: “Cada imagen [...] contiene muchos significados contrarios o dispares, a los que abarca o reconcilia sin suprimirlos [...] toda imagen acerca o acopla realidades opuestas, indiferentes o alejadas entre sí. Esto es, somete a unidad la pluralidad de lo real”.⁶ Ahora bien, subrayando el papel de las palabras, Paz añade que “la imagen es una frase en que la pluralidad de significados no desaparece. La imagen recoge y exalta todos los valores de las palabras, sin excluir los significados primarios y secundarios”.⁷ Asimismo, en el plano psicológico, Paz refiere que “a semejanza de la percepción ordinaria, la imagen poética reproduce [reformulará luego ‘presenta’] la pluralidad de la realidad y, al mismo tiempo, le otorga unidad [...] sin que cada elemento pierda su singularidad esencial”.⁸ En fin, se hace necesario, entonces, que se realicen las imágenes poéticas por un acto intuitivo que, en la interpretación, experimente la pluralidad de lo real objetivada en el ambiguo fenómeno poético denominado imagen.

En alguna medida, aunque la imagen poética se encuentra en una estructura verbal invariable, la actualización o experimentación mental en momentos históricos distintos figurará bajo aspectos diferentes el fenómeno de la imagen. Con certeza habrá un núcleo invariable, pero las verdaderas configuraciones de *Piedra de Sol* no son las que Octavio Paz objetivó en sus signos verbales (ni siquiera muestran la figuración objetiva de sus

⁶ Octavio Paz. “La imagen”, *El arco y la lira*, pp. 98-99.

⁷ *Ibidem*, p. 107.

⁸ *Ibid.*, pp. 108 y 112.

intuiciones). Las imágenes poéticas de *Piedra de Sol* y sus ideas sólo son aquellas que acontecen en el encuentro del texto y un lector en un momento específico.

3.1 Lecturas generales. Panorama interpretativo

A continuación se expone una serie de interpretaciones globales que pretenden establecer el sentido de *Piedra de Sol*. Se realiza en ello una comparación para establecer sus similitudes y diferencias. Esto permite mostrar, gracias al hermetismo paciano y la apertura de las imágenes poéticas, la pluralidad de configuraciones con que se ha realizado (leído) el poema. Esta variedad en las paráfrasis sobre *Piedra de Sol* junto con la situación histórica en la que se desarrolla esta tesis posibilita, por su parte, dos circunstancias. Por un lado, aproximarse a *Piedra de Sol* desde distintas posiciones, si existe una diferencia importante en la dilucidación del poema, y con ello tener figuraciones sobre el poema en general o múltiples matices en pasajes particulares. Por otro lado, establecer un diálogo verdadero con *Piedra de Sol* y con *los otros*, los críticos, en el que la propia visión de mundo esté en juego.

Ahora bien, una de esas paráfrasis con la que se puede establecer una primera aproximación pertenece a Julio Cortázar. Como ejemplo, él define *Piedra de Sol* como un poema de amor:

A lo largo de treinta años la obra de Octavio Paz ha sido para mí esa estrella de mar que condesa las razones de nuestra presencia en la Tierra. [...]

En el corazón de esa obra se alza *Piedra de Sol*, 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 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.⁹

Cortázar aporta un matiz particular: el poema amoroso constituye una respuesta en escena al problema de la trascendencia del hombre. De esto se destaca el posible carácter universal que Cortázar otorga a las nociones de trascendencia y hombre; asimismo, el papel del amor como trascendencia.¹⁰

Pere Gimferrer lee como tema y centro de *Piedra de Sol* un itinerario.¹¹ Luego matizará especificando que el itinerario está constituido por “la búsqueda de la plenitud del propio ser en el instante amoroso”.¹² Se rescata del análisis de Gimferrer la idea del itinerario y que sólo focaliza al yo lírico en la experiencia de la plenitud del ser; aquí lo amoroso provoca, si no la trascendencia, por lo menos la plenitud. Lo que sobresale de Gimferrer es la trayectoria con sus paradas y accidentes.

Para este autor, los primeros versos, posiblemente las dos primeras estrofas¹³, describen el itinerario que han de conducir a un “cuerpo de luz”, roca solar color de nube y

⁹ Julio Cortázar en Hugo J. Verani, “*Piedra de Sol: cincuenta años de eternidad*”, p. 21.

¹⁰ Resulta interesante que un par de escritores califique *Piedra de Sol* o la obra paciana con un lenguaje figurado que obedece a ciertos principios poéticos del propio Paz. Esto parece una respuesta o comentario, por parte de los escritores, en consonancia con Paz; un creativo comentario poético exigido o promovido por la misma obra poética debido, quizá, a que sólo un lenguaje figurado puede abarcar, comprender y responder otro acto poético. La estrella de mar en el caso de Cortázar y el “río de nueve llamas encadenadas a un sonido” con que José Emilio Pacheco define *La estación violenta*.

¹¹ Ver Pere Gimferrer. “Lectura de *Piedra de Sol*”, pp. 73-91. Gimferrer expresa una concepción previa, externa a *Piedra de Sol*, que aplica al poema y la va corroborando en su lectura. Tal noción define “la lectura de cualquier poema” y es la siguiente: “*Piedra de Sol, Blanco, Pasado en claro* son tres itinerarios. El itinerario representa un paradigma de lectura. Leer un poema supone iniciar un recorrido. ¿Hacia dónde? Hemos dado antes la respuesta: hacia la fijación del instante” (Gimferrer. *Lecturas de Octavio Paz*, p. 33).

¹² *Ibidem*, p. 84.

¹³ De aquí en adelante señalaré entre paréntesis, con números romanos, las estrofas a las que muy posiblemente se está refiriendo el autor para que sean identificables en una lectura simultánea con *Piedra de Sol*. En ocasiones, indicaré puntualmente, con números arábigos, los versos aludidos.

de día.¹⁴ Identifica al yo lírico con el autor y enuncia que el poeta va *entre galerías de sonidos como un ciego* (IV). El poeta avanzará por un cuerpo ciudad, un cuerpo mundo,¹⁵ hasta que llega a un barranco —la frente del cuerpo— cortado a pico, donde se despeña y destroza (V-VIII). El poeta recoge sus fragmentos y “sigue buscando cuerpo”¹⁶, ahora en la memoria (IX); luego lo hará a la salida de su propia frente (X). Explícitamente se enuncia que se busca un instante (85).¹⁷ Al parecer se experimenta fugazmente tal instante. Éste desaparece. Entonces el yo lírico cae con el instante al perderse éste; se busca a sí mismo (XI), pero encuentra no *el* sino *un* instante en la memoria: las cinco de la tarde, la salida del colegio de las muchachas (XII). Se caracteriza a una de estas muchachas¹⁸ con elementos contrapuestos (XIII-XIV).¹⁹

Para Gimferrer, después de esta caracterización, el tiempo se detiene y se está, nuevamente, en el instante; en éste, un rostro y un par de ojos cierran el paso “en seco” al

¹⁴ La interpretación de Gimferrer de la tercera estrofa es muy singular, pues difiere de la interpretación más difundida. Ésta indica que ahí se hace referencia por primera vez a un “tú”, de naturaleza femenina pero con un valor impersonal o genérico que alude no a una mujer particular sino a cualquier mujer. Gimferrer, en cambio, profiere: “el cuerpo es el instante, fijado en el poema; un cuerpo, fijado en el poema, nos revela el instante. Es la ‘hora’ que se ha encarnado, el instante del que sólo adquirimos conciencia mediante la revelación amorosa, y que, por lo mismo, «es transparente», y nos permite ver verdaderamente el mundo: el mundo ya es visible por tu cuerpo” (*Ibidem*, p. 74). Para Gimferrer, en la tercera estrofa se habla del instante (amoroso) corporeizado y no de una mujer de luz. Esto ratifica su interpretación global del itinerario en busca del instante.

¹⁵ Sólo habla de “cuerpo”; no refiere absolutamente nada sobre un ser femenino.

¹⁶ *Ibid.*, p. 75. Gimferrer insiste. Resulta singular su expresión de buscar un cuerpo; “cuerpo” en el sentido de ‘instante’ (amoroso), como ya se vio en la interpretación que hace de la estrofa tercera. Con esto reafirma la interpretación global de un *itinerario* en busca del instante (amoroso) que dé plenitud al yo lírico. Esta búsqueda se ha interpretado también, en esa difícil dilucidación del objeto directo a que obedece la acción de “buscar”, como la búsqueda por parte del yo lírico de su propio ser.

¹⁷ Interpreta el verso 85 como sigue: “busca lo que ha perdido, el instante retenido en la fijeza del poema, el instante en que se accede al conocimiento, a la revelación de lo unitario” (*Ibid.*, p. 76).

¹⁸ En este momento, para Gimferrer, se evoca a una mujer concreta.

¹⁹ En estos elementos contrapuestos de las estrofas XIII-XIV, Gimferrer interpreta la anunciación velada de una identificación de los atributos contradictorios de la feminidad y la contradicción de la plenitud del instante; identificación que subraya la naturaleza “revelatoria” del instante amoroso; es decir, la mujer tomada como el ser que da vida y muerte: el orgasmo/muerte-brusca, que “parece abolir el tiempo y la duración” (*Ibid.*, p. 78).

poeta (XV). El instante levantado letra a letra²⁰, pues ya se dijo que también era una escritura —de fuego sobre el jade (124)—, sucede fuera del tiempo²¹ (XVI) y éste sigue transcurriendo: la vejez avanza, sigue la decadencia física hasta la muerte (XVII). El instante persiste “rodeado de muerte” (174), para luego decir que nace dentro del poeta.

En seguida, se suceden una serie de hechos que el poeta experimenta “dentro” del instante; hechos del pasado personal. Se encuentra de nuevo ante la imagen de la muchacha²², pero ahora con un cambio: deja de ser agua y se caracteriza con la sequedad y la piedra (XX). La presencia de esta mujer aniquila el ser del poeta, pues es el instante del amor; además, anula las contradicciones en una unidad indecible; el peregrino olvida su pasado.²³ Así se llega al pasaje donde el yo lírico ve a Melusina (XXI), quien cae en el tiempo, donde el instante se desvanece; esto sitúa por primera vez al poeta en un plano

²⁰ Este instante, además de describirlo como *escritura de fuego sobre el jade*, Gimferrer lo interpreta, con la asociación a la escritura que se sugiere en la estrofa XVI, como revelación poética. Subraya el verso 158 para su lectura de este pasaje: “[instante rescatado] a pulso levantado letra a letra”. De este modo, el instante buscado no sólo se caracteriza como un “momento” de plenitud alcanzado por el yo lírico a través del amor, sino también como un “momento” de revelación poética a través de lo alcanzado en el itinerario poético de la escritura. Por lo demás, este suceso comienza a dar forma y aportar elementos que fundamentan la propuesta de esta tesis. Es decir, si el texto suscita estas dos posibilidades, la multiplicidad, ahora, parece ser inherente al poema. Entonces, el lector, por medio de un procedimiento intuitivo, ha de proyectar un sentido que comprenda simultáneamente todo aquello que acaece en cierta imagen o pasaje del poema.

²¹ Las palabras de Gimferrer sugieren una dicotomía entre el tiempo progresivo y el instante. Esto parece estar en contradicción con la idea paciana de que la poesía no niega ni anula ni detiene el tiempo, sólo lo *transfigura*: una suspensión del ánimo donde el tiempo no pesa, una experiencia vivida en la infancia, en el acto amoroso, (Paz. *El arco y la lira*, pp. 24-25), en el enamoramiento o en ciertas lecturas. La palabra poética y también el hombre “en cada instante quiere realizarse como totalidad y cada una de sus horas es monumento de una eternidad momentánea. Para escapar de su condición temporal no tiene más remedio que hundirse más plenamente en el tiempo” (Paz. *Ibidem*, p. 190-191; *Cfr.* 186-189); es decir, un modo distinto de experimentar el tiempo, de manera análoga a la contemplación mística, sin ser otra especie de tiempo, como lo sugiere Gimferrer.

²² Para Gimferrer, la figura femenina que aparece en las estrofas XIX-XX es la misma que la del colegio de las cinco de la tarde (*Cfr.* Gimferrer, “Lecturas de *Piedra de Sol*”, p.78-79). Sin embargo, considerar que se trata de dos entes distintos resulta más apropiado, pues parece ser otro recuerdo y de ello no se puede deducir radicalmente que sea la misma mujer. El instante desde el que se contemplan otros tiempos, según Gimferrer, o el fluir del tiempo (XVII-XIX) *desemboca en otro instante que se desvanece* (193-194). Esto hace pensar que el “momento” en el que se observó a la muchacha del colegio ha pasado y que el yo lírico se encuentra en otro instante, *frente a la tarde de salitre y piedra*, ya como otro momento de su vida y sin poder afirmar con seguridad de que se habla de la misma mujer.

²³ Gimferrer, en este pasaje (220-221), identifica al peregrino con Ulises, pues deduce de los versos “mis amigos / gruñen entre los cerdos” una comparación con la piara de Circe (*Ibidem*, p. 79).

realista cotidiano donde se *descubre con tos y mala vista* (236-237).²⁴ Como con la muchacha-Melusina se ha desvanecido el instante, se dice que no hay nadie (238). Las características de la vejez, decrepitud, desvanecimiento, antes pertenecientes al peregrino, se contagian a la mujer (238-244). Melusina, como no es nadie, es al mismo tiempo amante, madre, hija (XXII). Esto desemboca en otra aniquilación en ciernes del ser que no termina por cumplirse, pues el peregrino regresa en busca de “esta noche” (XXIII). “Queda claro, pues, que de lo que aquí se trata es de asediar, de poner cerco al instante, en busca de su fijeza en el poema, que nos revelará nuestro verdadero ser.”²⁵ Se suceden una serie de preguntas sobre hechos a manera de estampas o fragmentos de la vida del poeta.²⁶

El itinerario llega a *Madrid, 1937* (XIV).²⁷ Ahí, en medio de un bombardeo, una pareja hace el amor, la cual surge en contraposición al entorno represivo y como vía a la plenitud del instante.²⁸ El instante de amor es invulnerable (303) y se alcanza la plena libertad.

Este “momento” se encuentra en oposición a una serie de invectivas satíricas dirigidas a los cómplices de la represión, de la escisión (XXV) de la unidad hallada en el instante amoroso²⁹; incluso se recupera la libertad perdida por cualquier organización

²⁴ En el poema aparece la forma en presente “me descubro”. Para Gimferrer, tal presente debe ser visto como futuro en la realidad externa al poema; como identifica al yo lírico con el poeta, dice que cuando Paz escribió *Piedra de Sol* no tenía mala vista y, por tanto, se alude al porvenir de Paz, aunque luego justifica que aparece como personaje. Esto le ha permitido introducir, así, los juegos temporales presente-pasado-futuro que se han interpretado en el poema.

²⁵ *Ibid.*, p. 81. Estas líneas pueden considerarse como un resumen de la interpretación de Gimferrer.

²⁶ Gimferrer persiste en la identificación del yo lírico con el autor.

²⁷ Para Gimferrer, la referencia al bombardeo de la Guerra Civil española constituye la segunda alusión a un instante preciso, más detallada y concreta que la de la muchacha del colegio. Asimismo, subraya el uso, por primera vez, en la estrofa XXIV, de la tercera persona del plural (en pretérito) para describir el acto amoroso de una pareja.

²⁸ Para este crítico, la pareja puede figurar tanto una experiencia personal del poeta como una “representación” emblemática, de naturaleza general e indeterminada que aludiría a cualquier pareja que se *reconozca* en el poema.

²⁹ Otras interpretaciones han afirmado que la escisión se da, efectivamente, en el ser del yo lírico, cuya unidad perdida se alcanza a través del amor. En cambio, Gimferrer sostiene que la ruptura no es la del ser o alma del yo lírico, sino “la rotura de la visión unitaria del mundo que procura la fijeza del instante amoroso” (*Ibid.*, p.

social: *a perpetua cadena condenado / por un amo sin rostro* (373-374). Antes que someterse a la institucionalización del amor, prefiere los amores “nefandos” o malditos e incluso la castidad del místico que vislumbra el absoluto (XXVII).

En el itinerario se dejan a un lado estas tres opciones, para enunciar que el peregrino sigue su trayectoria. Se regresa, de nuevo, al inicio de una búsqueda del instante (XVIII). Se vislumbra la plenitud frente a una mujer; se pasa de una segunda persona del singular (*tú a mi lado caminas como un árbol*, 414-415) a una tercera del plural (*el mundo cambia si dos, vertiginosos y enlazados, caen sobre la yerba*, 423-425) y de ésta a una primera del plural (*perdemos nuestros nombres y flotamos*, 431) casi imperceptiblemente.³⁰ Se abre la plenitud de otro instante, el tiempo se ha detenido, se alcanza la fijeza total. Sobreviene, entonces, una serie de preguntas formuladas por la Historia, según Gimferrer (XXIX).³¹ Y se remata: *¿no pasa nada cuando pasa el tiempo?* (487).³²

La respuesta que salve la vacuidad será el amor que permite acceder a la *otredad*: *los otros que no son si yo no existo, / los otros que me dan plena existencia* (517-518).

83). Esto mantiene la coherencia de su interpretación, pues había expresado que los instantes alcanzados previamente habían “aniquilado” el ser del yo lírico (Cfr. *Ibid.*, p. 81) para alcanzar la plenitud, ideas que concuerdan con la postura oriental de Paz y que se expresan hacia el final de *Piedra de Sol*.

³⁰ Estas sutilezas de la construcción permiten atisbar la configuración de la idea poética que Paz perseguía: la anulación de los nombres, los pronombres, el ser individual por medio de la unidad alcanzada en el amor. De la subjetividad extrema de la experiencia de un “tú” se traslada a una objetividad radical de la experiencia de un “ellos”, donde el puente que los identifica, confunde es la de un “nosotros”. Como la experiencia puede ser de todos, también es de cada uno: *los otros todos que nosotros somos* (512), *no hay tú ni yo, mañana, ayer ni nombres* (305), *mi cara de nosotros siempre todos* (528).

³¹ *Ibid.*, p. 84. Al suceder al instante de plenitud encontrado en un paraje del itinerario, estas interrogantes graves de la Historia, para Gimferrer, surgen abruptamente en oposición para profanarlo con los males concretos registrados por la Historia.

³² Esta pregunta le parece fundamental a Pere Gimferrer y establece un nexo indisoluble entre lo estético y lo ético:

Aquí el éxito estético es inseparable del éxito ético: si no hay una respuesta, lo enunciado en el poema no es válido y, en consecuencia, ni el poema puede cerrarse felizmente como pieza literaria, ni la experiencia que nos describe —y que es en rigor indisoluble del proceso mismo de su escritura— puede ser aceptada como algo legítimo. Concebido como expresión de una vía hacia el conocimiento, y aun como vía hacia el conocimiento en sí mismo, este itinerario iniciático al interior del instante quedaría, en esta hipótesis, trunco, diluyéndose en la pura difuminación de un éxtasis momentáneo, transitorio e incoloro. (*Ibid.*, p. 88)

Como el amor y su instante son conocimiento, el peregrino podrá solicitar: *muestra tu rostro al fin para que vea / mi cara verdadera, la del otro* (526-227). Y le pide el instante: *despiértame, ya nazco*.³³ Con esto solicita también que lo entierre en la paz definitiva; es decir, que lo redima de la caída en el tiempo para hacerle sentir la plenitud del instante (XXXI-XXXII). En alusión velada a Venus, estrella matutina y vespertina, se describen así los nacimientos que son amaneceres, los cuales conducen a la puerta del ser. Así, se llega al instante inmenso y pleno. Sin embargo, como toda fijeza es momentánea, llegado el fin del itinerario, pues ya se ha aislado el instante de la fijeza y como no pertenece a la condición humana estar permanentemente en tal revelación, se vuelve al tiempo. Así se regresa en la última estrofa al principio para volver a buscar la fijeza del instante plasmada en el poema en una relectura.

Se ha de subrayar que, para Gimferrer, en el itinerario existen varios instantes alcanzados. El derrotero los ha señalado en sus diversas circunstancias, ora como un momento de la escritura, ora suscitado por una mujer particular, ora por otra mujer que es todas las mujeres y que se contrapone a una serie de hechos históricos... Quede así señalada la interpretación de un itinerario.

Jason Wilson³⁴, por su parte, considera como el punto central de *Piedra de Sol* la idea del amor. Ésta, a su vez, está matizada por la acotación surrealista que Wilson ve en el desarrollo del tema amoroso de Paz. Es decir, la trinidad surrealista de la libertad, el amor y la poesía permean las reflexiones de este crítico sobre el poema. De este modo, el amor

³³ “Pues, naciendo al presente al reconocerse en otro ser, nace al ámbito donde el tiempo histórico puede adquirir un sentido” (*Ibid.*, p. 89).

³⁴ Ver Jason Wilson. “*Piedra de Sol*”, pp. 92-105.

como centro lo matiza refiriendo que está en constante oposición con la alienación, ora de la cotidianidad, ora de la historia: “Lo que sí destaca es tanto la idea de la experiencia del amor como una alternativa para la historia, como el hecho de querer rescatar las «ideas» surrealistas. De esta recuperación del «ser total» el poema inmediatamente choca de nuevo dentro de la alienación”³⁵. Asimismo, se detiene en el análisis de las diferentes configuraciones de la mujer.

La percepción del amor contrapuesto a la alienación la ratifica y fundamenta al asumir lo que ya se había dicho con respecto a la significación de los 584 versos. Éstos representan la revolución sinódica del planeta Venus. “Dios de la muerte y del renacimiento, Quetzalcóatl podía manifestarse bajo la forma del planeta Venus.”³⁶ La alusión a este último planeta el propio Paz la manifiesta en la nota que apareció en la primera edición:

El planeta Venus aparece como Estrella de la Mañana (*Phosphorus*) y como Estrella de la Tarde (*Vesperus*). Esta dualidad, Lucifer y Vésper, no ha dejado de impresionar a los hombres de todas las civilizaciones, que han visto en ella un símbolo, una cifra o una manifestación de la ambigüedad esencial del universo.³⁷

Esto abona a la idea de Wilson de la contraposición o ambigüedad entre el amor y la alienación.

Por su parte, la referencia a Quetzalcóatl también argumenta a favor de lo que señala Wilson, pues esta divinidad emplumada no deja de ser contradictoria también. Por un lado, significan lo mundano, lo terrenal en la idea de serpiente; por el otro, los espiritual en la noción de emplumada. Además, Quetzalcóatl como un dios contradictorio: un dios

³⁵ *Ibidem*, p. 98.

³⁶ Paul-Henri Giraud. “La transfiguración del tiempo: *Piedra de Sol*”, p. 112.

³⁷ Octavio Paz. *Obras completas. Obra poética I (1935-1970)*, p. 536.

guerrero sediento de sangre cuando se le identifica con Huitzilopochtli, el rostro al centro de la Piedra del Sol, el cual representa la quinta era; y el dios pacífico que se sacrificó por los hombres.³⁸

Otro de los rasgos que contempla Wilson desde las categorías surrealistas en *Piedra de Sol* lo constituye el instante. Éste, tanto para Wilson como para otros críticos, está en íntima relación con el instante amoroso. Dicho instante adquiere el sentido surrealista de combatir para cambiar el mundo y recuperar la verdadera libertad³⁹: *si dos se besan / el mundo cambia*.

En el nivel de la estructura del poema, señala la importancia del lector⁴⁰ y lo que éste construye en su lectura. Con esto indica que la anécdota que estructura *Piedra de Sol* se basa en una búsqueda “con los verbos clave «voy» y «busco»”⁴¹. Con esto enmarca uno de los primeros pasajes del poema al referir el viaje a través del cuerpo de una mujer:⁴² *voy por tu cuerpo como por el mundo*.

En contraste con Gimferrer, Wilson interpreta en los primeros y últimos seis versos no la enunciación de un itinerario, sino la evocación de “un mundo de naturaleza antes o sin el hombre [...] Este mundo natural arrullado por los ritmos de la vida y de la muerte, del

³⁸ Paul-Henri Giraud. *Op. cit.*, p. 112.

³⁹ Jason Wilson. *Op. cit.*, pp. 95 y 99.

⁴⁰ Añade, además, que el lector participa activamente en el poema al experimentar en su lectura el instante, la libertad en una identificación con lo que ocurre en el poema.

⁴¹ *Ibidem*, p. 95.

⁴² Nótese el contraste de la interpretación de este cuerpo de mujer por parte de Wilson y la lectura de Pere Gimferrer del instante luminoso corporeizado (dado páginas arriba, nota 14). Ambos aluden al mismo pasaje de las estrofas IV-VIII donde se alude a un “tú” impersonal de modo distinto cuyos resultados permean su lectura global. También José Emilio Pacheco observa en este pasaje a una mujer: “De pronto hallamos la presencia de un Tú [...] la mujer que hace al mundo visible por su cuerpo y transparente por su transparencia” (Pacheco. “Descripción de *Piedra de Sol*”, p. 41).

día y de la noche que componen la tensión de la vida”⁴³. Así, dentro de la óptica del surrealismo y desde ciertas ideas compartidas con Paz, Wilson explica los primeros versos con las nociones surrealistas concernientes a su concepción de la poesía y la historia⁴⁴:

La flexibilidad natural del sauce se opone al duro cristal, el álamo al agua, el árbol plantado a la danza. Estas líneas construyen una imagen de integración, un mundo no contaminado todavía por “el hombre”. Este paraíso es prometido al hombre a través de la poesía, y dentro de esta perfección, dentro de este mundo visionario, el hombre y la historia interfieren.⁴⁵

Wilson también señala ciertos hechos del poema como pertenecientes a la biografía del autor; por ejemplo, el *Madrid, 1937* (288). Con los versos siguientes, afirma que el “poeta” vence los horrores de la historia: *los dos se desnudaron y se amaron* (295). Y

⁴³ *Ibid.*, p. 96. Ha de notarse que este mundo natural de ritmos opuestos que indica Wilson aportan más elementos que sustentan su interpretación general del amor como contraposición a la ambigüedad del mundo y sus avatares.

⁴⁴ Ambos conceptos si bien no están en contradicción, sí establecen una relación de oposición de carácter unitario en la que se co-pertenecen, desde la poética paciana:

El poema es un tejido de palabras perfectamente fechables y un acto anterior a todas las fechas: el acto original con el que principia toda historia [...] y, simultáneamente, fundamento de esa sociedad. [...]

Ese conjunto de palabras [...] constituyen una historia [que] arranca de un principio, esto es, de una palabra que lo funda y le otorga sentido. Ese principio no es histórico ni es algo que pertenezca al pasado sino que siempre está presente y dispuesto a encarnar [...] La historia es el lugar de encarnación de la palabra poética [...]

En todos ellos [los poemas] el tiempo cronológico sufre una transformación decisiva: cesa de fluir, deja de ser sucesión, instante que viene después y antes de otros idénticos, y se convierte en comienzo de otra cosa. El poema traza una raya que separa al instante privilegiado de la corriente temporal [...]

Como toda creación humana, el poema es un producto histórico, hijo de un tiempo y un lugar; pero también es algo que trasciende lo histórico y se sitúa en un tiempo anterior a toda historia. (Paz. *El arco y la lira*, pp. 186-187)

Esto parece aportar el lente con el que se deben *de* leer los primeros versos, como si éstos escenificaran lo que Paz dijo en *El arco y la lira*. El *sauce de cristal* como la imagen arquetípica que señalara ese principio-instante anterior a la historia y que la trasciende y que siempre está presente para ser encarnado, pero que también constituye el arranque de lo histórico o los avatares de los sucesos internos del mundo poético de *Piedra de Sol*. Desde esta perspectiva paciana hay que leer las reflexiones que Wilson hace sobre este pasaje. Nótese, nuevamente, la diferencia de interpretación entre Wilson y Gimferrer y que, sin embargo, la idea del itinerario no puede ser descartada tajantemente; antes bien, proyéctese una comprensión que contenga simultáneamente ambas propuesta, pues el principio de una historia también señala el inicio de un itinerario temporal.

⁴⁵ J. Wilson. *Op. cit.*, p. 97.

profiere que esto conforma una constante surrealista debido a que, como esta poética enuncia, el amor redime al individuo de un mundo atroz.⁴⁶

Proseguirá Wilson con su análisis en el que el amor y su inherente libertad luchan contra el atroz mundo temporal. Empero, ahora focalizará las diferentes configuraciones que se le da a la mujer (en el marco de esta lucha): “Si el amor es la redención del infierno de la historia, entonces es la mujer como musa, internalizada en la imaginación, quien alivia el ser dividido del poeta”⁴⁷. Asimismo, seguirá comparando y señalando las deudas que él observa con distintos poetas surrealistas, románticos...

Otras lecturas conjugan de manera superpuesta o mezclada temas (vistos también por otros críticos) y nociones de la poética paciana⁴⁸: la idea de la búsqueda o itinerario, el instante amoroso, el instante “revelatorio” de la escritura poética, la circularidad del tiempo, la memoria del yo lírico y la historia.⁴⁹ Por ejemplo, se ha comprendido la interpretación del itinerario con la del instante de revelación a través de la escritura poética. José Emilio Pacheco lo enuncia no de forma tan clara dentro de su propuesta por los propios fines de su descripción, pero sí lo señala: “la actividad de la búsqueda se cumple a través de la escritura”⁵⁰.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 98.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 101.

⁴⁸ Remito al artículo de Maya Schärer-Nussberger (“Octavio Paz: el calendario del sol o el acontecer de la poesía”) y a la tesis de José Manuel Zamorano Meza (*Piedra de Sol frente al mito del eterno retorno*) para ver el desarrollo que se le da al poema desde la perspectiva del tiempo. Estas lecturas estarán presentes en el análisis puntual de las imágenes poéticas; pero por ahora considero que el panorama interpretativo, con esta última exposición, ya es lo suficientemente representativo y funcional.

⁴⁹ “*Piedra de Sol* es una vasta meditación sobre el tiempo, la historia, la memoria y el acto de escribir, una búsqueda de plenitud” (Hugo J. Verani. “*Piedra de Sol*: cincuenta años de eternidad”, p. 26).

⁵⁰ José Emilio Pacheco. “Descripción de *Piedra de Sol*”, p. 41.

En otras palabras, existe un itinerario donde se busca un instante, pero este itinerario es una trayectoria escritural. El camino lo conforman los versos. La búsqueda es poética. Tal búsqueda no se limita a encontrar la transfiguración del tiempo, antes bien le importa descubrir y señalar las experiencias que revelarán la trascendencia en este mundo: la escritura y el acto amoroso, por ejemplo. Asimismo, el yo lírico pretende encontrar su ser unitario que por defecto permanece escindido en su cotidianidad, en sus momentos fuera de la escritura o el amor.⁵¹ Es decir, no sólo busca cualquier instante que lo salve del tiempo carnicero, sino también busca el instante en el que él llegue a ser lo que es. Para expresarlo de mejor manera, el trascendente instante de amor se identifica sin perder su especificidad con el llegar a ser; en otras palabras, no son dos experiencias sino una y la misma. Entonces, la búsqueda escritural *es* unitaria y simultáneamente lo mismo que el intento de llegar a ser lo que se es. Se escribe-se está llegando a ser.

En otros términos, de la búsqueda escritural del instante trascendente⁵² se desprenden, por lo menos, dos realidades o situaciones poéticas que son una y la misma.⁵³ El yo lírico como personaje busca-camina⁵⁴ escrituralmente; cada paso constituye un verso: “busco sin encontrar, escribo a solas” (90). Y, al mismo tiempo, al yo lírico “se le va el ser” en dicha búsqueda; se está jugando su ser, quiere llegar a ser lo que es y dejar de ser los fragmentos que recoge en la memoria, en su presente, en sus proyecciones. En otras

⁵¹ Aquí comienzo a comprender otros rasgos a la mera lectura del itinerario escritural, como un modo de integrar otras lecturas, pero también como una proyección de un sentido que presente unitariamente ciertas multiplicidades. En gran medida, algunas ideas propias se empiezan a plasmar en el desarrollo de esta anécdota y, de esta forma, se comienza a proyectar la propuesta de lectura de este trabajo.

⁵² Sea tal instante el acto amoroso, el amor, la revelación poética, el llegar a ser lo que se es por medio del amor, la poesía o por otros motivos.

⁵³ En realidad, no hay exactitud al enunciar de modo bipartita la realidad virtual o poética que acaece en *Piedra de Sol*, aunque se especifique que constituye una y la misma cosa; hay una pérdida de significación inherente a este tipo de ex-plicaciones. Esto conforma los límites de esta forma de escritura. Así, el discurso de esta tesis no puede enunciar comprensivamente la complejidad de la realidad poética paciana, porque su modo de operar, a grandes rasgos, es analítico; sólo se limitará a ofrecer las señales que ayuden a comprender mejor el poema.

⁵⁴ “un caminar entre las espesuras / de los días futuros” (15-16).

palabras, existe una búsqueda exterior en el, literalmente, mundo (poético), ora sus experiencias vividas, ora las por vivir, ora sus percepciones de la historia material; y una búsqueda interior, fijo ante su mesa pero danzante en su espíritu.

Es decir, se observa al yo lírico, sentado a su mesa, fijo, buscando en los avatares de la memoria o del presente poético que va escribiendo. Establece el principio histórico que inicia su transcurrir, el cual constituye, al mismo tiempo, el Principio anterior a la Historia que fundamenta su acto escritural; ambos principios están plasmados con la imagen primera del chopo de agua. Luego, una presencia se vislumbra.

La “presencia como un canto súbito” (23), es decir, el cuerpo de luz de la “mujer-instante amoroso corporeizado-poesía”⁵⁵, en el itinerario escritural hace visible el mundo, lo hace transparente. La poesía (como) luz se petrifica en el poema; el instante (amoroso) se petrifica en el poema; la mujer, el ser que llueve y fluye a su costado, ser siempre deviniente, se petrifica en el poema; Piedra de Sol⁵⁶.

El yo lírico se sirve de su memoria y de su historia. De este modo, la estrofa XI, junto con la XVI, se focaliza y constituye el centro:

busco sin encontrar, escribo a solas,
no hay nadie, cae el día, cae el año,
caigo con el instante, caigo a fondo,
invisible camino sobre espejos
que repiten mi imagen destrozada,
piso días, instantes caminados,
piso los pensamientos de mi sombra,
piso mi sombra en busca de un instante (vv. 90-97)

⁵⁵ El pasaje de la estrofa III no sólo se puede leer en términos del instante corporeizado, sino también la materialización de la poesía a través del poema como objeto: oposición de la quietud y el movimiento.

⁵⁶ “un árbol líquido” (66).

Puede verse en la estrofa anterior la relación paradigmática que se establece entre los verbos busco/escribo/piso. Los distintos campos semánticos son reconciliados sin suprimir nada de su singularidad; las distintas realidades han de experimentarse mentalmente de manera unitaria. Ahora bien, la estrofa XVI también se perfila, como ya se dijo:

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

En esta estrofa, la búsqueda sólo ha descubierto un instante, al parecer vacío.⁵⁷ Por eso afirma que no hay nada frente a él. Además, esto se refuerza si se asume que no hay una redundancia en *un sueño soñado*: “contra un sueño / de ayuntadas imágenes soñado”, sino una superposición de estadios, algo que hace irreal algo de por sí virtual.

Bueno, el verso que se destaca de esta estrofa es “a pulso levantado letra a letra”. El instante fue rescatado de esta noche porque se escribió. La escritura poética hace posible fijar el instante.⁵⁸ Lo recordado y recorrido en todos los versos anteriores sólo ha sido un sueño de imágenes soñado, algo insustancial pero fijo entre los versos como constancia de una búsqueda.

⁵⁷ Para Gimferrer, este pasaje significa uno de los instantes alcanzados en el itinerario del yo lírico. No obstante, no refiere nada sobre su naturaleza positiva o negativa para el peregrino. Se limita a decir que el instante ha sido fijado.

⁵⁸ Esto concuerda con lo que Gimferrer postula en su lectura general.

Ésta constituye la estrofa, junto con la XI, que hace pensar que se trata de un itinerario escritural; el instante escritural, una abstracción que mira el antes vívido flujo del busco/escribo/piso y que, simultáneamente, se mira a sí mismo⁵⁹. Es decir, pareciera que al leer los versos anteriores (1-89; 98-152) se están presenciando las vicisitudes del yo lírico en primer plano. No obstante, resulta que lo observado constituye un estadio virtual de naturaleza espiritual⁶⁰; se ha entrado a la memoria e imaginación del yo lírico e incluso esto ha sido soñado⁶¹. Así, el tiempo de éste y el que experimenta el lector se transfigura. La búsqueda, entonces, no se limita a lo escritural, sino también acaece en el espíritu del yo lírico. No sólo es el itinerario físico del yo lírico, sino también el itinerario del ser del peregrino. De esto nos percatamos en las estrofas en cuestión.

El momento de la escritura alcanza y revela un instante que transfigura el tiempo. La escritura conforma un camino, una vía hacia la trascendencia en este mismo mundo; acaece una “inmersión más plena en el tiempo”, una suspensión del ánimo donde el tiempo no pesa. Así, a grandes rasgos, el inicio del poema expresa dos situaciones. Por un lado, el yo lírico marca el principio del fluir del tiempo suyo, es decir, marca el inicio del itinerario escritural que deviene en trayectoria y, por otro, marca el Principio arquetípico y poético anterior a toda Historia y biografía personal, pero fundamento de todo lo que deviene.⁶²

⁵⁹ “conciencia traspasada por un ojo / que se mira mirarse hasta anegarse / de claridad” (228-230).

⁶⁰ Con espiritual no pretendo acotar el sentido al meramente heredado por el cristianismo; sólo pretendo señalar que se trata de un movimiento mental, psíquico que va más allá del razonamiento lógico-deductivo.

⁶¹ Quizá con “un sueño soñado” se quiera decir, alternativamente, que no es que sea irreal todo lo anterior, sino que los recuerdos y el pasado se modifican en la mente del peregrino; que nada permanece quieto incluso en lo ya sido. Y considero más adecuado y preciso leer que no se expresa algo irreal, sino que, por la fragmentariedad del peregrino y la insustancialidad del instante rescatado, no se puede discernir sobre la certeza o realidad de lo vivido, debido a que el ser nunca ha llegado a ser lo que es.

⁶² Ver nota 44.

Después de este inicio, la búsqueda poética recorre, en consonancia con la creencia de que las primeras civilizaciones se encontraban en armonía con la naturaleza, el cuerpo mundo, el cuerpo paisaje de una mujer. Luego el yo lírico permanecerá en el instante “mientras afuera el tiempo de desboca / y golpea las puertas de mi alma / el mundo con su horario carnicero” (159-161). Éste desembocará “en otro instante que se desvanece” (194). Luego se expresará una serie de vicisitudes donde sobresale, no ya una mujer de agua, sino una de piedra que “sabe a pozo sin salida” (XX).

La mujer mundo que recorrió al principio, que en gran medida era de agua:

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 un árbol líquido (vv. 62-66)

sirve para establecer una contraposición con la mujer que sabe a pozo:

(...) busco el agua
y en tus ojos no hay agua, son de piedra,
y tus pechos, tu vientre, tus caderas,
son de piedra, tu boca sabe a polvo,
tu boca sabe a tiempo emponzoñado,
tu cuerpo sabe a pozo sin salida,
pasadizo de espejos que repiten
los ojos del sediento (vv. 200-207)

Y esto hace pensar en la imagen de la Piedra de Sol y su significación contradictoria de luz o tiempo petrificado. Pero como estas mujeres presumiblemente no son la misma, porque

aparecen en pasajes distintos⁶³, no conforman la unidad necesaria. Por ello, la primera mujer lleva al peregrino a despeñarse y fragmentarse a la salida de su frente; y la segunda, ambiguamente lo despuebla y vacía, le arranca todos los recuerdos⁶⁴ y lo lleva a descubrirse al cabo de los siglos con tos y mala vista; esto último como un pétreo instante trascendente que el peregrino recuerda, pero que ya fue y que entonces retorna al fluir del tiempo y la decrepitud del cuerpo.

Posteriormente, en su peregrinaje escritural, mental, creativo, siguen unas preguntas concernientes a experiencias personales del yo lírico (XXIII). El preguntarse sobre ellas reafirma el carácter de irrealidad o poca certeza de lo vivido porque el viajero todavía no alcanza a ser lo que es, no encuentra ese instante y va dejando su registro poético.

El yo lírico arriba al verso, al sendero en el que se alude al “Madrid, 1937” (288). Las llegadas no se limitan a la memoria del viajero; también comprenden todo el mundo que se configura en la mente del peregrino. Esto no implica necesariamente que el yo lírico haya tenido una experiencia directa con tal suceso.⁶⁵ Descubre que el acto amoroso salta el

⁶³ Existen varios versos de transición entre tales estrofas; los más sobresalientes, como ya se mencionó, lo constituyen el 193 y el 194: “y silenciosamente desemboca / en otro instante que se desvanece”.

⁶⁴ Es difícil discernir, sobre este pasaje de la estrofa XX, si está dicho en un sentido positivo o negativo. Resulta incuestionable que a esta mujer de piedra sucede el hecho en el que el yo lírico se descubre con tos y mala vista.

⁶⁵ No hay elementos para afirmar que el yo lírico experimentó tal suceso como espectador directo. El hecho de que introduzca la tercera persona del plural de manera mayoritaria en esta estrofa XXIV, hace pensar en un narrador objetivo, es decir, extradiegético, que lo separa del hecho en gran medida. Resultaría un poco forzado interpretar que el yo lírico es un narrador testigo de “los dos se desnudaron y se amaron”. Opto más por una proyección creativa del propio yo lírico, una indagación poética que responda o salve frente a las vicisitudes del tiempo y el horario carnicero del mundo (61) “que exprime la substancia de la vida, / cambia la eternidad en horas huecas, / lo minutos en cárceles” (391-393). Esta inmersión en un hecho concreto de la historia se lee más bien como la expresión de una pertenencia a un momento histórico y, sobre todo, las circunstancias y la tradición que condicionan la configuración del ser del yo lírico; es decir, las experiencias y conocimientos vividos o aprendidos del peregrino en este mundo. Así, la búsqueda escritural no se reduce a la memoria o a la historia; la poesía como acto creativo también figura una proyección que es una manera de responder. En términos casi surrealistas, la poesía y el amor como actos creativos y rebeldes que cambian el mundo o le dan respuesta. Proyecciones que expresan también el ser del viajero.

tiempo y es invulnerable, lo transfigura todo y lo vuelven sagrado: “cerrados como conchas / el tiempo inútilmente los asedia” (228-229). El yo lírico seguirá proyectando estos contrastes entre el amor y los avatares del tiempo o aquello que exprime la sustancia de la vida y vuelve cárceles los minutos (XXV-XXVII). Llega la estrofa XXVIII cuya singularidad ha de resaltarse:

sigo mi desvarío, cuartos, calles,
camino a tientas por los corredores
410 del tiempo y subo y bajo sus peldaños
y sus paredes palpo y no me muevo,
vuelvo adonde empecé, busco tu rostro,
camino por las calles de mí mismo
bajo un sol sin edad, y tú a mi lado
415 caminas como un árbol, como un río
caminas y me hablas como un río,
creces como una espiga entre mis manos (vv. 408-417)

Este pasaje es un punto de confluencias. Los verbos *sigo/camino/busco* aparecen nuevamente en una relación paradigmática que los identifica. Se reformula la idea del itinerario: “sigo mi desvarío”, aunque no se expresa en esta ocasión el carácter escritural de tal trayectoria. Una frase sumamente reveladora permite hacer reflexiones sobre el tiempo: “camino a tientas por los corredores del tiempo”. En oposición a la ausencia de lo escritural, esto revela que el yo lírico como personaje deambula materialmente por su memoria, como si se buscara a sí mismo y, sin embargo, busca también un rostro.⁶⁶ La idea de que se busca a sí mismo se ve reforzada por el verso 413: “camino por las calles de mí mismo”.

⁶⁶ La interpretación de Gimferrer de que en el itinerario se busca el instante concuerda con este pasaje y este “buscar un rostro” si se acepta que el instante de la estrofa III se ha corporeizado. El instante, por ende, tiene rostro.

Surge una oposición esclarecedora entre el rostro buscado y no encontrado y un “tú” que camina como un árbol y un río al lado del yo lírico. “Buscar un rostro”, una frase que expresa *la identidad y la fijeza* de la mujer/instante/poesía/ser lo que se es. “Tú a mi lado caminas como un río”, oración que expresa *el fluir* de ese alguien que lo acompaña.⁶⁷ De cierta manera, este pasaje permea gran parte del poema, pues ayuda a dilucidar los otros momentos.

La gran parte de instantes alcanzados no le ha mostrado ningún rostro ni revelado su ser unitario; por eso sigue en la búsqueda. Le han mostrado su soledad en su cuarto, en la noche, mientras escribe y el tiempo “afuera”⁶⁸ lo asedia. El yo lírico sólo ha proyectado el ser unitario en una pareja de amantes, en una segunda persona del plural. *Pareciera*, entonces, que el yo lírico va registrando su tragedia. No obstante, existe un momento en el que sí habla en la primera persona del plural que los inserta en el instante de plenitud: “perdemos nuestros nombres y flotamos” (431). A esto le sigue toda una estrofa (XXIX) en la que describe lo que acaece en ese instante pleno y al final de él.

En este momento resulta pertinente enunciar lo que sigue. Se había soslayado la idea de la circularidad que tanto se ha leído en *Piedra de Sol*. Intuitivamente, en la circularidad acaece la multiplicidad de la realidad: la circularidad del itinerario diegético; la del ser del peregrino cuyos movimientos han de considerarse como múltiples círculos, una búsqueda en los laberintos circulares (recuerdos, experiencias) de sí mismo; la del tiempo diegético; la del poema; la de la lectura. Así, cuando el yo lírico decide buscar un instante

⁶⁷ En este momento, la interpretación de Gimferrer se oscurece un poco. Buscar un rostro/buscar un instante para fijarlo no tiene compatibilidad con un tú que fluye a un lado: ¿un instante que se busca pero que también fluye el costado del yo lírico? El instante, por definición, no “fluye”.

⁶⁸ Fuera de su cuarto, no fuera del tiempo. Se debe aclarar estos dos niveles debido a que decir que el instante está fuera del tiempo caería en contradicción con la poética paciana: el tiempo sólo se transfigura.

trascendente, motivado por “el acto amoroso/la revelación poética/el cumplimiento del ser que es”, realiza un juego temporal que se cifra en la imagen de un círculo.

El yo lírico proyecta su buscar. Este verbo de suyo posee un rasgo semántico que implica la tendencia al futuro. Sin embargo, busca en su memoria como uno de sus primeros pasos. Y sólo por un acto intuitivo de interpretación se comprende que, en ese círculo, el avanzar es retroceder, ir al futuro de la búsqueda pero que llega siempre al mismo punto de partida. Así, este presente constituye el pasado de ese futuro y el futuro de la memoria. El presente en el que escribe el yo lírico resulta ese aquí y ahora diegético. Entonces, el peregrino, el viajero de sí, busca el instante trascendente; indaga en su memoria, en su historia, en sus proyecciones mentales, pero siempre desemboca en su presente escritural. Este instante dura “la vida de cien soles” (437). Así, el itinerario enunciado desde el presente poético es un siempre volver a comenzar para llegar de nuevo al instante que se ha manifestado en el acto amoroso.

Pues bien, luego de la reformulación del desvarío se proyectan una serie de hechos históricos, como la mención de Sócrates, Agamenón, Moctezuma. Esto, en principio, se contrapone al acto amoroso en el orden de la liberación del amor y la alienación del suceder del tiempo; empero, asimismo, para resaltar lo que acaece en dicho instante y, sobre todo, para subrayar el modo en que transcurre: un abismo inmenso que se abre hacia el interior, pero un parpadeo en el tiempo. Y por ello se pregunta: “¿cuándo somos de veras lo que somos?” (505). La respuesta ya ha sido dada: apenas un instante. La respuesta alternativa es: en la otredad (XXX); bajo este marco, le pide a un “tú” que le revele al fin el amanecer, la puerta del ser; es decir, solicita que ese instante inmenso transfigure también el transcurrir del tiempo. Pero el itinerario escritural registra la imposibilidad de la permanencia en tal instante; refleja la imposibilidad de la condición humana: “quiero

seguir, ir más allá, y no puedo” (571). El instante se despeñó en otro y otro (572), se convirtió en tiempo que enajena. Y así se marca el regreso a un nuevo intento.

3.2 Las imágenes poéticas. Señales hacia la comprensión intuitiva

Alternativa, o simultáneamente también, la imagen poética será el símbolo y el instante de una fusión/encuentro o el elemento de una operación productora de textos. Alternativa, o simultáneamente, estaremos ante poemas que se tejen y destejen en el interior de fluctuaciones temporales, y ante otros en los que las palabras designan, más que nada, los puntos cardinales de un espacio mental.

Maya Schärer-Nussberger⁶⁹

El poema no es sino eso: posibilidad, algo que [...] se anima al contacto de un lector u oyente.

Octavio Paz

La ambigüedad y el hermetismo conforman dos características de la poesía paciana, por lo menos en todo *Libertad bajo palabra*. Así, el intérprete o el conjunto de críticos pueden establecer distintas lecturas de *Piedra de Sol*.⁷⁰ El hermetismo paciano lo permite y éste deja un gran margen a la subjetividad, a pesar de los motivos poéticos de Octavio Paz, como la luz, la fuente, el reflejo, el desdoblamiento, la metaescritura.⁷¹ Es decir, se pueden

⁶⁹ Octavio Paz. *Trayectorias y visiones*, p. 11.

⁷⁰ Como señala Paul Ricoeur en *Teoría de la interpretación* (p. 65 y ss.), no son infinitas lecturas. La paráfrasis que se hace de la metáfora o de la imagen parecen infinitas porque jamás lograrán agotar el sentido innovador que tales figuras ostentan. La variedad se reduce a un par de posibilidades.

⁷¹ Los versos clave del poema necesitan una serie de asociaciones con la previa producción poética y ensayística para poder iniciar su comprensión. En este aparente círculo vicioso de asociaciones e interpretaciones radicaría el hermetismo paciano. Pero tales asociaciones tienen como fundamento sólido los motivos poéticos pacianos. A pesar de esto, existe un gran margen de subjetividad por parte del intérprete en sus asociaciones. Idealmente, éstas alcanzarían la objetividad si, por un lado, el intérprete conociera

establecer distintos discursos sobre *Piedra de Sol*.⁷² Pero ésta no es la razón más poderosa para decir: *Piedra de Sol* como discursos; las imágenes poéticas de *Piedra de Sol* como discursos. La naturaleza de estos hechos resulta de carácter externo. Incluso constituye un momento derivado, posterior, al poema mismo. Lo que hace de las imágenes poéticas discursos es su inherente expresión de la pluralidad de la realidad en una unidad y nuestra necesidad de parafrasearla.

Por ejemplo, el título del poema y el epígrafe de Gérard de Nerval pertenecen a dos visiones de mundo completamente distintas. La Piedra del Sol forma parte de la concepción temporal del mundo prehispánico y Nerval constituye un poeta de la Modernidad (Occidente, Romanticismo). Jason Wilson apunta que “hay una curiosa confrontación entre la deliberadamente mexicana «piedra de sol» y el epígrafe de Nerval”⁷³. No obstante, ambos señalan la misma noción circular del tiempo:

detalladamente la previa producción poética pertinente; y si, por otro lado, se tuviera la seguridad de una interpretación certera que se adecuara en términos absolutos con el resto de poemas hasta 1957. Hay ambigüedad y hermetismo en la poesía de Octavio Paz, como lo señaló Carlos H. Magis (ver Magis. *La poesía hermética de Octavio Paz*, pp. 1-5). Esto posibilita, e incluso exige, un papel más activo del lector. Este papel activo, en el estudio de *Piedra de Sol*, sólo hace patente los discursos que acaecen en el poema y, en particular, en las imágenes poéticas. El hermetismo no da certeza y permite que unos focalicen ciertos rasgos, omitan otros; asimismo, esto da pie a que se genere una red de configuraciones interpretativas, no amplia pero sí diversa. Por lo demás, estas focalizaciones, omisiones, preconceptos, intereses con relación al autor, tradición y bagaje cultural del intérprete particular, sus obsesiones, entre otras características, son unos de los constitutivos (externos) de lo que he denominado discurso; éste, en sí, es la materialización de una enunciación con todas las anteriores condicionantes.

⁷² *Piedra de Sol* es el más admirable poema de amor jamás escrito en América Latina...

Piedra de Sol es un itinerario que busca la fijación del instante...

Piedra de Sol es un poema circular...

Piedra de Sol es un poema sobre el tiempo, que opone el tiempo lineal al circular para retornar a los orígenes (prehispánicos) sagrados, como un medio de salvación y trascendencia en este moderno mundo carnicero...

⁷³ J. Wilson. “*Piedra de Sol*”, p. 94. Esta confrontación la destaca para trasladar la ambivalencia al orden de la vida de Paz. Señala que había regresado a México en 1953 después de once años en el extranjero como amigo de André Bretón. Crítico del surrealismo y del pensamiento francés, sus propuestas poéticas, que al principio se recibieron como extranjerizantes y afrancesadas como es el caso de *¿Águila o sol?*, integraban de una nueva forma unitaria las raíces mexicanas y la asimilación de otras culturas como la francesa. *Piedra de Sol* conforma, en el desarrollo histórico de la obra paciana, la síntesis de muchas corrientes literarias y de problemas estéticos en el México de mediados del siglo XX (ver José Emilio Pacheco. “Descripción de

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 dernière amant?⁷⁴

José Emilio Pacheco, con respecto al epígrafe, focaliza la idea que Paz explicó en su nota a la primera edición: el fin de un ciclo y el principio de otro. Veladamente, Pacheco alude al mundo prehispánico que Paz indicó en los símbolos de la portada y al principio y final del poema. Y esto lo traslada imperceptiblemente a la interpretación del ordinal trece del soneto de Nerval. Asume que tal número puede referirse a la decimotercera carta del Tarot, que significa renovación del ciclo y el paso a otra etapa.⁷⁵ Y un matiz que añade, el cual se debe subrayar, indica que la carta número trece “no representa necesariamente la muerte física sino la de nuestro ser”⁷⁶. (Este matiz fundamenta la interpretación del poema como un itinerario del yo poético en busca de su ser.) Imperceptiblemente, las dos visiones de mundo se han identificado y no es sino a partir de dos vertientes en que se pueden observar con claridad y distinción; en el poema acaecen como una y la misma cosa.

«Piedra de Sol», pp. 50-53). Considero que esta intención sintética se ha olvidado últimamente en los estudios del poema. No obstante, Ernestina Yépiz Pañuelas ofrece un rastreo de las corrientes literarias que se dan en el poema (“Las corrientes poético-literarias presentes en *Piedra de Sol*”, *Eros, amor y mito en Piedra de Sol de Octavio Paz*, tesis); señala el Barroco, el Romanticismo, el Simbolismo, el Cubismo y el Surrealismo.

⁷⁴ Ofrezco las dos versiones que el propio Paz tradujo, para comodidad y lectura propia del lector:

(1) Vuelve otra vez la Trece —¡y es aún la Primera! Y es la única siempre —¿o es el solo momento? ¿Dime, Reina, tú eres la primera o la última? ¿Tú eres, Rey, el último?, ¿eres el solo amante?	(2) Vuelve otra vez la Trece —¡y es aún la Primera! Y es la única siempre —¿o es el único instante? ¿Dime, Reina, tú eres la inicial o postrera? ¿Tú eres, Rey, el último?, ¿eres el solo amante?
---	--

(Octavio Paz. *Obras completas. Obra poética II (1969-1998)*, p. 331).

⁷⁵ José Emilio Pacheco. “Descripción de «Piedra de Sol»”, p. 40.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 41.

Para Maya Schärer-Nussberger, el calendario del sol azteca⁷⁷ se relaciona con el epígrafe para significar el tiempo como un eterno retorno. La relación se estrecha porque el número 13 del epígrafe, para Schärer-Nussberger, simboliza “la primera y la última hora, en las cuales las doce horas del día se cierran en abanico”⁷⁸; y dice que las mismas cifras en el calendario del sol representan el nacimiento del último sol, nuestra época moderna, que aparece en el centro de la piedra. Nótese, entonces, que estos mismos dos elementos suscitan dos interpretaciones. En un momento significan la muerte de “nuestro” ser y su regeneración y en el mismo momento simbolizan el tiempo como eterno retorno.

Paul-Henri Giraud, por su parte, dice que “la treizième” significa la hora decimotercera, hora que llega cuando las otras doce han llegado; pero que también refiere a la *mujer*, a la que la voz poética alude en el tercer verso del soneto.⁷⁹ La Trece es la hora encarnada en mujer⁸⁰ (la mujer única que Nerval amó, menciona Giraud) y el “único instante”⁸¹ que Paz buscaba. De Giraud destaca la concepción de la hora que encarna en

⁷⁷ Resulta curioso y sugerente que todos hablen del calendario azteca y que Paz refiera en su nota al sistema maya con el que se computaba la trayectoria del planeta Venus. Considero que Paz está introduciendo otra visión de mundo alusiva al mundo maya. No he encontrado estudios que subrayen estas dos corrientes prehispánicas para leer *Piedra de Sol*. Mis limitantes y los objetivos de esta tesis, en cierta medida, no me permiten profundizar al respecto. Quizá haya implicaciones derivadas de estas dos vertientes prehispánicas para acotar más la significación del poema.

⁷⁸ Maya Schärer-Nussberger. “Octavio Paz: el calendario del sol o el acontecer de la poesía”, p. 54.

⁷⁹ Paul-Henri Giraud. “La transfiguración del tiempo: *Piedra de Sol*”, p. 109. Giraud menciona que estos datos alusivos los anotó el propio Nerval al margen del poema.

⁸⁰ Este percepto se asemeja bastante al instante corporeizado que interpreta Gimferrer a lo largo del poema y, sobre todo, en la estrofa III. La diferencia consiste en que para Giraud y el propio Nerval la hora se materializa en mujer; para Gimferrer, simplemente el instante se materializa y punto. Para ampliar estas disquisiciones, como he atisbado páginas arriba, aquello que se materializa también es la poesía, pues ésta conforma una corriente verbal viva a su manera que se fija en el poema en tanto que objeto hecho de papel y tinta; la lectura le regenera su vivacidad y así se vuelve un retorno del tiempo al instante, de la quietud al movimiento, y viceversa.

⁸¹ Giraud expresa que en la segunda versión del soneto Paz traduce forzosamente a “único instante” la frase “seul moment” por sus propias obsesiones con la fijación del instante.

mujer. Así, del título y el epígrafe se tiene: la-muerte-resurrección-de-nuestro-ser/el-tiempo-como-eterno-retorno/la-hora-encarnada-en-mujer.

Francesco Fava menciona que *Piedra de Sol* “puede leerse también, partiendo del título, como una reflexión sobre el tiempo”⁸². Para este crítico, ésta constituye una de las ideas que puede permear todo el poema. Con base en esto, enuncia que “haciendo referencia a la tradición de los antiguos pueblos de México, Paz se propone contraponer a la simple «sucesión» que regula el «calendario profano» la visión cíclica propia del «calendario sagrado»”⁸³. Así, la multiplicidad que el título y el epígrafe han motivado ya resulta muy diversa y compleja: la-muerte-resurrección-de-nuestro-ser/el-tiempo-como-eterno-retorno/la-hora-encarnada-en-mujer/contraposición-entre-el-tiempo-profano-y-el-sagrado. Incluso, se puede pensar que entre estos dos tiempos contrapuestos, en su mitad que los une, se halla el instante revelador y trascendente en este mundo.

Todas estas aproximaciones poseen sólidos fundamentos. No se pueden negar radicalmente. El caso es que, por los objetivos, intereses, circunstancias de su propio estudio, han focalizado, fragmentado, omitido ciertos elementos constitutivos del epígrafe y el título. Además, el hermetismo y el propio mundo poético paciano dificultan rastrear con claridad las alusiones e intenciones del escritor. En sentido positivo, comprenden las distintas configuraciones de *Piedra de Sol* que enriquecen el poema mismo.

Ahora bien, todas estas posibilidades interpretativas o paráfrasis no agotan el sentido poético o unitario del título y epígrafe. Quizá el lector haya observado algunas de estas alternativas no contingentes e ineludibles; en realidad, basta con un par de ellas y que

⁸² Francesco Fava. “«Si un mismo río riega todo lo viviente...» *Piedra de Sol*, poema de confluencias”, p.142.

⁸³ *Ibidem*, p. 142. Fava escribe que esta contraposición entre lo profano y lo sagrado en el tiempo la extrae del capítulo llamado “El ritmo” de *El arco y la lira*. Este tipo de asociaciones y rastreos es uno de los modos de operar con los que se constituyen los discursos externos al poema pero motivados por él.

se sepa que parte de la poética paciana realiza una identificación de realidades opuestas, para iniciar la comprensión del tal poema largo. Rastreadas o leídas estas posibilidades, que la interpretación intuitiva las contemple como una realidad y su pluralidad.

Una mejor manera de explicarlo es con las imágenes siguientes que contienen los acontecimientos mentales de galerías, corredores:

voy entre galerías de sonidos,
fluyo entre las presencias resonantes,
voy por las transparencias como un ciego,
un reflejo me borra, nazco en otro,
oh bosque de pilares encantados,
bajo los arcos de la luz penetro
los corredores de un otoño diáfano (vv. 34-40)

El verbo “voy” aparece por primera vez en esta estrofa IV. Se repite constantemente en toda esta primera sección, donde también “va” por el cuerpo de la mujer mundo. Semánticamente, predominan nociones evanescentes, impalpables: *presencias resonantes*, *transparencias*, *reflejo*, *arcos de luz*, *pilares “encantados”*, *galerías de “sonidos”*, *corredores de un “otoño”*, y además, “*diáfano*”.

Ésta es la estrofa siguiente a los versos iniciales donde todo principia temporalmente y donde todo se fundamenta. Asimismo, en los versos inmediatamente anteriores, la mujer/instante/poesía ha tomado cuerpo y hecho visible el mundo. Igualmente, las estrofas posteriores describen el recorrido aún idílico en que la mujer está en armonía con el mundo. Entonces, la estrofa IV que se está analizando se enmarca en esta visión particular del mundo, de naturaleza prístina y armónica. Debido a esto, las transparencias, la luminosidad, la diafanidad connotan un sentido positivo. Apuntan al

“momento” de la revelación (luminosidad, alumbramiento) poética; del instante, aunque corporeizado, diáfano y transparente donde todo se revela; a la presencia resonante⁸⁴ de la mujer de luz.

Esta estrofa marca una transición. Por un lado, le precede la imagen del chopo de agua que señala los dos principios: el temporal y el Principio anterior a toda historia. También indica el avanzar y retornar al mismo punto. Veladamente⁸⁵, sobre todo la estrofa II, refieren los juegos temporales en los que pasado-presente-futuro convergen en un mismo espacio. Es decir, con claridad no hay un fluir del tiempo aún; se habla en términos muy generales donde no se expresan experiencias concretas. Por otro lado, le sucede una serie de estrofas (V-VIII) en las que ya hay un transcurrir no sólo por el cuerpo de la mujer mundo, sino también por el tiempo; además, se expresan acciones particulares como las de ir por un cuerpo, recoger, buscar.

Existen otras marcas que diferencian las estrofas que flanquean la IV y hacen de ésta un pasaje de transición. Los núcleos sintácticos de las precedentes son sintagmas nominales⁸⁶; un puro nombrar como al Principio, como la poesía: un sauce, un chopo, un árbol, un caminar, agua que mana, presencia, las felicidades inminentes, horas de luz, una

⁸⁴ Las “presencias resonantes”, en una primera interpretación de apoyo, las considero como personas hablantes, pero de la que se desea remarcar, en este momento idílico, su diafanidad, su poco asimiento, su pureza. Pues la presencia, el sonido, la luz, el reflejo se sienten pero no se atrapan, son momentáneos y evanescentes, como el instante, la revelación poética, la culminación del acto amoroso. En términos generales, constituyen fenómenos que están ahí pero de los que no podemos dar cuenta como un objeto. Además, dichos fenómenos conforman experiencias fundamentales en la vida del hombre, como los son un instante de comprensión, de revelación poética, un acto amoroso.

⁸⁵ *Piedra de Sol* se debe releer no sólo porque se considere un poema circular y porque el instante poético se reviva en otra lectura, sino porque anticipa ideas poéticas que se esclarecen con otros pasajes posteriores. La misma comprensión es un ir y venir circular dentro del poema, como las proyecciones y rectificaciones de las que habla Gadamer. Asimismo, este tipo de comprensión circular no se limita a los márgenes de *Piedra de Sol*; antes bien, varias claves interpretativas del poema en cuestión se hallan en todo *Libertad bajo palabra*.

⁸⁶ Como herramienta para la comprensión se establece que, a falta de punto en todo el poema, las estrofas constituyen unidades con sentido completo. De esto se deriva la descripción en sintagmas nucleares.

mirada que sostiene en vilo, cuerpo de luz. Los núcleos sintácticos de las estrofas subsecuentes se centran en sintagmas verbales: voy (con suma preponderancia), es, oficia, cubren, asedia, divide, vas, beben, ondula, canta, llueves, hunde, se destroza, recojo, prosigo, busco. Esto refleja el paso de un Principio antes de la historia a un pleno suceder del tiempo. Y no hay mejor manera de expresar el paso de éste que con verbos conjugados y la fijeza de aquél que con lo que singulariza, identifica, fija: el nombre. Con respecto a todo esto, la estrofa que se está analizando es ambigua y hermética. Existen acciones, pero no se puede determinar si ocurren en el tiempo o en el Principio. Los sintagmas nominales de naturaleza evanescente no hacen alusión a generalidades pero sí a elementos concretos, pero poco asibles en el suceder temporal.

Ahora bien, la estrofa IV, por su ambigüedad y hermetismo, reafirma y posibilita lo que se ha visto en la estrofa III: el instante/mujer/poesía corporeizado y las marcas iniciales del itinerario. Tómese, previamente, una primera experiencia mental de unas galerías⁸⁷ y corredores. Si se asume, con Gimferrer, que el instante se ha corporeizado, que se ha fijado en el poema, en este pasaje el yo lírico va por el instante. Así como el instante ha sido apresado en el poema, los sonidos también se han fijado en las galerías: “voy entre galerías de sonidos”. Entonces, en el instante fijo están también los sonidos detenidos y se los puede apreciar como en una galería de pinturas o fotos vívidas. La multiplicidad de la realidad puede ser experimentada en su totalidad a través de la fijación poética del instante; nada se escapa en el retrato: ni las presencias, ni las transparencias, ni los reflejos, pues de cierta

⁸⁷ Compréndase “galería” como una pieza larga y espaciosa, con muchas ventanas, o sostenida por columnas o pilares, que sirve para pasear o para colocar en ella cuadros, adornos y otros objetos. O también entiéndase un corredor descubierto o con vidrieras, que da luz a las piezas interiores de las casas. Incluso, defínase como un camino subterráneo.

manera presencias y reflejos, transparencias, con el instante también se materializan. El instante lo revela todo: “gota de luz de entrañas transparentes”⁸⁸ (338).

Ahora bien, si se asume —como la mayor parte de las paráfrasis— que la “presencia como un canto súbito”, la “mirada que sostiene en vilo / al mundo”, “el cuerpo de luz”, “la hora que tiene cuerpo”⁸⁹ es una mujer que hace visible el mundo por su cuerpo y lo hace transparente por su transparencia, en la estrofa IV de transición el yo lírico recorre a esa mujer (mundo).

Ha de notarse que el modo en que la mujer toma cuerpo resulta revelador. Primero era una presencia como un canto súbito, lo que connota su nulo asimiento. Luego, en aposición, se le nombra como “cuerpo de luz”, frase que expresa la unión de opuestos: la materialidad, como el rasgo semántico que se destaca del vocablo *cuerpo*, y la inmaterialidad como el rasgo semántico de “luz” que entra en juego con el núcleo nominal que lo rige. Y si se imagina poéticamente este cuerpo de luz, poco tiene que ver con algo sólido. A partir de este análisis se deduce y acota que el instante de revelación poética, el instante del amor, el instante en el que se llega a ser lo que se es, sólo se alcanza a través del cuerpo de la amada. Como se pierde cuerpo y el tiempo se transfigura, ella también pierde cuerpo y se vuelve luminoso, revelatorio (“el mundo es transparente por tu transparencia”). Por el cuerpo de la mujer, instante y mujer se convierten en luz y acaece un amanecer, intuición poética ésta que, por lo demás, connota un principio, un nacimiento: el del peregrino escritural.

⁸⁸ Este verso ocurre en la sección del acto amoroso y el instante rescatado inmediatamente después al “Madrid, 1937”. La “luz” y las “transparencias” reafirman aquí su carácter positivo.

⁸⁹ Todos estos versos pertenecen a la estrofa III.

Desde estas reflexiones, en la estrofa IV que se está analizando, el yo lírico inicia su recorrido. El mundo es visible pero transparente, lo señala la estrofa III. El mundo por el que camina el peregrino lo conforma el cuerpo de la mujer, lo indican las estrofas IV-VIII. Entonces, el yo lírico deambula por ese translúcido mundo de mujer donde hay galerías de sonidos (vibraciones del aire), presencias resonantes (presencias de personas), bosques de pilares encantados (chopos, fuentes), otoños diáfanos.

Si se asume que la poesía constituye el fenómeno que se ha corporeizado⁹⁰, se obtiene el poema. La poesía, inmaterial como la luz, considerada como una serie de intuiciones del poeta, toma cuerpo en el poema (tradicionalmente, tinta y papel). Y el poema transparenta y visibiliza el mundo intuitivo-poético del autor. De la unidad indisociable que abraza/abrasa poesía y poema nace la experiencia mental, la intuición, la revelación poética de imágenes, personajes, anécdotas, nombres puros; elementos hechos de materia y luz.

Así, el poeta va en su poema, en sus versos, sus palabras, sus *galerías de sonido*. Deambula entre personajes hechos de palabras, entre *presencias resonantes*. Un reflejo, una figuración, una imagen, un recuerdo lo borra y nace en el siguiente verso: “un reflejo me borra, nazco en otro”. Estrofas, silvas-selvas, *oh bosque de pilares encantados*. Y penetra en los corredores-versos de un otoño diáfano.

Por lo demás, la asunción de estas tres paráfrasis denota la apertura⁹¹ inherente de la imagen poética, contenida en esta estrofa IV, cuyos núcleos son los vocablos “galerías” y

⁹⁰ Ésta es una de las realizaciones de la estrofa III que esta tesis propone y que pone a discusión, pues en su trayectoria no ha encontrado a algún crítico que profiera lo mismo.

⁹¹ Compréndase “apertura” como “posibilidad original”, idea alejada del uso ordinario de “posibilidad”. Es decir, compréndase antes como “ser posible” que como “poder algo”; en otras palabras, como “aquello que en cada caso puede ser y tal que él es su posibilidad” (Cfr. Martin Heidegger. § 31. “El *ser ahí* como comprender”. *El ser y el tiempo*, específicamente pp. 160-162). El “ser posible” se “diferencia así de la vacía

“corredores”. Pero en el fondo constituyen uno y el mismo fenómeno cuya cifra es la imagen misma que pueda experimentarse en la “percepción” de las galerías y los corredores.

Se ha comenzado a perfilar lo que hace de estos versos una imagen poética. En realidad, hasta ahora sólo se ha tratado el aspecto semántico de la imagen. Pero para comprenderla mejor, se añade un comentario sobre el verso “un reflejo me borra, nazco en otro” (37), para facilitar la explicación de la imagen.

Una multiplicidad de asociaciones aclara la significación del verso 37. Sólo se mencionan dos ejemplos externos a *Piedra de Sol* que esclarecen tal verso; luego se establecen las relaciones dentro del poema. Se puede anticipar que la noción de “reflejo” expresa el desdoblamiento del yo lírico (motivo paciano). En este caso, surgen tres entidades: el yo lírico que camina/escribe, un reflejo de éste que se borra y otro que aparece. A este motivo poético paciano se une otro: la memoria.⁹² Y ya con esto la complejidad se desborda.

posibilidad lógica como de la contingencia [...] El campo de fenómenos desde donde verla [a la posibilidad] lo ofrece el comprender en cuanto «poder ser» que abre” (*Idem*). Entonces, se ha de considerar la apertura como posibilidad permanente. Aunque estos términos se enmarcan en una investigación ontológica, es posible utilizar la hermenéutica ontológica y trasladar sus reflexiones a una hermenéutica textual, como de cierta manera ya lo hizo Gadamer. Así, se puede decir del comprender del intérprete lo que sigue: “El proyectar del comprender tiene la posibilidad peculiar de desarrollarse. Al desarrollo del comprender lo llamamos «interpretación». En ella el comprender se apropia, comprendiendo, de lo comprendido [...] La interpretación no es el tomar conocimiento de lo comprendido, sino el desarrollo de las posibilidades proyectadas en el comprender” (M. Heidegger. § 32. “El comprender y la interpretación”. *El ser y el tiempo*, específicamente p. 166). De este modo, se observa que las tres paráfrasis que se han desarrollado sobre la estrofa IV son la manifestación de la comprensión global que los críticos proyectaron. Éstos, de algún modo, han estrechado la apertura inherente de las imágenes, pues la realización y experiencia que tuvieron de ellas al mismo tiempo que desveló un sentido, ocultó otro. Es decir, *Piedra de Sol* motiva esto, pero al mismo tiempo posibilita una comprensión que experimente el fenómeno denominado imagen como una intuición de la unidad de la pluralidad de la realidad.

⁹² Motivo que, por lo demás, en este momento de la lectura (estrofa IV) no se puede dilucidar sino hasta otra lectura circular.

La escritura es memoria y los personajes recuerdos (motivo paciano). Estos recuerdos conforman los desdoblamientos del yo lírico. Dichos desdoblamientos pueden ser múltiples y el propio yo lírico los considera otros “yo”, otros “él”. Esto expresa la temporalidad de su ser y sus varias manifestaciones⁹³. Así, se observa la fragmentariedad de su ser. Esto se puede esclarecer si se trae a colación la segunda sección del poema “Cuarto de Hotel”⁹⁴ de *Libertad bajo palabra*:

Roza mi frente con sus manos frías
el río del pasado y sus memorias
huyen bajo mis párpados de piedra.
No se detiene nunca su carrera
5 y yo, desde mí mismo, lo despido.
¿Huye de mí el pasado?
¿Huyo con él y aquel que lo despide
es una sombra que me finge, hueca?
Quizá no es él quien huye: yo me alejo
10 y él no me sigue, ajeno, consumado.
Aquel que fui se queda en la ribera.
No me recuerda nunca ni me busca,
no me contempla ni despide:
contempla, busca a otro fugitivo.
15 Pero tampoco el otro lo recuerda.

El pasado y sus memorias como un río se asocia inmediatamente con el principio de *Piedra de Sol*: “un caminar de río que se curva, / avanza, retrocede” (4-5). Así se reafirma la consideración de este poema largo como un itinerario escritural por la memoria y las proyecciones. Éstas se ven en los versos 7-8: “¿Huyo con él y aquel que lo despide / es una

⁹³ El verso que se está tratando: “un reflejo me borra, nazco en otro”, anuncia y reafirma la paráfrasis de la búsqueda del propio ser del yo lírico.

⁹⁴ O. Paz. *Obras completas. Obra poética I (1935-1970)*, p. 81.

sombra que me finge, hueca?”, donde la sombra hueca que lo finge es la proyección de un futuro ser. Y el juego hacia el pasado inicia a partir del verso 9, donde el desdoblamiento parece infinito, aunque sólo llegaría hasta la conciencia del primer recuerdo. Destáquese de este fragmento la similitud entre el verso “es una sombra que me finge, hueca” con “un reflejo me borra, nazco en otro” de la estrofa IV de *Piedra de Sol* que se está explicando. Ambos son efectos de luz inasibles. Proyectan, además, uno con mayor claridad que otro, la idea de un desdoblamiento del yo lírico. Así, se establece que “el reflejo” constituye un desdoblamiento del yo lírico en su itinerario escritural.

Ahora bien, ¿por qué escritural? ¿Por qué la memoria como escritura? Esto se responde haciendo referencia, como un mero ejemplo, a otro texto de Paz, “Jardín con niño” de *¿Águila o sol?*:

A tientas, me adentro. Pasillos, puertas que dan a un cuarto de hotel, a una interjección, a un páramo urbano. Y entre el bostezo y el abandono, tú, intacto, verdor sitiado por tanta muerte, jardín revisto esta noche. Sueños insensatos y lúcidos, geometría y delirio entre altas bardas de adobe. La glorieta de los pinos, ocho testigos de mi infancia, siempre de pie, sin cambiar nunca de postura, de traje, de silencio.⁹⁵

La noción de “pasillos” se asocia inmediatamente con las “galerías”, los “corredores” de la estrofa IV de *Piedra de Sol* que se está analizando. “A tientas”, en este fragmento, está focalizado por ubicarse en la primera posición y permear todo el texto, pero en *Piedra de Sol* aparece, en apariencia, de forma insustancial en un verso que comprende las mismas redes semánticas: “camino a tientas por lo corredores / del tiempo”⁹⁶ (409-410). No obstante, la expresión, una locación adverbial, toma relevancia si se atiende a su definición:

⁹⁵ *Ibidem*, p. 178.

⁹⁶ Establézcase aquí de manera determinante ya que las redes semánticas de “corredores” y “del tiempo-de la memoria” son recurrentes.

con incertidumbre, dudosamente, sin tino.⁹⁷ De este modo, se proyecta la comprensión de cómo *Piedra de Sol* constituye un itinerario escritural “a tientas”, con varios intentos sin tino, por ejemplo, cuando se despeña de la frente de la mujer mundo en la primera sección (V-VIII).

La frase “entre el bostezo y el abandono” denota la experiencia vivida entre la vigilia y el sueño, un adormilamiento. Con esto, Paz marca una oposición entre los delirios del sueño y el pensamiento lógico-causal de la conciencia. También identifica ese mismo estado con el acontecer o la creación poética; ni pura emoción ni mera forma⁹⁸. En tal estado vislumbra un jardín de su infancia donde había ocho pinos. Así, los pasillos por los que se adentró fueron los de su memoria/sueño. La expresión “revisto esta noche”, por su parte, anticipa sin claridad la idea de lo escritural, pues hasta aquí está en el marco del adormitarse; la revisión ocurre entre el sueño y la vigilia.

El texto paciano seguirá con una serie de imágenes y situaciones vividas en ese jardín de la infancia. No obstante, hacia el final de “Jardín con niño” se revela la identificación de la escritura y la memoria mientras sigue con sus recuerdos:

Arriba, en las espesuras de las ramas, entre los claros del cielo y las encrucijadas de los verdes, la tarde se bate con espadas transparentes. Piso la tierra recién llovida, los olores ásperos, las yerbas vivas. El silencio se yergue y me interroga. Pero yo avanzo y me planto en el centro de mi memoria. Aspiro largamente el aire cargado de porvenir. Vienen oleadas de futuro, rumor de conquistas, descubrimientos y esos vicios súbitos con que prepara lo desconocido sus irrupciones. Silbo entre dientes y mi silbido, en la limpidez

⁹⁷ La primera y más difundida acepción es la de “reconocer con el tacto las cosas en la oscuridad, o por falta de vista”. La locación adverbial procede del verbo “tentar” y por ello su primera acepción consiste en un reconocimiento a través del tacto. La acepción que se da en el texto es derivada de ésta porque se ha metaforizado y se ha perdido su asociación con la materialidad de tentar. Sin embargo, esta noción de “tentar”, aunque metaforizada, no deja de ser expresiva y útil para comprender las expresiones pacianas.

⁹⁸ *Crf. O. Paz. El arco y la lira*, p. 14. Esta misma oposición se confirma líneas adelante del fragmento citado de “Jardín con niño”: “Sueños insensatos y lúcidos, geometría y delirio entre altas bardas de adobe”.

admirable de la hora, es un látigo alegre que despierta alas y echa a volar profecías. Y yo las veo partir hacia allá, al otro lado, a donde un hombre encorvado escribe trabajosamente, en camisa, entre pausas furiosas, estos cuantos adioses al borde del precipicio.⁹⁹

La frase “Piso la tierra recién llovida, los olores ásperos, las yerbas” se inserta en una red semántica constante. Es decir, se relaciona inmediatamente con el inicio del relato poético: “A tientas, me adentro. Pasillos, puertas que dan a un cuarto de hotel”, atendiendo a que se adentra por los pasillos de su memoria. Así, el “pisar” la tierra llovida realmente se dio en la vivencia infantil, pero ahora se revive en la ensoñación y la memoria y, sobre todo, en la escritura. Y esto se esclarece con la estrofa XI de *Piedra de Sol*, donde los sintagmas nucleares (verbos) establecen la identificación de realidades: busco/escribo/piso:

busco sin encontrar, escribo a solas (v. 90)
(...) piso días, instantes caminados,
piso los pensamientos de mi sombra,
piso mi sombra en busca de un instante (95-97)

Antes de continuar con el análisis del relato poético antes citado, destáquese la importancia del rasgo semántico de “instantes caminados”; en otras palabras, el rasgo temporal pretérito del participio pasado: caminados. El verso “piso los pensamientos de mi sombra” nos remite, en el orden y jerarquía del presente análisis, a la estrofa IV, núcleo de todas estas reflexiones y asociaciones.¹⁰⁰ Pues ya se ha establecido la identidad de los

⁹⁹ O. Paz. *Obras completas. Obra poética I (1935-1970)*, p. 178.

¹⁰⁰ Considero que este laberíntico proceder expresa la vívida experimentación no consciente de lo que *Piedra de Sol* es: un río escritural de la memoria que fija el instante, instante que contiene la pluralidad de la realidad. Asimismo, expresa los límites de la paráfrasis en su intento de querer agotar el sentido del poema y las intuiciones que se tienen de él.

fenómenos de la luz de “sombras” y “reflejos”¹⁰¹, en cuyo fondo se encuentra la noción de desdoblamiento.

Después de “piso la tierra recién llovida”, se explicita que el yo lírico está recordando: “Pero yo avanzo¹⁰² y me planto en el centro de mi memoria”. Luego seguirá un juego temporal entre pasado-presente y futuro también presente en *Piedra de Sol*. Las ideas de futuro, profecías, silbidos —en cierta medida intérpretese como canto poético/profético— se encuentran en las estrofas II y III del poema largo paciano. Y así, el final del relato poético paciano revela la identidad entre escritura y memoria.

Las profecías que el personaje infantil lanza las ve partir al otro lado¹⁰³, en donde se encuentra él mismo, desdoblado, como un reflejo futuro. También el final revela que la escritura es un precipicio en el que se contempla la hondura del pasado y la memoria. Que el leer o escribir poesía es asomarse a un precipicio en el que el vértigo¹⁰⁴ provocado conforma la revelación poética: “el mundo cambia / si dos, **vertiginosos** y enlazados, / caen sobre la yerba” (423-425). Entonces, queda mostrado que la memoria es escritura y, en el mismo “momento”, caminar.

Se dijo que antes de pasar a explicar la imagen se dilucidaría el verso 37 de *Piedra de Sol*¹⁰⁵: “un reflejo me borra, nazco en otro”, pues interesaba señalar que hacía alusión al desdoblamiento del yo lírico. Un desdoblamiento que resultaba posible de comprender de la

¹⁰¹ “un reflejo me borra, nazco en otro” (IV, 37).

¹⁰² El campo semántico, cuya red semánticas se establece con buscar, pisar, caminar, también está presente en *Piedra de Sol*.

¹⁰³ “El otro lado”, “la otra orilla” constituyen otro motivo paciano. Baste con señalar que su significación connota el instante de revelación poética, el instante del acto amoroso.

¹⁰⁴ Octavio Paz expresa una identificación, como en otros lugares de *Libertad bajo palabra* se puede observar, de la sensación experimentada en la culminación del acto amoroso, la revelación poética, la escritura poética misma: vértigo, un vértigo al abismarse —fijar su pluralidad— el instante.

¹⁰⁵ Ver página 132 de este trabajo.

aclaración de que ahí también estaban implicadas las ideas de memoria, tiempo, escritura. Igualmente, esto sirvió para explicar lo que connotan los vocablos “galerías” y “corredores”, palabras que conforman el núcleo de la imagen poética.

La imagen de los corredores y las galerías, en un principio, obedece a una experimentación mental del objeto virtual que estos vocablos suscitan. No obstante, la imagen poética no acaece aún. Incluso, el lector puede seguir leyendo sin este cumplimiento gracias a esta “figuración” mental. Pero su cumplimiento comienza con una serie de asociaciones textuales e interpretaciones; en este caso con los versos “**corredores sin fin de la memoria** / puertas abiertas a un salón vacío” (76-77) y “sigo mi desvarío, cuartos, calles, / **camino a tientas por los corredores / del tiempo** y subo y bajo sus peldaños” (408-410). Véase del siguiente modo:

voy entre galerías de sonidos, fluyo entre las presencias resonantes, voy por las transparencias como un ciego, un reflejo me borra, nazco en otro, oh bosque de pilares encantados, bajo los arcos de la luz penetro los corredores de un otoño diáfano (34-40)	recojo mis fragmentos uno a uno y prosigo sin cuerpo, busco a tientas corredores sin fin de la memoria, puertas abiertas a un salón vacío (74-77) (...)rostro desvanecido al recordarlo, mano que se deshace si la toco (80-81)	sigo mi desvarío, cuartos, calles, camino atientas por los corredores del tiempo y subo y bajo sus peldaños y sus paredes palpo y no me muevo, vuelvo adonde empecé, busco tu rostro, camino por las calles de mí mismo (408-413)
--	---	---

La experimentación mental de los corredores y galerías se vuelve el acontecimiento mental de la imagen poética cuando se accede a ella por medio de una intuición. Una intuición que “vislumbra”, poéticamente, la unidad de lo impalpable de la memoria y la materialidad de los corredores o galerías. En otras palabras, cuando lo suscitado por los vocablos entra en juego con lo que el lector trae y “pone” de sus experiencias previas —mentales, materiales, recuerdos, imaginación, tradición, cultura— para con-figurar tal realidad virtual. Imaginar unos corredores de la memoria o unas galerías de sonido resulta *una experiencia*

intransferible cuyo intento de comunicarla se cifra en una paráfrasis de lo que es para cada uno una galería de sonidos.

Pero esta imagen no se limita a la visión unitaria de su materialidad e impalpabilidad, sino que, en el acontecer, “vislumbra” el recorrido escritural en el mismo “momento”. Es decir, que en los versos, en tanto que conjunto de líneas de tinta, el lector “mira” los corredores; que en los versos, en el mismo instante, “ve” las galerías en las que están fijados los recuerdos, los instantes. Como si en el primer anillo de la Piedra del Sol, un corredor circular que llega al mismo punto de partida, donde están los pictogramas de los días, estuvieran los sonidos, los reflejos, los desdoblamientos del yo poético con sus pictogramas.

Además, en esa misma intuición, en el mismo instante, se experimenta la realidad del busco/camino/escribo/voy, que en esta paráfrasis sólo puede enunciarse analíticamente. Un ir por las galerías que es un pisar los recuerdos, que es un escribir poético, que es un recordar, que es un fluir por el tiempo hacia un futuro presente que es un pasado futuro. Un avanzar por esos corredores en busca de sí mismo, pero un avanzar que es retroceder. Pues el yo lírico, en su presente, lanza su búsqueda proyectada al futuro, pero sus derroteros son los corredores de la memoria: mientras él avanza en el tiempo, mentalmente retrocede en él, y de ese recorrido irá de recuerdo en recuerdo hasta desembocar en su presente; hecho que deja ver una circularidad. La circularidad de la búsqueda de su ser, circularidad *palpable*, por ejemplo, en ciertas galerías coloniales.¹⁰⁶

¹⁰⁶ Un ejemplo de ello lo constituyen las galerías-corredores del Antiguo Colegio de San Ildefonso: <https://www.google.com/search?q=galer%C3%ADas+coloniales+de+san+ildefonso&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ei=8fh-Ut7zCrSrsATzvYHYBw&ved=0CAkQ_AUoAQ&biw=1366&bih=643#facrc=&imgdii=&imgrc=mNal_EfKmijhyM%3A%3BMxGW87OHyUbeIM%3Bhttp%253A%252F%252Fwww.mexicoescultura.com%252Fgalerias%252Factividades%252Fprincipal%252Ffacsi.jpg%3Bhttp%253A%252F%252Fwww.mexicoescultura.com%252Fmovil%252Fdetalle_a.php%253Fflan%253Dmx%2526act%253D24070%3B600%3B400>

Así, en la realización de la imagen de las galerías y corredores, acontece, en el mismo instante, lo que se ha parafraseado como un itinerario, una reflexión del tiempo, un llegar a ser lo que se es, la fijación del instante, el instante del acto amoroso y de revelación poética. Esto se debe a que “los corredores” connotan lo inmóvil, una manera de expresar la fijación del instante; y a que “de la memoria” o “de sonidos”¹⁰⁷, como opuestos, connotan la movilidad, el fluir (del tiempo): la unión de dos realidades opuestas, como dice Paz. Igualmente, además de poder imaginar unas galerías de sonido o unos corredores de la memoria, se ha de atender a que *corredores* apunta hacia la fijación del instante de revelación poética, el del acto amoroso, del momentáneo llegar a ser lo que se es; así, estos discursos con que han parafraseado el poema constituyen su peculiar modo de acontecer de las imágenes poéticas de los corredores.

Por último, estas tres imágenes pertenecen, evidentemente, a tres pasajes distintos de *Piedra de Sol*. Ya se explicó ampliamente el contexto en el que se desenvuelven las “galerías de sonidos” y “los corredores de un otoño diáfano”. Así pues, la imagen del verso 76: “corredores sin fin de la memoria” se ubica en la estrofa IX, cuya naturaleza es eminentemente nominal:

corredores sin fin de la memoria
puertas abiertas a un salón vacío
donde se pudren todos los veranos,
las joyas de la sed arden al fondo,
rostro desvanecido al recordarlo,
mano que se deshace si la toco,
cabelleras de arañas en tumulto
sobre sonrisas de hace muchos años (IX, vv. 76-83)

¹⁰⁷ En esto nótese el paralelismo sintáctico: Frase nominal + preposición + término de la proposición cuyas frases nominales poseen el rasgo semántico de lo ‘sólido’ y los términos de la preposición el de lo ‘inasible’.

Le preceden estrofas (V-VIII) cuyos núcleos sintácticos los conforman formas verbales, pues en ellos el yo lírico transita por el cuerpo de la mujer mundo. Le prosiguen estrofas (X-XII) de igual naturaleza que las precedentes: núcleos verbales. Nótese aquí el contraste, a la estrofa que contiene la imagen de núcleos nominales la flanquean estrofas de núcleos verbales. Así, las estrofas subsecuentes tienen como centro el verbo “busco”. En ellas se expresa lo buscado o *deseado* —una de sus naturalezas— en términos genéricos: “busco un instante” (X, 85); también el modo y las situaciones que enmarcan dicha búsqueda: “busco sin encontrar, escribo a solas / no hay nadie, cae el día, cae el año / caigo con el instante” (XI, 90-92). Asimismo, enuncia un deseo en términos particulares: “busco una fecha viva como un pájaro” (XII, 98).

Apúntese, con este último verso, la constante confirmación, en las partes, de la unión de los opuestos, noción paciana de la que se derivan múltiples realizaciones. En términos descriptivos, se halla el enlace indisoluble de distintas dicotomías: lo material e inmaterial, lo concreto y lo abstracto, lo inamovible y lo móvil... De esta manera, el instante y las intuiciones que suscita el poema, como ya se ha dicho, han de acontecer con ambas naturalezas simultáneamente. La “fecha” entra en el orden de lo fijo, abstracto e inmaterial si se atiende a que la búsqueda se hace en la memoria, un día fijo. La expresión “viva como un pájaro”, por su parte, connota la oposición a la fijeza de las fechas. Desea, por decirlo así, el vuelo de los recuerdos, su latir acuciante y la viveza como en su primera experimentación.

Como resulta de la contratante experiencia estética de ver retratado el vuelo de un pájaro, así acontece el acontecimiento de “los corredores sin fin de la memoria”; no obstante, como Paz menciona en su definición de imagen, ningún elemento constitutivo pierde su singularidad esencial, ya sea en el orden del significado, ya en el de las realidades

que implica. Por ello, se experimenta mentalmente la imagen del los corredores (fijeza) de la memoria (movilidad), cuya “percepción” mental sólo puede ser intuita.

Así pues, la estrofa IX que contiene “corredores sin fin de la memoria” señala un cambio en la diégesis. Al mismo tiempo que marca una inflexión en la fábula, expone en el nivel de la historia o trama, para decirlo en términos narratológicos, una acotación externa a la diégesis. Es decir, al mismo tiempo describe el escenario en el que se desarrolla el personaje del yo lírico: la memoria —como término integrador y genérico y fuera de la fábula de sus personajes—, con su aposición “puertas abiertas a un salón vacío / donde se pudren todos los veranos” que ayuda a la plástica experimentación mental de los corredores sin fin de la memoria; una mano que se deshace si la toca¹⁰⁸ el yo lírico, cabelleras, sonrisas de hace muchos años —términos no integradores debido a su carácter más particular y concreto—. Y al mismo tiempo, como si se abstrajera del río de su escritura, del abismo al que se asoma, el yo lírico expresa su proceder, su técnica escritural con la que desarrolla la diégesis de su desdoblamiento. De este modo, se establecen dos niveles: el río de imágenes de la mente del yo lírico (ensoñación, virtualidad, inmaterialidad) y el presente material del yo lírico que escribe.

Así, las tres imágenes de los corredores son inflexiones importantes en la fábula y trama de *Piedra de Sol*. Lo que distingue a la primera, la de las galerías de sonidos (IV) es su ambigüedad; no se puede determinar con claridad y certeza si está dentro de la fábula que desarrolla el yo lírico o si forma parte del nivel del yo lírico frente a su mesa en la que

¹⁰⁸ Recuérdese que se está hablando de la memoria. Como ya se refirió al explicar los corredores de la estrofa XXVIII (ver especialmente la nota 97 de este apartado), una expresión cuya importancia se subrayó fue la de “a tientas”. De ella se dijo que la noción de “tentar” no dejaba de estar presente a la hora de ir sin tino por los corredores —lo cual comprueba la idea paciana, sobre las imágenes y la poesía en general, de no suprimir ninguna significación ni valor de las palabras—. Este tentar por los corredores es un tentar los recuerdos y, por tanto, al buscar/tentar algún rostro en la memoria, se desvanece.

escribe. Los corredores de la estrofa IX marcan la inflexión primera que enuncia la búsqueda en la memoria, después del paseo idílico por el cuerpo de la mujer mundo. Los corredores del tiempo de la estrofa XXVIII señalan una reformulación y se insertan en un pasaje de recapitulación a la que le sigue el momento social y las reflexiones sobre la *otredad*:

sigo mi desvarío, cuartos, calles,
camino atientas por los corredores
del tiempo y subo y bajo sus peldaños
y sus paredes palpo y no me muevo,
vuelvo adonde empecé, busco tu rostro,
camino por las calles de mí mismo
bajo un sol sin edad, y tú a mi lado
caminas como un árbol, como río
caminas y me hablas como un río (vv. 408-416)

Ha de notarse que las tres estrofas muestran una gradación en cuanto a su hermetismo, pues, conforme transcurre el poema, se aumentan más detalles en la red semántica de los corredores de la memoria. También por ello la lectura circular ayuda a dilucidar ciertas expresiones precedentes. Además, esto hace experimentar la búsqueda del ser del yo poético, pues al retroceder (releer) en la comprensión hermenéutica de los recuerdos del yo lírico, se profundiza en la comprensión del yo lírico, se *reviven* sus recuerdos.

Ahora bien, otra de las imágenes poéticas, cuyo contenido es sugerente y, además, esclarecedor, acaece la de los versos 93-94 de la estrofa XI:

90 busco sin encontrar, escribo a solas,
no hay nadie, cae el día, cae el año,
caigo con el instante, caigo a fondo,
invisible camino sobre espejos
que repiten mi imagen destrozada,
95 piso días, instantes caminados,
piso los pensamientos de mi sombra,
piso mi sombra en busca de un instante(XI, vv. 90-97)

El vocablo “camino” exalta sus significados primarios y secundarios, como teoriza Paz sobre la imagen. El sentido primario más viable corresponde a su naturaleza verbal: un verbo en presente, de la primera persona del singular en modo indicativo. El yo lírico es invisible y camina sobre un derrotero construido con espejos. Éstos producen el efecto luminoso de reflejar de manera múltiple al yo lírico, pues, al ser varios espejos y reflejar la luz incidente que mana del cuerpo del yo lírico desde distintos ángulos, se produce el efecto óptico de la reproducción varia del peregrino. No obstante, la forma “camino” alude también al sustantivo, si se atiende a sus acepciones secundarias metaforizadas e inmateriales. Éstas refieren a la vía, a la *jornada* de un lugar a otro, a la *dirección* que ha de seguirse. Así, el camino sobre espejos ha de considerarse como la dirección o la jornada “sobre espejos” por la que ha de transitar el peregrino.

Así pues, la experimentación mental con la que ha de alcanzarse la imagen poética tiene como base la figuración de un camino de espejos. Para que dicha experiencia acaezca como imagen poética ha de interpretarse todo aquello que de su plasticidad virtual emane y que el contexto también lo suscite.

Si se observa la causalidad de los hechos ofrecidos en la estrofa¹⁰⁹, el inicio expresa el deseo del yo lírico, que al mismo tiempo señala su naturaleza de peregrino: “busco sin encontrar, escribo a solas”. Estas dos frases presentan una identidad sintáctica: verbo + locución adverbial. La construcción idéntica posibilita también la unificación de realidades dispares que ya se había señalado antes, sin que cada realidad pierda su singularidad esencial. Entonces, el busco y el escribo se unen, a través de la intuición del lector, en una realidad que contempla en el mismo instante la realidad del peregrino y la del escribiente. En esta búsqueda, sin embargo, no se halla nada y el peregrino/escribiente se encuentra solo.

Surge, de este modo, un motivo paciano, la caída: “cae el día, cae el año, / caigo con el instante, caigo a fondo”. Ciertamente, la caída proviene de la visión de mundo cristiana, pero Paz hace de este tema algo perteneciente al hombre. Su concepción de la caída no carece de lo religioso ni de lo divino, pero éstos son la parte divina y religiosa del hombre; Dios no participa en esta religiosidad y divinidad poética y erótica del hombre.¹¹⁰ Entonces, al no encontrar nada, al no encontrar particularmente el instante, que en la estrofa anterior (X) expresó que buscaba, el peregrino/escribiente cae junto con el día, el año y el instante. El peregrino/escribiente se caracteriza en este pasaje también como el *caído* que ha de buscar su salvación y redimirse de su pecado original; pero todo en el plano aunque profano, no falto de religiosidad, como constantemente lo subraya Paz de manera diversa.

¹⁰⁹ Por el momento, el comienzo de la causalidad de los hechos puede marcarse dentro de esta misma estrofa y no se necesita retroceder más, pues está dentro del inicio de la tercera sección del poema si se considera que la primera es la del chopo de agua, la segunda la del recorrido del peregrino por la mujer mundo y ésta, marcada por la estrofa que marca la inflexión (IX) y que ya se ha comentado un par de páginas arriba.

¹¹⁰ Tanto en *El arco y la lira* como en *La llama doble y Corriente alterna*, Paz señala las semejanzas entre lo religioso-divino y la poesía y el amor. En este último libro dice: “Se ha comparado la poesía con la mística y con el erotismo. Las semejanzas son indudables” (O. Paz. *Corriente alterna*, p. 5).

La causa de la caída del instante puede establecerse desde distintos ángulos o perspectivas simultáneas. La alusión a la caída del instante pleno se refiere a la caída que ha sufrido recientemente de la frente de la mujer mundo. Asimismo, la caída ocurre del instante de revelación poética o el del acto amoroso al fluir del tiempo. También resulta factible considerar que cayó del Principio y se figure toda una alegoría con el discurso judeocristiano.

De este modo, se llega a la imagen poética del camino de espejos. Después de la caída, se está en tal camino que repite la imagen del caído. El peregrino/escritor, caído, está en el camino. A la imagen le siguen tres versos cuyo núcleo lo conforma el verbo “piso”, que remite inmediatamente al camino de espejos. Así pues, si pisa “días, instantes caminados” esto significa que transita por el pasado, de lo que se deduce que los instantes caminados se identifican con la imagen destrozada que reflejan los múltiples espejos del camino.

De esto el lector puede establecer una relación con la estrofa IV, que contiene la imagen de las galerías de sonidos y la de los corredores de un otoño diáfano, y deducir de ello que el camino de espejos constituye una de las realizaciones de los corredores sin fin de la memoria. Así, los reflejos del camino de espejos, los pensamientos de la sombra del peregrino, su propia sombra han de considerarse como los recuerdos del peregrino/escritor.

Así pues, de la imagen de los versos 93-94:

invisible camino sobre espejos

que repiten mi imagen destrozada

se ha de establecer que el adjetivo “invisible” califica al peregrino/escritor, presente tácitamente en el gramema del verbo “camino”. Tal invisibilidad se contrapone al reflejo de

la imagen del yo lírico, por lo que se cae en una contradicción lógica. No obstante, la invisibilidad ha de comprenderse en otro plano; es decir, el presente material del escribiente se contrapone al pasado inmaterial de su memoria. Entonces, la invisibilidad está calificando a su recuerdo impalpable, a la irrealidad material de sus desdoblamientos.

El verbo “camino” tiene la forma en primera persona del singular, presente y modo indicativo. Su relevancia radica en que se encuentra en relación paradigmática con los verbos *busco/escribo/piso*. Como ya se indicó, tal relación une distintas o alejadas redes semánticas que, por un acto poético, se unifican como una sola realidad sin que cada elemento pierda su singularidad esencial. De esta manera, el yo lírico se aparece como peregrino/escribiente/caminante. Todo el mundo implicado en cada verbo es traído a colación para que las tres realidades converjan en el presente del yo lírico.

La frase “sobre espejos” alude al trayecto y su naturaleza. En realidad, la expresión denota la memoria. Ésta contiene múltiples recuerdos que se figuran como una imagen destrozada. El camino de espejos (la memoria) contiene los múltiples retratos o imágenes (recuerdos) del yo lírico, los cuales conforman sus múltiples desdoblamientos. Entonces, al decir que pisa los días e instantes caminados, se dice al mismo tiempo que los está recordando porque transita por los corredores de su memoria, y en el mismo momento se dice que los está escribiendo/buscando porque la memoria es escritura.

Además, el peregrino/escribiente *pisa* su sombra. Este mismo fenómeno óptico de la luz incidente, como el de los reflejos del poema “Cuarto de hotel” con que se esclareció el tema del desdoblamiento, denota los otros “yo” del escribiente que recuerda. Así como se estableció en aquél poema que el desdoblamiento puede seguir hasta el primer recuerdo de sí, en *Piedra de Sol* también se señala, aunque de manera no tan clara. Pues el peregrino/escribiente no sólo camina por su sombra (otro “yo” pasado), sino también por

los pensamientos de ese otro “yo” que fue; lo cual sugiere que ese otro “yo” también está pisando/recordando a *sus* otros “yo” que fue.

En fin, la plasticidad de la experiencia mental de un camino de espejos no basta. Ha de “verse” en su materialidad e inmaterialidad virtual la memoria y sus reflejos, el peregrino y su transitar, el escribiente y sus versos como momentos poéticos. Asimismo, han de “mirarse” intuitivamente los diferentes rostros de los espejos como los diferentes seres del yo lírico. Igualmente, se han de “percibir” intuitivamente las distintas *posibilidades* de realización de la imagen, de acuerdo a la apertura que ha posibilitado distintos discursos.

Por ejemplo, si se atiende a que *Piedra de Sol* se considera como un itinerario en busca de un instante corporeizado, entonces el yo lírico recién ha fracasado en el derrotero de la mujer mundo, se ha despeñado y destrozado en su caída (VIII). Enuncia la búsqueda de ese instante corporeizado, fijado, que no ha alcanzado con la mujer mundo y que lo ha destrozado. Por ello, se encuentra en el camino que sigue con su imagen destrozada. Y ha de seguir su trayecto para encontrarla unida por el instante. Proseguirá su marcha hacia una fecha viva (XII) donde sí alcanzará la fijación del momento con la muchacha que sale del colegio de muros de tezontle. Tal instante se desvanecerá en el fluir del itinerario para desembocar en el instante rescatado “esta noche”, en la que el peregrino rescata el instante letra a letra (XVI). Luego de unas reflexiones (XVII-XII) en las que fluctúa el asimiento del instante, desembocará en el derrotero donde el yo lírico se cuestiona en distintos lugares concretos del mundo: Christopher Street, Reforma, Oaxaca, un cuarto de hotel, Bidart, Perote. Posteriormente, alcanza Madrid, 1937 y descubre otro instante fijo: el acto amoroso de dos amantes... En fin, llegará hasta el instante fijado alcanzado por la *otredad*.

Si lo que se ha corporeizado o lo que se desea fijar es la revelación poética, el camino de espejos son los versos del poeta que configuran sus desdoblamientos y se abisma en su escritura-río para contemplarse. Las estrofas conforman esos espejos fijos que lo repiten en tanto que son su creación que habla por él y sobre él. Las estrofas reflejan en su fijeza la intuición poética del escribiente, pero como la intuición está dispersa entre las estrofas, el lector ha de interpretar y encontrar la unidad del instante de la revelación poética. El escribiente pisa los días, los instantes *caminados* en sus versos *escritos*: quietud y movimiento, estrofas y lectura.

Si *Piedra de Sol* se considera la búsqueda del ser del yo lírico, los reflejos múltiples constituyen la fragmentariedad de su ser, su no ser total¹¹¹. El yo lírico fluye por los distintos seres que ha sido y aún no llega a ser lo que es. Desemboca siempre en su presente que lo refleja fragmentado. Sólo en el acto amoroso, en la mujer amada su “yo” se transfigura y deja de ser fragmento para alcanzar su unidad perdida:

(...) vislumbramos
nuestra unidad perdida, el desamparo
que es ser hombres, la gloria que es ser hombres
y compartir el pan, el sol, la muerte,
el olvidado asombro de estar vivos (vv. 360-364)

Esto se confirma con lo que el propio Paz dice en *El arco y la lira*:

Es la verdadera vida, la vida de todos los días. Sobre la otra que nos prometen las religiones, nada podemos decir con certeza. Parece demasiada vanidad y engolosinamiento con nuestro propio yo pensar en su supervivencia; reducir toda existencia al modelo humano y terrestre revela cierta falta de imaginación ante las

¹¹¹ Octavio Paz explica esto citando a Heidegger: “Llegamos tarde para los dioses y muy pronto para el ser [...] cuyo iniciado poema es el ser” (*El arco y la lira*, p. 268).

posibilidades del ser. Debe haber otras formas de ser [...] En cualquier caso, aspiro al ser, al ser que cambia, no a la salvación del yo. No me preocupa la *otra vida* allá sino aquí. La experiencia de la *otredad* es, aquí mismo, la *otra vida*. La poesía no se propone consolar al hombre [...] sino reunir] el tú con el yo, y así descubrir la figura del mundo en la dispersión de sus fragmentos.¹¹²

Así pues, el yo lírico busca su verdadero ser, alcanzarlo, en la transfiguración de su “yo”. Tal hecho se ase a través de la poesía, de la mujer cuando se reúne el “tú” con el “yo”: “el mundo cambia / si dos se miran y se reconocen / amar es desnudarse de los nombres” (374-376). Por eso, las estrofas-espejo repiten su imagen destrozada hasta que llega el instante amoroso o donde confluye el “yo” del peregrino con el “tú” del lector en el espacio único del poema.

Ahora bien, si se considera *Piedra de Sol* como un poema de amor, el yo lírico ve su imagen destrozada porque acaba de despeñarse del instante amoroso con la mujer mundo. Proseguirá su camino sabiéndose y viéndose destrozado hasta que la muchacha de las cinco de la tarde lo reintegre, o la Melusina de la estrofa XXI, o cuando la pareja posterior al verso “Madrid, 1937” en la que se observa lo salve del fluir del tiempo carnicero.

Asimismo, si *Piedra de Sol* constituye una reflexión sobre el tiempo, el yo lírico camina por el tiempo, es decir, fluye por el tiempo. Al ser circular, puede observar los pictogramas de su memoria de manera fragmentaria. Fluye por los desdoblamientos de su memoria. Así, profetiza su presente en un recuerdo y observa el presente como un pasado en la figuración de un futuro que ha de volver en el tiempo circular. Los espejos que lo reflejan conforman los distintos tiempos, los recuerdos y proyecciones, del yo lírico.

¹¹² O. Paz. *El arco y la lira*, pp. 269-270.

Así pues, tal diversidad temática y discursiva emana de los rasgos constitutivos de la imagen: espejo (sólido, quietud) e imagen (inmaterial, movilidad); camino (el movimiento en la fijeza del espejo) espejo (la fijeza en el movimiento del deambular). También surge de la densidad que ha otorgado en tales campos y redes semánticas a lo largo de todo *Libertad bajo palabra*. Densidad expresada en la identificación o el paralelismo de realidades que convergen en una misma realidad o intuición poética. De este modo, a partir de la “percepción” virtual de la plasticidad de las imágenes, el lector ha de con-figurar todas aquellas implicaciones. El lector, al mismo tiempo que reconoce mundo, interpreta-comprende las nuevas posibilidades que el poeta signa como un nuevo plexo de relaciones del mundo.

Existen otras imágenes poéticas que se ubican en uno de los pasajes más señalados. Atañen a la estrofa XXV que se inicia con la alusión al Madrid, 1937. Las imágenes pertenecen a la sección donde dos amantes “se desnudaron y se amaron / por defender nuestra porción eterna”. Después de una serie de explicaciones de lo que sucede en el momento amoroso, contrastante con el tiempo exacto del bombardeo de la Guerra Civil española, aparecen tales imágenes poéticas representativas:

cerrados como conchas
el tiempo inútilmente los asedia,
no hay tiempo ya, ni muro: ¡espacio, espacio,
abre la mano, coge esta riqueza,
corta los frutos, come de la vida,
tiéndete al pie del árbol, bebe el agua!

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

es la primera noche, el primer día
el mundo nace cuando dos se besan,
gota de luz de entrañas transparentes
el cuarto como un fruto se entreabre
o estalla como un astro taciturno (vv. 328-340)

Por un lado, la base de la primera imagen poética la conforman los primeros versos, sobre todo el vocablo “conchas”. Los cuerpos enlazados hacen la imagen de la concha. Ésta es una unidad: “no hay tú ni yo, mañana, ayer ni nombres / verdad de dos en sólo un cuerpo y alma / oh ser total” (305- 307). Por el contexto y los propios versos, lo amoroso constituye el rasgo que se perfila, aunque le es inherente una reflexión sobre el tiempo. En otras palabras, la transfiguración del tiempo se deriva del tema amoroso.

Por otro lado, la segunda imagen corresponde al verso: “gota de luz de entrañas transparentes”. Esta frase representa una aposición anfibológica, pues puede pertenecer a los amantes cerrados como conchas cuya reformulación se da con el verso “el mundo nace cuando dos se besan”; o bien, considerarse como la aposición explicativa del mundo que nace a causa de los amantes entrelazados. Las figuras circulares se confunden en este fragmento: concha, mundo, gota.

Ahora bien, se ha de establecer que de la “percepción” mental de los cuerpos cerrados como conchas se derivan múltiples asociaciones que constituyen la imagen. Ocurre una identificación perceptual, plástica, entre la circularidad de dos cuerpos como conchas, la circularidad del poema, la de las galerías, la del tiempo que fluye, la de la fuente del principio del poema (un chopo de agua). De esta manera, a la plasticidad mental de los cuerpos como conchas viene a converger el afluente del instante de revelación poética, instante “palpable” en la fijeza del poema circular que transfigura el tiempo.

También viene a incidir la fuente del Principio, la del chopo de agua. Tanto en los cuerpos como conchas como en el chopo de agua no hay tiempo. En los amantes enlazados se ha transfigurado el tiempo y sólo hay espacio; el chopo de agua está antes de todo momento histórico y fluir temporal. Ambas imágenes son quietud y movimiento; la fijeza material del chopo y la movilidad del agua con la que está hecho; el movimiento de los amantes y la quietud de su instante que los revela como conchas donde no fluye el tiempo progresivo. Ambas imágenes poéticas saltan el tiempo. Así, sólo por una intuición ha de experimentarse mentalmente la unión de estos contrarios. Así como en una fuente donde el agua que fluye es siempre la misma y que en su constante manar produce el efecto óptico de la quietud; además, el agua de una fuente es circular, pues la *misma* agua fluye siempre, contraria a la de un río.

Asimismo, converge la idea de la búsqueda del ser del yo lírico. Pues en la experimentación intuitiva de la unidad de los cuerpos como concha, ésta establece la unidad del ser del yo lírico que ha alcanzado su unidad perdida. La fragmentariedad dispersa en los sucesivos momentos de su historia se unifican cuando llega a su ser verdadero en el cuerpo de la amada. Su “yo” se transfigura de la fragmentariedad a la unidad amorosa.

Igualmente, las nociones de otredad y lo social inciden en la circularidad plástica de la imagen de la concha. En el verso 512 se establece la circularidad de lo social y de los pronombres:

la vida no es de nadie, todos somos
la vida —pan de sol para los otros,
512 los otros todos que nosotros somos—
soy otro cuando soy, los actos mío
son más míos si son también de todos,
para que pueda ser he de ser otro,

salir de mí, buscarme entre los otros (vv. 510-516)

La circularidad se da en ir de la tercera persona a la primera para constituir en un avance y retroceso una misma entidad. Además, el fonosimbolismo y el simbolismo gráfico de la vocal velar media. Es decir, el verso 512 está construido únicamente por la grafía circular “o”; su articulación hace que la lengua permanezca alejada de la cavidad palatal y se produzca cierta apertura circular. Así como el acto amoroso y la revelación poética transfiguran el ser del yo lírico y lo alcanzan por medio de estos instantes que saltan el tiempo, el ser social del yo lírico llega a ser lo que es por medio de la unidad hallada con el *otro*. Su “yo” se transfigura: “salir de mí” para ser plenamente: “soy otro cuando soy”. La circularidad de la concha, entonces, transfigura el ser del yo lírico en la unión con la amada como la circularidad de las personas gramaticales, sociales, transfiguran el ser del yo lírico.

Por su parte, la “gota de luz de entrañas transparentes” remite a la misma “percepción” mental de la circularidad. La luminosidad de la gota hace recordar la mujer/instante/poesía corporeizado de la estrofa III que se ha analizado. Y así como la mujer/instante/poesía ha hecho transparente el mundo por su transparencia, la gota es transparente, pues connota la revelación del mundo, la del instante poético, la del ser del yo lírico. La gota de luz es la imagen que ha fijado el instante sin que pierda su movilidad.

Ahora bien, para terminar este repaso de las imágenes poéticas¹¹³, la fuente del principio:

un sauce de cristal, un chopo de agua,
un alto surtidor que el viento arquea,
un árbol bien plantado más danzante,

¹¹³ Considero esta muestra representativa suficiente porque ha señalado los momentos decisivos en los que se hace una inflexión importante en la diégesis del poema; también porque con ellas se ha dado una lectura general de *Piedra de Sol*.

un caminar de río que se curva,
avanza, retrocede, da un rodeo
y llega siempre: (1-6)

Esta imagen poética es un conjunto de frases nominales del que no se encuentra un verbo nuclear que las rijan. Constituye un puro nombrar. Primeramente, se experimenta mentalmente un árbol de agua que se mueve, como cualquier árbol por el viento, hasta que éste deja de ejercer su acción y se para.¹¹⁴ La quietud y el movimiento aparecen como dos rasgos contradictorios que constituyen dicha imagen. Ya se ha aludido a la “percepción” intuitiva de una fuente para unificar estas realidades dispares que acontecen en tal “visión” mental del sauce de cristal.

Lo que interesa destacar es que la plasticidad virtual que acaece en la mente del lector cifra una multiplicidad de realizaciones. La simplicidad de la figuración de la fuente connota la idea del tiempo circular, la del instante corporeizado y fijado por ello, la unidad de los amantes y su transfiguración del tiempo, la del itinerario del yo lírico por los afluentes de su memoria, la del poema circular, la del Calendario del Sol, la de la revolución sinódica de la Estrella Matutina-Estrella Vespertina, la unidad alcanzada del ser del yo lírico a través de la otredad de la amada y la de los demás.

Esta fuente entraña en su mismidad toda la serie de pictogramas que configuran *Piedra de Sol*. Y así “como de golpe” y en un vistazo se “percibe” un chopo de agua, así como de golpe se ve la unidad de la Piedra del Sol, así se intuye a partir de la plasticidad mental de la imagen la unidad de todo lo acontecido sin que pierda su singularidad. La percepción analítica hará fijarse en los pictogramas de la Piedra del Sol, con lo que se fragmenta la revelación poética del poema.

¹¹⁴ Éste constituye el primer sentido que se proyecta. Se necesita leer todo el poema o tener conocimiento de poemas anteriores (como “Fuente” de *La estación violenta*) para otorgarle mayor significación.

Cuando dos vertiginosos y enlazados saltan el tiempo todo acontece con ellos. El tiempo no deja de fluir como la fuente y, sin embargo, se transfigura, como el fenómeno óptico de su inmovilidad. El ser llega a ser lo que es a través del cuerpo de la amada y se cierran como una concha, se cierran como el fluir circular de la fuente; se les revela el mundo, como en una gota de luz de entrañas transparentes. El yo lírico en su itinerario descubre el instante como un Principio antes de todo fluir temporal, como una fuente que es puro manar y que, no obstante, el tiempo sí fluye como el avanzar y retroceder de la fuente. La búsqueda por la memoria/escritura, el fluir escritural, ha fijado la revelación poética como fijo se encuentra el chopo.

La fuente es, entonces, el tiempo y su reflexión, los amantes enlazados, el itinerario, el llegar a ser en lo otro, el llegar a ser chopo de agua. Así pues, todo esto se puede experimentar en el acontecimiento mental de un alto surtidor sólo a través de una intuición que comprenda comprensivamente la virtual realidad viva que ha sido plasmada en las imágenes poéticas.

Con esto quede mostrado el modo en que acontecen las imágenes poéticas de *Piedra de Sol*. Es decir, que ellas acontecen cuando los suscitado por los signos del poema entra en juego con el intérprete; además, cuando la multiplicidad y complejidad de su realidad es experimentada en una unión sin que sus “componentes” pierdan su singularidad esencial. Como dice el propio Paz:

En el flujo y reflujo de nuestras pasiones y quehaceres (escindidos siempre, siempre yo y mi doble y el doble de mi otro yo), hay un momento en que todo pacta. Los contrarios no desaparecen, pero se funden por un instante. Es algo así como una suspensión del ánimo: el tiempo no pesa. Los Upanishad enseñan que esta reconciliación es “ananda” o deleite con lo Uno. Ciertamente, pocos son capaces de alcanzar tal estado. Pero todos, alguna vez, así

haya sido por una fracción de segundo, hemos vislumbrado algo semejante. No es necesario ser un místico para rozar esta certidumbre. Todos hemos sido niños. Todos hemos amado. El amor es un estado de reunión y participación, abierto a los hombres: en el acto amoroso la conciencia es como la ola que, vencido el obstáculo, antes de desplomarse se yergue en una plenitud en la que todo —forma y movimiento, impulso hacia arriba y fuerza de gravedad— alcanza un equilibrio sin apoyo, sustentado en sí mismo. Quietud del movimiento. Y del mismo modo que a través de un cuerpo amado entrevemos una vida más plena, una vida más vida que la vida, a través del poema vislumbramos el rayo fijo de la poesía. Ese instante contiene todos los instantes. Sin dejar de fluir, el tiempo se detiene, colmado de sí.¹¹⁵

¹¹⁵ O. Paz. *El arco y la lira*, pp. 24-25.

Conclusiones

Piedra de Sol es muchos *Piedra de Sol*. No tanto por las variaciones interpretativas que existen de él, sino porque uno se va formando distintas y cambiantes configuraciones de sentido desde la primera lectura hasta un estudio como lo es esta tesis. Además de las rectificaciones que uno pueda hacer mientras profundiza en su comprensión, varias de estas lecturas no se anulan sino que se integran en una unidad compleja y múltiple.

Por ejemplo, una de las posibles experiencias, suscitada después de un estudio minucioso que lleve a una comprensión intuitiva, puede ser la siguiente. Leemos progresivamente y en ello ocupamos un tiempo progresivo. Pero, al percatarnos de que la lectura reinicia, se genera la experiencia poética de que nuestro tiempo recomienza y revive. Leemos progresivamente, pero el tiempo poético, la revelación poética nos suspende y perdemos cuerpo, mientras afuera el tiempo se desboca. Esta experiencia la ha vivido cualquier lector que se haya abismado en su texto, en su puro “fluir” imaginístico; el tiempo de lectura se transfigura, parecen minutos, levantamos la vista y el tiempo se desbocó en horas. Como el acto amoroso, el acto de lectura: instantes que se abisman. Paz ha intuido y expresado la identidad de estas experiencias.

Esta identificación en una realidad única constituye, en gran medida, lo que se ha llamado discursos. No es una superposición de estadios o realidades virtuales, como lo ha expresado Maya Schärer-Nussberger al principio de su libro *Octavio Paz. Trayectorias y visiones*. Pues no hay que olvidar lo que refiere Paz en “La imagen”, *El arco y la lira*. Dice que dos realidades opuestas o distantes entre sí, en la imagen, se identifican sin que pierdan su singularidad esencial. Esto se esclarece más aún cuando habla, en ese mismo capítulo,

del proceso dialéctico hegeliano. Señala ahí que hay dos motivos por los que la imagen no opera dialécticamente. Primero, a Paz le parece que la dialéctica hegeliana obedece a tres momentos diferentes; y la unión de los contrarios para Paz se da en el mismo momento. Segundo, comenta que en el proceso dialéctico hegeliano, los constitutivos en el momento de la síntesis se transforman y pierden su singularidad esencial; singularidad que para Paz no se pierde en las imágenes poéticas. Y esta pérdida de la singularidad esencial parece estar presente en la idea de superposición que maneja Schärer-Nussberger.

Por ello, además de un proceso lógico-deductivo, se ha preferido utilizar el nombre de otra operación mental: la intuición. Con esto no se quiso anular la participación de un pensamiento que obedeciera al establecimiento de causas y efectos y a todo un aparato lógico. Éste se necesita para un trabajo, el más largo y fundamental, de comprensión inicial. Pero la intuición y la imaginación son los medios por los que se comprenden las imágenes poéticas de *Piedra de Sol*.

Otra posible experiencia que acaece gracias al poema es la siguiente. Después de recorrer el itinerario de los 584 endecasílabos, uno ha peregrinado por el tiempo y por el poema. Hacia el final, se regresa al punto de partida y ha de releerse el poema, como la construcción lo indica. No obstante, el nuevo peregrinaje no es el mismo. Después de una primera lectura somos otros. El tiempo ha pasado y el que leyó constituye el reflejo de uno mismo. Se conocen los corredores del poema y ahora se focalizan otras cosas o se establecen nuevas relaciones, se reviven las imágenes; se anda nuevamente en busca de sí desde los términos pacianos.

La multiplicidad no se ciñe a lo que suscitan los signos en su apertura; el intérprete también está implicado en el poema. Existe una relación inextricable de la que resulta la experiencia poética. Y esto no sólo porque las imágenes poéticas de *Piedra de Sol* operen

bajo una realidad compleja y múltiple. La mera figuración de una imagen acaece sólo a través de la relación entre los signos y aquello que “pone” o trae a colación el intérprete para configurar en su mente la imagen poética.

A manera de ejercicio didáctico, se podría imaginar un chopo de agua. Esta figuración, de por sí, sería diferente para distintos individuos de culturas, épocas y regiones geográficas diferentes. Después, al lado del verso 2: “un alto surtidor que el viento arquea”, ¿qué figuración particular acaece en el lector? Quizá se imagine una fuente pero, en ese caso, la naturaleza de “chopo” se está perdiendo. Si se percatara de esta inexorable unidad, sólo por medio de un acto imaginativo se “vislumbraría” tal fenómeno poético. En realidad, esta configuración sólo es posible porque de una u otra forma, como dice Gadamer en *Verdad y Método I*, estamos comprendiendo sobre la base de una experiencia *previa* con el asunto.

Ahora bien, para establecer una relación con el tiempo circular se ha de realizar una serie de asociaciones que establezca la circularidad del agua de una fuente con la del tiempo. Y, a partir de esto, concebir una posible experiencia de lo que es el tiempo circular. En esto, un indígena mexicano de estos tiempos, con seguridad, concebiría de manera distinta tal circularidad temporal a un individuo de ciudad. Pues todos sus pre-juicios, pre-conceptos, maneras de ver el mundo, el intérprete los activaría para poder configurar una fuente y un tiempo circular.

El caso concreto sería, en el sentido de *Piedra de Sol* como un itinerario escritural, el del chopo de agua como la marca de un Principio antes de la historia y como el principio del tiempo. A Schärer-Nussberger, aunque habla del tiempo y de este pasaje, sus conceptos y su particular interés de explicar “el acontecer de la poesía” en *Piedra de Sol*, no le posibilitan introducir la noción de Principio. Y refiere solamente que “el poema comienza

con la imagen de un fluir, que no se debe interpretar como pérdida o alejamiento sino como un manarse, un perpetuo volver sobre sí mismo”¹. Su figuración sólo concibe un “manarse”.

El sentido no está en los signos. Éstos solamente son convenciones. El sentido ocurre en nuestra relación con el mundo, en el plexo de relaciones que observamos en él, cambiante. Un sentido que “ponemos” en el texto y que se genera, asimismo, con el texto, pues éste también forma parte del mundo.

Esta tesis se ha limitado a mostrar cómo operan las imágenes poéticas de *Piedra de Sol* y con ello ofrecer una lectura panorámica del poema. Sus límites se cifran en no haber contemplado en su totalidad todo el poema, pero esto se saldría de los propósitos y márgenes planteados. En cierta medida, otro de los límites consiste en que, debido a la experiencia percibida, la expresión no siempre alcanzó a señalarla.

Quede así, entonces, la tarea de un análisis más minucioso de los pasajes e imágenes del poema. Quede abierta la posibilidad de establecer nuevas relaciones y otras paráfrasis. Este trabajo se limitó señalar algunas relaciones con poemas anteriores a *Piedra de Sol*; para trabajos futuros, se buscará establecer relaciones con el poema *Blanco*, por ejemplo.

Y en este momento es posible establecer que *Piedra de Sol* es un gran poema, muy bien logrado y cuyas intuiciones poéticas focalizan aspectos del mundo que no son fáciles de atisbar. No sé si pueda calificarse como un poema que renovó la poesía de lengua española, habría que dilucidar tal punto, pero sí que es un gran poema del que todavía hay que hablar.

¹ Maya Schärer-Nussberger. “Octavio Paz. El calendario del sol o el acontecer de la poesía”, p. 54.

BIBLIOGRAFÍA

- ALARCOS LLORACH, Emilio. *Gramática de la lengua española*. Madrid: Espasa Calpe, 1994 (Col. Nebrija y Bello).
- ARMSTRONG, Paul B. “Los poderes cognitivos de la metáfora”. En *Lecturas en conflicto: Validez y variedad en la interpretación*. Trad. Marcela Pineda Camacho. México: UNAM/Instituto de Investigaciones Sociales, 1992.
- BARRIGA V., Rebeca y Claudia Parodi. *La lingüística en México 1980-1996*, México: COLMEX/UCLA, 1998 (Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios/Centro de Estudios Chicanos).
- COLOMBO AIROLDI, Fulvia M. *Español 2* (manuscrito inédito).
- ESTÉBANEZ CALDERÓN, Demetrio. *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza, 1996.
- EUFRACIO SOLANO, Patricio. *Octavio Paz. Ensayo y ensayística*, Puebla: El colegio de Puebla, 2003.
- FAVA, Francesco. “«Si un mismo río riega todo lo viviente...» *Piedra de Sol*, poema de confluencias”. Hugo J. Verani (ed.). *Lecturas de Piedra de Sol. Edición conmemorativa del poema de Octavio Paz*. México: FCE, 2007 (Tezontle), pp. 141-169.
- FERNÁNDEZ SMITH, Gérard. *Modelos teóricos de la lingüística del texto*, España: Universidad de Cádiz, 2007.
- FERRATER MORA, José. *Diccionario de filosofía*, t. I-II, 5ª ed. Buenos Aires: Sudamericana, 1965.
- FLORES, Ángel. *Aproximaciones a Octavio Paz*, México: Joaquín Mortiz, 1974 (Confrontaciones: Los críticos).
- GADAMER, Hans-Georg. *Verdad y Método I*. 9ª ed. Trad. Ana Ayud Aparicio y Rafael de Agapito. Salamanca: Sígueme, 2001 (Hermeneia: 7).
- GILI GAYA, SAMUEL. *Curso superior de sintaxis española*. 15ª ed., Barcelona: Bibliograf, 1991.
- GIMFERRER, Pere. “Lectura de *Piedra de Sol*”. Hugo J. Verani (ed.). *Lecturas de Piedra de Sol. Edición conmemorativa del poema de Octavio Paz*. México: FCE, 2007 (Tezontle), pp.73-91.
- _____. *Lecturas de Octavio Paz*. Barcelona: Anagrama, 1980.
- GIRAUD, Paul-Henri. “La transfiguración del tiempo: *Piedra de Sol*”. Hugo J. Verani (ed.). *Lecturas de Piedra de Sol. Edición conmemorativa del poema de Octavio Paz*. México: FCE, 2007 (Tezontle), pp. 106-140.

- GOROSTIZA, José. *Poesía*, 2ª ed., 5ª reimp., México: FCE, 2004 [1964] (Letras mexicanas).
- HEIDEGGER, Martin. *El ser y el tiempo*. Trad. José Gaos. 2ª ed. México: FCE, 2009 (Filosofía).
- HERNÁNDEZ VILLALBA, Afhit. “La imagen poética. Aproximaciones teóricas al concepto”, en *Semiosis*, vol. 5, núm. 9, enero-junio, Xalapa: Universidad Veracruzana/Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias, 2009.
- ÍÑIGUEZ RUEDA, Lupicinio (ed). *Análisis del discurso*, 2ª edición, Barcelona: UOC, 2006.
- KRYSINSKI, Wladimir. “Tensiones de lo social y caminos de la literatura”. Marc Angenot, Jean Bessière, Douwe Fokkema, Eva Kushner (directores), *Teoría literaria*, trad. Isabel Vericat Núñez, México: Siglo XXI, 1993.
- LAPOUJADE, María Noel. *Filosofía de la imaginación*. México: Siglo XXI, 1988.
- LAUSBERG, Heinrich. *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*. Trad. J. Pérez Riesco. Madrid: Gredos, 1966 (Biblioteca Románica Hispánica: 3; Manuales: 15).
- MAGIS, Carlos Horacio. *La poesía hermética de Octavio Paz*. México: Colegio de México, 1978 (Estudios de Lingüística y Literatura: 7).
- MALDONADO, Ricardo. “La semántica en la gramática cognoscitiva” en *Revista latina de pensamiento y lenguaje*. Vol. 1, no. 2, México: Sociedad Iberoamericana de Pensamiento y Lenguaje, verano 1993.
- PACHECO, José Emilio. “Descripción de *Piedra de Sol*”. Hugo J. Verani (ed.). *Lecturas de Piedra de Sol. Edición conmemorativa del poema de Octavio Paz*. México: FCE, 2007 (Tezontle), pp. 39-53.
- PAZ, Octavio. *Corriente alterna*. 12ª ed. México: Siglo XXI, 1981.
- _____. *El arco y la lira*, 4ª ed., 16ª reimp., México: FCE, 2008 [1956] (Lengua y Estudios Literarios).
- _____. *Obras completas. Obra poética I (1935-1970), t. 11*, 2ª ed., 5ª reimp., México: FCE, 2010 (Círculo de lectores).
- _____. *Piedra de Sol*, ed. facsimilar de 1957, ed. conmemorativa por el cincuenta aniversario de su primera edición, México: FCE, 2007.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Esbozo de una nueva gramática de la lengua española*. Madrid: Espasa Calpe, 1981.
- RICOEUR, Paul. *La metáfora viva*. 2ª ed. Trad. Agustín Neira. Madrid: Ediciones cristiandad-Trotta, 2001.
- _____. *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*. 6ª reimp. Trad. Graciela Monges

- Nicolau. México: Siglo XXI-Universidad Iberoamericana, 2011.
- RODRÍGUEZ TORRES, Adriana Azucena. *Análisis de Textos: Teoría Literaria*, Tuxtla Gutiérrez: UNACH/Consejo de Ciencia y Tecnología, 2012.
- SECO, MANUEL. *Gramática esencial del español. Introducción al estudio de la lengua*. 2ª ed., Madrid: Espasa Calpe, 1989.
- SCHÄRER-NUSSBERGER, Maya. “Octavio Paz: el calendario del sol o el acontecer de la poesía”. Hugo J. Verani (ed.). *Lecturas de Piedra de Sol. Edición conmemorativa del poema de Octavio Paz*. México: FCE, 2007 (Tezontle), pp. 54-72.
- _____. *Octavio Paz. Trayectorias y visiones*. México: FCE, 1989.
- TODOROV, Tzvetan (comp.). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. 2ª ed. Trad. Ana María Nethol. México: Siglo XXI, 2010..
- ULLMANN, Stephen. *Lenguaje y estilo*. Trad. Juan Martín Ruiz. Madrid: Aguilar, 1973.
- VALLEJO, FERNANDO. *Logoi. Una gramática del lenguaje literario*. México: FCE, 1983.
- VAN DIJK, Teun A. “Olvidate de los conceptos erróneos” en *Discurso en sociedad*, en línea: <http://www.discursos.org/resources/teachyourself/Unlearn%20misconceptions.html> (consultado: 30/10/2013).
- VERANI, Hugo J. (ed.). *Lecturas de Piedra de Sol. Edición conmemorativa del poema de Octavio Paz*, México: FCE, 2007 (Tezontle).
- VILA, Ignasi. “Reflexiones sobre la enseñanza de la lengua desde la psicolingüística” en Carlos Lomas y Andrés Osoro (comp.) *El enfoque comunicativo de la enseñanza de la lengua*, Barcelona: Paidós, 1993 (Papeles de pedagogía: 14).
- VILLORIA, Víctor. “El texto como unidad comunicativa. Su adecuación al contexto. El discurso”, en línea: http://www.lenguayliteratura.org/mb/index.php?option=com_content&view=article&id=352:tema-23-el-texto-como-unidad-comunicativa&catid=219&Itemid=180 (consultado: 30/10/2013).
- WELLEK, René Y Austin Warren. *Teoría literaria*, trad. de José Ma. Gimeno, 4ª ed., 5ª reimp., Madrid: Gredos, 1985 (Biblioteca Románica Hispánica, Tratados y Monografías: 2).
- WILSON, Jason. “Piedra de Sol”. Hugo J. Verani (ed.). *Lecturas de Piedra de Sol. Edición conmemorativa del poema de Octavio Paz*. México: FCE, 2007 (Tezontle), pp. 92-105.
- YÉPIZ PAÑUELAS, Ernestina. “Las corrientes poético-literarias presentes en *Piedra de Sol*”. En *Eros, amor y mito en Piedra de Sol de Octavio Paz*. Tesis. México: UNAM.