

27

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS



ESCRITURA Y REESCRITURA

DE

¿ÁGUILA O SOL?

299068

Tesis que propone

Ana Elena Gómez Clavel

para obtener el grado de

Licenciada en Lengua y Literatura Hispánicas

MÉXICO, D. F.

2001





Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

Para Pablo Sebastián

AGRADECIMIENTOS

Este trabajo no hubiera sido posible sin la generosidad de Octavio Paz y Marie José Tramini de Paz. Además, contó con la disposición y facilidades del Fondo de Cultura Económica y la Fundación Octavio Paz. Agradezco en particular la ayuda de Francisco Muñoz, subgerente de impresión y negativos del FCE, e Irma Martínez, responsable del Archivo Histórico del FCE, así como de José Luis Martínez y Enrique Vilorio, de la Biblioteca del Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM. Fueron invaluableles los consejos e información de José Emilio Pacheco, Hugo J. Verani, Guillermo Sheridan y Alí Chumacero. Por último, pero en primer lugar, un reconocimiento especial para Maribel de la Fuente y Maribel Torre que alentaron la nave y a Gustavo Jiménez que aceptó capitanearla.

ÍNDICE

PRESENTACIÓN	11
Sobre este trabajo	15
I. PREHISTORIA DE <i>¿ÁGUILA O SOL?</i>	
A) El poema en prosa: genealogía de un género “anfíbio”	17
B) El poema en prosa en las tradiciones francesa	20
e hispanoamericana	
C) El poema en prosa en la literatura mexicana	23
antes de <i>¿Águila o sol?</i>	
D) <i>¿Águila o sol?</i>, el surrealismo y Rimbaud	26
II. <i>¿ÁGUILA O SOL?</i>: CODEX OPTIMUS Y VARIANTES	
A) Criterios de crítica textual	30
B) Variantes	38
C) Sobre las correcciones y variantes	65
D) Clasificación de las correcciones	69
1. Variantes no significativas	70
2. Variantes significativas	84
3. Variantes significativas mayores	93

III. ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN

A) <i>¿Águila o sol?</i> , infierno y purgatorio de la creación	104
1. “Trabajos del poeta” (1949)	107
2. “Arenas movedizas” (1949)	124
3. “¿Águila o sol?” (1949-1950)	139
B) “Himno futuro” y “Hacia el poema”: una salvación apenas vislumbrada	162

IV. CONCLUSIONES

A) <i>¿Águila o sol?</i> : una apuesta vital y radical en forma de poema en prosa	169
B) <i>¿Águila o sol?</i> como modelo de edición paciana	176

BIBLIOHEMEROGRAFÍA CONSULTADA	185
-------------------------------	-----

PRESENTACIÓN

Es conocido el afán perfeccionista de Octavio Paz, para quien los “poemas son objetos verbales inacabados e inacabables; cada poema es el borrador de otro que nunca escribiremos”.¹ Sin embargo, según impresión general de los estudiosos, la obra poética en prosa —que sólo incluye tres títulos: *¿Águila o sol?* (1951), *La hija de Rappaccini* (1956) y *El mono gramático* (1974)—² no ha sufrido cambios.³

¹ Octavio Paz, *Obra poética I (1935-1970)*, volumen 11 de sus *Obras completas*, p. 18.

² Después de muchas dudas decidí llamarla “obra poética en prosa” no obstante que así incluía la pieza dramática *La hija de Rappaccini* que, por género, se aparta de las otras dos de carácter más narrativo. También pensé en denominarla “obra narrativa de creación” para así dejar fuera la obra teatral. Pero este último término resulta confuso para quien no esté familiarizado con la obra paciana. La cuestión podría quedar zanjada con el uso del concepto “prosa poética” pero de esa manera se daba preeminencia a la prosa y a la poesía se le dejaba una función adjetiva y tal vez accesoria. Aunque considero que varios textos de “Arenas movedizas”, segunda sección de *¿Águila o sol?*, son más propiamente cuentos y que *El mono gramático* es una suerte de metanovela o incluso antinovela, ambos casos con un fuerte peso narrativo (o antinarrativo en el segundo caso), entiendo los reparos de Paz de no considerarlos libros de prosa poética, aunque tampoco les cuadra del todo el concepto de libros de poemas en prosa (véase la nota 11, en el capítulo I, “Prehistoria de *¿Águila o sol?*”, y la nota 83, en el capítulo III, “Análisis e interpretación”).

³ La opinión es generalizada entre Hugo J. Verani, Anthony Stanton, Enrico Mario Santi, y está documentada en José Emilio Pacheco, “*¿Águila o sol?*”, *Proceso*, núm. 393, 14 de mayo de 1984, p. 49: “El incesante reescritor de sus escrituras ha dejado intactos sólo dos libros, que se reimprimen siempre como aparecieron por primera vez: *¿Águila o sol?*, *La estación violenta...*” Esta tesis mostrará que esa impresión no es del todo exacta: las variantes de *¿Águila o sol?* van desde modificaciones mínimas de estilo hasta supresiones de varias líneas, reordenamientos y la inclusión de un texto (“Cabeza de ángel” en la sección “Arenas movedizas”) que no aparecía en la primera versión de 1951.

Tuve la invaluable oportunidad de trabajar con Octavio Paz la edición mexicana de sus *Obras completas*⁴ de 1993 a 1998, año de su fallecimiento. Para el tema que me ocupa, mencionaré en especial el cuidado editorial del tomo 11, titulado *Obra poética I (1935-1970)*, donde se incluye *¿Águila o sol?* Verlo introducir cambios estilísticos⁵ en ese volumen me llevó a preguntarme si en verdad Paz, tan proclive a buscar la perfección en sus obras (“mi insensata sed de perfección”, decía él),⁶ no habría, de una edición a otra, de una recopilación a otra, modificado este libro de poemas en prosa.

Percibí una primera señal de que esto era posible al realizar el cuidado de edición de la *Correspondencia Alfonso Reyes / Octavio Paz (1939-1959)*, compilada por Anthony Stanton, donde salta a la vista el proceso de publicación del primer *Libertad bajo palabra* y de la gestación de libros como *El arco y la lira* y *¿Águila o sol?* En la

⁴ En curso de publicación. La primera edición es de Círculo de Lectores, Barcelona, e inició en 1991 bajo el cuidado de Nicanor Vélez. La mexicana, considerada segunda edición, comenzó a publicarse en 1994. Es una coedición de Círculo de Lectores y Fondo de Cultura Económica y se basa —muy cercanamente— en la primera.

⁵ Correcciones o cambios estilísticos es un término común en el campo de la edición de libros y aunque vago, incluye todas aquellas modificaciones de puntuación, sinonimia, ortografía, concordancia, criterios tipográficos y editoriales que no afectan el sentido original del párrafo donde se introducen. Véanse Fondo de Cultura Económica, *Prontuario de normas editoriales y tipográficas*, México, 1999, pp. 32 y 48; y Bulmaro Reyes Coria, *Manual de estilo editorial*, México, Limusa, 1986, p. 19 y ss. En el terreno de las ediciones críticas de textos modernos es común el uso de cambios estilísticos para designar modificaciones mínimas que no alteran el significado o la intención del autor, como puede observarse en la siguiente explicación a propósito de la edición de la *Poesía completa* de Luis Cernuda: “La corrección fue una tarea a la que se aplicó Cernuda con tanta escrupulosidad como cautela. Rara vez rehace un poema [...] Y sin embargo, rara es también la publicación que no registra alguna enmienda, siquiera de detalle estilístico.” (El subrayado es mío. Derek Harris y Luis Maristany en la nota de “Criterios de la edición” en Luis Cernuda, *Poesía completa*, 2ª ed., Madrid, Siruela, 1994, vol. I, p. 27.)

presentación, Stanton señala un cambio significativo en el título de la sección inicial del libro que me ocupa: “Trabajos del poeta” que, en la edición de Tezontle de 1951 y hasta la tercera edición de 1995, tuvo por nombre “Trabajos forzados”.

Una segunda señal se presentó a raíz de una conversación con José Emilio Pacheco durante la cual me comentó de un texto, “Cabeza de ángel”, que no había sido incluido en la primera edición de 1951. Con su memoria y generosidad proverbiales Pacheco me brindó la fuente hemerográfica de su primera aparición antes de ser incluido en la nueva edición de *¿Águila o sol?* como libro independiente (1995).⁷

Por último, el hallazgo de un mecanuscrito de *¿Águila o sol?* en los archivos del Fondo de Cultura Económica, original en el que se basó la edición de Tezontle de 1951 y que posee correcciones y cambios hechos por la propia mano del poeta, me hace pensar que

⁶ La frase aparece en el texto “Preliminar” al volumen 11 de las *Obras completas, Obra poética I (1935-1970)*, p. 18.

⁷ Hago hincapié en mencionar *¿Águila o sol?* como “libro independiente” porque ya en 1960, en la primera edición de *Libertad bajo palabra (1935-1958)*, primera suma poética de Paz que por supuesto incluía *¿Águila o sol?*, se introdujo el texto de “Cabeza de ángel” y la antigua sección de “Trabajos forzados” apareció ya con su nombre definitivo: “Trabajos del poeta”. Sin embargo, estos cambios sustanciales no aparecieron en *¿Águila o sol?* como título autónomo sino hasta 1995. Más adelante, señalaré estas peculiaridades de las diferentes ediciones, pero por el momento adelanto una hipótesis de Hugo J. Verani, autor de la *Bibliografía crítica de Octavio Paz (1931-1996)*, quien al ser interrogado por mí sobre esta irregularidad, me comentó que lo más probable es que Paz se olvidara de introducir estos cambios. Como solía hacer todo él solo —Paz no tenía agente literario, por ejemplo— suena lógico que en algún momento no se diera abasto. Comparto la idea de Verani pero tengo la impresión de que Paz no se preocupaba mucho de este libro de manera independiente sino en función de su obra poética. Valdría la pena recordar la condescendencia con que en algunos momentos se refería a *¿Águila o sol?*, como “cuentecillos”, “librito de poemas en prosa”. Las razones tal vez se encuentren en el periodo de crisis personal que le recordaban: véanse las notas 99, en “Análisis e interpretación”, y 162, en las “Conclusiones”.

además de la búsqueda de las variantes es posible aproximarse al proceso de escritura de este libro, calificado por José Emilio Pacheco como obra maestra del poema en prosa en la poesía mexicana.⁸ (Uno de los hallazgos más evidentes, pero no menos luminoso, resulta al ver las tachaduras del original y compararlas contra la versión publicada. De esta manera, descubre uno que, así como Paz señalaba en Apollinaire el uso del método poético de Mallarmé, la trasposición, también él la empleaba, lo mismo que la transfiguración, para conformar imágenes lucientes.)⁹

Por si todas estas razones no bastaran, habría que recordar los contados estudios que se cifran en el libro en cuestión a pesar de que acaban de cumplirse cincuenta años de la primera edición de *¿Águila o sol?*,¹⁰ en contraste con la amplia bibliografía sobre otros libros del autor.

Dicho todo lo anterior, creo que este acercamiento al proceso de escritura y reescritura de *¿Águila o sol?*, a partir del estudio de sus variantes, bien puede arrojar elementos de análisis para futuros estudios de la obra paciana.

⁸ J. E. Pacheco, *idem*.

⁹ Véase Octavio Paz, "Guillaume Apollinaire" en *Excursiones / Incursiones. Dominio extranjero*, volumen 2 de las *Obras completas*, pp. 118 y 119.

SOBRE ESTE TRABAJO

Antes de entrar al estudio de las variantes de *¿Águila o sol?* juzgué conveniente hacer un repaso de la historia del poema en prosa, como género reciente, en las tradiciones francesa, hispanoamericana y mexicana. Este primer apartado, titulado “Prehistoria de *¿Águila o sol?*”, se cierra con la revisión de la influencia surrealista y de Rimbaud en la obra que me ocupa.

La segunda sección se aboca a la constitución de un *codex optimus* de *¿Águila o sol?* a partir de los criterios de crítica textual establecidos por Alberto Blecua en su famoso *Manual de crítica textual* y de ejemplos de ediciones críticas de obras modernas. Las variantes comparadas son I) la versión del manuscrito del Fondo de Cultura Económica (que incluye textos fechados entre el 25 de diciembre de 1948 y el 17 de mayo de 1950), II) la primera edición de Tezontle (de 1951) y III) la versión definitiva incluida en el tomo 11 de las *Obras completas* de Paz: *Obra poética I (1935-1970)*, publicado en México en 1997. Este apartado concluye con el comentario de casos específicos que muestran la relevancia de los

¹⁰ Consúltese la valiosa obra de Hugo J. Verani, *Bibliografía crítica de Octavio Paz (1931-1996)*,

cambios introducidos de una a otra versión, así como una clasificación de las correcciones según su valor significativo.

El tercer apartado, “Análisis e interpretación”, busca indagar en la materia poética de los textos a partir del estudio retórico de las variantes y echa mano también del contexto biográfico del autor así como del ámbito social e ideológico en el que se escribió la obra en cuestión. Aquí los caminos de la investigación confluyen en una suerte de recorrido que va del infierno y el purgatorio de la creación a la “postulación” de una nueva poesía, como salvación apenas vislumbrada.

Por último, la cuarta sección ofrece las conclusiones a las que me llevó el presente trabajo: *¿Águila o sol?*, como apuesta vital y radical en forma de poema en prosa, y como un posible modelo de edición de la obra paciana.

I. PREHISTORIA DE ¿ÁGUILA O SOL?

A) EL POEMA EN PROSA: GENEALOGÍA DE UN GÉNERO “ANFIBIO”

A caballo, en el filo, entre dos aguas, el poema en prosa respira una doble vida: es un poema pero está escrito no en versos sino en prosa.¹¹

La tentativa de Charles Baudelaire, apuntada en la dedicatoria a Arsenio Houssaye que precede a *Le Spleen de Paris. Petits Poèmes en Prose* (1869), resulta esclarecedora:

¿Quién de nosotros no ha soñado, en sus días ambiciosos, con el milagro de una prosa poética, musical, sin ritmo ni rima, lo suficientemente

¹¹ Este sencillo intento de definición puede salvarnos de imprecisiones y equívocos pues ni incluye la actual prosa poética ni los cuentos o relatos breves que, por más recursos poéticos que empleen, no deberán considerarse como poemas en prosa. Respecto a la primera, vale la pena citar el fragmento de una entrevista a Octavio Paz, donde el poeta responde a la invitación de Braulio Peralta a hablar “de su prosa poética” de la siguiente manera: “No me gusta eso de ‘prosa poética’. He escrito prosa y poemas en prosa” (citado por Luis Ignacio Helguera en su estudio preliminar a *Antología del poema en prosa en México*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 15). Por lo que se refiere a los segundos y en general a las arenas movedizas del deslinde de géneros, Octavio Paz, en una entrevista realizada en 1993, señalaba: “...la poesía, aun los poemas largos, es tiempo condensado, la prosa es tiempo extendido, excepto en el cuento, que es la forma de la prosa más afín a la poesía. Además, el poema extenso, que no es prosa, pero tiene una característica que lo asimila a ella, no se puede oír de una sola vez. Un poema largo tiene un principio, un medio y un fin, tiene partes, las tres están unidas. Es como un cuerpo, pero no podemos asimilarlo ni oírlo de una sola vez. En cambio, el poema corto es el instante, el principio y el fin están juntos, es la revelación en su forma más inmediata y eficaz. Es el relámpago”. (Héctor Tajonar, “La poesía es tiempo condensado. Los poetas han sido también gente de pensamiento: Paz”, 6ª parte de la entrevista a Octavio Paz publicada en *La Jornada*, 25 de abril de 1998, p. 21.)

flexible y dura como para adaptarse a los movimientos líricos del alma, a las ondulaciones del ensueño y a los sobresaltos de la conciencia?¹²

Un poco antes, al confesar su deuda con el *Gaspard de la Nuit* de Aloysius Bertrand, iniciador del género en la tradición francesa,¹³

Baudelaire declara:

...se me ocurrió la idea de intentar algo parecido, y de aplicar a la descripción de la vida moderna o, más bien, de *una* vida moderna y más abstracta, el procedimiento que aquel había aplicado a la pintura de la vida antigua, tan extrañamente pintoresca. [...]

Este ideal obsesivo nace, principalmente, de la frecuente visita a las ciudades enormes, del cruce de sus innumerables relaciones. ¿No ha intentado usted mismo, mi querido amigo, traducir en una *canción* el grito estridente del *vidriero*, y expresar en una prosa lírica todas las desoladoras sugerencias que ese grito envía hasta las buhardillas, a través de las más altas brumas de la calle?¹⁴

Si, como señala Octavio Paz en *El arco y la lira*, en la prosa “las palabras aspiran a constituirse en significado unívoco”, si la “actividad del prosista se ejerce contra la naturaleza misma de la palabra”, pues en la prosa “la palabra tiende a identificarse con uno de

¹² Charles Baudelaire, *Pequeños poemas en prosa*, Madrid, Cátedra, 1986, p. 46.

¹³ Ver más adelante “B) El poema en prosa en las tradiciones francesa e hispanoamericana” en este mismo capítulo.

¹⁴ *Idem*.

sus posibles significados, a expensas de los otros”,¹⁵ entonces el poema en prosa vendría a restituir a la palabra su originalidad múltiple, a libertarla de las prisiones impuestas por la prosa y la vida diaria,¹⁶ pero desde los propios recursos y medios de la prosa, más los recursos y fines de la poesía.

Al hablar de libros como *Los cantos de Maldoror*, *Alicia en el país de las maravillas*, *El jardín de senderos que se bifurcan*, y calificarlos como poemas, Paz ofrece, sin decirlo, una definición para el poema en prosa: sin metro pero con ritmo, es prosa que “se niega a sí misma; las frases no se suceden obedeciendo al orden conceptual o al del relato, sino presididas por las leyes de la imagen y el ritmo. Hay un flujo y reflujo de imágenes, acentos y pausas, señal inequívoca de la poesía”.¹⁷

Es hasta 1976, en “Piedras: reflejos y reflexiones”, carta-prólogo a una selección de *Pierres réfléchies* de Roger Caillois, que Paz hablará del poema en prosa como “ese género anfibio inventado

¹⁵ Octavio Paz, *op. cit.*, en *La casa de la presencia*, vol. 1 de las *Obras completas*, México, Fondo de Cultura Económica-Círculo de Lectores, 1994, p. 48.

¹⁶ Parfraseo aquí las palabras que el propio Paz usa para contrastar la actividad del poeta frente a las labores de la prosa. *Idem.*

¹⁷ O. Paz, *op. cit.*, p. 92. Este paralelismo lo extiende también al verso libre, modalidad que acerca los recursos de la prosa a la poesía, en el que “los elementos cuatitativos del metro han cedido el sitio a la unidad rítmica. En ocasiones —por ejemplo, en la poesía francesa contemporánea— el énfasis se ha trasladado de los elementos sonoros a los visuales”. *Idem.*

por el genio francés”.¹⁸ El concepto vuelve a ser empleado por José Emilio Pacheco en una nota de 1984, orientada a poner de relieve la escasa bibliografía crítica sobre *¿Águila o sol?*, a 33 años de su aparición (1951):

La dificultad radica en el género. “Poema en prosa” se diría una contradicción de términos como “música en silencio” o “danza inmóvil”. Centauro, sirena, *anfibio*, monstruo, esfinge que es preciso interrogar.¹⁹

B) EL POEMA EN PROSA EN LAS TRADICIONES

FRANCESA E HISPANOAMERICANA

José Emilio Pacheco remonta los orígenes del poema en prosa a los versículos de la Biblia, cuya influencia es notable sobre todo en los países protestantes y en la tradición anglosajona. Sin embargo, al no ser la lectura de la Biblia tan frecuente en los países católicos, “nadie

¹⁸ La carta-prólogo y la selección de *Pierres réfléchies* fueron publicadas en *Plural*, núm. 56, mayo de 1976. “Piedras: reflejos y reflexiones” se recogió en O. Paz, *Excursiones/ Incursiones. Dominio extranjero*, vol. 2 de las *Obras completas*, México, Fondo de Cultura Económica-Círculo de Lectores, 1994, pp. 467-468.

¹⁹ J. E. Pacheco, “*¿Águila o sol?*”, *Proceso*, núm. 393 (14 de mayo de 1984), p. 49. (Las cursivas de la cita son mías.)

en el mundo hispánico estaba acostumbrado a las cadencias y la amplia respiración del versículo”.²⁰

Por su parte, Luis Ignacio Helguera en el estudio preliminar a su *Antología del poema en prosa en México*, señala también la ascendencia del poema en prosa en las traducciones en prosa de la Biblia y agrega la traducción de obras clásicas italianas e inglesas (Tasso, Ariosto, Milton, Pope), originalmente escritas en verso, en las que, al ser vertidas en prosa, es visible el “requerimiento de dar prioridad al ritmo y a la imagen sobre la métrica y la rima, aprovechando la mayor maleabilidad de la prosa”.²¹

Esta necesidad de no someterse al corset de los elementos formales del verso parece haber predominado especialmente en los poetas románticos que hacia 1840 buscaron en la prosa el instrumento para liberarse de las tiranías de la versificación tradicional. En palabras de José Emilio Pacheco, los poetas románticos “sintieron que las rígidas normas y las prohibiciones inflexibles de la versificación tradicional ya no eran trajes que los vestían sino armaduras que los asfixiaban”.²²

²⁰ *Ibidem*, p. 50.

²¹ L. I. Helguera, *op. cit.*, p. 11.

²² J. E. Pacheco, *op. cit.*, p. 49.

Según la historia literaria, correspondió al francés Aloysius Bertrand “inventar” el poema en prosa con su *Gaspard de la Nuit*, publicado en 1842, año de su muerte. El subtítulo de esta obra, “Fantasías a la manera de Rembrandt y Callot”, revela los vínculos de esta nueva forma literaria con la pintura y muestra la importancia de un factor capital en el desarrollo del poema en prosa: la presencia de la ciudad, cónclave de la vida moderna, ante la cual el poeta busca dotarse de nuevos pinceles para captar su ritmo vertiginoso.

De Jules Renard, Pierre Louys, Rimbaud y Baudelaire en el siglo XIX a Max Jacob, Pierre Reverdy y Breton en el XX, pero sobre todo Henri Michaux, Francis Ponge y René Char,²³ el poema en prosa se ha practicado en Francia y su irradiación se ha extendido a tradiciones como la nuestra.

Pero no sólo la influencia francesa estuvo presente en el génesis del poema en prosa en México. Gustavo Adolfo Bécquer en España y los modernistas hispanoamericanos (Rubén Darío en Nicaragua, José Martí y Julián del Casal en Cuba, Juan Montalvo en Ecuador, Ricardo Palma y Manuel González Prada en Perú, José Asunción Silva en Colombia, Leopoldo Lugones en Argentina, Pedro Prado en Chile)

²³ *Ibidem*, p. 50.

precedieron a los mexicanos en el desarrollo del poema en prosa como “una alternativa de renovación expresiva”.²⁴

C) EL POEMA EN PROSA EN LA LITERATURA MEXICANA

ANTES DE ¿ÁGUILA O SOL?

Luis Ignacio Helguera,²⁵ al parecer el primer y único antologador del género en México, remonta los inicios del poema en prosa a los poemillas compuestos en prosa lo “más verso posible”²⁶ de Justo Sierra. El género fue retomado por Manuel Gutiérrez Nájera, Carlos Díaz Dufoo, Luis G. Urbina, en cuyos cuentos y prosas es posible encontrar recursos poéticos como las analogías y las metonimias y una intención de hacer líricos asuntos que antes sólo competían a la narrativa. Siguen en la lista Amado Nervo, Efrén Rebolledo y José Juan Tablada para quienes la poesía en prosa no estaba exenta de una

²⁴ L. I. Helguera, *op. cit.*, p. 17. En realidad, añade Helguera, no sólo precedieron sino que contribuyeron a la filtración de la literatura francesa mediante traducciones de Baudelaire, Mendès y otros poetas realizadas por Del Casal y el propio Darío —y recordemos la influencia de Darío en un poeta como Amado Nervo.

²⁵ Me he apoyado para este recuento en el invaluable estudio preliminar a su *Antología del poema en prosa en México*, selección y notas de L. I. Helguera, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.

²⁶ El término es del propio Sierra en el poema “Playera”, en *Prosas*, antología de Antonio Caso, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1939 y 1963, p. 2, citado por Helguera, *op. cit.*, p. 17.

curiosidad exótica, pero que en el caso de Tablada alcanza una síntesis poética y vanguardista.

Corresponde a la generación de El Ateneo de la Juventud la puesta en práctica en México del poema en prosa de forma deliberada. José Vasconcelos, Mariano Silva y Aceves, Alfonso Reyes, Julio Torri, Genaro Estrada coinciden en el desarrollo del género con una visión cosmopolita deudora de Bertrand, Baudelaire, Laforgue, Rimbaud, Shaw, Stevenson, Heine, l'Isle-Adam, Gómez de la Serna. El enfoque que priva en estos autores es el de la viñeta o estampa, propio todavía del coleccionista y del pintor de palabras que, sin embargo, alcanza en el texto "A Circe" de Torri un registro inusual de lirismo, inteligencia y crítica moral.

Mención especial merecen los textos de *El minuterio* (1923) de Ramón López Velarde, en los que el poeta confiere a la prosa el ritmo y la vehemencia de su devoto furor poético.

La generación de Contemporáneos, excepción hecha de Bernardo Ortiz de Montellano y Gilberto Owen, no frecuentó el poema en prosa con la misma asiduidad de la promoción anterior. Octavio G. Barreda, Salvador Novo, Luis Cardoza y Aragón, junto a los anteriores, actualizaron el espectro de la influencia francesa con autores como Max Jacob, Jean Cocteau, André Gide, Paul Valéry y

Jean Giradoux, con lo que rompieron la “antigua lógica poética”,²⁷ enfrascándose en aventuras de una imaginación voluntariosa que se sabe la reina de la fiesta.

La figura más destacada, a mi entender, por la apuesta de sus proposiciones de una estética pura y radical, es Gilberto Owen quien en *Línea* logra una de las cimas del poema en prosa novedoso, desenfrenadamente rico en imágenes vanguardistas y en imaginación creativa.

Llegamos por fin al periodo donde se gesta *¿Águila o sol?* (1951), contemporáneo de *La carne contigua* (1948) de Ernesto Mejía Sánchez, *Confabulario* (1952) de Juan José Arreola, *Variaciones sobre tema mexicano* (1952) de Luis Cernuda, *Adán y Eva* (1952) de Jaime Sabines, para sólo mencionar ejemplos del género.²⁸

²⁷ El término es de Carlos Monsiváis en *Poesía mexicana*, vol. II, p. xxxiii, citado por Helguera, *op. cit.*, p. 37.

²⁸ No como ejemplos del género, sino como obras contemporáneas en los terrenos más amplios de la narrativa y la poesía en general, se publicaron en 1951 las primeras ediciones de *Bestiario* de Cortázar, *La colmena* de Cela, *El cazador entre el centeno* de Sallinger, *La lección* de Ionesco, *Molloy* de Beckett, *Juegos prohibidos* de Clement. Un año antes, en 1950, *La vida breve* de Onetti, *Crónicas marcianas* de Bradbury, *Canto general* de Neruda, *De la vigilia estéril* de Castellanos, *La luna y las fogatas* de Pavese. Un año después, en 1952, aparecieron: *Poemas (1934-1952)* de Dylan Thomas, *El viejo y el mar* de Hemingway, *Los cuadernos de la tierra* de Adoum, *La doble muerte del profesor Dupont* de Robbe-Grillet, *Las brujas de Salem* de Miller. En 1953: *Los pasos perdidos* de Carpentier, *Analecta del reloj* de Lezama Lima, *Visperas* de Vitier, *El llano en llamas* de Rulfo, *Las aventuras de Augie March* de Bellow, *Esperando a Godot* de Beckett, *Plexus* de Henry Miller, *El arrancacorazones* de Vian, *El largo adiós* de Chandler.

 D) ¿ÁGUILA O SOL?, EL SURREALISMO Y RIMBAUD

Si el surrealismo, como señala Aldo Pellegrini, es una “mística de la revuelta”²⁹ que busca restituir al hombre la imaginación, la libertad y el amor que le han sido arrebatados por una sociedad de inercia cosificadora, el poema en prosa se convierte en instrumento ideal por su inicial carácter transgresor: su despliegue de imaginación sin las cortapisas del verso permite una liberación del lenguaje mediante el uso de la imagen poética libre. Los casos abundan en la obra de Breton, Aragon y Eluard quienes influyeron, quizá de manera decisiva, en la formación de un poeta como Octavio Paz,³⁰ quien no sólo los leería sino que trabaría amistad especialmente con el primero,³¹ de suerte tal que su “Mariposa de obsidiana”, uno de los

²⁹ Aldo Pellegrini, “La poesía surrealista”, *Antología de la poesía surrealista*, Buenos Aires, Argonauta, pp. 19-20. Citado en Rafael José Alonzo, “André Breton y Octavio Paz: una epifanía verbal”, *La metamorfosis de lo idéntico*, Universidad del Zulia, 1994, pp. 53-80.

³⁰ Paz negaría veladamente este “contagio”. Véase si no el siguiente fragmento de una entrevista concedida a Stanton. Al comentario de Stanton sobre la “clara filiación surrealista de los violentos experimentos con el lenguaje, el humor negro, la actitud lúdica y la provocación de súbitas irrupciones de lo maravilloso en medio de la rutina cotidiana” que presentan los poemas en prosa escritos en París, Paz responde: “En la primera sección de *¿Águila o sol?*, los textos de ‘Trabajos del poeta’, la influencia surrealista está más en la actitud ante la escritura que en la escritura misma. La violencia, los juegos de palabras y el humor son elementos de toda la poesía moderna.” (O. Paz y A. Stanton, “Genealogía de un libro: *Libertad bajo palabra*”, p. 19.)

³¹ Paz permanecería en París en el periodo de 1945 a 1951 como miembro del Servicio Exterior Mexicano. El relato de sus encuentros con los intelectuales franceses de la época puede leerse en “Itinerario”, prólogo al tomo 9 de sus *Obras completas: Ideas y costumbres 1*, pp. 35-45. En la “Introducción” a su edición anotada de *Libertad bajo palabra* (Cátedra, 1998), Enrico Mario Santi hace un retrato de Paz en el París de la época: “El París de la posguerra —‘sin gasolina, sin calefacción, racionado, hambriento y en el que medraban las sanguijuelas del mercado negro’*—

poemas que integran la tercera sección de *¿Águila o sol?*, vería por primera vez la publicación en 1950 en un suplemento francés, el famoso *Almanach Surréaliste du Demi-Siècle*, publicación dirigida por Breton, siendo de hecho el primer adelanto del libro en lengua francesa.³²

Aparte de la influencia surrealista, se destaca en *¿Águila o sol?* el influjo de la obra de Rimbaud, no sólo como imperativo estético

aún resultaba mucho más tolerable que el Londres bombardeado donde visitaba fugazmente al poeta Luis Cernuda. Pero si la vida material era pobre, la vida artística e intelectual era muy rica: París se reivindicaba de la ocupación nazi. El deseo de muchos, incluyendo el del propio Paz, era que a la liberación sucediese la verdadera revolución proletaria, libre de la doble condena del fascismo y del estalinismo, y junto con ella una segunda vanguardia artística. La vida cultural la ocupan, por eso, dos grandes grupos ideológicos: los escritores existencialistas (Jean-Paul Sartre, Maurice Merleau-Ponty y el grupo de *Le Temps Modernes*) y los comunistas (sobre todo Louis Aragon); frente a ellos, los independientes, incluyendo los restos del movimiento surrealista (André Breton, Benjamin Péret), que se reunían en torno a la revista *Fontaine*, dirigida entonces por Max-Pol Fouchet. Con este último grupo Paz siente más afinidad y colabora. Con los surrealistas Paz comparte, además de una política independiente, el interés por México —a Péret lo conoce allá, Breton (como Antonin Artaud) también había visitado el país y estaba fascinado por la cultura—; la unión de acción política y poética (la revolución como acción poética y subversión); y una investigación de los poderes del inconsciente —fuente, según los surrealistas, de liberación espiritual y estética. De los surrealistas le separa, en cambio, la edad (Paz era el más joven del grupo), la estética (sus poemas no revelan un estricto automatismo), y la tradición cultural (su arraigado hispanismo). Por otra parte, si el existencialismo parisino lo decepciona [...], encuentra un aliado en el disidente Albert Camus [...]. Y si trata a otros poetas y escritores franceses y europeos —como René Char, Henri Michaux, Emile Cioran y Kostas Pappaioannou—, o a artistas y escritores hispanoamericanos —como Rufino Tamayo, Fernando de Szyszlo y Carlos Martínez Rivas— es con Breton, líder del movimiento surrealista, con quien entabla el más fértil intercambio de intuiciones e ideas.” *Op. cit.*, pp. 33-35. La referencia (*) pertenece a la entrevista concedida por Paz a Margarita García Flores, “Convertimos en muladar el más hermoso sitio del planeta”, *La Onda*, supl. de *Novedades* (16 de marzo de 1975), p. 6.

³² El poema fue traducido por Martine y Monique Fong y se publicó con el título de “Papillon d’obsidienne” en el *Almanach Surréaliste du Demi-Siècle*, número especial de *La Nef*, núm. 63-64 (1950), pp. 29-31. En español, el primer adelanto de que se tiene noticia es el poema en prosa “Valle de México”, publicado en la revista *Sur*, núm. 162 (abril de 1948), pp. 66-68. El dato fue incluido a manera de nota por A. Stanton, en la *Correspondencia Alfonso Reyes / Octavio Paz (1939-1959)*, p. 176. Este texto es uno de los que no aparecen fechados en la versión del manuscrito enviado por Paz para la edición de Tezontle. Al parecer, fue incluido en *¿Águila o sol?* aunque en principio pudo no ser escrito para ese libro pues Paz comienza a hablar de la elaboración de un “librito de poemas en prosa” hasta el 26 de julio de 1949 cuando se encontraba en París al servicio de la Embajada de México.

(“pidamos al poeta lo nuevo —ideas y formas”)³³ sino también en la aportación de términos triviales, de expresiones coloquiales de la vida corriente y hasta obscenos y prosaicos. Sin embargo, estos dos elementos se vuelven menores ante el uso del recurso confesional y autobiográfico, de índole subversiva, que hizo a André Pieyre de Mandiargues calificar los “Trabajos del poeta” (antes “Trabajos forzados”), primera sección de *¿Águila o sol?*, como *Une Saison en Enfer* mexicano.³⁴

Por otra parte, es necesario relativizar la influencia del surrealismo y del propio Rimbaud en *¿Águila o sol?* pues el tono autorreflexivo, metapoético, de “poética antipoética”,³⁵ es más propio de la actitud crítica del poeta moderno a partir de Baudelaire, que orientó desde muy tempranos momentos la ensayística de Paz, especialmente en *El arco y la lira* (1956). Con el “librito de poemas en prosa”, como se refería Paz a *¿Águila o sol?* en el momento de su

³³ Frase citada por José Antonio Millán Alba en la edición de Arthur Rimbaud, *Prosa completa*, Madrid, Cátedra, p. 44.

³⁴ La cita textual dice: “...des moments de révolte furieuse, dont témoigne un grand poème en prose : *Travaux forcés*, qui est ainsi qu’ une *Saison en Enfer* mexicaine et que l’ on trouvera dans le n° 3 de la revue *Le Surréalisme, Même*. Tel poème ayant été exclu, je ne sais pourquoi s’ il est admirable, du recueil *Aigle ou Soleil?* (*Águila o sol?* a le sens exact de Pile ou Face?) publié à Paris, lequel n’ est pas la traduction du livre du même nom mais un choix de textes extraits de *A l’ orée du monde* (1942), *Liberté sur parole* (1949) et *Aigle ou Soleil?* (1951)...” La reseña de Mandiargues, aparecida en la sección “Letres étrangères” con el título de “Aigle ou Soleil?”, se publicó en *La Nouvelle Revue Française*, núm. 62 (febrero de 1958), pp. 325-328.

³⁵ El término es de Paz al referirse a los textos de “Trabajos del poeta” en la entrevista concedida a A. Stanton, “Genealogía de un libro: *Libertad bajo palabra?*, publicada en *Vuelta*, núm. 145 (diciembre de 1988), pp. 15-21.

escritura (1948-1950),³⁶ su autor inauguró, como veremos más adelante, horizontes inexplorados para el poema en prosa y para la poesía misma no sólo en Hispanoamérica sino en el orbe mundial de las letras contemporáneas, pues viviendo en carne propia la máxima “Todo poema se cumple a expensas del poeta”,³⁷ logró especialmente con la sección “Trabajos del poeta” unir la autobiografía y la reflexión del lenguaje en una doble apuesta vital y radical.

³⁶ Según las fechas que aparecían en el manuscrito original de *¿Águila o sol?*, el texto más antiguo data del 25 de diciembre de 1948, “Eralabán”, incluido en la tercera sección del libro. El último, “Castillo en el aire” también de la tercera sección, es del 17 de mayo de 1950.

³⁷ Esta máxima o aforismo pertenece a “Hacia el poema. Puntos de partida”, poema de la tercera sección de *¿Águila o sol?*

II. ¿ÁGUILA O SOL?: CODEX OPTIMUS Y VARIANTES

A) CRITERIOS DE CRÍTICA TEXTUAL

Alberto Blecua señala que la “crítica textual es el arte que tiene como fin presentar un texto depurado en lo posible de todos aquellos elementos extraños al autor”.³⁸ Para ello deberá atender los errores de la copia y cotejar el mayor número de *fontes criticae* para determinar la constitución de un *codex optimus* a partir del examen y selección de variantes. Evidentemente esta explicación de la crítica textual o *stematica*, para seguir el confiable método lachmanniano, se refiere a textos de tradiciones refundidas cuya versión original no gozó de modernos medios de reprografía ni con un grupo de investigadores y académicos que expurgara y exhumara los diversos testimonios.

En el caso de *¿Águila o sol?* nos encontramos ante lo que el mismo Blecua denomina la edición crítica de un texto con variantes de autor.³⁹ Aunque cada caso es específico y requiere una solución

³⁸ A. Blecua, *Manual de crítica textual*, Madrid, Castalia, 1983, p. 19 y ss.

³⁹ *Ibidem*, p. 120-122.

propia, en este tipo de trabajos se suele tomar como base la redacción última. De existir borradores autógrafos o copias autógrafas con correcciones, se recomienda publicar como texto base el definitivo del autor (edición de “última mano”) y destinar al aparato crítico las versiones rechazadas y los distintos estados que ha presentado la obra. ¿Y cuál es la finalidad de exhumar versiones que el propio autor ha destinado al olvido? Sergio López Mena en la “Nota filológica preliminar” a *Toda la obra* de Juan Rulfo parece responder de manera eficaz: “hacer llegar a los lectores información acerca de los diferentes momentos que conformaron el proceso de creación y de publicación de la obra...”.⁴⁰ Por otra parte, este tipo de ediciones críticas arrojan luz sobre el proceso de escritura y/o reescritura de la obra y nos acercan a un posible modelo de corrección y edición del autor y a su estética particular.⁴¹

La edición de “última mano” de *¿Águila o sol?* es la del tomo 11 de sus *Obras completas* de la edición mexicana.⁴² Ahí se encuentra

⁴⁰ Juan Rulfo, *Toda la obra*, coordinación de Claude Fell, España, UNESCO, Colección Archivos, núm. 17, 1992, p. XXXI.

⁴¹ Las ediciones críticas con variantes de autor permiten también la interpretación del *corpus* literario de un escritor a partir de las correcciones introducidas. Es el caso de la *Poesía completa* de Luis Cernuda, editada por Derek Harris y Luis Maristany, quienes, al fijar las variantes de poemas y prosas del autor, llegan a hablar de ciertos periodos en que las correcciones se dan de modo más sustancial y sistemático (véase Luis Cernuda, *op. cit.*, p. 27).

⁴² La edición original de las *Obras completas* se realizó en Barcelona a cargo de Círculo de Lectores (véase la nota 4 en la “Presentación”). Esta edición registró correcciones de erratas en los tomos 1 al 8 en una segunda edición a cargo de Fondo de Cultura Económica (México). A partir del tomo 9 ambas editoriales han trabajado conjuntamente para depurar la primera edición de las obras. En el caso del tomo 11, aunque se trabajó al parejo desde segundas pruebas, Octavio Paz

la versión más depurada por su autor para quien: "...los poemas son objetos verbales inacabados e inacabables. No existe lo que se llama 'versión definitiva': cada poema es el borrador de otro que nunca escribiremos..."⁴³ Para los propósitos de este trabajo he tomado la edición de "última mano" contenida en el tomo 11 de las *Obras completas* como *codex optimus* para la comparación de las otras versiones que considero importantes: la primera edición de *¿Águila o sol?* como título independiente, publicada en Tezontle⁴⁴ en diciembre de 1951, y la versión anterior, un manuscrito con correcciones autógrafas, que fue enviado desde París a Alfonso Reyes en enero de 1951⁴⁵ y que permanecía durmiendo el sueño de los justos en un archivo administrativo del Fondo de Cultura Económica.⁴⁶ En la

introdujo cambios de algunos títulos de poemas y corrección de erratas que ya no alcanzaron a incorporarse en la edición española. Las modificaciones más importantes aparecen comentadas en la sección III, "Análisis e interpretación".

⁴³ Sin la alusión a que no existe una "versión definitiva", esta frase se incluye en el "Preliminar" del tomo 11 de las *Obras completas*, p. 18. La alusión completa aparece en la "Advertencia" de *Obra poética (1935-1988)*, Barcelona, Seix Barral, 1990, p. 11.

⁴⁴ Ahora se diría: "en la colección Tezontle del Fondo de Cultura Económica", pero en aquel entonces (1951) la colección Tezontle tenía algunos matices, según comentario de Alfonso Reyes a Octavio Paz en una carta donde le explica que *Libertad bajo palabra* "llevará el pie editorial 'Tezontle', nombre ficticio que hemos usado Cosío Villegas y yo para los libros total o parcialmente pagados por el autor y que no caben en las series didácticas del Colegio de México [...] Pronto le remitiré el presupuesto de la Gráfica Panamericana [...] Después, si le parece, la obra se dejará en venta a comisión por nuestro mejor distribuidor de libros que es el Fondo de Cultura Económica." (*Correspondencia Alfonso Reyes / Octavio Paz...*, p. 72.)

⁴⁵ Alfonso Reyes no era en ese momento director del Fondo de Cultura Económica sino de El Colegio de México pero proponía títulos para Tezontle. El cuidado editorial del manuscrito quedó a cargo de Alf Chumacero y el proceso de producción de Julián Calvo.

⁴⁶ Siempre he tenido especial predilección por la narrativa. Al realizar el cuidado editorial del tomo 11 y toparme con los textos de *¿Águila o sol?* y *El mono gramático* me encontré con una vertiente de Paz que me fascinó especialmente. De *¿Águila o sol?* conocía apenas los textos de "Mi vida con la ola", "El ramo azul", "Dama huasteca", "La higuera" y "Evocación de Mixcoac". Me pregunté entonces cuántos ejemplares se habrían vendido de este libro en el Fondo puesto que no creía que fuera tan popular como *El laberinto de la soledad*. Acudí con el señor Francisco

correspondencia con Alfonso Reyes, Paz sólo menciona un par de ocasiones este manuscrito como tal pues las referencias anteriores hablan del libro como proyecto o como hecho consumado.⁴⁷ Antes de

Muñoz del Departamento de Producción, quien se hacía cargo de las reimpresiones. A mi pregunta mandó buscar el expediente de las reimpresiones del libro. Mientras él buscaba los datos salió a la luz un fajo de hojas mecanografiadas con correcciones en tinta azul que de inmediato identifiqué eran de Octavio Paz. El mecanuscrito se encuentra ahora en custodia del Archivo Histórico del Fondo de Cultura Económica.

⁴⁷ La primera mención es del 26 de julio de 1949 (de Paz, desde París, a Reyes, en México): “A pesar de la rutina burocrática, escribo, trabajosamente, en mis cuartos de hora, un librito de poemas en prosa: ‘Arenas movedizas’. Quizá lo publique aquí [París], si tengo un poco de dinero” (*Correspondencia...*, p. 97). La respuesta de Reyes es del 2 de agosto de 1949: “Espero esas ‘Arenas movedizas’ con verdadera gula” (*ibid.*, p. 101). La siguiente mención de Paz es del 20 de septiembre de 1949: “Dentro de poco —y si no le abruma— le enviaré dos libros más, que ya tengo listos: ‘Arenas movedizas’ (poemas en prosa) y *El laberinto de la soledad* (ensayo)” (*ibid.*, p. 107). La siguiente mención de Paz data del 16 de noviembre de 1950: “Ha sido usted tan generoso conmigo que no sé si deba confiarle que tengo un pequeño libro, del que creo haberle hablado alguna vez. Se trata de unas 75 páginas —poemas en prosa, cuentecillos, etc.—. Me gustaría saber si Tezontle puede publicarlo. Cuento con algunos dibujos de Tamayo, de modo que podría hacerse una bonita edición” (*ibid.*, p. 133, el subrayado es mío). La respuesta de Reyes es del 21 de noviembre de 1950: “Sí, mándeme ese librito de que me habla: ya veremos lo que hacemos. Nada es imposible cuando hay voluntad y cuando no se piden imposibles” (*ibid.*, p. 136). La siguiente mención de Paz es del 29 de enero de 1951: “Con Rufino Tamayo —que desde Nueva York lo enviará por correo a México— le envío el manuscrito de *¿Águila o sol?* Como usted verá al leerlo, se trata de un ‘volado’, en el que se apuestan muchas cosas. Ojalá que usted no lo encuentre indigno de los manuscritos anteriores. Ojalá, también, que Tezontle pueda publicar ese librito. Si se tropiezan con dificultades económicas, le ruego que me lo diga. Acaso, por un sistema de ‘suscripciones’ o a través de otros artificios, puedan obviarse los obstáculos financieros. Me doy cuenta perfectamente de que se trata de un libro de venta difícil [...] Dejo al buen gusto de Díez-Canedo la elección de formato, tipos, etc. Me atrevo a sugerir un libro parecido a *Libertad bajo palabra* (puesto que, me imagino, formará parte de la misma colección). Todas las fechas (excepto las que van al frente de cada una de las tres partes) deberán suprimirse.” (*ibid.*, p. 137). La respuesta de Reyes es del 23 de febrero de 1951: “Con su carta me llegó *¿Águila o sol?* Muy bien venida. Suenan clarines y campanas. Ya procedemos a ‘tezontlear’ y ya le diré qué arreglo económico le propongo, pues en esta casa de la Cenicienta andamos como de costumbre” (*ibid.*, p. 140). Siguen dos cartas de Reyes —al parecer las que escribió Paz se perdieron—, una del 6 de marzo y la otra del 9 de abril de 1951: “En nombre del Fondo de Cultura Económica, me escribe hoy Joaquín Díez-Canedo: ‘He hecho los cálculos oportunos y creo que el libro de Octavio Paz sería un ‘Tezontle’ chico, que vendría a costar alrededor de \$2 000.00.’ Es un costo naturalmente aproximado. Como ahora nuestro presupuesto se ajusta al comienzo del año de modo muy estrecho, le pregunto si puede usted ayudarnos un poco, en la medida que le convenga” (*ibid.*, p. 142); “Contesto su carta del 5. Puede enviarme los \$1 000.00 cuando guste, no corre prisa. Si le resulta mejor, espere a que salga el libro. Ahora mismo pido al Fondo de Cultura su liquidación y, autorizado por usted, aplicaré cualquier ganancia de su libro anterior al nuevo libro. Si su nuevo libro representaba una necesidad, debe gustarle como a mí me gusta. Habla usted de objetividad, etc. Tiene usted tiempo de todo y tiene usted buena mano para hacer cuanto guste” (*ibid.*, p. 143). Desde Cannes, adonde había acudido con la legación mexicana a la exhibición de *Los olvidados* de Buñuel, Paz responde el 16 de abril de 1951: “Gracias por sus informes y por sus amables gestiones. Estoy totalmente de acuerdo: pagaré mi parte apenas quede impreso el libro. Lo prefiero así porque nunca ando con muchos fondos disponibles. Ya me dirá usted para cuando Tezontle piensa que estará terminada la edición. A mi regreso a París procuraré ver a Canedo (me

la aparición del manuscrito, la edición de Tezontle hubiera sido la primera en considerarse para una comparación de variantes pues de hecho fue la primera en ver la luz pública. Después de ésta se sucedieron una primera reimpresión en 1973, también considerada como nueva edición pues de Tezontle el libro pasó a la Colección Popular del Fondo de Cultura Económica, pero conservó idéntica la caja tipográfica y la formación de interiores, incluidos los dibujos de Tamayo de la primera edición que sólo se ajustaron a las dimensiones de la Colección Popular. Los años 1975, 1980, 1981, 1984, 1987, 1990, 1992 registraron nuevas reimpresiones, pero la de 1995 (llamada tercera edición pero, en realidad, la segunda en cuestión de variantes) introduce modificaciones así como un nuevo texto que no había sido recogido en la primera edición: “Cabeza de ángel”, que fue incluido al final de la sección “Arenas movedizas”. Por las modificaciones de contenido, esta versión de 1995 puede considerarse cabalmente la segunda edición de la obra. Sin embargo las variantes introducidas en esta segunda edición son, salvo verdaderas minucias,

dicen que llegó unos días después de mi salida)” (*ibid.*, p. 145). La siguiente mención es de Paz, del 24 de mayo de 1951: “No sé cómo anda mi librejo. Creo que le dije que estoy de acuerdo en pagar la mitad (es decir mil pesos), apenas quede lista la edición. Ojalá que el libro se imprima pronto, pues no quiero que se pase el año sin verme libre de esos textos. Al mal paso, darle prisa [...] Ya no le distraigo más. Dejo en sus manos —y en las de Chumacero, que según me dice Canedo se encargará de mi libro— ¿Águila o sol?” (*ibid.*, pp. 147-149). La respuesta de Reyes es del 1 de junio de 1951: “Estamos en lo dicho, y su ¿Águila o sol? anda ya en los tórculos [...] Creo que su libro está más bien en manos de Julián Calvo, a quien conviene que le escriba usted en el Fondo” (*ibid.*, pp. 152-153). La siguiente mención de Paz, del 15 de junio de 1951: “Muchas

las mismas que aparecen en la versión definitiva de las *Obras completas*. El tiempo que media entre esta segunda edición y la definitiva es de unos pocos años. Sin embargo, los lectores asiduos de la obra de Paz pudieron encontrar una versión muy cercana a la definitiva desde la primera edición de *Libertad bajo palabra (1935-1958)* (1960), y en la edición de 1990 de *Obra poética (1935-1980)*, ambas recopilaciones de poemas de Paz que incluían *¿Águila o sol?* Sin embargo, estas versiones no fueron tomadas en cuenta para el estudio comparativo pues ambas consideran a *¿Águila o sol?* como una parte de un todo más vasto, no como un título independiente.⁴⁸ De cualquier forma, la edición de 1990 (publicada por Seix Barral) difiere muy poco de la versión definitiva.⁴⁹ Por otra parte, la primera edición de *Libertad bajo palabra*, de 1960, registra pocas modificaciones importantes (entre ellas, la inclusión del texto “Cabeza de ángel” y el cambio de título de la sección “Trabajos forzados” por “Trabajos del poeta”), pero por lo demás está más cerca de la edición de Tezontle que de la versión de las *Obras completas*.

gracias por las noticias sobre *¿Águila o sol?* Esta semana escribiré a Calvo” (*ibid.*, p. 155). Y aquí terminan las menciones del libro en la *Correspondencia Alfonso Reyes / Octavio Paz*.

⁴⁸ Como título independiente, los tirajes de *¿Águila o sol?* en el Fondo de Cultura Económica arrojan, de 1951 a 2001, un total de 76 600 ejemplares vendidos.

⁴⁹ De hecho, no existen diferencias significativas. Una de las que inicialmente había yo creído importantes era el cambio del título del texto “Mediodía” por “Llano”, en la tercera sección. Pero ese cambio fue introducido en la edición de Seix Barral de 1990. Véase nota 119 en “Análisis e interpretación”. El resto de diferencias tiene un carácter verdaderamente editorial: criterios en el uso de mayúsculas, cursivas, actualización ortográfica (un “zenzontle” por “cenzontle”), pero nada que afecte el sentido de la frase.

A continuación presento dos cuadros con las diferentes versiones de *¿Águila o sol?* como libro independiente y como libro en un *corpus* mayor, sin considerar las reimpresiones ni las ediciones que sólo implicaban cambio de formato pero no de contenido.

VERSIONES DE <i>¿ÁGUILA O SOL?</i> COMO LIBRO INDEPENDIENTE		
EDICIÓN	EDITORIAL	AÑO
	Mecanuscrito con correcciones autógrafas (Archivo histórico del FCE)	1948-1950
1ª ed.	Colec. Tezontle FCE	1951
3ª ed.	Colec. Popular FCE	1995

VERSIONES DE <i>¿ÁGUILA O SOL?</i> EN RECOPIACIONES		
TÍTULO	EDITORIAL	AÑO
<i>Libertad bajo palabra (1935-1958)</i>	FCE	1960
<i>Obra poética (1935-1988)</i>	Seix Barral	1990
<i>Obra poética I (1935-1970) (tomo 11 de las <i>Obras completas</i>)</i>	FCE-Círculo de Lectores	1997

B) VARIANTES⁵⁰

- Para facilitar la comparación de los textos, generalmente retomo varias palabras anteriores y/o posteriores a los cambios introducidos.
- Estas modificaciones aparecen subrayadas para facilitar su identificación.
- Entre corchetes, y en cuerpo normal, aparecen datos aclaratorios mínimos conforme la siguiente terminología de la filología clásica:⁵¹

a.c.	ante correctionem	om.	omisit
add.	addidit	p.c.	post correctionem
corr.	corrector		

- En el caso del manuscrito he acotado, también entre corchetes, las correcciones autógrafas significativas.⁵² Cuando se trata de palabras suprimidas que finalmente no fueron incorporadas en la edición de Tezontle, opté por señalarlas con una ~~raya~~ ~~atravesada~~.

⁵⁰ En el presente estudio, por razones obvias, se excluyeron errores ortográficos (por ejemplo, “parduzco” en vez de “pardusco”) y criterios editoriales en desuso (por ejemplo, “fuf” en vez de “fui”).

⁵¹ Tomada de la lista de abreviaturas consignadas por Blecua, *op. cit.*, p. 149.

⁵² Correcciones significativas: entre los responsables de ediciones críticas de autor es común el deslinde entre correcciones significativas y no significativas: las primeras atienden a cambios léxicos, gramaticales y sintácticos que alteran el contenido; las segundas, a modificaciones sobre todo de puntuación y sinonimias leves, que agilizan el texto pero no alteran su significado. Hay que aclarar, sin embargo, que la “regla” se aplica caso por caso y a criterio del editor. Mis modelos de referencia: Juan Rulfo, *Toda la obra*, y Luis Cernuda, *Poesía completa*, ambas ediciones citadas en notas 4 y 40.

¿Águila o sol?
Mecanuscrito (1949-1950) / Tezontle 1951 / Obras completas 1997

TEXTO INICIAL

	Mecanuscrito (1948-1950)		Tezontle (1951)		Obras completas (1997)
Folio/ Frag.	Dice	Pág. / Frag.	Dice	Pág./ Frag.	Dice
3	[Texto inicial sin título.]	7	[Texto inicial sin título.]	145	[Título:] <i>¿Águila o sol?</i>
3	[Todo el texto en redondas.]	7	[Todo el texto en cursivas.]		
3	[a.c.] Cuando llego a las letras fatales, la pluma <u>retrocede</u> . Una prohibición implacable me cierra el paso.	7	Cuando llego a las letras fatales, la pluma <u>retrocede</u> : una prohibición implacable me cierra el paso.		
3	[a.c.] <u>Adolescencia</u> , tierra arada por una idea fija, cuerpo tatuado de imágenes, cicatrices <u>resplandecientes</u> .	7	<u>¡Adolescencia</u> , tierra arada por una idea fija, cuerpo tatuado de imágenes, cicatrices <u>resplandecientes!</u>		
3	El otoño pastoreaba grandes ríos, acumulaba esplendores en los picos, esculpía plenitudes en el Valle de México,	7	El otoño pastoreaba grandes ríos, acumulaba esplendores en los picos, esculpía plenitudes <u>en el Valle</u> de México,	145	El otoño pastoreaba grandes ríos, acumulaba esplendores en los picos, esculpía plenitudes <u>en el valle</u> de México,

“TRABAJOS DEL POETA”

Mecanuscrito (1948-1950)		Tezontle (1951)		Obras completas (1997)	
Follo/ Frag.	Dice	Pág./ Frag.	Dice	Pág./ Frag.	Dice
			“Trabajos <u>forzados</u> ” [Título de sección]		“Trabajos <u>del poeta</u> ” [Título de sección]
5/I	se presentan Tedeavoro y Tevomito, Tli, Mundoinmundo. [add.a mano <u>Carnaza, Carroña y Escarnio.</u>] Ninguno y los otros,	9/I	se presentan Tedeavoro y Tevomito, Tli, Mundoinmundo, <u>Carnaza, Carroña y Escarnio.</u> Ninguno y los otros	145/I	
5/I	[a.c.] Aparente no verlos y sigo mi trabajo, la conversación un instante suspendida, las sumas y las restas, la vida cotidiana.	9/I	<u>Finjo</u> no verlos y sigo mi trabajo, la conversación un instante suspendida, las sumas y las restas, la vida cotidiana.		
		10/I	Pero no hay que mostrar demasiada <u>habilidad</u> : una superioridad manifiesta los desanima.	146/I	Pero no hay que mostrar demasiada <u>habilidad</u> : una superioridad manifiesta los desanima.
6/II	[a.c.] Debo aclarar también que ciertos días arden, brillan, ondulan, se despliegan o repliegan (como una capa de torear), se afilan:	11/II	<u>También debo decir</u> que ciertos días arden, brillan, ondulan, se despliegan o repliegan (como una capa de torear), se afilan:		
		12/III	A eso de las <u>once</u> , advertí que me había fumado el último cigarrillo.	147/ III	A eso de las <u>once</u> advertí que me había fumado el último cigarrillo.
		12/III	Recorrí dos calles más, tiritando, cuando de pronto sentí —no, <u>no sentí</u> , pasó—, rauda, la Palabra.	147/ III	Recorrí dos calles más, tiritando, cuando de pronto sentí —no, <u>no sentí</u> : pasó, rauda, la Palabra.
7/III	Lo inesperado del encuentro me paralizó [add. <u>por</u>] un segundo, bastante para darle tiempo de volver a la noche.	13/III	Lo inesperado del encuentro me <u>paralizó por</u> un segundo, <u>bastante para darle</u> tiempo de volver a la noche.	147/ III	Lo inesperado del encuentro me paralizó por un segundo, <u>que fue suficiente</u> para darle tiempo de volver a la noche.

7/III	Tiré desesperadamente de esas hebras que se alargaban hacia el infinito, hilos de telégrafo que se alejan irremediamente con un paisaje entrevisto, nota que sube, se adelgaza, se estira, se estira... [a.c.] hasta que me quedé con una pluma roja entre las manos amoratadas.	13/III	Tiré desesperadamente de esas hebras que se alargaban hacia el infinito, hilos de telégrafo que se alejan irremediamente con un paisaje entrevisto, nota que sube, se adelgaza, se estira, se estira... <u>Me quedé sólo en mitad de la calle</u> , con una pluma roja entre las manos amoratadas.		
8/VI	Su amor a la <u>vida</u> , obliga a desertar la vida; su amor al lenguaje lleva al desprecio de las palabras; su amor al juego conduce a pisotear las reglas, a inventar otras, a jugarse la vida en una palabra.	15/VI	Su amor a la <u>vida</u> obliga a desertar la vida; su amor al lenguaje lleva al desprecio de las palabras; su amor al juego conduce a pisotear las reglas, a inventar otras, a jugarse la vida en una palabra.		
		15/VI	Abstraído en una meditación —que consiste en ser una <u>Meditación</u> sobre la inutilidad de las meditaciones	148/VI	Abstraído en una meditación —que consiste en ser una <u>meditación</u> sobre la inutilidad de las meditaciones
9/VI	Vaciado [add.] <u>limpio</u> de la nada purulenta del yo, vaciado de tu imagen, ya no eres sino espera y aguardar.	16/VI	Vaciado, <u>limpio</u> de la nada purulenta del yo, vaciado de tu imagen, ya no eres sino espera y aguardar.	149/VI	Vaciado, <u>limpiado</u> de la nada purulenta del yo, vaciado de tu imagen, ya no eres sino espera y aguardar.
9/VI	A veces, [om.] <u>no siempre</u> , una tarde cualquiera, un día sin nombre, cae una Palabra, que se posa levemente sobre esa tierra sin pasado.	16/VI	A veces, una tarde cualquiera, un día sin nombre, cae una Palabra, que se posa levemente sobre esa tierra sin pasado.		
9/VI	El pájaro es feroz y acaso te sacará los ojos. Acaso más tarde vendrán otros.	16/VI	El pájaro es feroz y acaso te sacará los ojos. Acaso, <u>más tarde</u> , vendrán otros.		
9/VII	Pero la lámpara estalla y cubre mis palabras una capa de cristales [add. <u>rotos.</u>] Un fragmento afilado de luz me corta la mano derecha.	16/VII	<u>Pero la lámpara</u> estalla y cubre mis palabras una capa de cristales <u>rotos</u> . Un fragmento afilado de luz me corta la mano derecha.	149/VII	<u>La lámpara</u> estalla y cubre mis palabras una capa de cristales rotos. Un fragmento afilado de luz me corta la mano derecha.
10/VII	La noche entra al cuarto, el muro de enfrente adelanta la cara de piedra	17/VII	La noche entra al cuarto, el muro de enfrente adelanta <u>su</u> cara de piedra	149/VII	La noche entra <u>en el</u> cuarto el muro de enfrente adelanta <u>su</u> <u>jeta</u> de piedra
10/VIII	Salgo poco. [a.c.] <u>Cuando</u> , <u>por casualidad</u> , encuentro a mis amigos. [add.] Todos exclaman al verme:	17/VIII	[Párrafo inicial] Salgo poco. <u>De vez en cuando</u> encuentro a mis amigos. <u>Todos</u>	149/VIII	[Párrafo completo om.]

			exclaman al verme: “¿Qué le pasa? Está muy pálido. Debería ir al campo una temporada.” ¿Cómo explicarles que esa fatiga se la debo a un sueño que desde hace tiempo me visita, noche tras noche? [Separado del resto del texto por línea blanca.]		
		17/ VIII	Me tiendo en la <u>cama</u> , pero no puedo dormir.	149/ VIII	Me tiendo en la <u>cama</u> pero no puedo dormir.
		18/ VIII	Mis ojos giran en el centro de un cuarto negro, en donde todo duerme con ese dormir final y desamparado con que duermen los objetos cuyos dueños <u>han muerto</u> o se han ido de pronto y para siempre,	149/ VIII	Mis ojos giran en el centro de un cuarto negro, en donde todo duerme con ese dormir final y desamparado con que duermen los objetos cuyos dueños <u>se han muerto</u> o se han ido de pronto y para siempre,
		18/ VIII	sueño obtuso de objeto entregado a su propia pesadez inanimada, sin calor de mano que lo acaricie o lo pula, <u>sin presión de pulso que interrumpa su bruto dormir a pierna suelta o, más exactamente, a pierna muerta, arrancada de un tronco todavía vivo que se retuerce mientras ella ronca, ahita [sic] de silencio y de reposo, materia satisfecha y anestesiada por su propia satisfacción, mineralizada por la ausencia del cuerpo que la obligaba a vivir y condolerse.</u> Mis ojos palpan inútilmente el ropero	149/ VIII	sueño obtuso de objeto entregado a su propia pesadez inanimada, sin calor de mano que lo acaricie o lo pula. [Líneas om.] Mis ojos palpan inútilmente el ropero
10/ VIII	Nunca me he movido de este lecho [a.c.] y <u>jamás</u> podré levantarme.	18/ VIII	Nunca me he movido de este lecho. <u>Jamás</u> podré levantarme.		
11/ VIII	Lo ataco [a.c.] y <u>cuando</u> estoy a punto de derribarlo siempre hay alguien que llega al quite [a.c.], y <u>embisto</u> de nuevo,	18/ VIII	Lo ataco, <u>mas cuando</u> estoy a punto de derribarlo siempre hay alguien que llega al quite. <u>Embisto</u> de nuevo,	150/ VIII	Lo ataco y <u>cuando</u> estoy a punto de derribarlo siempre hay alguien que llega al quite. Embisto de nuevo,
11/ VIII	bajo el ala fría de ese silbido que decapita la tarde como una navaja	19	bajo el ala fría de ese silbido que decapita la tarde como una navaja		

	inexorable. [om.] <u>Abro los ojos</u> . Me incorporo:		inexorable. Me incorporo:		
		21/ VIII	Oigo los pasos quedos de la madrugada que se insinúa por las rendijas, muchacha flaca y perversa que arroja una carta llena de insidias y calumnias. <u>Luego se aleja, sigilosa</u> . Las cuatro y treinta	150/ VIII	Oigo los pasos quedos de la madrugada que se insinúa por las rendijas, muchacha flaca y perversa que arroja una carta llena de insidias y calumnias. [Línea om.] Las cuatro y treinta
		21/ VIII	El día se me echa encima con su sentencia. <u>Habrà que levantarse</u>	150/ VIII	El día se me echa encima con su sentencia: <u>habrà que levantarse</u>
12/ VIII	¿Cómo explicarles esto, cómo decirles que [om.] desde hace mucho sueño todas las noches que estoy despierto y que me duermo precisamente cuando me despierto?	21/ VIII	[Párrafo final separado por línea blanca:] <u>¿Cómo explicarles esto, cómo decirles que todas las noches sueño que estoy despierto y que me duermo precisamente cuando me despierto?</u>	150/ VIII	[Párrafo om.]
12/ IX	dos cabezas rivales que se mordisquean y extraen toda [a.c.] su sangre a un medio-cuerpo;	22/ IX	dos cabezas rivales que se mordisquean y extraen toda <u>la</u> sangre a un medio-cuerpo;		
12/ IX	Llevado por el entusiasmo de los experimentos abro en canal a una, saco los ojos a otra, corto piernas, agrego brazos, [om.] alas , picos, cuernos.	22/ IX	Llevado por el entusiasmo de los experimentos abro en canal a una, saco los ojos a otra, corto piernas, agrego brazos, picos, cuernos.		
13/ IX	A la palabra <u>torre</u> le abro un agujero rojo en la frente. A la palabra <u>odio</u> la alimento [a.c.] de <u>basura</u> durante años,	23/ IX	A la palabra <u>torre</u> le abro un agujero rojo en la frente. A la palabra <u>odio</u> la alimento <u>con basuras</u> durante años,	151/ IX	A la palabra <u>torre</u> le abro un agujero rojo en la frente. A la palabra <u>odio</u> la alimento con basuras durante años,
		23/ IX	con esa masa blanda haces una <u>bola</u> , que dejas a la intemperie	151/ IX	con esa masa blanda haces una <u>bola</u> que dejas a la intemperie
13/ IX	[a.c.] <u>Y cuando esté bien fría, la arrojas</u> con fuerza contra esos ojos fijos	24/ IX	<u>Una vez que esté bien fría, arrojala</u> con fuerza contra esos ojos fijos		
14/X	Un lenguaje guillotina. Una dentadura <u>trituradora</u> , que haga una masa del <u>yotúélnosotrosvosotrosellos</u> .	25/X	Un lenguaje guillotina. Una dentadura <u>trituradora</u> que haga una masa del <u>yotúélnosotrosvosotrosellos</u> .	152/X	Un lenguaje guillotina. Una dentadura <u>trituradora</u> , que haga una masa del <u>yotúélnosotrosvosotrosellos</u> .

		25/X	Un viento de cuchillos que desarraige y desarraigue y descuaje y deshonor las <u>casas, los comercios, los templos, las bibliotecas, los periódicos, las familias, las cárceles, los burdeles, los colegios, los manicomios, las fábricas, las academias, los juzgados, los bancos, los amores, las amistades, las tabernas, la esperanza, la revolución, la caridad, la justicia, las ideas, las creencias, las pesadillas, las verdades, la fe.</u>	152/X	Un viento de cuchillos que desarraige y desarraigue y descuaje y deshonor las <u>familias, los templos, las bibliotecas, las cárceles, los burdeles, los colegios, los manicomios, las fábricas, las academias, los juzgados, los bancos, las amistades, las tabernas, la esperanza, la revolución, la caridad, la justicia, las creencias, los errores, las verdades, la fe.</u> [Varios tipos de corr.]
		26/XI	Es el Cri, que sale un momento al aire, respira y se sumerge de nuevo en las <u>profundidades insondables.</u>	152/XI	Es el Cri, que sale un momento al aire, respira y se sumerge de nuevo en las <u>profundidades.</u>
		26/XI	El remero fascinado lo sigue, hacia dentro, cada vez más hacia dentro. <u>¿Volverá alguna vez a la costa?</u>	152/XI	El remero fascinado lo sigue, hacia dentro, cada vez más hacia dentro. [Línea om.]
		28/XIII	la roja Casa de los Sacrificios, abierta como una <u>palma</u> , con sus cinco grandes templos y sus calzadas innumerables.	153/XIII	la roja Casa de los Sacrificios, abierta como una <u>mano</u> , con sus cinco grandes templos y sus calzadas innumerables.
16/ XV [a.c.]	[a.c.] La terea Esperanza me llama, incesante. Y su voz resuena en mi pecho como el timbre del teléfono suena incansable en una casa donde todos han muerto.	29	[Texto om. Se recorrió foliación de los siguientes fragmentos.]		
16/ XV	¡Pueblo mío, pueblo que mis magros pensamientos alimentan con migajas, con exhaustas imágenes penosamente extraídas de [a.c.] <u>mi noche de piedra!</u>	29/ XV	¡Pueblo mío, pueblo que mis magros pensamientos alimentan con migajas, con exhaustas imágenes penosamente extraídas de <u>la piedra!</u>		
17/ XV	<u>Nada</u> te aplaca ya, Cólera, centella que te rompes los dientes contra el Muro	29/ XV	<u>Nadie</u> te aplaca ya, Cólera, centella que te rompes los dientes contra el Muro		
		30/ XVI	como el pájaro que sube y el relámpago que desciende, <u>¡oh batir de</u>	154/ XVI	como el pájaro que sube y el relámpago que desciende, <u>batir de alas, pico que</u>

			<p>alas, <u>oh pico</u> que desgarrar y entreabre al fin el <u>fruto!</u>, tú, mi Grito, surtidor de plumas de fuego, herida resonante y vasta como el desprendimiento de un planeta del cuerpo de una estrella, <u>oh caída infinita</u> en un cielo de ecos, en un cielo de espejos que te repiten y destrozan y te vuelven innumerable, infinito y anónimo.</p>		<p>desgarrar y entreabre al fin el <u>fruto</u>, tú, mi Grito, surtidor de plumas de fuego, herida resonante y vasta como el desprendimiento de un planeta del cuerpo de una estrella, <u>caída</u> en un cielo de ecos, en un cielo de espejos que te repiten y destrozan y te vuelven innumerable, infinito y anónimo.</p>
17	[Al pie] París, febrero-julio de 1949.	31	[Fecha om.]		

**“ARENAS MOVEDIZAS”
(1949)**

	Mecanuscrito (1948-1950)		Tezontle (1951)		Obras completas (1997)
Folio	Dice	Pág.	Dice	Pág.	Dice
	El ramo azul				
		34	Sentado en una sillita de tule, fumaba con <u>los ojos entrecerrados</u> .	155	Sentado en una sillita de tule, fumaba con <u>el ojo entrecerrado</u> .
20	Mira, aquí tengo un poco de dinero. No es mucho, pero es bastante.	35	Mira, aquí tengo un poco de dinero. No es mucho, pero es algo.		
21	—Ah qué mañoso es usted, <u>me dijo</u> . A ver, encienda otra vez.	37	—Ah, qué mañoso es usted <u>—me dijo—</u> . A ver, encienda otra vez.	157	—Ah, qué mañoso es usted <u>—respondió—</u> . A ver, encienda otra vez.
21	Con una mano me cogió por los cabellos, echándome la cabeza hacia atrás. [a.c.] Vi su sombra inclinarse sobre mí, curiosa y tensa mientras el machete descendía lentamente hasta rozar mis párpados.	37	Con una mano me cogió por los cabellos, echándome la cabeza hacia atrás. <u>Se inclinó sobre mí, curioso y tenso</u> , mientras el machete descendía lentamente hasta rozar mis párpados.		
21	—Ábralos bien, <u>me dijo</u> [om.] con rabia, o se lo hundo...	37	—Ábralos bien <u>—me dijo—</u> .	157	—Ábralos bien <u>—ordenó—</u> .
22	Cuando llegué a la plaza, vi al dueño del mesón, sentado aún [add.] <u>frente en la puerta</u> . Entré sin decir palabra. Al día siguiente huí de aquel pueblo [om.] de tuertos .	37	Cuando llegué a la plaza, vi al dueño del mesón, sentado aún <u>frente a la puerta</u> . Entré sin decir palabra. Al día siguiente huí de aquel pueblo.		
	Antes de dormir				
		38	Te llevo como un objeto perteneciente a otra edad, encontrado un día al azar y <u>al que palpamos con manos ignorantes</u>	157	Te llevo como un objeto perteneciente a otra edad, encontrado un día al azar y <u>que palpamos con manos ignorantes</u>
		39	Estoy <u>seguro</u> que vas a contestarla clara y sencillamente	158	Estoy <u>seguro de</u> que vas a contestarla clara y sencillamente
24-25	como el pequeño funcionario que en un pasillo detiene al Director General	40-41	como el pequeño funcionario que en un pasillo detiene al Director General y le		

	y le dice: “ <u>buenos días, yo también...</u> ” pero [a.c.] <u>ante la admiración del otro</u> [om.] <u>que sigue su camino</u> , el pequeño funcionario enmudece, pues de pronto comprende la inutilidad de su gesto: no tiene nada que decirle a su Jefe. Así yo: no tengo nada que decirle al <u>tiempo</u> , [om.] <u>a la vida</u> . Y ella tampoco tiene nada que decirme.		dice: “ <u>Buenos días, yo también...</u> ” pero, <u>ante la admiración del otro</u> , el pequeño funcionario enmudece, pues de pronto comprende la inutilidad de su gesto: no tiene nada que decirle a su Jefe. Así yo: no tengo nada que decirle al <u>tiempo</u> . Y él tampoco tiene nada que decirme.		
		43	Un poco de reflexión me ha hecho ver que no eres un recuerdo, ni siquiera <u>ese olvido prenatal</u> :	159	Un poco de reflexión me ha hecho ver que no eres un recuerdo, ni siquiera <u>un olvido</u> :
		43	¿No te das cuenta <u>que</u> puedo morir ahora mismo?	159	¿No te das cuenta <u>de que</u> puedo morir ahora mismo?
26	¿Y cuando tenías que ver con esos ojos que nunca se cierran <u>como</u> enamoraba a aquella vieja infame y que hablaba de suicidio?	44	¿Y cuando tenías que ver con esos ojos que nunca se cierran <u>cómo enamoraba</u> a aquella vieja infame y que hablaba de suicidio?	159-160	¿Y cuando tenías que ver con esos ojos que nunca se cierran <u>cómo dormía</u> con aquella vieja infame y que hablaba de suicidio?
		44	como <u>si</u> fuésemos un matrimonio	160	como <u>si</u> fuésemos un matrimonio [Errata evidente.]
		44	<u>Dime</u> buenas noches. <u>Sé</u> un poco cortés.	160	<u>Dame las</u> buenas noches, <u>sé</u> un poco cortés.
27	[Al pie] 9 de enero de 1949	45	[Fecha om.]		
	<u>Mi vida con la ola</u>				
		45	se colgó de mi brazo y se fue <u>conmigo</u> , saltando.	160	se colgó de mi brazo y se fue <u>conmigo</u> saltando.
		45	“No, su decisión estaba tomada. No podía <u>volver</u> .”	160	<u>No</u> , su decisión estaba tomada. No podía <u>volver</u> .
		46	<u>Tras</u> mucho cavilar, me presenté a la <u>Estación</u> una hora antes de la salida, ocupé mi asiento y, cuando nadie me veía, vacié el depósito de agua para los pasajeros. <u>Luego</u> vertí cuidadosamente a mi amiga.	160	<u>Tras de</u> mucho cavilar, me presenté a la <u>estación</u> una hora antes de la salida, ocupé mi asiento y, cuando nadie me veía, vacié el depósito de agua para los pasajeros; <u>luego</u> vertí cuidadosamente a mi amiga
		47	Al poco tiempo, llegó el día de la	161	Al poco tiempo, llegó el día de la

			<u>libertad. El Jefe de la Prisión me llamó:</u>		<u>libertad. El Jefe de la Prisión me llamó:</u>
		48	<u>Ese mismo día</u> tomé el tren y luego de una hora de viaje incómodo llegué a México.	161	<u>Esa misma tarde</u> tomé el tren y luego de unas horas de viaje incómodo llegué a México.
		48	Sentí un dolor en el pecho, como el golpe de la ola de la sorpresa cuando la sorpresa nos golpea en pleno pecho. <u>Mi amiga</u> estaba allí	161	Sentí un dolor en el pecho, como el golpe de la ola de la sorpresa cuando la sorpresa no golpea en pleno pecho: <u>mi amiga</u> estaba allí
		49	Hasta los rincones abandonados, los abyectos rincones del polvo y los y los <u>detritus</u> , fueron tocados por sus manos ligeras.	162	Hasta los rincones abandonados, los abyectos rincones del polvo y los <u>detritus</u> fueron tocados por sus manos ligeras.
31	Plena, [a.c.] <u>redonda</u> , [add.] y sinuosa, me envolvía como una música o unos labios inmensos.	49	Plena y <u>sinuosa</u> , me envolvía como una música o unos labios inmensos.		
31	Pero jamás [a.c.] <u>llegaba</u> al centro de su ser.	50	Pero jamás <u>llegué</u> al centro de su ser.		
		50	Amarla era <u>establecer</u> contactos <u>remotos y estelares</u> , vibrar con estrellas lejanas	162	Amarla era <u>prolongarse</u> en contactos <u>remotos</u> , vibrar con estrellas lejanas
32	Empezó a quejarse de soledad. [a.c.] <u>Llenó</u> la casa de caracolas y conchas	51	Empezó a quejarse de soledad. <u>Llené</u> la casa de caracolas y conchas		
		52	<u>Ah, cuántos</u> pequeños tesoros se perdieron en ese <u>tiempo</u> .	163	<u>¡Cuántos</u> pequeños tesoros se perdieron en ese <u>tiempo!</u>
		52	Tuve que instalar en la casa una colonia de <u>pescados</u> .	163	Tuve que instalar en la casa una colonia de <u>peces</u> .
		52	<u>Ágiles, rientes</u> , se me escapaban entre las manos, mientras ella reía	163	<u>Ágiles y fantasmales</u> , se me escapaban entre las manos, mientras ella reía
		53	Tenía descuidados mis asuntos. <u>Volví a salir, comencé</u> a frecuentar a los amigos	163	Tenía descuidados mis asuntos. <u>Empecé</u> a frecuentar a los amigos
		53	siempre cambiante y siempre idéntica a sí misma	163	siempre cambiante —y siempre idéntica a sí misma
33	Se puso <u>fría</u> : dormir con ella era tiritar toda la noche	53	Se puso <u>fría</u> ; dormir con ella era tiritar toda la noche		

33	Sofíaba [a.c.] <u>en el polo y en convertirse en un gran trozo de hielo,</u>	54	Sofíaba <u>con el polo y en convertirse en un gran trozo de hielo,</u>		
		54	Los horribles <u>pescados</u> reían con su risa feroz.	164	Los horribles <u>peces</u> reían con su risa feroz.
		55	picarla en pequeños trozos, que depositó cuidadosamente en las cubetas donde se enfrían las botellas. <u>Así acabó mi vida con la ola.</u>	164	picarla en pequeños trozos, que depositó cuidadosamente en las cubetas donde se enfrían las botellas. [Línea om.]
	Carta [a.c.] atenta		Carta a dos desconocidas		
		55	[Párrafo inicial:] <u>Estas líneas, ¿a quién están dirigidas: a ti o a ella? Ni yo mismo puedo saberlo. A veces creo que tú y ella son dos personas distintas y hasta contrarias; otras, me parece que son la misma.</u>	164	[Párrafo om.]
		55	Todavía no sé cuál es tu <u>verdadero nombre. Todos los que te he querido dar me suenan falsos, demasiado personales algunos, otros inexpressivos, abstractos.</u> Te siento tan mía que no te puedo dar <u>ningún nombre; llamarte de algún modo sería como separarme de ti</u>	164	Todavía no sé cuál es tu <u>nombre.</u> [Línea om.] Te siento tan mía que <u>llamarte de algún modo sería como separarme de ti</u>
		56	una muralla <u>impalpable y elástica, que no se puede nunca atravesar.</u>	164	una muralla <u>impalpable y elástica</u> que no se puede nunca atravesar.
		56	<u>Tampoco sé cómo eres. Me doy cuenta que tu ser consiste —para decirlo de una manera forzada— en no ser; al menos en no ser como son las otras cosas, las otras substancias y objetos, como son, en suma, los seres que son.</u>	164	[Párrafo om.]
		56	la <u>oleada misteriosa e innumerable</u>	165	la <u>oleada innumerable</u>
		57	no soy <u>sino hueco y caída, una ausencia que se despeña</u>	165	no soy <u>sino</u> una ausencia que se despeña
36	arenillas <u>impalpables que se deslizan en un mecanismo delicado y que si no</u>	57	arenillas <u>impalpables que se deslizan en un mecanismo delicado y que si no</u>	165	arenillas <u>impalpables que se deslizan en un mecanismo delicado y que, si no</u>

	impiden [a.c.] la marcha,		impiden <u>su</u> marcha,		impiden su marcha,
		57	La segunda <u>vez</u> <u>fué</u> en mi juventud. Un día te desprendiste	165	La segunda <u>vez</u> : un día te desprendiste
		57	Recuerdo la madera negra y luciente y el agua <u>humilde</u> retozando a sus pies.	165	Recuerdo la madera negra y luciente y el agua <u>gris</u> retozando a sus pies.
		58	Juntos recorrimos la costa <u>solitaria</u> , hasta que llegamos	165	Juntos recorrimos la costa <u>solitaria</u> hasta que llegamos
		58	Al fin <u>huyó</u> , <u>aterrada</u> . La naturaleza no fué insensible a mi desafío;	165	Al fin <u>huyó</u> . La naturaleza no fue insensible a mi desafío;
37	Desde ese día empecé a [a.c.] <u>busearla</u> .	58	Desde ese día empecé a <u>perseguirla</u> .		
		59	No estoy menos solo que, cuando niño, te descubrí en el charco de aquel jardín recién llovido; menos solo que cuando, <u>ya adolescente</u> ,	166	No estoy menos solo que, cuando niño, te descubrí en el charco de aquel jardín recién llovido, menos solo que cuando, <u>adolescente</u> ,
		59	unos ojos que se dilatan y contraen y me devoran y me ignoran, <u>abertura</u> negra que palpita, coral vivo y ávido como una herida <u>fresca</u> , <u>cuerpo</u> en el que pierdo cuerpo,	166	unos ojos que se dilatan y contraen y me devoran y me ignoran, <u>una abertura</u> negra que palpita, coral vivo y ávido como una herida <u>fresca</u> . <u>Cuerpo</u> en el que pierdo cuerpo,
		59-60	vieja manera de llamar a la muerte. <u>Y por eso te dije que tú eras la muerte, la muerte que nació conmigo y me ha dejado para habitar otro cuerpo.</u>	166	vieja manera de llamar a la muerte. <u>La muerte que nació conmigo y que me ha dejado para habitar otro cuerpo.</u>
37	[Al pie] 26 de enero de 1949.	60	[Fecha om.]		
	Maravillas de la voluntad				
38	[om.] <u>Todos los días</u> , a las tres en punto, don Pedro llegaba a nuestra casa.	60	<u>A las tres en punto</u> , don Pedro llegaba a nuestra casa.	166	A las tres en <u>punto</u> don Pedro llegaba a nuestra casa.
38	Al <u>levantarse</u> [om.] <u>de la cama</u> , al terminar su tocado matinal, al entrar o salir de casa —a las ocho, a la una, a las dos y media, a las siete y cuarto—, en el café, en la oficina, antes y después de cada comida. [a.c.] <u>Cada</u>	60	Al <u>levantarse</u> , al terminar su tocado matinal, al entrar o salir de casa —a las ocho, a la una, a las dos y media, a las siete y cuarto—, en el café, en la oficina, antes y después de cada <u>comida</u> , <u>al acostarse cada noche</u> . La		

	noche al acostarse. La repetía entre dientes o en voz alta; a solas o en compañía [a.c.] <u>a veces sólo con los ojos.</u>		repetía entre dientes o en voz alta; a solas o en compañía. <u>A veces sólo con los ojos.</u>		
38	Nadie sabía [a.c.] <u>a quién estaban dirigidas aquellas palabras.</u>	61	Nadie sabía <u>contra quién dirigía aquellas palabras.</u>		
		61	don Pedro movía la cabeza con desdén y callaba, <u>sombrío.</u>	166	don Pedro movía la cabeza con desdén y callaba, <u>modesto.</u>
39	[a.c.] <u>Al día siguiente no volvió. No volvió nunca.</u>	61	<u>No volvió al día siguiente. Nunca volvió.</u>		
	Visión del escribiente				
		63	No: renunció a la tarjeta de racionamiento, a la cédula de identidad, <u>al certificado de buena conducta y al certificado de supervivencia</u>	167	No: renunció a la tarjeta de racionamiento, a la cédula de identidad, <u>al certificado de supervivencia</u>
41	Se rompieron los resortes, los fundamentos se [a.c.] <u>desfundaron</u>	64	Se rompieron los resortes, los fundamentos se <u>desplomaron</u>		
41	Su piedad es tan abyecta como su <u>justicia.</u> [a.c.] <u>¿Soy culpable? Soy inocente. Soy culpable cuando soy inocente. Soy culpable cuando soy inocente. Soy culpable cuando... pero eso es otra canción. ¿Otra canción? Todo es la misma canción.</u>	65	Su piedad es tan abyecta como su <u>justicia.</u> <u>¿Soy inocente? Soy culpable. ¿Soy culpable? Soy inocente. (Soy inocente cuando soy culpable, culpable cuando soy inocente. Soy culpable cuando... pero eso es otra canción. ¿Otra canción? Todo es la misma canción.)</u>		
		66	<u>Eso va a estar en todas partes</u>	169	<u>Eso va a estar en todas partes</u>
43	[Al pie] 1949.	67	[Fecha om.]		
	Un aprendizaje difícil				
44	Echaba espuma, pataleaba, me encabritaba, hinchaban mi cuello nervios y arterias[a.c.] ; en vano, las riendas no aflojaban.	68	Echaba espuma, pataleaba, me encabritaba, hinchaban mi cuello nervios y arterias. <u>En vano,</u> las riendas no aflojaban.		

		69	Cuando no se exterminaban entre <u>sí</u> , me comían.	170	Cuando no se exterminaban entre <u>ellos</u> , me comían
		69	—que no poseo <u>desgraciadamente</u> —.	170	—que no poseo, <u>desgraciadamente</u> .
45	Pero al cabo de algún tiempo me descubrieron los vecinos, guiados acaso por [a.c.] <u>mis gritos</u> .	69	Pero al cabo de algún tiempo me descubrieron los vecinos, guiados acaso por <u>mi hedor</u> .		
		70	me decía con aire carifoso: " <u>adelante</u>	171	me decía con aire carifoso: " <u>Adelante</u>
		71	y que pronuncié con aire <u>distraído</u> , como si se tratara de una improvisación.	171	y que pronuncié con aire <u>distraído</u> como si se tratara de una improvisación.
		72	Obtuve el éxito más lisonjero y algunas <u>damitas</u> me miraron con simpatía.	171	Obtuve el éxito más lisonjero y algunas <u>señoras</u> me miraron con simpatía.
		72	corrí hacia <u>adelante</u> , con los brazos abiertos y saltando. <u>Los</u> más cercanos, <u>al verme</u> , retrocedieron. <u>Quise detenerme</u> , pues oscuramente me daba cuenta	171	corrí hacia <u>adelante</u> con los brazos abiertos y saltando. [add.] <u>Tanta era mi emoción que quise abrazar a mis semejantes</u> . <u>Los</u> más cercanos retrocedieron. <u>Comprendí que debía detenerme</u> , pues obscuramente me daba cuenta
		72	Me <u>volví</u> , con ira.	171	Me <u>volví</u> con ira.
46	Comprendí mi error. [om.] <u>Mis piernas flaqueaban y mi pulso temblaba</u> . Conteniendo mi dolor, confuso y sobresaltado, mascullé excusas. Hice una [om.]- <u>torpe reverencia</u> y desaparecí. [add.] <u>Mis piernas flaqueaban y mi cabeza ardía</u> . Un [om.] <u>vago murmullo</u> me acompañó hasta la puerta.	72	Comprendí mi error. Conteniendo mi dolor, confuso y sobresaltado, mascullé excusas. Hice una <u>reverencia</u> y desaparecí. <u>Mis piernas flaqueaban y mi cabeza ardía</u> . Un <u>murmullo</u> me acompañó hasta la puerta.		
46	Mi destino es oscuro, mi vida [a.c.] <u>penosa</u> , pero mis acciones poseen cierto equilibrio moral. Durante años he recordado los incidentes de la noche [a.c.] <u>fatal</u> :	72-73	Mi destino es oscuro, mi vida <u>difícil</u> , pero mis acciones poseen cierto equilibrio moral. Durante años he recordado los incidentes de la noche <u>funesta</u> :		

47	No se apartan de mí los tiempos febriles y esperanzados de aprendizaje, las noches en vela, el polvillo asfixiante, las carreras y saltos, el [om.] <u>ineansable sonido</u> del látigo	73	No se apartan de mí los tiempos febriles y esperanzados de aprendizaje, las noches en vela, el polvillo asfixiante, las carreras y saltos, el <u>sonido</u> del látigo		
47	[Al pie] 9 y 10 de Agosto de 1949.	73	[Fecha om.]		
	Prisa				
48	A pesar de [add. <u>mi</u>] torpor		A pesar de <u>mi</u> torpor		
48	digo adiós al que [a.c.] <u>seré</u> , me demoro con el que [a.c.] <u>fuí</u> . Nada me detiene. Tengo prisa, me voy. <u>¿Adónde?</u> No sé, nada sé.	75	digo adiós al que <u>fuí</u> , me demoro con el que <u>seré</u> . Nada me detiene. Tengo prisa, me voy. <u>¿A dónde?</u> No sé, nada sé.	172	digo adiós al que fui, me demoro en el que seré. Nada me detiene. Tengo prisa, me voy. <u>¿Adónde?</u>
		75	Desde que abrí los ojos me di cuenta que mi sitio no estaba aquí, <u>donde yo estoy</u> , sino donde no estoy ni he estado nunca.	172	Desde que abrí los ojos me di cuenta que mi sitio no estaba aquí, <u>donde estoy</u> , sino donde no estoy ni he estado nunca.
		76	Tengo ganas de estar libre de mi prisa, tengo prisa por acostarme y levantarme sin <u>decirte</u> y <u>decirme</u> : adiós, tengo prisa.	173	Tengo ganas de estar libre de mi prisa, tengo prisa por acostarme y levantarme sin <u>decirme</u> : adiós, tengo prisa.
49	[Al pie] 6 de febrero de 1950.	76	[Fecha om.]		
	Encuentro				
		76	Unos segundos después <u>estaba</u> en la barra del mostrador, a su lado.	173	Unos segundos después <u>yo estaba</u> en la barra del mostrador, a su lado.
50	Y no hay excusa del <u>parecido</u> [om.] <u>fantástico</u> , pues no se trata de semejanza, sino de substitución.	77	Y no hay excusa del <u>parecido</u> , pues no se trata de semejanza, sino de substitución.		
		77	Le voy a enseñar a <u>meterse</u> donde nadie lo llama...	173	Le voy a enseñar a <u>no meterse</u> donde nadie lo llama...
		77	Con un gesto brusco me interrumpió: <u>—Usted se equivoca.</u>	173	Con un gesto brusco me interrumpió: <u>—Usted se equivoca.</u>
51	—Y usted es un imbécil y un desequilibrado, [om.] <u>me gritó.</u>	79	—Y usted es un imbécil y un desequilibrado <u>—gritó.</u>		

52	No había nada. Adentro <u>ellos</u> reían y cantaban.	79	No <u>había</u> nada. Adentro, reían y cantaban.	174	No <u>encontré</u> nada. Adentro reían y cantaban.
				175-177	[Texto completo add.] Cabeza de ángel

**“¿ÁGUILA O SOL?
(1949-1950)**

Mecanoscrito (1948-1950)		Tezontle (1951)		Obras completas (1997)	
Folio	Dice	Pág.	Dice	Pág.	Dice
	Jardín con niño				
		81	aquel pabellón <u>interrumpido por</u> la guerra civil	178	aquel pabellón <u>que no dejó terminar</u> la guerra civil
54	La higuera y sus [a.c.] <u>consejos.</u>	81	La higuera y sus <u>consejas.</u>		
55	[Al pie] 8 de agosto de 1949	82	[Fecha om.]		
	Paseo nocturno				
56	Fuentes, <u>cuerpos.</u>	83	Fuentes; <u>cuerpos.</u>		
		83	el desconocido que se <u>arranca de un solo gesto</u> la máscara y se queda sin rostro	179	el desconocido que se <u>arranca</u> la máscara y se queda sin rostro
		83	el <u>quién vive</u> , el ¿quién eres?, el ¿dónde estoy?	178	el ¿ <u>quién vive?</u> , el ¿quién eres?, el ¿dónde estoy?
56	la joven [a.c.] <u>de cabellera de sirena de alarma;</u>	83	la joven <u>que avanza como un rumor de pájaros;</u>		
		84	[Párrafo final] <u>Y al dar la vuelta, la Madrugada-criatura sonora y resplandeciente. Todos huyen. Bajo el árbol del alba, todavía goteando sombra aprietas los puños y escupes con rabia. Pero, oh solitario, ¡regocíjate! En tus manos desnudas brillan unos cuantos fragmentos ardientes: los restos de una noche combatida, amada, recorrida.</u>	179	[Párrafo final om.]
57	[Al pie] 21 de Septiembre de 1949.	84	[Fecha om.]		

	Eralabán				
58	Engendros ataviados me sonrñen desde lo alto de sus [a.c.] <u>leyes</u> .	84	Engendros ataviados me sonrñen desde lo alto de sus <u>principios</u> .		
58	Entre tantas simplezas extraigo de pronto [a.c.] <u>unas palabras tuyas, dichas hace mucho y todavía vivas</u> . El instante centellea, pifa de luz, penacho verde. [om.] Entonces no me importa si ya acabé o apenas empieza la guerra de cien años, si la dialéctica devora a sus hijas o las manchas solares influyen en la moral de nuestros caudillos.	85	Entre tantas simplezas extraigo de pronto <u>una palabra que inventaste hace mucho, todavía viva</u> . El instante centellea, pifa de luz, penacho verde. [Párrafo om.]		
		86	Pero si alguien lo descubre paseándose melancólico a la orilla, inmediatamente <u>es llevado al puerto y enviado a su tierra con la lengua cortada</u> .	180	Pero si alguien lo descubre paseándose melancólico a la orilla, inmediatamente <u>lo llevan al puerto y lo devuelven a su tierra, con la lengua cortada</u> .
59	[Al pie] 25 de diciembre de 1948.		[Fecha om.]		
	Salida				
60	[a.c.] <u>Oh</u> belleza, duro resplandor que <u>rechaza</u> . No caer, caer en otros ojos.	86	(<u>Oh</u> belleza, duro resplandor que <u>rechaza</u> .) No; caer, caer en otros ojos.		
60	Río abajo he de perderme, he de volver a lo oscuro. Cierra, amor mío, cierra esos ojos tan repletos de insignificancias terribles: funcionarios que decretan suspender la circulación de la sangre, cirujanos dentistas que extraen los dientes de la noche, maestras, [om.] <u>eónsules</u> , monjas, etc. Como la selva se cierra sobre sí misma y borra los senderos que conducen a su centro [add.] <u>magnético</u> , cierra los ojos,	87	Río abajo he de perderme, he de volver a lo oscuro. <u>Cierra</u> , amor mío, cierra esos ojos tan repletos de insignificancias terribles: funcionarios que decretan suspender la circulación de la sangre, cirujanos dentistas que extraen los dientes de la noche, maestras, monjas, etc. Como la selva se cierra sobre sí misma y borra los senderos que conducen a su centro <u>magnético</u> , cierra los ojos,	180	Río abajo he de perderme, he de volver a lo oscuro. <u>Cierra</u> , amor mío, cierra esos ojos tan repletos de insignificancias terribles funcionarios que decretan suspender la circulación de la sangre, cirujanos dentistas que extraen los dientes de la noche, maestras, monjas, [add.] <u>curas, presidentes, gendarmes...</u> Como la selva se cierra sobre sí misma y borra los senderos que conducen a su centro <u>magnético</u> , cierra los ojos,
		87	En el cuello de ave de la noche <u>dejas</u> un collar de <u>día</u> .	180-181	En el cuello de ave de la noche <u>eres</u> un collar de <u>sol</u> .

61	[Al pie] 29 de diciembre	88	[Fecha om.]		
	Mediodía				
		88	[Título] "Mediodía"	181	"Llano" [p.c.]
62	Un niño [a.c.] — educado por los jesuitas y a quien esperan a la entrada de la pubertad un sarampión y una crisis mística —	88	Un niño — <u>ignorante de que en un recodo de la pubertad lo esperan unas fiebres y un problema de conciencia</u> —		
		88	los reflejos de una lata vacía <u>erguida sobre una pirámide de piltrafas acuchillan todos los puntos del espacio</u>	181	los reflejos de una lata vacía — <u>erguida sobre una pirámide de piltrafas</u> — acuchillan todos los puntos del espacio
62	Silban las sirenas de las torres de las fábricas [om.] , gigantesca plantación de falos decapitados . Un pájaro vestido de negro vuela en círculos	89	Silban las sirenas de las torres de las <u>fábricas</u> . Un pájaro vestido de negro vuela en círculos	181	Silban las sirenas de las torres de las <u>fábricas</u> . Falos decapitados. Un pájaro vestido de negro vuela en círculos
		89	atraveso corredores que se cierran como <u>dos labios de granito</u> .	181	atraveso corredores que se cierran como <u>labios de granito</u> .
		89	Y no acaban de caer las doce campanadas, ni de zumbar las moscas, ni de estallar en astillas este minuto que no pasa, que sólo arde y no pasa. <u>No, no acaba de cerrarse esta herida.</u>	181	Y no acaban de caer las doce campanadas, ni de zumbar las moscas, ni de estallar en astillas este minuto que no pasa, que sólo arde y no pasa. (Línea final omitida.)
62	[Al pie] 2 de enero de 1949.	89	[Fecha om.]		
	Execración				
63	Caminé [om..] por todas las calles, recorrí las plazas,	89	Caminé calles, recorrí plazas,		
		90	¿A qué grabar con un cuchillo mohoso signos y nombres sobre la <u>piel reluciente de la noche?</u>	182	¿A qué grabar con un cuchillo mohoso signos y nombres sobre la <u>corteza de la noche?</u>
	Las primeras olas de la mañana [a.c.] <u>borrarán todas estas ilusorias estelas.</u>	90	Las primeras olas de la mañana <u>borran todas esas ilusorias estelas.</u>	182	Las primeras olas de la mañana borran todas esas estelas.
		91	No hay yo. Y el otro, el <u>que me piensa</u> , no me piensa esta noche.	182	No hay yo. Y el otro, el <u>que piensa</u> , no me piensa esta noche.
63	me paseo en mí mismo como un reptil entre piedras rotas, masa de	91	me paseo en mí mismo como un reptil entre piedras rotas, masa de escombros		

	escombros y ladrillos sin [a.c.] <u>sentido.</u>		y ladrillos sin <u>historia.</u>		
63	[Al pie] 3 de enero de 1949.	91	[Fecha om.]		
	Mayúscula				
		91	[Sin dedicatoria.]	182	[Dedicatoria] <i>A Artur Lundkvist</i>
		91	No sabe a nada, no huele a nada la alborada, <u>la niña ciega a tientas por las calles</u> , la niña todavía sin nombre, todavía sin rostro.	182	No sabe a nada, no huele a nada la alborada, [<u>línea om.</u>] la niña todavía sin nombre, todavía sin rostro.
	Mariposa de obsidiana				
		93	soy ahora <u>pluma</u> azul que abandona el pájaro en la zarza.	183	soy ahora <u>la pluma</u> azul que abandona el pájaro en la zarza.
		93	<u>Itzpapalotl</u> , diosa mexicana a veces confundida con <u>Teteoinnan</u>		<u>Itzpapalotl</u> , diosa a veces confundida con <u>Teteoinnan</u>
		94	el <u>zenzontle</u> de barro que convoca a los muertos	183	el <u>cenzontle</u> de barro que convoca a los muertos
		95	Allá el amor es el encuentro en mitad del espacio de dos aerolitos y no <u>esta</u> obstinación de piedras frotándose para arrancarse un beso que chisporrotea.	183	Allá el amor es el encuentro en mitad del espacio de dos aerolitos y no <u>esa</u> obstinación de piedras frotándose para arrancarse un beso que chisporrotea.
		95	Dichoso el alacrán madre, <u>devorado por sus alancracitos</u> . Dichosa la serpiente, que muda de camisa.	184	Dichoso el alacrán madre, <u>que devora a sus hijos</u> . Dichosa la araña. Dichosa la serpiente, que muda de camisa.
67	[Al pie] 6 de enero de 1949.	96	[Fecha om.]		
	La higuera				
68	En Mixcoac, pueblo de [a.c.]-indios quemados, sólo la higuera señalaba los cambios del año.	96	En Mixcoac, pueblo de <u>labios</u> quemados, sólo la higuera señalaba los cambios del año.		
68	La higuera, seis meses vestida de un sonoro vestido verde y los otros seis [a.c.] meses-carbonizada ruina del sol de verano.	96	La higuera, seis meses vestida de un sonoro vestido verde y los otros <u>seis</u> carbonizada ruina del sol de verano.		

68	escribía mensajes sin [a.c. <u>respuestas,</u>] destruidos apenas firmados.	97	escribía mensajes sin <u>respuesta,</u> destruidos apenas firmados.		
68	entrañas de [a.c.] <u>un fruto</u> goteando plenitud.	97	entrañas de <u>fruto</u> goteando plenitud.		
68	Yo me trepaba [a.c.] en su punta	97	Yo me trepaba <u>a</u> su punta		
69	[Al pie] 17 de marzo de 1949.	98	[Fecha om.]		
	Nota arriesgada				
70	Es hora de estallar en una explosión que no dejará más huella que una larga cicatriz en el [om.] pecho del <u>cielo.</u> Cruzas los corredores de la música y desapareces entre un [a.c.] <u>estruendo</u> de cobres.	99	Es hora de estallar en una explosión que no dejará más huella que una larga cicatriz en el <u>cielo.</u> Cruzas los corredores de la música y desapareces entre un <u>cortejo</u> de cobres.		
70	[Al pie] 18 de abril de 1949.	98	[Fecha om.]		
	Gran Mundo				
		100	Hay miradas entrelazadas en tus dominios, <u>hay</u> una sola mirada fija en tus umbrales.	186	Hay miradas entrelazadas en tus dominios, <u>Hay</u> una sola mirada fija en tus umbrales.
71	[a.c.] Hay en cada uno de los caminos que conducen hacia <u>ti,</u> una pregunta sin revés	100	<u>En</u> cada uno de los caminos que conducen hacia <u>ti</u> <u>hay</u> una pregunta sin revés		
71	En otoño vuelves [a.c.] entre los <u>hombres.</u>	100	En otoño vuelves a los salones. <u>No eres de fiar.</u>	186	En otoño vuelves a los salones. [Línea final om.]
71	[Al pie] 6 de mayo de 1950.	98	[Fecha om.]		
72	[a.c.] Misantropía		Castillo en el aire		
		100	[Sin dedicatoria.]	186	[Dedicatoria:] <i>A Blanca y Fernando de Szyszlo</i>
72	Antes de volver a mi casa, corto la florecita [a.c.] <u>negra quemada por el rayo, que crece entre las grietas.</u>	101	Antes de volver a mi casa, corto la florecita <u>que crece entre las grietas, la florecita negra quemada por el rayo.</u>		
72	[Al pie] 17 de mayo de 1950.	98	[Fecha om.]		

	Viejo poema				
		101	la luz <u>se desnuda</u> de sus vestiduras	187	la luz <u>deja caer</u> sus vestiduras
73	[Al pie] 15 de diciembre de 1949.	98	[Fecha om.]		
	Un poeta				
		103	[[Sin dedicatoria.]	187	[Dedicatoria:] <i>A Loleh y Claude Roy</i>
		103	<u>Música</u> y pan, leche y vino, amor y sueño: gratis.	187	— <u>Música</u> y pan, leche y vino, amor y sueño: gratis.
	Por lo pronto, coge el azadón, teoriza, sé puntual. Paga tu precio y cobra tu salario. En los ratos libres pasta hasta reventar: hay inmensos predios de periódicos. O desplómate cada noche sobre la mesa del café, con la lengua hinchada de política. Calla o gesticula: todo es igual. En algún sitio ya prepararon tu condena. No hay salida [a.c.] al patíbulo: <u>Tienes</u> los sueños demasiado claros, [frase om. y vuelta a incorporar] te hace falta una filosofía fuerte.	103	Por lo pronto, coge el azadón, teoriza, sé puntual. Paga tu precio y cobra tu salario. En los ratos libres pasta hasta reventar: hay inmensos predios de periódicos. O desplómate cada noche sobre la mesa del café, con la lengua hinchada de política. Calla o gesticula: todo es igual. En algún sitio ya prepararon tu condena. No hay salida que no dé a la deshonra o al patíbulo: <u>tienes</u> los sueños demasiado claros, <u>te hace falta una filosofía fuerte.</u>	188	— <i>Por lo pronto, coge el azadón, teoriza, sé puntual. Paga tu precio y cobra tu salario. En los ratos libres pasta hasta reventar: hay inmensos predios de periódicos. O desplómate cada noche sobre la mesa del café, con la lengua hinchada de política. Calla o gesticula: todo es igual. En algún sitio ya prepararon tu condena. No hay salida que no dé a la deshonra o al patíbulo: <u>tienes</u> los sueños demasiado claros, <u>te hace falta una filosofía fuerte.</u></i>
	Aparición				
76	fuelle [a.c.] <u>deslumbrante</u> por su propio manar	104	fuelle <u>deslumbrada</u> por su propio manar		
		104	Inocencia entrevista, que cantas en el <u>repecho</u> del puente a la hora en que yo soy un río que deserta en lo oscuro	188	Inocencia entrevista, que cantas en el <u>petril</u> del puente a la hora en que yo soy un río que deserta en lo oscuro
76	[Al pie] 27 de septiembre de 1949.	98	[Fecha om.]		
	Dama huasteca				
77	En su vientre un águila despliega sus alas, dos banderas enemigas se enlazan, reposa el [a.c.] tigre.	104	En su vientre un águila despliega sus alas, dos banderas enemigas se enlazan, reposa el agua.		

77	[Al pie] marzo de 1950.	98	[Fecha om.]		
	[a.c.] El mundo al natural		Ser natural		
		105	<i>(Homenaje al pintor Rufino Tamayo)</i>	189	<i>A Rufino Tamayo</i>
		108	los amantes se asoman al balcón del vértigo. <u>Asciende</u> suavemente, espiga de dicha que se balancea sobre un campo calcinado.	190	los amantes se asoman al balcón del vértigo. <u>Ascienden</u> suavemente, espiga de dicha que se balancea sobre un cuerpo calcinado.
80	Su sangre asciende pausada por el [a.c.] tronch tronchado y se eleva en el aire, antorcha que arde silenciosa sobre las ruinas de México. Árbol fuente, árbol surtidor, arco de fuego, puente de sangre entre los vivos y los muertos: [a.c.] Oh mundo, [add.] <u>todo es inacabable nacimiento.</u>	109	Su sangre asciende pausada por el <u>tallo</u> tronchado y se eleva en el aire, antorcha que arde silenciosa sobre las ruinas de México. Árbol fuente, árbol surtidor, arco de fuego, puente de sangre entre los vivos y los muertos: <u>todo es</u> inacabable nacimiento.		
80	[Al pie] 8 de enero de 1950	98	[Fecha om.]		
	Valle de México				
81	Asómate a su canto, arrójate a la hoguera. [Líneas om.] <u>Aquí ardió el mundo, aquí fué salvado, aquí me perdí. ¿Qué esperas?</u> [Líneas sustitutas también om.] <u>Aquí ardió el mundo, aquí fue salvado, aquí perdido.</u>	110	Asómate a su canto, arrójate a la hoguera.		
	Lecho de helechos				
82	En el fin del mundo, [a.c.] <u>sube un paisaje de ojos inmensos, adormecidos pero aún chisporroteantes, aún destellantes.</u>	110	En el fin del mundo, <u>frente a un paisaje de ojos inmensos, adormecidos pero aún chisporroteantes, aún destellantes.</u>	191	En el fin del mundo, <u>sube un paisaje de ojos inmensos, adormecidos pero aún destellantes</u>
		110	La playa se cubre de <u>miradas absortas, escamas resplandecientes.</u>	191	La playa se cubre de <u>miradas, escamas resplandecientes.</u>
		110	Tu caída me arrastra, <u>oh herida que parpadea, oh círculo que cierra sus</u>	191	Tu caída me arrastra, <u>herida que parpadea, círculo que cierra sus</u>

			pestañas, <u>oh negrura</u> que se abre		pestañas, <u>negrura</u> que se abre
82	A tus pies la espuma degollada canta el canto de la noche que empieza. [Línea final om.] Obtenidos apenas por la Gran Mano, flotamos sobre la boca inmensa y vacía de la Historia.	111	A tus pies la espuma degollada canta el canto de la noche que empieza.		
82	[Al pie] diciembre de 1949.	98	[Fecha om.]		
	El sitiado				
83	A mi izquierda el verano despliega sus verdes <u>facilidades</u> ,	111	A mi izquierda el verano despliega sus verdes <u>libertades</u> ,		
		111	Inclinado sobre mí mismo, me <u>defiendo</u> . <u>Aún no acabo conmigo</u> .	191	Inclinado sobre mí mismo, me <u>defiendo</u> ; <u>aún no acabo conmigo</u> .
83	el vacío que se abre entre dos exclamaciones, oh estatuas momentáneas que celebran durante una fracción de segundo el [a.c.] <u>descendimiento</u> del Rayo.	112	el vacío que se abre entre dos exclamaciones, <u>oh estatuas</u> momentáneas que celebran durante una fracción de segundo el <u>descenso</u> del Rayo.		el vacío que se abre entre dos exclamaciones, <u>estatuas</u> momentáneas que celebran durante una fracción de segundo el descenso del Rayo.
83	aparto con el pecho las hojas <u>obstinadas</u> : [om.] me adentro . Cruzan ejércitos de alas el espacio.	112	aparto con el pecho las hojas <u>obstinadas</u> . Cruzan ejércitos de alas el espacio.		
84	[a.c.] Entre pasado y futuro , entre extenderse y erguirse, entre los labios que dicen la [a.c.] <u>palabra</u> y la <u>palabra</u> , hay una pausa,	112	<u>Entre</u> extenderse y erguirse, entre los labios que dicen la <u>Palabra</u> y la <u>Palabra</u> , hay una pausa,		
84	[Al pie] 23 de julio de 1949.	98	[Fecha om.]		
	Himno futuro				
		113	[Sin dedicatoria.]	192	[Dedicatoria:] <i>A Mario Vargas Llosa</i>
85	caída animal en un estómago animal [om], en un estómago siempre vacío, tarareo y entretengo su hambre con canciones. Cara al cielo, al borde del caer, canto el canto del tiempo.	114	caída animal en un estómago animal siempre vacío, <u>tarareo</u> y <u>entretengo su hambre con canciones</u> . Cara al cielo, al borde del caer, canto el <u>canto</u> del tiempo.	192	siempre vacío, <u>no queda sino entretener su hambre con canciones bárbaras</u> . Cara al cielo, al borde del caer, <u>tarareo</u> el canto del tiempo.

86	No es tiempo. No ha llegado el [a.c.] <u>tiempo</u> . Siempre es <u>deshoras</u> y <u>demasiado tarde</u> .	114	No es tiempo. No ha llegado el <u>Tiempo</u> . Siempre es <u>deshoras</u> y <u>demasiado tarde</u> .	192	Siempre es <u>deshora</u> y <u>demasiado tarde</u> .
86	{Al pie} 23 de julio de 1949.	98	[Fecha om.]		
	Hacia el poema				
		115	[Todo el texto aparece en redondas.]	193	[Todo el texto aparece en cursivas.]
		115	va de ningunaparte a <u>ningún</u> lado	193	va de ningunaparte a <u>ningun</u> lado
87	Frente armada, invicta ante un paisaje en ruinas, [a.c.] <u>al asalto del secreto: melancolía</u> de volcán.	115	Frente armada, invicta ante un paisaje en ruinas, <u>tras el asalto al secreto. Melancolía</u> de volcán.		
		115	los yo, tú, él, tejedores de <u>tela de araña</u> , pronombres armados de uñas; las divinidades sin rostro, abstractas. Dios padre se venga en todos estos ídolos.	193	los yo, tú, él, tejedores de <u>telarañas</u> , pronombres armados de uñas; las divinidades sin rostro, abstractas. <u>Él y nosotros, Nosotros y Él: nadie y ninguno</u> . Dios padre se venga en todos estos ídolos.
		118	<u>Mediodía</u> , árbol inmenso de follaje invisible.	194	<u>Mediodía futuro</u> , árbol inmenso de follaje invisible.
89	Cuando la Historia duerme, habla en sueños: [a.c.] <u>el poema es la constelación de sangre en la frente del pueblo dormido</u> . Cuando la Historia despierta, la imagen se hace acto, acontece el [a.c.] <u>poema. Amor y revolución son poesía en acción.</u>	118	Cuando la Historia duerme, habla en sueños: <u>en la frente del pueblo dormido el poema es la constelación de sangre</u> . Cuando la Historia despierta, la imagen se hace acto, acontece el <u>poema: la poesía entra en acción.</u>		

C) SOBRE LAS CORRECCIONES Y VARIANTES

Al considerar las diferentes versiones de *¿Águila o sol?* uno se percata de que muchas de las variantes son correcciones menores (puntuación, criterios para el uso de altas o mayúsculas, evitar repeticiones de palabras demasiado cercanas, etc.) pero algunas otras son particularmente significativas. Esta significación, sin embargo, no es proporcional a la “extensión” de la corrección pues hay modificaciones de una sola palabra que implican un cambio radical de sentido, mientras que otras de varias líneas no hacen sino reforzar el sentido original del párrafo.

Según Blecua “cada texto exige soluciones distintas”.⁵³ En el particular, puesto que no se trata de la *stemmatica* de una obra de tradición refundida, sino del esbozo de edición crítica de un texto con variantes de autor, que busca indagar en el proceso de escritura y reescritura de la obra, me he valido de la siguiente clasificación especialmente pensada para *¿Águila o sol?*:

- I. **Variantes no significativas.** Tienen que ver con cambios de puntuación, uso de altas o mayúsculas, corrección de

⁵³ A. Blecua, *op. cit.*, p. 120.

erratas, y también modificaciones que aligeran el peso de la frase poética, que evitan repeticiones innecesarias, que aceleran el ritmo poético, que agilizan la narración y en general la vuelven más directa.

Ejemplo:

1) Su amor a la vida, obliga a desertar la vida

(Mecanuscrito)

2) Su amor a la vida obliga a desertar la vida (Tezontle)

II. Variantes significativas. En su mayoría son cambios de palabras que “dicen” mejor lo que el poeta quería decir. En general son sustituciones de palabras por otras sinónimas o supresiones que al realizarse modifican el sentido anterior de la frase pero no de una manera determinante.

Ejemplo:

1) Corto piernas, agrego brazos, alas, picos, cuernos

(Mecanuscrito)

2) Corto piernas, agrego brazos, picos, cuernos (Tezontle)

También incluyo en este apartado las supresiones de una o varias líneas que ya no fueron recogidas en la versión definitiva. Aunque son “aparatosas” en general responden a la idea de mejorar la intención del texto, pero no lo modifican sustancialmente.

Ejemplo:

1) ...picarla en pequeños trozos, que depositó cuidadosamente en las cubetas donde se enfrían las botellas. Así acabó mi vida con la ola. (Tezontle)

2) ...picarla en pequeños trozos, que depositó cuidadosamente en las cubetas donde se enfrían las botellas. (Obras completas, t. 11)

En el ejemplo anterior, la supresión de toda la frase final no afecta el sentido general del texto, sino que evita más bien la repetición casi textual del título general (“Mi vida con la ola”) y la reiteración en boca del narrador de una conclusión a la que más bien le corresponde llegar al propio lector.

III. Variantes significativas mayores. En este apartado figuran las correcciones de una o varias palabras (incluyendo varias frases) que no sólo alteran el significado original de un párrafo o texto sino que, en ocasiones, lo enriquecen con figuras e imágenes poéticas novedosas. En otras, son correcciones que buscan desvanecer las huellas de la biografía personal e intelectual del autor.

Ejemplo de una palabra:

- 1) Mixcoac, pueblo de indios quemados (Mecanuscrito)
- 2) Mixcoac, pueblo de labios quemados (Tezontle)

Ejemplo de más de una palabra:

La inclusión del texto “Cabeza de ángel” al final de la sección “Arenas movedizas” que no apareció en la edición de Tezontle.

D) CLASIFICACIÓN DE LAS CORRECCIONES

A continuación se presenta una clasificación de correcciones según el esquema de casos no significativos, significativos y significativos mayores. Esta clasificación se realiza sin el contexto del análisis del poema completo pero más adelante, en la sección de “Análisis e interpretación”, podrán revisarse especialmente las modificaciones significativas mayores de manera más contextualizada e integral.

SIGLAS Y ABREVIATURAS USADAS

Además de los criterios establecidos para el cuadro de variantes anterior, deben considerarse las siguientes siglas y abreviaturas:

MEC Mecanuscrito del Fondo de Cultura Económica (1948-1950)

TEZ Primera edición publicada en Tezontle (1951)

OC Edición definitiva publicada en el tomo 11

de *Obras completas* (1997)

I) Variantes no significativas

NO SIGNIFICATIVAS DEL TEXTO INICIAL

Mecanuscrito (1948-1950)		Tezontle (1951)		Obras completas (1997)		Comentarios
Folio/ Frag.	Dice	Pág./ Frag.	Dice	Pág./ Frag.	Dice	
3	[a.c.] Cuando llego a las letras fatales, la pluma <u>retrocede</u> . Una prohibición implacable me cierra el paso.	7	Cuando llego a las letras fatales, la pluma <u>retrocede</u> : <u>una</u> prohibición implacable me cierra el paso.			Puntuación.
3	El otoño pastoreaba grandes ríos, acumulaba esplendores en los picos, esculpía plenitudes en el Valle de México,	7	El otoño pastoreaba grandes ríos, acumulaba esplendores en los picos, esculpía plenitudes <u>en el Valle</u> de México,	145	El otoño pastoreaba grandes ríos, acumulaba esplendores en los picos, esculpía plenitudes <u>en el valle</u> de México,	Corrección de criterio editorial sin sentido: obedece a una mala aplicación del criterio moderno de poner en minúsculas o bajas la mayoría de palabras

NO SIGNIFICATIVAS DE "TRABAJOS DEL POETA"

	Mecanuscrito (1948-1950)		Tezontle (1951)		Obras completas (1997)	Comentarios
Folio/ Frag.	Dice	Pág./ Frag.	Dice	Pág./ Frag.	Dice	
5/I	[a.c.] Aparento no verlos y sigo mi trabajo, la conversación un instante suspendida, las sumas y las restas, la vida cotidiana.	9/I	Finjo no verlos y sigo mi trabajo, la conversación un instante suspendida, las sumas y las restas, la vida cotidiana.			Sinonimia.
		10/I	Pero no hay que mostrar demasiada <u>habilidad</u> ; una superioridad manifiesta los desanima.	146/I	Pero no hay que mostrar demasiada <u>habilidad</u> ; una superioridad manifiesta los desanima.	Puntuación.
6/II	[a.c.] Debo acelerar también que ciertos días arden, brillan, ondulan, se despliegan o repliegan (como una capa de torear), se afilan:	11/II	<u>También debo decir</u> que ciertos días arden, brillan, ondulan, se despliegan o repliegan (como una capa de torear), se afilan:			Sintaxis.
		12/III	A eso de las <u>once</u> , advertí que me había fumado el último cigarrillo.	147/ III	A eso de las <u>once</u> advertí que me había fumado el último cigarrillo.	Puntuación.
		12/III	Recorrí dos calles más, tiritando, cuando de pronto sentí —no, <u>no sentí, pasó</u> —, rauda, la Palabra.	147/ III	Recorrí dos calles más, tiritando, cuando de pronto sentí —no, <u>no sentí: pasó</u> —, rauda, la Palabra.	Puntuación.
7/III	Lo inesperado del encuentro me paralizó [add. <u>por</u>] un segundo, bastante para darle tiempo de volver a la noche.	13/III	Lo inesperado del encuentro me paralizó <u>por</u> un segundo, <u>bastante para darle tiempo</u> de volver a la noche.	147/ III	Lo inesperado del encuentro me paralizó <u>por</u> un segundo, <u>que fue suficiente</u> para darle tiempo de volver a la noche.	Gramatical. Sinonimia.
8/VI	Su amor a la <u>vida, obliga</u> a desertar la vida; su amor al lenguaje lleva al desprecio de las palabras; su amor al juego conduce a pisotear las reglas,	15/VI	Su amor a la <u>vida obliga</u> a desertar la vida; su amor al lenguaje lleva al desprecio de las palabras; su amor al juego conduce a pisotear las reglas,			Puntuación.

	a inventar otras, a jugarse la vida en una palabra.		a inventar otras, a jugarse la vida en una palabra.			
		15/VI	Abstraído en una meditación —que consiste en ser una <u>Meditación</u> sobre la inutilidad de las meditaciones	148/VI	Abstraído en una meditación —que consiste en ser una <u>meditación</u> sobre la inutilidad de las meditaciones	Criterio editorial para dejar de destacar un concepto.
9/VI	Vaciado [add.], <u>limpio</u> de la nada purulenta del yo, vaciado de tu imagen, ya no eres sino espera y aguardar.	16/VI	Vaciado, <u>limpio</u> de la nada purulenta del yo, vaciado de tu imagen, ya no eres sino espera y aguardar.	149/VI	Vaciado, <u>limpiado</u> de la nada purulenta del yo, vaciado de tu imagen, ya no eres sino espera y aguardar.	Gramatical.
9/VI	A veces, [om.] no siempre , una tarde cualquiera, un día sin nombre, cae una Palabra, que se posa levemente sobre esa tierra sin pasado.	16/VI	A veces, una tarde cualquiera, un día sin nombre, cae una Palabra, que se posa levemente sobre esa tierra sin pasado.			Detalle estilístico: evita rrepetición.
9/VI	El pájaro es feroz y acaso te sacará los ojos. Acaso más tarde vendrán otros.	16/VI	El pájaro es feroz y acaso te sacará los ojos. Acaso, <u>más tarde</u> , vendrán otros.			Puntuación.
9/VII	Pero la lámpara estalla y cubre mis palabras una capa de cristales [add. <u>rotos</u>]. Un fragmento afilado de luz me corta la mano derecha.	16/VII	Pero la <u>lámpara</u> estalla y cubre mis palabras una capa de cristales <u>rotos</u> . Un fragmento afilado de luz me corta la mano derecha.	149/VII	<u>La lámpara</u> estalla y cubre mis palabras una capa de cristales rotos. Un fragmento afilado de luz me corta la mano derecha.	Detalle estilístico: agilita expresión. Reforzar imagen.
10/VII	La noche entra al cuarto, el muro de enfrente adelanta <u>la</u> cara de piedra	17/VII	La noche entra al cuarto, el muro de enfrente adelanta <u>su</u> cara de piedra			Detalle estilístico: precisión gramatical.
10/VIII	Salgo poco. [a.c.] Cuando, por casualidad , encuentro a mis amigos. [add. <u>Todos</u>] exclaman al verme:	17/VIII	[Párrafo inicial] Salgo poco. <u>De vez en cuando</u> encuentro a mis amigos. <u>Todos</u> exclaman al verme: “¿Qué le pasa? Está muy pálido. Debería ir al campo una temporada.” ¿Cómo explicarles que esa fatiga se la debo a un sueño que desde hace tiempo me visita, noche			Sinonimia

			tras noche? [Separado del resto del texto por línea blanca.]			
		17/ VIII	Me tiendo en la <u>cama</u> , pero no puedo dormir.	149/ VIII	Me tiendo en la <u>cama</u> pero no puedo dormir.	Puntuación.
		18/ VIII	Mis ojos giran en el centro de un cuarto negro, en donde todo duerme con ese dormir final y desamparado con que duermen los objetos cuyos dueños <u>han muerto</u> o se han ido de pronto y para siempre.	149/ VIII	Mis ojos giran en el centro de un cuarto negro, en donde todo duerme con ese dormir final y desamparado con que duermen los objetos cuyos dueños <u>se han muerto</u> o se han ido de pronto y para siempre,	Gramatical.
10/ VIII	Nunca me he movido de este lecho [a.c.] y <u>jamás</u> podré levantarme.	18/ VIII	Nunca me he movido de este lecho. <u>Jamás</u> podré levantarme.			Puntuación.
11/ VIII	Lo ataco [a.c.] y <u>cuando</u> estoy a punto de derribarlo siempre hay alguien que llega al quite [a.c.], y <u>embisto</u> de nuevo,	18/ VIII	Lo ataco, <u>mas cuando</u> estoy a punto de derribarlo siempre hay alguien que llega al quite. <u>Embisto</u> de nuevo,	150/ VIII	Lo ataco y <u>cuando</u> estoy a punto de derribarlo siempre hay alguien que llega al quite. <u>Embisto</u> de nuevo,	Regresa a la versión del MEC.
		21/ VIII	El día se me echa encima con su sentencia. <u>Habrà</u> que levantarse	150/ VIII	El día se me echa encima con su sentencia: <u>habrà</u> que levantarse	Puntuación.
12/ VIII	¿Cómo explicarles esto, cómo decirles que [om.] desde hace mucho sueño todas las noches que estoy despierto y que me duermo precisamente cuando me despierto?	21/ VIII	[Párrafo final separado por línea blanca:] <u>¿Cómo explicarles esto, cómo decirles que todas las noches sueño que estoy despierto y que me duermo precisamente cuando me despierto?</u>			Sinonimia
12/ IX	dos cabezas rivales que se mordisquean y extraen toda [a.c.] su sangre a un medio-cuerpo;	22/ IX	dos cabezas rivales que se mordisquean y extraen toda <u>la</u> sangre a un medio-cuerpo;			Detalle estilístico: precisión gramatical. Evita anfibología.
13/ IX	A la palabra <u>torre</u> le abro un agujero rojo en la frente. A la palabra <u>odio</u> la alimento [a.c.]	23/ IX	A la palabra <u>torre</u> le abro un agujero rojo en la frente. A la palabra <u>odio</u> la alimento <u>con</u>	151/ IX	A la palabra <u>torre</u> le abro un agujero rojo en la frente. A la palabra <u>odio</u> la alimento con	Corrección de criterio editorial

	de <u>basura</u> durante años,		<u>basuras</u> durante años,		basuras durante años,	
		23/ IX	con esa masa blanda haces una <u>bola</u> , que dejas a la <u>intemperie</u>	151/ IX	con esa masa blanda haces una <u>bola</u> que dejas a la <u>intemperie</u>	Puntuación.
14/X	Un lenguaje guillotina. Una dentadura <u>trituradora</u> , que haga una masa del <u>yotúélnosotrosvosotrosellos</u> .	25/X	Un lenguaje guillotina. Una dentadura <u>trituradora</u> que haga una masa del <u>yotúélnosotrosvosotrosellos</u> .	152/ X	Un lenguaje guillotina. Una dentadura <u>trituradora</u> , que haga una masa del <u>yotúélnosotrosvosotrosellos</u> .	Puntuación.
		26/ XI	Es el Cri, que sale un momento al aire, respira y se sumerge de nuevo en las <u>profundidades insondables</u> .	152/ XI	Es el Cri, que sale un momento al aire, respira y se sumerge de nuevo en las <u>profundidades</u> .	Detalle estilístico: evita pleonasma.

NO SIGNIFICATIVAS DE "ARENAS MOVEDIZAS"

Mecanuscrito (1948-1950)		Tezontle (1951)		Obras completas (1997)		Comentarios
Folio	Dice	Pág.	Dice	Pág.	Dice	
	<u>El ramo azul</u>					
		34	Sentado en una sillita de tule, fumaba con <u>los ojos entrecerrados</u> .	155	Sentado en una sillita de tule, fumaba con <u>el ojo entrecerrado</u> .	Evita sinsentido: el personaje del que se habla es tuerto.
20	Mira, aquí tengo un poco de dinero. No es mucho, pero <u>es bastante</u> .	35	Mira, aquí tengo un poco de dinero. No es mucho, pero <u>es algo</u> .			Precisión de sentido.
21	— <u>Ah qué mafioso es usted, me dijo</u> . A ver, encienda otra vez.	37	— <u>Ah, qué mafioso es usted —me dijo—</u> . A ver, encienda otra vez.	157	—Ah, qué mafioso es usted —respondió—. A ver, encienda otra vez.	Amplía el registro de acotaciones para diálogo.
21	Con una mano me cogió por los cabellos, echándome la cabeza hacia atrás. [a.c.] <u>¶ su sombra inclinarse sobre mí, curiosa y tensa</u> mientras el machete descendía lentamente hasta rozar mis párpados.	37	Con una mano me cogió por los cabellos, echándome la cabeza hacia atrás. <u>Se inclinó sobre mí, curioso y tenso</u> , mientras el machete descendía lentamente hasta rozar mis párpados.			Evita sinsentido (ver una sombra en la oscuridad).

	Antes de dormir					
		38	Te llevo como un objeto perteneciente a otra edad, encontrado un día al azar y <u>al que</u> palpamos con manos ignorantes	157	Te llevo como un objeto perteneciente a otra edad, encontrado un día al azar y <u>que</u> palpamos con manos ignorantes	Corrección gramatical.
		39	Estoy <u>seguro</u> que vas a contestarla clara y sencillamente	158	Estoy <u>seguro de que</u> vas a contestarla clara y sencillamente	Corrección de régimen preposicional.
		43	¿No te das cuenta <u>que</u> puedo morir ahora mismo?	159	¿No te das cuenta <u>de que</u> puedo morir ahora mismo?	Corrección de régimen preposicional.
		44	como <u>si</u> fuésemos un matrimonio	160	como <u>si</u> fuésemos un matrimonio	Errata.
		44	buenas noches. <u>Sé</u> un poco cortés.	160	buenas noches, <u>sé</u> un poco cortés.	Puntuación.
	Mi vida con la ola					
		45	se colgó de mi brazo y se <u>fué conmigo</u> , saltando.	160	se colgó de mi brazo y se <u>fue conmigo</u> saltando.	Puntuación.
		45	“No, su decisión estaba tomada. <u>No podía volver.</u> ”	160	No, su decisión estaba tomada. <u>No podía volver.</u>	Errata que se venía arrastrando desde MEC.
		46	Tras mucho cavilar, me presenté a la <u>Estación</u> una hora antes de la salida, ocupé mi asiento y, cuando nadie me veía, vacié el depósito de agua para los pasajeros. <u>Luego</u> vertí cuidadosamente a mi amiga.	160	Tras <u>de</u> mucho cavilar, me presenté a la <u>estación</u> una hora antes de la salida, ocupé mi asiento y, cuando nadie me veía, vacié el depósito de agua para los pasajeros; <u>luego</u> vertí cuidadosamente a mi amiga	Criterio editorial para el uso de mayúsculas o altas. Puntuación.
		47	Al poco tiempo, llegó el día de la <u>libertad</u> . <u>El</u> Jefe de la Prisión me llamó:	161	Al poco tiempo, llegó el día de la <u>libertad</u> . <u>El</u> Jefe de la Prisión me llamó:	Puntuación.
		48	<u>Ese mismo día</u> tomé el tren y luego de una hora de viaje incómodo llegué a México.	161	<u>Esa misma tarde</u> tomé el tren y luego de unas horas de viaje incómodo llegué a México.	Precisión de contexto.
		48	Sentí un dolor en el pecho, como el golpe de la ola de la	161	Sentí un dolor en el pecho, como el golpe de la ola de la	Puntuación.

			sorpresa cuando la sorpresa nos golpea en pleno pecho. <u>Mi</u> amiga estaba allí		sorpresa cuando la sorpresa no golpea en pleno pecho: <u>mi</u> amiga estaba allí	
		49	Hasta los rincones abandonados, los abyectos rincones del polvo y los y los <u>detritus</u> , fueron tocados por sus manos ligeras.	162	Hasta los rincones abandonados, los abyectos rincones del polvo y los <u>detritus</u> fueron tocados por sus manos ligeras.	Puntuación.
		52	Tuve que instalar en la casa una colonia de <u>pescados</u> .	163	Tuve que instalar en la casa una colonia de <u>peces</u> .	Precisión para evitar sinsentido.
		53	Tenía descuidados mis asuntos. <u>Volví a salir, comencé a</u> frecuentar a los amigos	163	Tenía descuidados mis asuntos. <u>Empecé a</u> frecuentar a los amigos	Aligera el estilo.
		53	siempre cambiante y siempre idéntica a sí misma	163	siempre cambiante —y siempre idéntica a sí misma	Puntuación.
33	Se puso <u>fría</u> : dormir con ella era tiritar toda la noche	53	Se puso <u>fría</u> ; dormir con ella era tiritar toda la noche			Puntuación.
33	Sofaba [a.c.] <u>en</u> el polo y en convertirse en un gran trozo de hielo,	54	Sofaba <u>con</u> el polo y en convertirse en un gran trozo de hielo,			Corrección de régimen preposicional.
		54	Los horribles <u>pescados</u> reían con su risa feroz.	164	Los horribles <u>peces</u> reían con su risa feroz.	Corrección para evitar sinsentido.
	Carta a dos desconocidas					
		56	una muralla impalpable y <u>elástica</u> , que no se puede nunca atravesar.	164	una muralla impalpable y <u>elástica</u> que no se puede nunca atravesar.	Puntuación.
		56	la <u>oleada misteriosa e</u> innombrable	165	la <u>oleada</u> innombrable	Evita repetición.
36	arenillas impalpables que se deslizan en un mecanismo delicado y que si no impiden [a.c.] <u>la</u> marcha,	57	arenillas impalpables que se deslizan en un mecanismo delicado y <u>que</u> si no impiden <u>su</u> marcha,	165	arenillas impalpables que se deslizan en un mecanismo delicado y <u>que</u> , si no impiden su marcha,	Puntuación.
		58	Juntos recorrimos la costa <u>solitaria</u> , hasta <u>que</u> llegamos	165	Juntos recorrimos la costa <u>solitaria</u> hasta <u>que</u> llegamos	Puntuación.
		59	No estoy menos solo que,	166	No estoy menos solo que,	Evita adverbio innecesario.

			cuando niño, te descubrí en el charco de aquel jardín recién llovido; menos solo que cuando, <u>ya adolescente</u> ,		cuando niño, te descubrí en el charco de aquel jardín recién llovido, menos solo que cuando, <u>adolescente</u> ,	
		59	unos ojos que se dilatan y contraen y me devoran y me ignoran, <u>abertura</u> negra que palpita, coral vivo y ávido como una herida <u>fresca</u> , <u>cuerpo</u> en el que pierdo cuerpo,	166	unos ojos que se dilatan y contraen y me devoran y me ignoran, <u>una abertura</u> negra que palpita, coral vivo y ávido como una herida <u>fresca</u> . <u>Cuerpo</u> en el que pierdo cuerpo,	Evita artículo indefinido innecesario. Puntuación.
	Maravillas de la voluntad					
38	[om.] <u>Todos los días</u> , a las tres en punto, don Pedro llegaba a nuestra casa.	60	<u>A las tres en punto</u> , don Pedro llegaba a nuestra casa.	166	A las tres en <u>punto</u> don Pedro llegaba a nuestra casa.	Suprime frase innecesaria. Puntuación.
38	Al <u>levantarse</u> [om.] de la cama , al terminar su tocado matinal, al entrar o salir de casa —a las ocho, a la una, a las dos y media, a las siete y cuarto—, en el café, en la oficina, antes y después de cada comida. [a.c.] <u>Cada noche al acostarse</u> . La repetía entre dientes o en voz alta; a solas o en compañía [a.c.] , <u>a veces sólo con los ojos</u> .	60	Al <u>levantarse</u> , al terminar su tocado matinal, al entrar o salir de casa —a las ocho, a la una, a las dos y media, a las siete y cuarto—, en el café, en la oficina, antes y después de cada <u>comida</u> , <u>al acostarse cada noche</u> . La repetía entre dientes o en voz alta; a solas o en compañía. <u>A veces sólo con los ojos</u> .			Corrección de orden sintáctico. Puntuación.
38	Nadie sabía [a.c.] <u>a quién estaban dirigidas</u> aquellas palabras.	61	Nadie sabía <u>contra quién dirigía</u> aquellas palabras.			Precisión prepositiva.
39	[a.c.] <u>Al día siguiente no volvió</u> . <u>No volvió nunca</u> .	61	<u>No volvió al día siguiente</u> . <u>Nunca volvió</u> .			Evita uso reiterativo de adverbio “no”.
	Visión del escribiente					
41	Su piedad es tan abyecta como su <u>justicia</u> . [a.c.] <u>¿Soy inocente? Soy</u>	65	Su piedad es tan abyecta como su <u>justicia</u> . <u>¿Soy inocente? Soy culpable</u> . <u>¿Soy culpable? Soy</u>			Puntuación.

	culpable. ¿Soy culpable? Soy inocente. [a.c.] Soy inocente cuando soy culpable, culpable cuando soy inocente. Soy culpable cuando... pero eso es otra canción. ¿Otra canción? Todo es la misma <u>canción</u> .		inocente. (Soy inocente cuando soy culpable, culpable cuando soy inocente. Soy culpable cuando... pero eso es otra canción. ¿Otra canción? Todo es la misma <u>canción</u> .)			
		66	<u>Eso</u> va a estar en todas partes	169	<u>Eso</u> va a estar en todas partes	Criterio editorial.
	Un aprendizaje difícil					
44	Echaba espuma, pataleaba, me encabritaba, hinchaban mi cuello nervios y arterias[a.c.] ; <u>en vano</u> , las riendas no aflojaban.	68	Echaba espuma, pataleaba, me encabritaba, hinchaban mi cuello nervios y arterias. <u>En vano</u> , las riendas no aflojaban.			Puntuación.
		69	Cuando no se exterminaban entre <u>sí</u> , me comían.	170	Cuando no se exterminaban entre <u>ellos</u> , me comían	Sinonimia.
		69	—que no poseo <u>desgraciadamente</u> —.	170	—que no poseo, <u>desgraciadamente</u> .	Puntuación.
		70	me decía con aire carifoso: <u>“adelante</u>	171	me decía con aire carifoso: <u>“Adelante</u>	Puntuación.
		71	y que pronuncié con aire <u>distraído</u> , como si se tratara de una improvisación.	171	y que pronuncié con aire <u>distraído</u> como si se tratara de una improvisación.	Puntuación.
		72	corrí hacia <u>adelante</u> , con los brazos abiertos y saltando.	171	corrí hacia <u>adelante</u> con los brazos abiertos y saltando.	Puntuación.
		72	Me <u>volví</u> , con ira.	171	Me <u>volví</u> con ira.	Puntuación.
	Prisa					
48	A pesar de [add. <u>mi</u>] torpor		A pesar de <u>mi</u> torpor			Subsana error evidente.
48	Nada me detiene. Tengo prisa, me voy. ¿ <u>Adónde?</u> No sé, nada sé.	75	Nada me detiene. Tengo prisa, me voy. ¿ <u>A dónde?</u> No sé, nada sé.	172	Nada me detiene. Tengo prisa, me voy. ¿ <u>Adónde?</u> No sé, nada sé	Puntuación.

		75	Desde que abrí los ojos me di cuenta que mi sitio no estaba aquí, donde <u>yo estoy</u> , sino donde no estoy ni he estado nunca.	172	Desde que abrí los ojos me di cuenta que mi sitio no estaba aquí, donde <u>estoy</u> , sino donde no estoy ni he estado nunca.	Suprime pronombre innecesario.
	Encuentro					Suprime pronombre innecesario.
		76	Unos segundos después <u>estaba</u> en la barra del mostrador, a su lado.	173	Unos segundos después <u>yo estaba</u> en la barra del mostrador, a su lado.	Suprime pronombre innecesario.
		77	Le voy a enseñar a <u>meterse</u> donde nadie lo llama...	173	Le voy a enseñar a <u>no meterse</u> donde nadie lo llama...	Corrección gramatical.
		77	Con un gesto brusco me interrumpió: <u>—Usted se equivoca.</u>	173	Con un gesto brusco me interrumpió: <u>—Usted se equivoca.</u>	Puntuación.
51	—Y usted es un imbécil y un desequilibrado, [om.] me gritó.	79	—Y usted es un imbécil y un desequilibrado <u>—gritó.</u>			Puntuación.
52	No había nada. Adentro <u>ellos</u> reían y cantaban.	79	No <u>había</u> nada. Adentro, reían y cantaban.	174	No <u>encontré</u> nada. Adentro reían y cantaban.	Precisión de sentido.

NO SIGNIFICATIVAS DE “¿ÁGUILA O SOL?”

	Mecanuscrito (1948-1950)		Tezontle (1951)		Obras completas (1997)	
Folio	Dice	Pág.	Dice	Pág.	Dice	
	Paseo nocturno					
56	Fuentes, <u>cueros</u> .	83	Fuentes: <u>cueros</u> .			Puntuación.
		83	el <u>quién vive</u> , el ¿quién eres?, el ¿dónde estoy?	178	el ¿quién vive?, el ¿quién eres?, el ¿dónde estoy?	Puntuación.
	Eralabán					
		86	Pero si alguien lo descubre paseándose melancólico a la orilla, inmediatamente <u>es</u> llevado al puerto y <u>enviado</u> a su	180	Pero si alguien lo descubre paseándose melancólico a la orilla, inmediatamente <u>lo llevan</u> al puerto y <u>lo devuelven</u> a su	Precisión de voz verbal.

			tierra con la lengua cortada.		tierra, con la lengua cortada.	
	Salida					
60	[a.c.] <u>Oh</u> belleza, duro resplandor que rechaza. No caer, caer en otros ojos.	86	(<u>Oh</u> belleza, duro resplandor que rechaza.) No; caer, caer en otros ojos.			Puntuación.
60	Río abajo he de perderme, he de volver a lo oscuro. Cierra, amor mío, cierra esos ojos,	87	Río abajo he de perderme, he de volver a lo oscuro. <u>Cierra</u> , amor mío, cierra esos ojos	180	Río abajo he de perderme, he de volver a lo oscuro. <u>Cierra</u> , amor mío, cierra esos ojos	Puntuación.
	Mediodía					
		88	los reflejos de una lata vacía <u>erguida sobre una pirámide de piltrafas</u> acuchillan todos los puntos del espacio	181	los reflejos de una lata vacía <u>— erguida sobre una pirámide de piltrafas—</u> acuchillan todos los puntos del espacio	Puntuación.
		89	atraveso corredores que se cierran como <u>dos labios de granito</u> .	181	atraveso corredores que se cierran como <u>labios</u> de granito.	Evita pleonasma.
	Execración					
63	Caminé [om..] <u>por todas las calles, recorrí las plazas,</u>	89	Caminé calles, recorrí plazas,			Corrección de estilo.
	Las primeras olas de la mañana [a.c.] <u>borrarán</u> todas estas <u>ilusorias estelas</u> .	90	Las primeras olas de la mañana <u>borran</u> todas <u>esas ilusorias estelas</u> .	182	Las primeras olas de la mañana borran todas esas <u>estelas</u> .	Evita lugar común.
		91	No hay yo. Y el otro, el <u>que me piensa</u> , no me piensa esta noche.	182	No hay yo. Y el otro, el <u>que piensa</u> , no me piensa esta noche.	Suprime pronombre innecesario.
	Mayúscula					
		91	[Sin dedicatoria.]	182	[Dedicatoria] <i>A Artur Lundkvist</i>	
	Mariposa de obsidiana					
		93	soy ahora <u>pluma</u> azul que abandona el pájaro en la zarza.	183	soy ahora <u>la pluma</u> azul que abandona el pájaro en la zarza.	Añade artículo definido.

		93	<i>Itzpapalotl</i> , diosa mexicana a veces confundida con <i>Teteoinnan</i>		<i>Itzpapálotl</i> , diosa a veces confundida con <i>Teteoinan</i>	Criterio editorial en el uso de cursivas.
		94	el <u>zenzontle</u> de barro que convoca a los muertos	183	el <u>cenzontle</u> de barro que convoca a los muertos	Moderniza ortografía.
		95	Allá el amor es el encuentro en mitad del espacio de dos aerolitos y no <u>esta</u> obstinación de piedras frotándose para arrancarse un beso que chisporrotea.	183	Allá el amor es el encuentro en mitad del espacio de dos aerolitos y no <u>esa</u> obstinación de piedras frotándose para arrancarse un beso que chisporrotea.	Precisión demostrativa.
	La higuera					
68	La higuera, seis meses vestida de un sonoro vestido verde y los otros seis [a.c.] meses carbonizada ruina del sol de verano.	96	La higuera, seis meses vestida de un sonoro vestido verde y los otros <u>seis</u> carbonizada ruina del sol de verano.			Evita repetición.
68	escribía mensajes sin [a.c. <u>respuestas.</u>] destruídos apenas firmados.	97	escribía mensajes sin <u>respuesta</u> , destruídos apenas firmados.			Corrección de estilo.
68	entrañas de [a.c.] un <u>fruto</u> goteando plenitud.	97	entrañas de <u>fruto</u> goteando plenitud.			Suprime artículo indefinido innecesario.
	Gran Mundo					
		100	Hay miradas entrelazadas en tus dominios, <u>hay</u> una sola mirada fija en tus umbrales.	186	Hay miradas entrelazadas en tus dominios, <u>Hay</u> una sola mirada fija en tus umbrales.	Puntuación.
71	[a.c.] Hay en cada uno de los caminos que conducen hacia ti, una pregunta sin revés	100	<u>En</u> cada uno de los caminos que conducen hacia ti <u>hay</u> una pregunta sin revés			Evita repetición.
72	Castillo en el aire					
		100	[Sin dedicatoria.]	186	[Dedicatoria:] <i>A Blanca y Fernando de Szyszlo</i>	
72	Antes de volver a mi casa, corto la florecita [a.c.] <u>negra</u>	101	Antes de volver a mi casa, corto la florecita que crece entre las			Reordenación sintáctica.

	<u>quemada por el rayo, que crece entre las grietas.</u>		<u>grietas, la florecita negra quemada por el rayo.</u>			
	Un poeta					
		103	[(Sin dedicatoria.)]	187	[Dedicatoria:] <i>A Loleh y Claude Roy</i>	
	No hay salida que no dé a la deshonra [a.c.] al patíbulo. <u>Tienes</u> los sueños demasiado claros.	103	No hay salida que no dé a la deshonra o al patíbulo; <u>tienes</u> los sueños demasiado claros	188		Puntuación.
	Ser natural					
		105	<i>(Homenaje al pintor Rufino Tamayo)</i>	189	<i>A Rufino Tamayo</i>	Precisión de sentido.
		108	los amantes se asoman al balcón del vértigo. <u>Asciende</u> suavemente, espiga de dicha que se balancea sobre un campo calcinado.	190	los amantes se asoman al balcón del vértigo. <u>Ascienden</u> suavemente, espiga de dicha que se balancea sobre un campo calcinado.	Precisión de número verbal.
	El sitiado					
		111	Inclinado sobre mí mismo, me defiendo. <u>Aún</u> no acabo conmigo.	191	Inclinado sobre mí mismo, me defiendo: <u>aún</u> no acabo conmigo.	Puntuación.
	Himno futuro					
		113	[Sin dedicatoria.]	192	[Dedicatoria:] <i>A Mario Vargas Llosa</i>	
85	caída animal en un estómago animal [om], en un estómago siempre vacío, tarareo y entretengo su hambre con canciones. Cara al cielo, al borde del caer, canto el canto del tiempo.	114	caída animal en un estómago animal siempre vacío, <u>tarareo y entretengo su hambre con canciones</u> . Cara al cielo, al borde del caer, canto el <u>canto</u> del tiempo.	192	siempre vacío, <u>no queda sino entretener su hambre con canciones bárbaras</u> . Cara al cielo, al borde del caer, <u>tarareo</u> el canto del tiempo.	Evita repeticiones.
86	No es tiempo. No ha llegado el [a.c.] <u>tiempo</u> . Siempre es deshoras y demasiado tarde.	114	No es tiempo. No ha llegado el <u>Tiempo</u> . Siempre es <u>deshoras</u> y demasiado tarde.	192	No es tiempo. No ha llegado el Tiempo. Siempre es <u>deshora</u> y demasiado tarde.	Puntuación.

	Hacia el poema					
		115	va de ningunaparte a <u>ningún</u> lado	193	va de ningunaparte a <u>ningun</u> lado	Ortografía.
87	<u>secreto</u> : <u>melancolía</u> de volcán.	115	<u>secreto</u> . <u>Melancolía</u> de volcán.			Puntuación.
		115	los yo, tú, él, tejedores de <u>tela</u> de <u>araña</u> , pronombres armados de uñas; las divinidades sin rostro	193	los yo, tú, él, tejedores de <u>telarañas</u> , pronombres armados de uñas; las divinidades sin rostro	Usa la palabra apropiada.

II) Variantes significativas

SIGNIFICATIVAS DEL TEXTO INICIAL

	Mecanuscrito (1948-1950)		Tezontle (1951)		Obras completas (1997)	Comentarios
3	[Todo el texto en redondas.]	7	[Todo el texto en cursivas.]			Criterio editorial para diferenciar el texto a manera de pórtico. Las cursivas también lo enlazan al texto final del libro: "Hacia el poema (Puntos de partida)"
3	[Texto inicial sin título.]	7	[Texto inicial sin título.]	145	[Título:] <i>¿Águila o sol?</i>	Este título no aparecía en MEC ni en TEZ, lo que a mi entender daba al texto inicial un carácter de pórtico antes de las secciones. Con la asignación del título, el mismo que da nombre al libro y a la tercera sección, Paz pareciera conferirle a este texto una importancia similar a la de los otros textos interiores.
3	[a.c.] <u>Adolescencia</u> , tierra arada por una idea fija, cuerpo tatuado de imágenes, cicatrices resplandecientes.	7	<u>Adolescencia</u> , tierra arada por una idea fija, cuerpo tatuado de imágenes, cicatrices resplandecientes!			Añade énfasis exclamativo para acentuar la evocación.

SIGNIFICATIVAS DE "TRABAJOS DEL POETA"

7/III	Tiré desesperadamente de esas hebras que se alargaban hacia el infinito, hilos de telégrafo que se alejan irremediamente con un paisaje entrevisto, nota que sube, se adelgaza, se estira, se	13/III	Tiré desesperadamente de esas hebras que se alargaban hacia el infinito, hilos de telégrafo que se alejan irremediamente con un paisaje entrevisto, nota que sube, se adelgaza, se estira, se			La corrección acentúa la soledad del poeta en la tarea de apresar el objeto de su oficio.
-------	---	--------	---	--	--	---

	estira... [a.c.] hasta que me quedé con una pluma roja entre las manos amoratadas.		estira... <u>Me quedé sólo en mitad de la calle,</u> con una pluma roja entre las manos amoratadas.			
		17/ VII	el muro de enfrente adelanta <u>su cara</u> de piedra	149/ VII	el muro de enfrente adelanta <u>su jeta</u> de piedra	Corrección para acentuar la animadversión de la naturaleza frente a los trabajos sisíficos del poeta
11/ VIII	bajo el ala fría de ese silbido que decapita la tarde como una navaja inexorable. [om.] Abro los ojos. Me incorporo:	19	bajo el ala fría de ese silbido que decapita la tarde como una navaja inexorable. Me incorporo:			Suprime frase que revela la idea de que ha estado soñando.
		21/ VIII	Oigo los pasos quedos de la madrugada que se insinúa por las rendijas, muchacha flaca y perversa que arroja una carta llena de insidias y calumnias. <u>Luego se aleja, sigilosa.</u> Las cuatro y treinta	150/ VIII	Oigo los pasos quedos de la madrugada que se insinúa por las rendijas, muchacha flaca y perversa que arroja una carta llena de insidias y calumnias. [Línea om.] Las cuatro y treinta	Suprime frase que atenuaba la perversidad de la madrugada.
12/ IX	Llevado por el entusiasmo de los experimentos abro en canal a una, saco los ojos a otra, corto piernas, agrego brazos, [om.] alas, picos, cuernos.	22/ IX	Llevado por el entusiasmo de los experimentos abro en canal a una, saco los ojos a otra, corto piernas, agrego brazos, picos, cuernos.			Suprime vocablo equivalente a "brazos".
13/ IX	[a.c.] <u>Y cuando esté bien fría, la arrojas con fuerza contra esos ojos fijos</u>	24/ IX	<u>Una vez que esté bien fría, arrójala con fuerza contra esos ojos fijos</u>			La corrección verbal al imperativo es más consecuente con el tono de violencia del fragmento.
		26/ XI	El remero fascinado lo sigue, hacia dentro, cada vez más hacia dentro. <u>¿Volverá alguna vez a la costa?</u>	152/ XI	El remero fascinado lo sigue, hacia dentro, cada vez más hacia dentro. [Línea om.]	La interrogación retórica de la frase final antes de OC puntualizaba una reflexión que no era necesaria.
		28/ XIII	la roja Casa de los Sacrificios, abierta como una <u>palma</u> , con sus cinco grandes templos y	153/ XIII	la roja Casa de los Sacrificios, abierta como una <u>mano</u> , con sus cinco grandes templos y sus	Precisión de significado.

			sus calzadas innumerables.		calzadas innumerables.	
17/ XV	<u>Nada</u> te aplaca ya, Cólera, centella que te rompes los dientes contra el Muro	29/ XV	<u>Nadie</u> te aplaca ya, Cólera, centella que te rompes los dientes contra el Muro			Precisión de significado.
		30/ XVI	como el pájaro que sube y el relámpago que desciende, <u>¡oh</u> <u>batir</u> de alas, <u>oh</u> pico que desgarra y entreabre al fin el <u>fruto!</u> , tú, mi Grito, surtidor de plumas de fuego, herida resonante y vasta como el desprendimiento de un planeta del cuerpo de una estrella, <u>oh</u> <u>caída infinita</u> en un cielo de ecos, en un cielo de espejos que te repiten y destrozan y te vuelven innumerable, infinito y anónimo.	154/ XVI	como el pájaro que sube y el relámpago que desciende, <u>batir</u> de alas, <u>pico</u> que desgarrar y entreabre al fin el <u>fruto</u> , tú, mi Grito, surtidor de plumas de fuego, herida resonante y vasta como el desprendimiento de un planeta del cuerpo de una estrella, <u>caída</u> en un cielo de ecos, en un cielo de espejos que te repiten y destrozan y te vuelven innumerable, infinito y anónimo.	Suprime tono exclamativo.

SIGNIFICATIVAS DE "ARENAS MOVEDIZAS"

	Mecanuscrito (1948-1950)		Tezontle (1951)		Obras completas (1997)	Comentarios
Folio	Dice	Pág.	Dice	Pág.	Dice	
	El ramo azul					
21	—Abralos bien, <u>me dijo</u> [om.] <u>con rabia, o se lo hundo...</u>	37	—Abralos bien — <u>me dijo</u> —.	157	—Abralos bien — <u>ordenó</u> —.	Precisa el carácter del personaje.
	Antes de dormir					
		43	Un poco de reflexión me ha hecho ver que no eres un recuerdo, ni siquiera <u>ese olvido</u> <u>prenatal</u> :	159	Un poco de reflexión me ha hecho ver que no eres un recuerdo, ni siquiera <u>un olvido</u> :	Precisión de sentido.
26	¿Y cuando tenías que ver con esos ojos que nunca se cierran <u>como</u> enamoraba a aquella vieja infame y que hablaba de	44	¿Y cuando tenías que ver con esos ojos que nunca se cierran <u>cómo</u> <u>enamoraba</u> a aquella vieja infame y que hablaba de	159- 160	¿Y cuando tenías que ver con esos ojos que nunca se cierran <u>cómo</u> <u>dormía</u> con aquella vieja infame y que hablaba de	Nunca entendí el significado de este párrafo. Desafortunadamente no le pregunté en su momento a Paz

	suicidio?		suicidio?		suicidio?	por el sentido de las correcciones.
		44	<u>Dime</u> buenas noches	160	<u>Dame las</u> buenas noches	Tono más emotivo.
	Mi vida con la ola					
31	Plena, [a.c.] <u>redonda</u> , [add.] y sinuosa, me envolvía como una música o unos labios inmensos.	49	Plena y <u>sinuosa</u> , me envolvía como una música o unos labios inmensos.			En el contexto, “plena” y “redonda” son casi sinónimas.
31	Pero jamás [a.c.] <u>llegaba</u> al centro de su ser.	50	Pero jamás <u>llegué</u> al centro de su ser.			Afina tiempo verbal conclusivo.
		50	Amarla era <u>establecer</u> contactos <u>remotos y estelares</u> , vibrar con <u>estrellas lejanas</u>	162	Amarla era <u>prolongarse</u> en contactos <u>remotos</u> , vibrar con <u>estrellas lejanas</u>	Precisión de sentido para evitar lugares comunes.
32	Empezó a quejarse de soledad. [a.c.] <u>Llenó</u> la casa de caracolas y conchas	51	Empezó a quejarse de soledad. <u>Llené</u> la casa de caracolas y conchas			Cambio de la persona verbal para precisión de sentido.
		52	<u>Ah, cuántos</u> pequeños tesoros se perdieron en ese tiempo.	163	<u>¡Cuántos</u> pequeños tesoros se perdieron en ese tiempo!	Matiza tono exclamativo.
		52	<u>Ágiles, rientes</u> , se me escapaban entre las manos, mientras ella reía	163	<u>Ágiles y fantasmales</u> , se me escapaban entre las manos, mientras ella reía	Evita repetición: “rientes” y “ella reía”. El cambio da lugar a una nuevo atributo: “fantasmales”.
		55	picarla en pequeños trozos, que depositó cuidadosamente en las cubetas donde se enfrían las botellas. <u>Así acabó mi vida con la ola.</u>	164	picarla en pequeños trozos, que depositó cuidadosamente en las cubetas donde se enfrían las botellas. [Línea om.]	Suprime la conclusión innecesaria.
	Carta a dos desconocidas					
		57	no soy <u>sino hueco y caída</u> , una ausencia que se despeña	165	no soy <u>sino</u> una ausencia que se despeña	Evita reiteración.
		57	La segunda <u>vez</u> <u>fué</u> en <u>mi juventud</u> . <u>Un</u> día te desprendiste	165	La segunda <u>vez</u> : un día te desprendiste	Suprime la precisión temporal.
		58	Al fin <u>huyó</u> , <u>aterrada</u> . La	165	Al fin <u>huyó</u> . La naturaleza no	Modifica el sentido.

			naturaleza no fué insensible a mi desafío;		fue insensible a mi desafío;	
37	Desde ese día empecé a [a.c.] busearla.	58	Desde ese día empecé a <u>perseguirla.</u>			Precisión de sentido.
	Maravillas de la voluntad					
		61	don Pedro movía la cabeza con desdén y callaba, <u>sombrio.</u>	166	don Pedro movía la cabeza con desdén y callaba, <u>modesto.</u>	Cambio de sentido.
	Visión del escribiente					
		63	No: renuncio a la tarjeta de racionamiento, a la cédula de identidad, <u>al certificado de buena conducta y al certificado de supervivencia</u>	167	No: renuncio a la tarjeta de racionamiento, a la cédula de identidad, <u>al certificado de supervivencia</u>	Suprime alusión moral.
41	Se rompieron los resortes, los fundamentos se [a.c.] desfundaron	64	Se rompieron los resortes, los fundamentos se <u>desplomaron</u>			Precisión de sentido.
	Un aprendizaje difícil					
45	Pero al cabo de algún tiempo me descubrieron los vecinos, guiados acaso por [a.c.] mis gritos.	69	Pero al cabo de algún tiempo me descubrieron los vecinos, guiados acaso por <u>mi hedor.</u>			Afina el sentido.
		72	Obtuve el éxito más lisonjero y algunas <u>damitas</u> me miraron con simpatía.	171	Obtuve el éxito más lisonjero y algunas <u>señoras</u> me miraron con simpatía.	Precisión de sentido.
		72	con los brazos abiertos y saltando. <u>Los más cercanos, al verme, retrocedieron. Quise detenerme, pues oscuramente me daba cuenta</u>	171	con los brazos abiertos y saltando. [add.] <u>Tanta era mi emoción que quise abrazar a mis semejantes. Los más cercanos retrocedieron. Comprendí que debía detenerme, pues oscuramente me daba cuenta</u>	Acentúa las torpezas del narrador.
46	Comprendí mi error. [om.] Mis piernas flaqueaban y mi	72	Comprendí mi error. Conteniendo mi dolor, confuso			Acentúa las torpezas del narrador.

	pulso temblaba. Conteniendo mi dolor, confuso y sobresaltado, mascullé excusas. Hice una [om.] torpe <u>reverencia</u> y desaparecí. [add.] <u>Mis piernas flaqueaban y mi cabeza ardía.</u> Un [om.] vago <u>murmullo</u> me acompañó hasta la puerta.		y sobresaltado, mascullé excusas. Hice una <u>reverencia</u> y desaparecí. <u>Mis piernas flaqueaban y mi cabeza ardía.</u> Un <u>murmullo</u> me acompañó hasta la puerta.			
46	Mi destino es oscuro, mi vida [a.c.] <u>penosa</u> , pero mis acciones poseen cierto equilibrio moral. Durante años he recordado los incidentes de la noche [a.c.] <u>fatal</u> :	72-73	Mi destino es oscuro, mi vida <u>difícil</u> , pero mis acciones poseen cierto equilibrio moral. Durante años he recordado los incidentes de la noche <u>funesta</u> :			Mayor juego con el título.
47	No se apartan de mí los tiempos febriles y esperanzados de aprendizaje, las noches en vela, el polvillo asfixiante, las carreras y saltos, el [om.] <u>incansable</u> <u>sonido del látigo</u>	73	No se apartan de mí los tiempos febriles y esperanzados de aprendizaje, las noches en vela, el polvillo asfixiante, las carreras y saltos, el <u>sonido del látigo</u>			Evita reiteración y lugar común.
	Encuentro					
50	Y no hay excusa del <u>parecido</u> [om.] fantástico , pues no se trata de semejanza, sino de substitución.	77	Y no hay excusa del <u>parecido</u> , pues no se trata de semejanza, sino de substitución.			Supresión para sugerir sentido.

SIGNIFICATIVAS DE “¿ÁGUILA O SOL?”

	Mecanuscrito (1948-1950)		Tezontle (1951)		Obras completas (1997)	
Folio	Dice	Pág.	Dice	Pág.	Dice	
	Jardín con niño					
		81	aquel pabellón <u>interrumpido por</u> la guerra civil	178	aquel pabellón <u>que no dejó terminar</u> la guerra civil	Precisión de sentido: acentúa la fatalidad del recuerdo.

	Paseo nocturno					
		83	el desconocido que se <u>arranca</u> de un solo gesto la máscara y se queda sin rostro	179	el desconocido que se <u>arranca</u> la máscara y se queda sin rostro	Suprime el gesto teatral de la expresión.
	Mariposa de obsidiana					
		95	Dichoso el alacrán madre, <u>devorado por sus alancracitos</u> . Dichosa la serpiente, que muda de camisa.	184	Dichoso el alacrán madre, <u>que devora a sus hijos</u> . Dichosa la <u>araña</u> . Dichosa la serpiente, que muda de camisa.	Precisión para trastocar el sentido del sacrificio. De todas formas, subyace el lamento.
	La higuera					
68	Yo me trepaba [a.c.] en su punta	97	Yo me trepaba <u>a</u> su punta			Precisión de sentido para dar la idea de un mástil (un poco más adelante se habla de la higuera como una verde carabela... ¿para descubrir un nuevo mundo?)
	Nota arriesgada					
70	Es hora de estallar en una explosión que no dejará más huella que una larga cicatriz en el [om.] pecho del <u>cielo</u> . Cruzas los corredores de la música y desapareces entre un [a.c.] <u>estruendo</u> de cobres.	99	Es hora de estallar en una explosión que no dejará más huella que una larga cicatriz en el <u>cielo</u> . Cruzas los corredores de la música y desapareces entre un <u>cortejo</u> de cobres.			Precisión de sentido.
72	Castillo en el aire					
72	Antes de volver a mi casa, corto la florecita [a.c.] <u>negra quemada por el rayo, que crece entre las grietas</u> .	101	Antes de volver a mi casa, corto la florecita <u>que crece entre las grietas, la florecita negra quemada por el rayo</u> .			Distribución de acentos más como verso que como prosa.
	Viejo poema					
		101	la luz <u>se desnuda de</u> sus vestiduras	187	la luz <u>deja caer</u> sus vestiduras	Corrección que vuelve más humana la voluntad de la luz.

	Aparición					
76	fuelle [a.c.] <u>deslumbrante</u> por su propio manar	104	fuelle <u>deslumbrada</u> por su propio manar			Modifica la dirección (hacia sí misma) del atributo.
		104	Inocencia entrevista, que cantas en el <u>repecho</u> del puente a la hora en que yo soy un río que deserta en lo oscuro	188	Inocencia entrevista, que cantas en el <u>petril</u> del puente a la hora en que yo soy un río que deserta en lo oscuro	Sinonimia más acorde con el contexto y mucho más eufónica.
	Ser natural					
80	Su sangre asciende pausada por el [a.c.] tronch tronchado y se eleva en el aire, antorcha que arde silenciosa sobre las ruinas de México. Árbol fuente, árbol surtidor, arco de fuego, puente de sangre entre los vivos y los muertos: [a.c.] <u>Oh mundo</u> , [add.] <u>todo es inacabable nacimiento</u> .	109	Su sangre asciende pausada por el <u>tallo</u> tronchado y se eleva en el aire, antorcha que arde silenciosa sobre las ruinas de México. Árbol fuente, árbol surtidor, arco de fuego, puente de sangre entre los vivos y los muertos: <u>todo es</u> inacabable nacimiento.			Precisión de sentido. Aligera el tono exclamativo.
	Lecho de helechos					
82	En el fin del mundo, [a.c.] <u>sube</u> un paisaje de ojos inmensos, adormecidos pero aún chisporroteantes, aún destellantes.	110	En el fin del mundo, <u>frente a un</u> paisaje de ojos inmensos, adormecidos pero <u>aún chisporroteantes, aún destellantes</u> .	191	En el fin del mundo, <u>sube un</u> paisaje de ojos inmensos, adormecidos pero <u>aún destellantes</u>	Retoma la versión de MEC. Precisión de sentido.
		110	La playa se cubre de <u>miradas absortas</u> , escamas resplandecientes.	191	La playa se cubre de <u>miradas</u> , escamas resplandecientes.	Precisión de sentido.
		110	Tu caída me arrastra, <u>oh herida</u> que parpadea, <u>oh círculo</u> que cierra sus pestañas, <u>oh negrura</u> que se abre	191	Tu caída me arrastra, <u>herida</u> que parpadea, <u>círculo</u> que cierra sus pestañas, <u>negrura</u> que se abre	Aligera el tono exclamativo.
	El sitiado					
83	el vacío que se abre entre dos exclamaciones, <u>oh estatuas</u>	112	el vacío que se abre entre dos exclamaciones, <u>oh estatuas</u>		el vacío que se abre entre dos exclamaciones, <u>estatuas</u>	Aligera el tono exclamativo. Precisión de significado.

	momentáneas que celebran durante una fracción de segundo el [a.c.] <u>descendimiento del Rayo.</u>		momentáneas que celebran durante una fracción de segundo el <u>descenso</u> del Rayo.		momentáneas que celebran durante una fracción de segundo el descenso del Rayo.	
83	aparto con el pecho las hojas <u>obstinadas</u> ; [om.] me adentro , Cruzan ejércitos de alas el espacio.	112	aparto con el pecho las hojas <u>obstinadas</u> . Cruzan ejércitos de alas el espacio.			Suprime aclaración innecesaria pues la acción ya está sugerida en el contexto.
	Himno future					
85		114	<u>su hambre con canciones</u> . Cara al cielo, al borde del caer,	192	<u>su hambre con canciones bárbaras</u> . Cara al cielo, al borde del caer.	Precisión de sentido.
87	Frente armada, invicta ante un paisaje en ruinas, [a.c.] <u>al asalto del secreto</u>	115	Frente armada, invicta ante un paisaje en ruinas, <u>tras el asalto al secreto</u>			Precisión de régimen prepositivo que modifica el sentido.

III) Variantes significativas mayores

SIGNIFICATIVAS MAYORES DE "TRABAJOS DEL POETA"

	Mecanuscrito (1948-1950)		Tezontle (1951)		Obras completas (1997)	Comentarios
			"Trabajos <u>forzados</u> " [Título de sección]		"Trabajos <u>del poeta</u> " [Título de sección]	"Trabajos forzados" aludía a la idea de condena. El cambio a "Trabajos del poeta" sugiere una lectura menos fatídica o expiatoria.
5/I	se presentan Tedeoro y Tevomito, Tli, Mundoinmundo. [add. <u>Carnaza, Carroña y Escarnio.</u>] Ninguno y los otros,	9/I	se presentan Tedeoro y Tevomito, Tli, Mundoinmundo, <u>Carnaza, Carroña y Escarnio.</u> Ninguno y los otros	145/I		La inclusión de estos sustantivos comunes elevados por el uso de mayúsculas a la categoría de nombres propios añade un tono de ferocidad a la serie.
		17/ VIII	[Párrafo inicial] Salgo poco. De vez en cuando encuentro a mis amigos. Todos exclaman al verme: "¿Qué le pasa? Está muy pálido. Debería ir al campo una temporada." ¿Cómo explicarles que esa fatiga se la debo a un sueño que desde hace tiempo me visita, noche tras noche? [Separado del resto del texto por línea blanca.]	149/ VIII	[Párrafo completo om.]	Esta supresión en TEZ le quita al texto un aliento de narración circular.
		18/ VIII	sueño obtuso de objeto entregado a su propia pesadez inanimada, sin calor de mano que lo acaricie o lo pula, <u>sin presión de pulso que interrumpa su bruto dormir a pierna suelta o, más exactamente, a pierna muerta,</u>	149/ VIII	sueño obtuso de objeto entregado a su propia pesadez inanimada, sin calor de mano que lo acaricie o lo pula. [Líneas om.] Mis ojos palpan inútilmente el ropero	Suprime la idea de sueño y deja el texto en una ambigüedad más sugestiva.

			<u>arrancada de un tronco todavía vivo que se retuerce mientras ella ronca, ahita [sic] de silencio y de reposo, materia satisfecha y anestesiada por su propia satisfacción, mineralizada por la ausencia del cuerpo que la obligaba a vivir y condolerse. Mis ojos palpan inútilmente el ropero</u>			
		21/ VIII	[Párrafo final separado por línea blanca:] <u>¿Cómo explicarles esto, cómo decirles que todas las noches sueño que estoy despierto y que me duermo precisamente cuando me despierto?</u>	150/ VIII	[Párrafo om.]	Continúa con la supresión de las líneas que le daban al texto un aliento de narración circular.
		25/X	Un viento de cuchillos que desgarre y desarraigue y descuaje y deshonre las <u>casas, los comercios, los templos, las bibliotecas, los periódicos, las familias, las cárceles, los burdeles, los colegios, los manicomios, las fábricas, las academias, los juzgados, los bancos, los amores, las amistades, las tabernas, la esperanza, la revolución, la caridad, la justicia, las ideas, las creencias, las pesadillas, las verdades, la fe.</u>	152/ X	Un viento de cuchillos que desgarre y desarraigue y descuaje y deshonre las <u>familias, los templos, las bibliotecas, las cárceles, los burdeles, los colegios, los manicomios, las fábricas, las academias, los juzgados, los bancos, las amistades, las tabernas, la esperanza, la revolución, la caridad, la justicia, las creencias, los errores, las verdades, la fe.</u> [Varios tipos de corr.]	Reacomodo de conceptos y supresión de los sustantivos “amores”, “ideas” y “pesadillas” que bien pudieron mantenerse.
16/ XV [a. c.]	[a. c.] <u>La terea Esperanza me llama, incesante. Y su voz resuena en mi pecho como el timbre del teléfono suena</u>	29	[Texto om. Se recorrió foliación de los siguientes fragmentos.]			A parte del tono desolador y desesperanzado, el texto en MEC presentaba comparaciones poco novedosas.

	incansable en una casa donde todos han muerto.				
16/ XV	¡Pueblo mío, pueblo que mis magros pensamientos alimentan con migajas, con exhaustas imágenes penosamente extraídas de [a.c.] <u>mi noche de piedra!</u>	29/ XV	¡Pueblo mío, pueblo que mis magros pensamientos alimentan con migajas, con exhaustas imágenes penosamente extraídas de <u>la piedra!</u>		La modificación del complemento adnominal de índole personal (“mi noche”) a impersonal (“de piedra”) refuerza la imagen poética en un sentido primordial.
17	[Al pie] París, febrero-julio de 1949.	31	[Fecha om.]		Suprime huellas biográficas.

SIGNIFICATIVAS MAYORES DE “ARENAS MOVEDIZAS”

	Mecanuscrito (1948-1950)		Tezontle (1951)		Obras completas (1997)	
Folio	Dice	Pág.	Dice	Pág.	Dice	
	El ramo azul					
22	Cuando llegué a la plaza, ví al dueño del mesón, sentado aún [a.c.] <u>frente en la puerta.</u> Entré sin decir palabra. Al día siguiente huí de aquel pueblo [om.] de tuertos.	37	Cuando llegué a la plaza, ví al dueño del mesón, sentado aún <u>frente a la puerta.</u> Entré sin decir palabra. Al día siguiente huí de aquel pueblo.			Suprime frase final que restaba efectividad al texto.
	Antes de dormir					
24-25	como el pequeño funcionario que en un pasillo detiene al Director General y le dice: “ <u>buenos días, yo también...</u> ” pero [a.c.] <u>ante la admiración del otro</u> [om.] <u>que sigue su camino,</u> el pequeño funcionario enmudece, pues de pronto comprende la inutilidad de su gesto: no tiene nada que decirle a su Jefe. Así yo: no tengo nada	40- 41	como el pequeño funcionario que en un pasillo detiene al Director General y le dice: “ <u>Buenos días, yo también...</u> ” pero, <u>ante la admiración del otro,</u> el pequeño funcionario enmudece, pues de pronto comprende la inutilidad de su gesto: no tiene nada que decirle a su Jefe. Así yo: no tengo nada que decirle al <u>tiempo.</u> Y él tampoco tiene			Admite una lectura biográfica. Es de los casos en los que Paz pareciera borrar las huellas personales.

	que decirle al tiempo, [om.] a la vida. Y ella tampoco tiene nada que decirme.		nada que decirme.			
27	[Al pie] 9 de enero de 1949	45	[Fecha om.]			Suprime huellas biográficas.
	Carta [a.c.] atenta		Carta a dos desconocidas			
		55	[Párrafo inicial:] <u>Estas líneas, ¿a quién están dirigidas: a ti o a ella? Ni yo mismo puedo saberlo. A veces creo que tú y ella son dos personas distintas y hasta contrarias; otras, me parece que son la misma.</u>	164	[Párrafo om.]	El párrafo suprimido anticipaba demasiado el desarrollo del texto.
		55	Todavía no sé cuál es <u>tu verdadero nombre. Todos los que te he querido dar me suenan falsos, demasiado personales algunos, otros inexpresivos, abstractos.</u> Te siento tan mía <u>que no te puedo dar ningún nombre; llamarte de algún modo sería como separarme de ti</u>	164	Todavía no sé cuál es <u>tu nombre.</u> [Línea om.] Te siento tan mía <u>que llamarte de algún modo sería como separarme de ti</u>	Las líneas suprimidas eran demasiado explicativas y restaban fuerza a las cercanas.
		56	<u>Tampoco sé cómo eres. Me doy cuenta que tu ser consiste —para decirlo de una manera forzada— en no ser; al menos en no ser como son las otras cosas, las otras sustancias y objetos, como son, en suma, los seres que son.</u>	164	[Párrafo om.]	Las líneas suprimidas eran demasiado explicativas y restaban fuerza a las cercanas.
		57	Recuerdo la madera negra y luciente y el agua <u>humilde</u> retozando a sus pies.	165	Recuerdo la madera negra y luciente y el agua <u>gris</u> retozando a sus pies.	Antes de la corrección la imagen poética era más novedosa.

		59-60	vieja manera de llamar a la muerte. <u>Y por eso te dije que tú eras la muerte.</u> la muerte que nació conmigo y me ha dejado para habitar otro cuerpo.	166	vieja manera de llamar a la muerte. [om.] La muerte que nació conmigo y que me ha dejado para habitar otro cuerpo.	Suprime para sugerir la identidad del personaje.
37	[Al pie] 26 de enero de 1949.	60	[Fecha om.]			Suprime huellas autobiográficas.
	Visión del escribiente					
43	[Al pie] 1949.	67	[Fecha om.]			Suprime huellas autobiográficas.
	Un aprendizaje difícil					
47	[Al pie] 9 y 10 de Agosto de 1949.	73	[Fecha om.]			Suprime huellas autobiográficas.
	Prisa					
48	digo adiós al que [a.c.] <u>seré</u> , me demoro con el que [a.c.] <u>fui</u> . Nada me detiene. Tengo prisa, me voy.	75	digo adiós al que <u>fui</u> , me demoro con el que <u>seré</u> . Nada me detiene. Tengo prisa, me voy.	172	digo adiós al que fui, me demoro en el que seré. Nada me detiene. Tengo prisa, me voy.	Precisión de sentido. En MEC la visión era más fatalista.
49	[Al pie] 6 de febrero de 1950.	76	(Fecha om.)			Suprime huellas autobiográficas.
	Cabeza de ángel					
				175-177	[Texto completo add.] Cabeza de ángel	Texto posterior al resto. El tono demencial anticipa el cuento "La semana de colores" de Elena Garro.

SIGNIFICATIVAS MAYORES DE "¿ÁGUILA O SOL?"

	Mecanuscrito (1948-1950)		Tezontle (1951)		Obras completas (1997)	
Folio	Dice	Pág.	Dice	Pág.	Dice	
	Jardín con niño					
54	La higuera y sus [a.c.] <u>consejos</u> .	81	La higuera y sus <u>consejas</u> .			Modifica el sentido. Lo vuelve más popular y mítico.
55	[Al pie] 8 de agosto de 1949	82	[Fecha om.]			Suprime huellas autobiográficas.

	Paseo nocturno					
56	la joven [a.c.] <u>de cabellera de sirena de alarma:</u>	83	la joven <u>que avanza como un rumor de pájaros:</u>			Cambia imagen de corte surrealista por una descripción más a tono con el contexto.
		84	[Párrafo final] <u>Y al dar la vuelta, la Madrugada-criatura sonora y resplandeciente. Todos huyen. Bajo el árbol del alba, todavía goteando sombra aprietas los puños y escupes con rabia. Pero, oh solitario, ¡regocíjate! En tus manos desnudas brillan unos cuantos fragmentos ardientes: los restos de una noche combatida, amada, recorrida.</u>	179	[Párrafo final om.]	La frase con la que termina el texto actual, "Prosigue: nada tienes que decirte a ti mismo", tal vez hace innecesario este párrafo de corte explicativo.
57	[Al pie:] 21 de Septiembre de 1949.	84	[Fecha om.]			Suprime huellas autobiográficas.
	Eralabán					
58	Engendros ataviados me sonríen desde lo alto de sus [a.c.] <u>leyes-</u>	84	Engendros ataviados me sonríen desde lo alto de sus <u>principios.</u>			Cambio de sentido.
58	Entre tantas simplezas extraigo de pronto [a.c.] <u>unas palabras tuyas, dichas hace mucho y todavía vivas.</u> El instante centellea, pifa de luz, penacho verde. [om.] <u>Entenees no me importa si ya acabó o apenas empieza la guerra de cien años, si la dialéctica devora a sus hijas o las manchas solares influyen en la moral de nuestros caudillos-</u>	85	Entre tantas simplezas extraigo de pronto <u>una palabra que inventaste hace mucho, todavía viva.</u> El instante centellea, pifa de luz, penacho verde. [Párrafo om.]			La supresión elude el contexto histórico y personal del autor.

59	[Al pie] 25 de diciembre de 1948.		[Fecha om.]			Suprime huellas autobiográficas.
	Salida					
60	cierra esos ojos tan repletos de insignificancias terribles: funcionarios que decretan suspender la circulación de la sangre, cirujanos dentistas que extraen los dientes de la noche, maestras, [om.] eónsules, monjas, etc. Como la selva se cierra sobre sí misma y borra los senderos que conducen a su centro [add.] <u>magnético</u> , cierra los ojos,	87	cierra esos ojos tan repletos de insignificancias terribles: funcionarios que decretan suspender la circulación de la sangre, cirujanos dentistas que extraen los dientes de la noche, maestras, monjas, etc. Como la selva se cierra sobre sí misma y borra los senderos que conducen a su centro <u>magnético</u> , cierra los ojos,	180	cierra esos ojos tan repletos de insignificancias terribles funcionarios que decretan suspender la circulación de la sangre, cirujanos dentistas que extraen los dientes de la noche, maestras, monjas, [add.] <u>curas, presidentes, gendarmes...</u> Como la selva se cierra sobre sí misma y borra los senderos que conducen a su centro <u>magnético</u> , cierra los ojos,	Suprime huellas personales.
		87	En el cuello de ave de la noche <u>dejas</u> un collar de <u>día</u> ,	180-181	En el cuello de ave de la noche <u>eres</u> un collar de <u>sol</u> .	Introduce nueva imagen poética.
61	[Al pie] 29 de diciembre	88	[Fecha om.]			Suprime huellas autobiográficas.
	Mediodía					
		88	[Título] "Mediodía"	181	"Llano" [p.c.]	Cambio de título.
62	Un niño [a.c.] —educado por los jesuitas y a quien esperan a la entrada de la pubertad un sarampión y una crisis mística—	88	Un niño — <u>ignorante de que en un recodo de la pubertad lo esperan unas fiebres y un problema de conciencia—</u>			Suprime huellas personales.
62	Silban las sirenas de las torres de las fábricas [om.] ; gigantesca plantación de falos decapitados . Un pájaro vestido de negro vuela en círculos	89	Silban las sirenas de las torres de las <u>fábricas</u> . Un pájaro vestido de negro vuela en círculos	181	Silban las sirenas de las torres de las <u>fábricas</u> . <u>Falos decapitados</u> . Un pájaro vestido de negro vuela en círculos	Se reincorpora la frase original de MEC pero modificada: de la explicación denotativa, pasa a la metáfora en ausencia con mayor carga connotativa.
		89	Y no acaban de caer las doce campanadas, ni de zumbar las	181	Y no acaban de caer las doce campanadas, ni de zumbar	La frase suprimida quizás era reiterativa pero acentuaba el

			moscas, ni de estallar en astillas este minuto que no pasa, que sólo arde y no pasa. <u>No, no acaba de cerrarse esta herida.</u>		las moscas, ni de estallar en astillas este minuto que no pasa, que sólo arde y no pasa. <u>(Línea final omitida.)</u>	sentido del pasado que sigue vivo.
62	[Al pie] 2 de enero de 1949.	89	[Fecha om.]			Suprime huellas autobiográficas.
	Execración					
		90	¿A qué grabar con un cuchillo mohoso signos y nombres sobre la <u>piel reluciente</u> de la noche?	182	¿A qué grabar con un cuchillo mohoso signos y nombres sobre la <u>corteza</u> de la noche?	Cambio de sentido.
63	me paseo en mí mismo como un reptil entre piedras rotas, masa de escombros y ladrillos sin [a.c.] sentido.	91	me paseo en mí mismo como un reptil entre piedras rotas, masa de escombros y ladrillos sin <u>historia.</u>			Cambio de sentido.
63	[Al pie] 3 de enero de 1949.	91	[Fecha om.]			Suprime huellas autobiográficas.
	Mayúscula					
		91	No sabe a nada, no huele a nada la alborada, <u>la niña ciega a tientas por las calles</u> , la niña todavía sin nombre, todavía sin rostro.	182	No sabe a nada, no huele a nada la alborada, <u>[línea om.]</u> la niña todavía sin nombre, todavía sin rostro.	Suprime imagen de indefensión.
	Mariposa de obsidiana					
67	[Al pie] 6 de enero de 1949.	96	[Fecha om.]			Suprime huellas autobiográficas.
	La higuera					
68	En Mixcoac, pueblo de [a.c.] <u>indios quemados</u> , sólo la higuera señalaba los cambios del año.	96	En Mixcoac, pueblo de <u>labios quemados</u> , sólo la higuera señalaba los cambios del año.			Introduce metonimia novedosa.
69	[Al pie] 17 de marzo de 1949.	98	[Fecha om.]			Suprime huellas autobiográficas.

	Nota arriesgada					
70	[Al pie] 18 de abril de 1949.	98	[Fecha om.]			Suprime huellas autobiográficas.
	Gran Mundo					
71	En otoño vuelves [a.c.] entre los hombres.	100	En otoño vuelves a los salones. <u>No eres de fiar.</u>	186	En otoño vuelves a los salones. [Línea final om.]	Cambio de sentido.
71	[Al pie] 6 de mayo de 1950.	98	[Fecha om.]			Suprime huellas autobiográficas.
72	[a.c.] Misantropía		Castillo en el aire			Cambio de título.
72	[Al pie] 17 de mayo de 1950.	98	[Fecha om.]			Suprime huellas autobiográficas.
	Viejo poema					
73	[Al pie] 15 de diciembre de 1949.	98	[Fecha om.]			Suprime huellas autobiográficas.
	Un poeta					
		103	<u>Música y pan, leche y vino, amor y sueño: gratis.</u>	187	<u>—Música y pan, leche y vino, amor y sueño: gratis.</u>	Introduce idea de diálogo.
	[a.c.] al patíbulo: <u>Tienes los sueños demasiado claros, [frase om. y vuelta a incorporar] te hace falta una filosofía fuerte.</u>	103	<u>Por lo pronto, coge el azadón, teoriza, sé puntual. Paga tu precio y cobra tu salario. En los ratos libres pasta hasta reventar: hay inmensos predios de periódicos. O desplómate cada noche sobre la mesa del café, con la lengua hinchada de política. Calla o gesticula: todo es igual. En algún sitio ya prepararon tu condena. No hay salida que no dé a la deshonra o al patíbulo: tienes los sueños demasiado claros, te hace falta una filosofía fuerte.</u>	188	<u>—Por lo pronto, coge el azadón, teoriza, sé puntual. Paga tu precio y cobra tu salario. En los ratos libres pasta hasta reventar: hay inmensos predios de periódicos. O desplómate cada noche sobre la mesa del café, con la lengua hinchada de política. Calla o gesticula: todo es igual. En algún sitio ya prepararon tu condena. No hay salida que no dé a la deshonra o al patíbulo: tienes los sueños</u>	Continúa idea de diálogo.

					<i>demasiado claros, te hace falta una filosofía fuerte.</i>	
	Aparición					
76	[Al pie] 27 de septiembre de 1949.	98	[Fecha om.]			Suprime huellas autobiográficas.
	Dama huasteca					
77	En su vientre un águila despliega sus alas, dos banderas enemigas se enlazan, reposa el [a.c.] tigre.	104	En su vientre un águila despliega sus alas, dos banderas enemigas se enlazan, reposa el agua.			Cambio de sentido.
77	[Al pie] marzo de 1950.	98	[Fecha om.]			Suprime huellas autobiográficas.
	[a.c.] El mundo al natural		Ser natural			Cambio de título.
80	[Al pie] 8 de enero de 1950	98	[Fecha om.]			Suprime huellas autobiográficas.
	Valle de México					
81	Asómate a su canto, arrójate a la hoguera. [Líneas om.] <u>Aquí ardió el mundo, aquí fue salvado, aquí me perdí. ¿Qué esperas?</u> [Líneas sustitutas también om.] <u>Aquí ardió el mundo, aquí fue salvado, aquí perdido.</u>	110	Asómate a su canto, arrójate a la hoguera.			Suprime líneas explicativas.
	Lecho de helechos					
82	A tus pies la espuma degollada canta el canto de la noche que empieza. [Línea final om.] Obtenidos apenas por la Gran Mano, flotamos sobre la boca inmensa y vacía de la Historia.	111	A tus pies la espuma degollada canta el canto de la noche que empieza.			Suprime huellas del contexto histórico y personal.
82	[Al pie] diciembre de 1949.	98	[Fecha om.]			Suprime huellas autobiográficas.

	El sitiado					
83	A mi izquierda el verano despliega sus verdes <u>facilidades</u> ,	111	A mi izquierda el verano despliega sus verdes <u>libertades</u> ,			Introduce nueva imagen poética.
84	[a. c.] <u>Entre pasado y futuro</u> , entre extenderse y erguirse, entre los labios que dicen la [a. c.] <u>palabra y la palabra</u> , hay una <u>pausa</u> ,	112	<u>Entre</u> extenderse y erguirse, entre los labios que dicen la <u>Palabra y la Palabra</u> , hay una <u>pausa</u> ,			Suprime contingencia temporal.
84	[Al pie] 23 de julio de 1949.	98	[Fecha om.]			Suprime huellas autobiográficas.
	Himno futuro					
86	[Al pie] 23 de julio de 1949.	98	[Fecha om.]			Suprime huellas autobiográficas.
	Hacia el poema					
		115	[Todo el texto aparece en redondas.]	193	[Todo el texto aparece en cursivas.]	Con las cursivas este texto se enlaza con el inicial: aquél es pórtico y éste salida.
		118	<u>Mediodía</u> , árbol inmenso de follaje invisible.	194	<u>Mediodía futuro</u> , árbol inmenso de follaje invisible.	Introduce nuevo sentido.
89	Cuando la Historia despierta, la imagen se hace acto, acontece el [a. c.] <u>poema</u> . <u>Amor y revolución son poesía en acción</u> .	118	Cuando la Historia despierta, la imagen se hace acto, acontece el <u>poema</u> : <u>la poesía entra en acción</u> .			Apuesta por una estética personal, más allá de las propuestas surrealistas: la palabra y el acto se hacen uno a través de la poesía.

III. ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN

SIGLAS Y ABREVIATURAS USADAS

MEC Mecanuscrito del Fondo de Cultura Económica (1948-1950)

TEZ Primera edición publicada en Tezontle (1951)

OC Edición definitiva publicada en el tomo 11

de Obras completas (1997)

NOTA: Las referencias a estas obras aparecen entre paréntesis y van seguidas de la página en cuestión. Cuando dos o más citas de una misma página están contiguas, sólo se incluye la referencia en la primera de ellas.

A) ¿ÁGUILA O SOL?, INFIERNO Y PURGATORIO DE LA CREACIÓN

“¿Águila o sol?” (Texto preliminar).⁵⁴ Inicia con la frase: “Comienzo y recomienzo”, labor de Sísifo de la escritura que no avanza, que al llegar

⁵⁴ El título de este texto preliminar no aparecía en MEC ni en TEZ, lo que a mi entender daba al texto inicial un carácter de pórtico antes de las secciones. Con la asignación del título, el mismo que da nombre

a las “letras fatales”, ve retroceder la pluma ante una “prohibición implacable” que le cierra el paso. Encuentro aquí una relación con el título original de la primera sección: “Trabajos forzados”, así llamadas las fatigas de los condenados a pagar un castigo. Esta idea de condena, vinculada a la tarea repetitiva de comenzar y recomenzar, nos plantea la circularidad, la condena cíclica representada por Dante en los círculos del infierno.⁵⁵ (Pero ¿quién era Sísifo? Un mortal condenado a una labor absurda, repetida, circular, por ser más astuto que los dioses. Otra figura emparentada es Prometeo: su astucia y atrevimiento son sancionados con un castigo repetitivo y circular.)

Sin embargo, a esta fase de condena en la escritura precedió una edad de oro: un ayer, pleno de poderes, taumatúrgico, en el que se podía escribir con fluidez sobre los objetos mismos. Paz escribe “adolescencia”, pero la fuerza de estos poderes revela una potencia creativa,⁵⁶ una pureza original más asociada con la infancia, capaz de servirse de “la escritura del viento, la de los pájaros, el agua, la piedra”

al libro y a la tercera sección, Paz pareciera conferirle a este texto una importancia similar a la de los otros textos interiores. Sin embargo, la corrección resulta pertinente pues en este texto se encuentran cifradas muchas de las tentativas del libro todo.

⁵⁵ La idea de condena y expiación ya no es tan patente en OC por el cambio de título de la sección, sin embargo, en la mayoría de los textos de los esfuerzos del poeta dan la idea de un condenado en el infierno. No en balde, André Pieyre de Mandiargues califica a “Trabajos forzados” como una “*Temporada en el infierno mexicano*”. (A. P. Mandiargues, “¿Águila o sol”, *La Nouvelle Revue Française*, núm. 62, febrero de 1958, pp. 325-328.)

⁵⁶ En su *Diccionario de símbolos*, Juan-Eduardo Cirlot cita al estudioso de lenguas sagradas, Enel, para quien el águila (uno de los dos símbolos del título) representa en el alfabeto egipcio el principio divino, la esencia de la vida, la razón de la creación (p. 273). En particular, al hablar del águila señala: “Símbolo de

que también recuerda el mito del poeta adánico. Aunque la comparación de las distintas versiones de *¿Águila o sol?* arroja la corrección autoral en el uso de signos de admiración en un intento por borrar el tono exclamativo superfluo, Paz introdujo esos signos en la frase “¡Adolescencia, tierra arada por una idea fija, cuerpo tatuado de imágenes, cicatrices resplandecientes!” (TEZ, 7) que no aparecían en la versión mecanográfica del MEC y fueron añadidos a mano. Aquí, lejos de indicar un tono de dramatismo exagerado, esos simples signos de admiración cargan con fuerza emotiva la evocación de una potencia relacionada con la primera juventud.

Pero el presente es muy distinto: la lucha fatal con la palabra, cifra de identidad y pertenencia. También es cifra de creación y destino. La interrogación final del fragmento (*¿cara o cruz, águila o sol?*)⁵⁷ abre el horizonte de interpretaciones a la duda, la opción, la encrucijada, el acto de elegir, la libertad bajo el signo de las palabras. Aquí habría que

la altura, del espíritu identificado con el sol, y del principio espiritual. La letra A del sistema jeroglífico egipcio se representa por la figura del águila, significando el calor vital, el origen, el día” (p. 57).

⁵⁷ ¿Pero se trata en realidad de una verdadera elección? No en términos simbólicos puesto que el águila se asimila al sol en la mayoría de las tradiciones (en el mito azteca es el águila la encargada de recoger los corazones de los sacrificados para llevarlos al sol, el cual depende de este alimento humano para subsistir). En términos coloquiales, la expresión “águila o sol” remitía al “volado”, el acto de lanzar una moneda (en el anverso un sol y una pirámide, en el reverso el águila del escudo nacional) al aire para someterse a los designios de la suerte. (En carta dirigida a Alfonso Reyes desde París, 29 de enero de 1951, Paz dice: “...le envió el manuscrito de *¿Águila o sol?* Como usted verá al leerlo, se trata de un ‘volado’, en el que se apuestan muchas cosas. Ojalá que usted no lo encuentre indigno de los manuscritos anteriores...”, citado en *Correspondencia Alfonso Reyes/ Octavio Paz (1939-1959)*, p. 137.) Esta idea de apostar viene reforzada con el giro español “cara o cruz” que aparece inmediatamente antes. Lo curioso es que la interpretación simbólica nos revela una paradoja aparente pues no hay contradicción entre los términos a elegir, sino una conjunción o suma de elementos afines.

mencionar la relación existente entre este texto preliminar de *¿Águila o sol?* y el texto que abre *Libertad bajo palabra* (Tezontle, 1949), ambos poemas en prosa concebidos para un mismo libro, el borrador de lo que sería *¿Águila o sol?*, escrito en 1948-1950 durante una de las estadias de Paz en París como miembro del Servicio Exterior Mexicano.⁵⁸

1) “Trabajos del poeta” (1949)

Fragmentos I y II. Aparición de seres acechantes y monstruosos que rondan al poeta. Paz echa mano de figuras retóricas como el oxímoron⁵⁹ (llegan “puntualmente inesperados”, son “ninguno y los otros”, “mil y

⁵⁸ Este manuscrito se llamaría tentativamente “Arenas movedizas”, según lo menciona el autor en su correspondencia con Alfonso Reyes, a quien le envió el poema en prosa de “Libertad bajo palabra” para que se incluyera en el libro que, por esas fechas, estaba imprimiéndose en los talleres de Gráfica Panamericana: “Le envío el poema en prosa. Es una especie de resumen de los temas del libro [*Libertad bajo palabra*]. Quizá su tono no sea muy próximo al de muchos de los poemas que prologa. Este poema forma parte de un pequeño libro de poesía en prosa que escribo ahora y que pienso terminar dentro de poco [...] A pesar de la rutina burocrática, escribo, trabajosamente, en mis cuartos de hora, un librito de poemas en prosa: “Arenas Movedizas” (*Correspondencia Alfonso Reyes/Octavio Paz*, cartas 13 y 24, fechadas el 23 de febrero y el 26 de julio de 1949, pp. 75 y 97). Aunque apareció publicado primero el texto de *Libertad bajo palabra*, por una cierta lógica discursiva parecería más probable que el de *¿Águila o sol?* precediera a su compañero. Tal vez valdría la pena proponer una lectura actual de *¿Águila o sol?* con la incorporación del texto de *Libertad bajo palabra* después del inicial “Comienzo y recomienzo”. Otra posibilidad sería intercalarlo antes o después del texto final de *¿Águila o sol*, titulado “Hacia el poema (Puntos de partida)” pues guarda una cercanía temática con él: vislumbrar a la Palabra, rescatada de la prosa y convertida otra vez en canto y poesía, en la salvación y única salida. La relación que guardan ambos textos viene sugerida también por el criterio editorial en el uso de cursivas. En MEC los dos textos aparecen en redondas, pero a partir de TEZ se cambiaron a bastardillas. Este sencillo mecanismo de estilo editorial posibilita una lectura circular, en la que uno es punto de partida o pórtico y el otro puerto de llegada o salida. Por otra parte, esta posibilidad de enlazar temáticamente uno y otro texto permite una respuesta a la interrogante inicial de “¿cara o cruz, águila o sol?”, la aparente disyuntiva que no es sino una conjunción y reconciliación de contrarios.

nadie”, “un minuto y jamás”) para dar cuenta de su naturaleza contradictoria. Para definirlos hace uso repetidamente de la crisis paronomásica (Tedeavoro, Tevomito, Mundoinmundo) mediante la cual revela en el plano significante su esencia monstruosa y violenta. Con el mismo fin personifica también sustantivos comunes como *Carnaza*, *Carroña* y *Escarnio*⁶⁰ asimilados por la sílaba *car*. Para enfrentarlos el poeta echa mano de los restos de una potencia simbólicamente creadora venida a menos: “un cuerno astillado, un rayo enmohecido, un hueso mondo”.⁶¹ Pero al ser “innumerables e innombrables”, previo el intento de describirlos y enumerarlos en una serie abierta, plantean una interrogante retórica: ¿son los emisarios de Alguien o vienen porque se les da la gana? Es decir, reafirman la disyuntiva irresoluble del Absoluto frente al accidente, el designio frente al azar.

Fragmento III. En un contexto realista y cotidiano (la calle, el bar, el estanco) aparece súbita e inesperadamente la Palabra como la irrupción

⁵⁹ Para el análisis de figuras poéticas me he servido del invaluable libro de la doctora Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 1985.

⁶⁰ Estos tres sustantivos comunes elevados por el uso de mayúsculas a la categoría de nombres propios fueron agregados a mano al manuscrito mecanográfico. Curiosamente, además de la repetición de sonidos semejantes, los tres aluden al concepto de carne y su inclusión añade un tono de ferocidad a la serie de presencias monstruosas.

⁶¹ Cuernos: “...en todas las tradiciones primitivas los cuernos implican ideas de fuerza y poder [... En el sistema jeroglífico] representa ‘lo que está por encima de la cabeza’, simboliza por extensión ‘abrirse camino’” (p. 160). Rayo: “Es el fuego celeste en su forma activa, de terrible dinamismo y efectividad.” (p. 382). Hueso: “Símbolo de la vida reducida al estado de germen” (p. 244). J. Cirlot, *Diccionario de símbolos*.

mágica y misteriosa de la poesía. Paz emplea aquí la trasfiguración como método poético (preferido por Apollinaire) pues sustituye la realidad percibida (un encuentro en la calle) por un tejido de alusiones verbales que al combinarse en un orden nuevo (el encuentro no es con una persona, sino con un concepto personificado y absolutizado), provoca una realidad que es presencia vivaz e instantánea, epifánica.⁶²

Fragmento IV. Nuevamente el poeta alude a una presencia que lo obsesiona y acosa. Sólo que en esta ocasión no se trata de seres extraños, ajenos a su persona, sino ruidos, persistentes y repetitivos, que proceden de su interior y a los que quiere acallar. En este fragmento Paz juega con el binomio silencio/ruido a partir de una sentencia que es también figura de contradicción: “El silencio está lleno de ruidos y lo que oyes, no lo oyes de verdad. Oyes al silencio.” (OC, 147) Y para enfatizar esta lucha de contrarios que al chocar se anulan en un esfuerzo absurdo, infinito y sin sentido, el poeta echa mano de imágenes creadas por verbos de actividad que se ven frenados por complementos de inmovilidad e impotencia: un ruido de cascos de caballo galopando/ en un campo de pedra, una prensa de imprenta imprimiendo/ un solo verso inmenso, mi

⁶² Dice Paz: “Apollinaire parte también de esta o aquella realidad pero, en lugar de borrarla, la separa en fragmentos que enfrenta y combina en un orden nuevo; el choque o confrontación es el poema: la realidad verdadera” (*Obras completas*, vol. 2, pp. 118-119.)

corazón que golpea/ la roca y la cubre con una andrajosa túnica de espuma, el mar que cae/ y se levanta, que se levanta/ y cae. A este esfuerzo sin sentido se suma el sentimiento de condena, de las potencialidades aprisionadas (la resaca del mar/ encadenado), sometidas al castigo circular de la repetición absurda sugerida en la última línea: “grandes paletadas del silencio cayendo en el silencio”. (OC, 148)⁶³

Fragmento V. El poeta descarga una violencia sonora mediante recursos estilísticos como la paronomasia (“Doña campamocho se come en escamocho el miembro mocho de don campamocho”, OC, 148), la acumulación (“te tuerzo, te retuerzo, te volteo y voltibocabajeo”), la jitanjáfora, el calembur y la crisis (broncabroncabrón).⁶⁴ Son juegos

⁶³ Es curioso observar la perspectiva existencialista del párrafo y la fuerza gestual de imágenes como ésta que mucho recuerdan la irrealidad de los sueños y las ambientaciones expresionistas.

⁶⁴ Curiosamente, éste es el único fragmento donde Paz hace uso de rima consonante, intencionadamente machacona por la brevedad de los metros que usa, con lo cual la violencia verbal se emparenta con golpes reiterativos. Es tan marcado este uso que he dispuesto los cortes conforme a un esquema más tradicional:

Jadeo, viscoso aleteo.
 Buceo, voceo,
 clamoreo por el descampado.
 Vaya malachanza.
 Esta vez te vacío la panza,
 te tuerzo, te retuerzo,
 te volteo y voltibocabajeo,
 te rompo el pico,
 te refriego el hocico,
 te arranco el pito,
 te hundo el esternón..
 Broncabroncabrón.
 Doña campamocho
 se come en escamocho
 el miembro mocho
 de don campamocho.
 Tli, saltarín cojo,

verbales que buscan la transgresión, escandalizar pero también son parte de un acto expiatorio, una higiene oral mediante gárgaras y escupiditas verbales.⁶⁵ Dos curiosidades: inicia y termina con “jadeo” (“respirar anhelosamente por el esfuerzo”)⁶⁶ lo que reafirma la circularidad del texto y la perpetuidad de la condena sugerida en el Fragmento I. Por otra parte, el juego de asociaciones basadas sobre todo en el aspecto formal, recuerdan los conceptos de flujo de conciencia y automatismo que,

baila sobre mi ojo.
 Ninguno a la vista.
 Todos de mil modos,
 todos vestidos de inmundos apodos,
 todos y uno:
 Ninguno.
 Te desfondo
 a fondo,
 te desfundo de tu fundamento.
 Traquetea tráquea aquea.
 El carrascaloso se rasca
 la costra de caspa.
 Doña campamocha se atasca,
 tarasca.
 El simioso,
 el silbante babeante,
 al pozo con el gozo.
 Al pozo de ceniza.
 El erizo se irisa,
 se eriza,
 se riza de risa.
 Sopa de sapos,
 cepo de pedos,
 todos a una,
 bola de sílabas de estropajo,
 bola de gargajo,
 bola de vísceras de sílabas sibilas,
 badajo,
 sordo badajo.
 Jadeo,
 penduleo desguanguilado,
 jadeo.

⁶⁵ En el texto “¡Viva México, hijos...!” dice Paz: “Aquella frase no estaba dirigida a nadie y no poseía ninguna significación concreta. Si al principio quiso decir algo, ya todos habían olvidado su primitivo sentido. Se había convertido en algo mágico, inefable. En realidad era un grito en el vacío —y lanzado al vacío.” (Recogido en *Primeros escritos*, OC, t. 13, p.342).

⁶⁶ Definición de Martín Alonso, *Diccionario del español moderno*, Madrid, Aguilar, 1981, p.607.

usados como recursos y mantenidos hasta cierto punto bajo el control propositivo del poeta, son ejemplos claros del contagio de la “herejía surrealista” en Paz.

Fragmento VI. No es un fragmento unitario: comienza dudando de un recuerdo de su adolescencia “exaltada”: una presencia acechante, tiránica, caracterizada por la ambivalencia: “su amor al lenguaje lleva al desprecio de las palabras” (OC, 148), “su amor al juego conduce a pisotear las reglas, a inventar otras, a jugarse la vida en una palabra”. Nuevamente aparece la alusión al infierno circular de la repetición: “Abstraído en una meditación —que consiste en ser una meditación sobre la inutilidad de las meditaciones, una contemplación en la que el que contempla es contemplado por lo que contempla y ambos por la Contemplación, hasta que los tres son uno”. Primero la acidia invade al poeta (“Se pierde el gusto por los amigos, por las mujeres razonables, por la literatura, la moral, las buenas compañías, los bellos versos, la psicología, las novelas”); después sobreviene una ruptura, no vigorosa sino derrotista, ¿saturnina?, del héroe moderno, postbélico (hay que recordar que Paz habita un París de la posguerra) que se sabe vencido de antemano: al acto de limpieza interior del ser se sobrepone la condena de la desesperanza: “Vaciado, limpiado de la nada purulenta del yo, vaciado

de tu imagen, ya no eres sino espera y aguardar” (OC, 149). ¿Aguardar a qué? A la Palabra, pero no la encarnación de la poesía sino la agresión del castigo: “cae una Palabra, que se posa levemente sobre esa tierra sin pasado. El pájaro es feroz y acaso te sacará los ojos. Acaso, más tarde, vendrán otros.”⁶⁷

Fragmento VII. La escritura como violencia erótica. La realidad está animada como en los cuentos de la infancia que evocan la comunión del hombre con el universo. Para lograr este proceso de “animación” de lo inanimado (la mesa sobre la que escribe el poeta, la tinta de la pluma, la lámpara) el poeta echa mano del epíteto metafórico y de metáforas de verbo (una especie de metáfora en espiral: la mesa simple da el primer salto semántico al convertirse en “mesa crepuscular”, de ahí salta a tener un cuerpo: “su pecho casi vivo” , el “casi” hace retroceder levemente el salto semántico, para de nuevo proyectarse hacia adelante: “que gime y recuerda al bosque natal” (OC, 149). El fragmento recuerda la “Oda a la madera” de Neruda,⁶⁸ pero aquí el despertar de los objetos señala dolor

⁶⁷ Para agosto de 1951 Paz ya había terminado los textos de *¿Águila o sol?* Entonces dirigió una carta, en su correspondencia con Alfonso Reyes, donde hablaba sobre su predilección por algunos de los textos de *Ancorajes*, libro de Reyes publicado por esas fechas. Uno de ellos se titulaba “Los buitres y los ojos”, dato que A. Stanton, el compilador de esta correspondencia, no deja de puntualizar en una nota pertinente (*Correspondencia Alfonso Reyes / Octavio Paz (1939-1959)*, p. 157). Por otra parte, uno no puede dejar de preguntarse: ¿castigo en vano o el precio por la “videncia” del poeta a lo Tiresias?

⁶⁸ Cfr. la estrofa “Te conozco, te amo,/ te vi nacer, madera./ Por eso/ si te toco/ me respondes/ como un cuerpo querido,/ me muestras/ tus ojos y tus fibras,/ tus nudos, tus lunares,/ tus vetas/ como inmóviles ríos”, en *Odas elementales*.

(gemir) y castigo (mutilación): “un fragmento afilado de luz me corta la mano derecha”. A pesar de todo —*malgré tout*, como la estatua del pintor manco Jesús F. Contreras—, continúa la escritura —la escritura como tortura: “Continúo escribiendo con ese muñón que mana sombra”. Entonces todo se interpone al esfuerzo sisífico del poeta: la noche, el muro,⁶⁹ el aire se interponen al flujo de la corriente creativa en su fase terminal: no en el circuito entre la cabeza y la mano, sino entre la pluma y el papel —continencia que recuerda la producida por una enfermedad venérea.

De pronto se vislumbra la esperanza: Sísifo es capaz de mirar más allá de la roca y de la montaña. El poeta sabe que “un simple monosílabo bastaría para hacer saltar al mundo”. Pero entonces, nuevamente, algo se interpone. Frente a la fuerza y la potencia se sitúa —como en fragmentos anteriores— la desesperanza y la impotencia pero más que una prohibición externa del tipo “Perded *toda* esperanza los que entráis aquí” en la entrada del Infierno, la prohibición pareciera venir desde una indecisión interna: “Pero esta noche no hay sitio para una palabra más”, sentencia negativa que, sin embargo, se matiza al limitar a *esta* noche su carácter rotundo y definitivo, como si Sísifo se resistiera a perder toda esperanza, al menos por el momento.

⁶⁹ En TEZ aparecía “el muro de enfrente adelanta su cara de piedra”. En OC en vez de “cara” aparece

Fragmento VIII. Los insomnios del poeta. El cuarto y sus objetos en sombra permiten al poeta hundirse en territorios de muerte e inmovilidad, donde todos los juicios son universales y condenatorios. Ahí las afirmaciones se convierten en su contrario por una circularidad (¿infernaly?) que posibilita que los extremos se toquen: “Pirámides y conos de sombra me fingen una inmortalidad de momia. Nunca podré levantarme. Nunca será otro día. Estoy muerto. Estoy vivo. No estoy aquí. Nunca me he movido de este lecho. Jamás podré levantarme” (OC, 149). Entre semejantes condenas surge, para rematar, el combate interior, el juicio dilapidatorio donde el poeta es juez, testigo, parte y acusado: “Soy una plaza donde embisto capas ilusorias que me tienden toreros enlutados [...] Embisto de nuevo, bajo la rechifla de mis labios inmensos, que ocupan todos los tendidos. Ah, nunca acabo de matar al toro, nunca acabo de ser arrastrado por esas mulas que dan vueltas y vuelta al ruedo...” (OC, 150). Aquí vale la pena destacar por un lado la subversión de pronombres y la oscilación verbal que permite al poeta esta especie de ubicuidad (un sujeto en primera persona y sus atributos que ocupan diferentes funciones sintácticas y verbos de esencia a transitivos a voz pasiva). Sobrevienen entonces las alucinaciones del insomnio, donde los límites de lo real se cruzan con lo onírico: “Zumba

“jeta”, corrección para acentuar la animadversión de la naturaleza frente a los trabajos del poeta.

el enjambre de engendros. Copulan coplas cojas. ¡Tambores en mi vientre y un rumor apagado de caballos que se hunden en la arena de mi pecho! Me repliego. Entro en mí por mi oreja izquierda “[...] Penosamente, a rastras, salgo por mi oreja derecha a la luz engañosa de las cuatro y media de la mañana...” La paronomasia de las primeras frases reitera el concepto laberíntico de los sonidos repetitivos, ese zumbido que acentúa la idea del atrapamiento.⁷⁰

Fragmento IX. La experimentación gozosa con el lenguaje como si se tratara de seres vivos: “Lo más fácil es quebrar una palabra en dos. A veces los fragmentos siguen viviendo, con vida frenética, feroz, monosilábica. Es delicioso echar ese puñado de recién nacidos al circo: saltan, danzan, botan y rebotan, gritan incansablemente...” (OC, 150). En

⁷⁰ Dice Paz respecto a “Trabajos del poeta”: “El tema son los combates diarios del poeta con el lenguaje y con las visiones que engendra el lenguaje en la conciencia. Esos textos relatan o recrean experiencias vitales, quiero decir, tienen que ver con mi vida diaria. El poeta —su conciencia— es el teatro de los juegos crueles del lenguaje, que provocan o reflejan —¿quién lo sabe?— visiones terribles, espantosas. Es una experiencia universal, común a todos los hombres. Yo creo que no hay nadie que no haya visto figuras, seres y cosas atroces en el momento de acostarse o en el momento de despertar, en el duermevela, cuando la conciencia está sitiada por potencias oscuras. Traté de evocar toda esta vida nocturna no a través del inconsciente sino en la conciencia, que es testigo, cómplice y víctima de las pasiones y del tiempo. El tiempo que pasa y se queda siempre... Sí, fue un largo túnel y, al final, quizá, una lucecilla.” Citado en Octavio Paz y Anthony Stanton, “Genealogía de un libro: *Libertad bajo palabra*”, en *Vuelta*, núm. 145, diciembre de 1988, p. 19. Vale la pena destacar que en la edición de Tezontle aparece al principio un párrafo, después suprimido en las reediciones, que hace alusión a que todo es un sueño: “¿Cómo explicarles que esa fatiga se la debo a un sueño que desde hace tiempo me visita, noche tras noche?” (TEZ, 17) De hecho, en el mecanuscrito original (MEC, 11) aparece suprimida con tinta la indicación de la parte donde termina aparentemente el sueño: “Abro los ojos”. Al final de la edición de Tezontle vuelve a aparecer la referencia al sueño: “¿Cómo explicarles esto, cómo decirles que todas las noches sueño que estoy despierto y que me duermo precisamente cuando me despierto?” (TEZ, 21). Con estas supresiones se deja abierta la posibilidad de la conciencia no tanto en un plano onírico, sino en un estado previo o de duermevela y se enriquece la ambigüedad de la situación. Estos párrafos que originalmente aparecían al principio y al final le daban al escrito una estructura narrativa circular.

ninguno de los textos precedentes está tan clara esta intención con el lenguaje: el poeta, lejos de ser víctima de las palabras, subvierte los papeles y experimenta y se erige en amo: “Llevado por el entusiasmo de los experimentos abro en canal a una, saco los ojos a otra, corto piernas, agrego brazos, picos, cuernos...” (OC, 151). Esta actividad recuerda los experimentos de laboratorio donde se crean cruces: “Los injertos ofrecen ciertas dificultades. Resultan casi siempre monstruos débiles: dos cabezas rivales que se mordisquean y extraen toda la sangre a un medio-cuerpo; águilas con picos de paloma que se destrozan cada vez que atacan; palomas con picos de águila, que desgarran cada vez que besan; mariposas paralíticas. El incesto es ley común...” Se trata del *atelier* del poeta, el taller donde realiza labores de compostura del lenguaje: “A la palabra *odio* la alimento con basuras durante años, hasta que estalla en una hermosa explosión purulenta, que infecta por un siglo el lenguaje [...] En suma, en mi sótano se corta, se despedaza, se degüella, se pega, se cose y se recose...” Pero al final el esfuerzo del poeta es en vano. Un sentimiento de impotencia se apodera de él: “Si tienes tino, fuerza y suerte, quizá destroces algo, quizá le rompas la cara al mundo, quizá tu proyectil estalle contra el muro y le arranque unas breves chispas que iluminen un instante el silencio.”

Fragmento X. Poética, manifiesto del poeta (aquí están las semillas de “Hacia el poema”, el último texto del libro⁷¹). Del lenguaje y creencias heredados (“¿dónde está el mal?, ¿dónde empezó la infección, en la palabra o en la cosa?”)⁷², el poeta busca purgar el “idioma infecto” para convertirlo en un “lenguaje que corte el resuello”: “Hoy sueño un lenguaje de cuchillos y picos, de ácidos y llamas. Un lenguaje de látigos” (OC, 152). Como él mismo dice, no bastan los sapos y culebras que pronuncian las bocas de albañal.⁷³ Se trata de un lenguaje violento, para

⁷¹ Son semillas de un parto violento que fructificará en la reconciliación a través de la poesía. Escribe Paz en “Hacia el poema”: “Damos vueltas y vueltas en el vientre animal, en el vientre mineral, en el vientre temporal. Encontrar la salida: el poema” (OC, 193). Y más adelante: “El poema prepara un orden amoroso. Preveo un hombre-sol y una mujer-luna, el uno libre de su poder, la otra libre de su esclavitud, y amores implacables rayando el espacio negro. Todo ha de ceder a esas águilas incandescentes” (OC, 194).

⁷² En *El arco y la lira* escribe Paz: “Todo período de crisis se inicia o coincide con una crítica del lenguaje. De pronto se pierde fe en la eficacia del vocablo: ‘Tuve a la belleza en mis rodillas y era amarga’, dice el poeta. ¿La belleza o la palabra? Ambas: la belleza es inasible sin las palabras. Cosas y palabras se desangran por la misma herida. Todas las sociedades han atravesado por estas crisis de sus fundamentos que son, asimismo y sobre todo, crisis del sentido de las palabras. Se olvida con frecuencia que, como todas las otras creaciones humanas, los Imperios y los Estados están hechos de palabras: son hechos verbales. En el libro XIII de las *Analectas*, Tzu-Lu pregunta a Confucio: ‘Si el Duque de Wei te llamase para administrar su país, ¿cuál sería tu primera medida? El Maestro dijo: La reforma del lenguaje’. No sabemos en dónde empieza el mal, si en las palabras o en las cosas, pero cuando las palabras se corrompen y los significados se vuelven inciertos, el sentido de nuestros actos y de nuestras obras también es inseguro. Las cosas se apoyan en sus nombres y viceversa. Nietzsche inicia su crítica de los valores enfrentándose a las palabras...”, en *Obras completas*, vol. 1, p. 57. (El subrayado es mío.)

⁷³ Y es curioso que no basten pues en repetidas ocasiones Paz se refiere a los “sapos y culebras”, las palabras malditas y altisonantes como la purgación del idioma, una poesía verdaderamente popular: “En nuestro lenguaje diario hay un grupo de palabras prohibidas, secretas, sin contenido claro, y a cuya mágica ambigüedad confiamos la expresión de las más brutales o sutiles de nuestras emociones y reacciones. Palabras malditas, que sólo pronunciamos en voz alta cuando no somos dueños de nosotros mismos. Confusamente reflejan nuestra intimidad: las explosiones de nuestra vitalidad las iluminan y las depresiones de nuestro ánimo las oscurecen. Lenguaje sagrado, como el de los niños, la poesía y la secta. Cada letra y cada sílaba están animadas de una vida doble, al mismo tiempo luminosa y oscura, que nos revela y oculta. Palabras que no dicen nada y dicen todo. Los adolescentes, cuando quieren presumir de hombres, las pronuncian con voz ronca. Las repiten las señoras, ya para significar su libertad de espíritu, ya para mostrar la verdad de sus sentimientos. Pues estas palabras son definitivas, categóricas, a pesar de su ambigüedad y de la facilidad con que varía su significado. Son las malas palabras, único lenguaje vivo en un mundo de vocablos anémicos. La poesía al alcance de todos.” Y más adelante: “Las malas palabras hierven en nuestro interior, como hierven nuestros sentimientos. Cuando salen, lo hacen brusca, brutalmente, en forma de alarido, de reto, de ofensa. Son proyectiles o cuchillos. Desgarran.” (“Los hijos de la Malinche”, en *Obras completas* 8: *El peregrino en su patria*, pp. 93 y 96, respectivamente.)

cortar, desgarrar y golpear, que se apoya en el prefijo *ex-* para sacar al lenguaje de sus casillas: “Para execrar, exasperar, excomulgar, expulsar, exheredar, expeler, exturbar, excorpiar, expurgar, excoriar, expilar, exprimir, expectorar, exulcerar, excrementar (los sacramentos), extorsionar, extenuar (el silencio), expiar.” Esta acción violenta se dirige primero a los sujetos (crisis de pronombres: “Una dentadura trituradora que haga una masa del yotúélnosotrosvosotrosellos”) y después a las instituciones y conceptos: “Un viento de cuchillos que desgarre y desarraigue y descuaje y deshonne las familias, los templos, las bibliotecas, las cárceles, los burdeles, los colegios, los manicomios, las fábricas, las academias, los juzgados, los bancos, las amistades, las tabernas, la esperanza, la revolución, la caridad, la justicia, las creencias, los errores, las verdades, la fe.”

Fragmento XI. El acto de la creación que no termina de dar a luz: “Ronda, se insinúa, se acerca, se aleja, vuelve de puntillas y, si alargo la mano, desaparece, una Palabra” (que recuerda la frase del texto que abre el libro: “*Hoy lucho a solas con una palabra. La que me pertenece, a la que pertenezco: ¿cara o cruz, águila o sol?*” [OC, 145]) De pronto esa palabra es visualizada como un monstruo marino que se sumerge en las profundidades del inconsciente: “Sólo distingo su cresta orgullosa: Cri”.

El poeta se visualiza a sí mismo como un “cazador-pescador” en una embarcación frágil (una piragua), “fascinado”, que sigue al monstruo y se interna cada vez más lejos. En la edición de Tezontle aparecía una interrogación retórica con la que concluía el texto y que más tarde fue suprimida (“El remero fascinado lo sigue, hacia dentro, cada vez más hacia dentro. ¿Volverá alguna vez a la costa? [TEZ, 26]), frase que volvía improbable el retorno.

Fragmento XII. Parte de la expiación es el aislamiento del poeta;⁷⁴ recluido en una fortaleza simbólica rodeada de fosos, inaccesible (“en la roca de un No inaccesible a los halagos y al miedo”, OC, 153). También lo son la automutilación ascética y aséptica (“luego de haberme cortado la lengua y luego de haberla devorado”) y la condena a espera y soledad perpetuas. La represión violenta contra el poeta y el mundo que lo rodea se resuelve con el milagro de la naturaleza (y que en otros momentos —contados, es verdad— identificará con la poesía): “oí contra las piedras de mi calabozo de silogismos la embestida húmeda, tierna, insistente, de la primavera.”

⁷⁴ Escribe Paz en 1943: “El poeta parte de la soledad, movido por el deseo, hacia la comunión. Siempre intenta comulgar, unirse, ‘reunirse’, mejor dicho, con su objeto: su propia alma, la amada, Dios, la naturaleza... La poesía mueve al poeta como el viento las nubes quietas: siempre más allá, hacia lo desconocido. Y la poesía lírica, que principia como un íntimo deslumbramiento, termina en la comunión en la blasfemia.” (“Poesía de soledad y poesía de comunión” en *Primeras letras*, recogido en *Obras completas 13: Miscelánea I. Primeros escritos*, p. 236.)

Fragmento XIII. Parábola no exenta de humor sobre la fundación de Tilantlán, pueblo creado por la mano del poeta-niño, con resonancias prehispánicas en el nombre y en la construcción de sus espacios. Como una deidad dual, el creador termina por destruir su obra “una alegre mañana” pues “sus sacerdotes jamás sospecharon que Pies y Manos no eran sino las extremidades de un mismo dios” (OC, 153).

Fragmento XIV. El poeta se reconoce como una especie de Sísifo que por fin admite ser la causa de sus propias fatigas: “he pasado la segunda parte de mi vida rompiendo las piedras [...] los obstáculos que interpuse entre la luz y yo durante la primera parte de mi vida” (OC, 153-154).

Fragmento XV.⁷⁵ El poeta-Sísifo habla de su cólera y su impotencia. El ángel de la inspiración, “Virgen, Estrella Airada” (Hada, Estrella para Nerval en “El desdichado”⁷⁶), es monstruoso: “hermosuras con alas, hermosuras con garras”. El acto creativo se vincula con el agua y por

⁷⁵ En el manuscrito original aparecía un fragmento con este mismo número que finalmente fue suprimido en la edición de Tezontle (lo que llevó a la refoiación de los siguientes). El texto suprimido decía: “La terca Esperanza me llama, incesante. Y su voz resuena en el pecho como el timbre del teléfono suena incansable en una casa donde todos han muerto” (MEC, 16). Pareciera que las razones de la supresión son evitar el sentimentalismo y el recurso gastado de la esperanza pero aunque formalmente no agrega nada nuevo, es otra muestra del desencanto que prevalece en el tono de esta sección pues aunque son contados los momentos de ilusión, aquí nombrar a la esperanza sólo sirve para remarcar su inutilidad.

⁷⁶ Gérard de Nerval, *Las quimeras y otros poemas*, Madrid, Visor de Poesía, 1974.

ello la imposibilidad de alcanzar a la Poesía redundando en sequía: “Todas las palabras han muerto de sed”. Esta humanización de conceptos como las palabras es un recurso retórico que permite al poeta hablar de la materia de su oficio como si se tratara de personajes vivos (y así remarcar el drama de su muerte). La esperanza se ha vuelto imposible: “Esperanza, águila famélica, déjame sobre esta roca parecida al silencio” (OC, 154). El único camino posible se resuelve en disolución: “Y tú, viento que soplas del Pasado, sopla con fuerza, dispersa estas pocas sílabas y hazlas aire y transparencia. ¡Ser al fin una Palabra, un poco de aire en una boca pura, un poco de agua en unos labios ávidos!”⁷⁷ Sin embargo, el poeta termina por reconocer su fracaso frente al olvido y la dispersión.

Fragmento XVI. Contraparte de la disolución. Toda la gesta-gestación, la lucha a muerte con los demonios de la creación, redundando por fin en el nacimiento de la voz del poeta: “pico que desgarró y entreabrió al fin el fruto, tú, mi Grito, surtidor de plumas de fuego, herida resonante y vasta...” (OC, 154). No se trata, sin embargo, de un grito personalizado que triunfe sobre la dispersión, sino que se resuelve en la paradoja de ser nada y todo: “te vuelven innumerable, infinito y anónimo”. A diferencia

⁷⁷ Es ineludible recordar a la Tolvanera Madre que “vino y se lo comió” (al pueblo de Mixcoac) de

de los fragmentos anteriores signados por la cólera y la impotencia, apenas iluminados por fugaces momentos de esperanza, aquí el poeta arriba a un estado de epifanía al vincular la dispersión con un sentimiento oceánico que le permite fundirse⁷⁸ o fusionarse él mismo casi como en un éxtasis amoroso.⁷⁹ La ambigüedad casi gozosa de ser nadie —y al mismo tiempo, formar parte de un todo. Pareciera el final de un periodo de soledad y purificación.⁸⁰ El poeta ha descendido a los infiernos como Orfeo y Rimbaud⁸¹ y ha reconocido la miseria de sus recursos y la grandeza de su estro pero una visión luciferina le impone la sombra del sinsentido y la totalidad.⁸²

“Epitafio sobre ninguna piedra” del libro *Árbol adentro* (1987).

⁷⁸ Años antes, en 1943, Paz escribió en “Poesía de soledad y poesía de comunión” al hablar de una posible actitud del hombre frente al mundo y su propia conciencia: “El hombre que así se contempla no se propone saber nada; sólo quiere un olvido de sí, postrarse ante lo que ve, un fundirse, si es posible, en lo que ama. El miedo a la realidad lo lleva a divinizarla; la fascinación y el horror lo mueven a fundirse con su objeto. Quizá la raíz de esta actitud de adoración sea el amor, el instinto amoroso, que es un instinto de posesión del objeto, un querer, pero también un anhelo de fusión, de olvido, de disolución del ser en lo otro. En el amor no sólo interviene el instinto que nos impulsa a sobrevivir o a reproducirnos: el instinto de la muerte, verdadero instinto de perdición, fuerza de gravedad del alma, también es parte de su contradictoria naturaleza. En él alientan el arrobamiento silencioso, el vértigo, la seducción del abismo, el deseo de caer infinitamente y sin reposo, cada vez más hondo; y la nostalgia de nuestro origen, oscuro movimiento del hombre hacia su raíz, hacia su propio nacimiento.” (*Primeras letras* recogido en *Obras completas* 13: *Miscelánea I. Primeros escritos*, p. 235.)

⁷⁹ Al referirse a la búsqueda de comunión del poeta, Paz señala que: “En la comunión que el poeta busca descubre la fuerza secreta del mundo [...] ¿Habrà que decir que esa fuerza, alternativamente sagrada o maldita, es la del éxtasis, la del vértigo, que brota como una fascinación en la cima del contacto carnal o espiritual? [...] El tacto y todos los sentidos dejan de servir al placer o al conocimiento; cesan de ser personales; se *extienden*, por decirlo así, y lejos de constituir las antenas, los instrumentos de la conciencia, la disuelven en lo absoluto, la reintegran a la energía original.” (*Ibidem*, p. 238.)

⁸⁰ En el Apéndice “La dialéctica de la soledad” de *El laberinto de la soledad* Paz apunta: “Años de preparación y de estudio, pero sobre todo años de sacrificio y penitencia, de examen, de expiación y de purificación. La soledad es ruptura con un mundo caduco y preparación para el regreso y la lucha final.” (*Obras completas* 8: *El peregrino en su patria*, p. 185.)

⁸¹ Recuérdese la famosa *Une Saison en enfer* a la que aludía Mandiargues en su nota a *¿Águila o sol?* aparecida *La Nouvelle Revue Française*, núm. 62, febrero de 1958, pp. 325-328. Ahí Mandiargues escribe sobre un “gran poema en prosa” que fue excluido de la traducción al francés de *¿Águila o sol?* Se trata de “Trabajos forzados” a los que califica de una “*Temporada en el infierno mexicano*”.

⁸² En el manuscrito original toda esta sección aparece fechada: París, febrero-julio de 1949.

2) “Arenas movedizas” (1949)⁸³

“El ramo azul”. Inicia con una descripción atosigante sobre el calor de la noche, a la que, por cierto, califica de “femenina” (OC, 155). El asunto, alucinante, absurdo (el asalto a un “fuereño” para arrancarle los ojos azules que serán el regalo de un “ramo azul” para la novia del asaltante), se anuncia premonitoriamente desde la mariposa de alas grisáceas que revolotea encandilada alrededor de un foco amarillento.

⁸³En carta dirigida a Alfonso Reyes desde París, 26 de julio de 1949, Paz menciona por primera vez el nombre de “Arenas movedizas” para designar lo que después se convertiría en *¿Águila o sol?* (*Correspondencia Alfonso Reyes/ Octavio Paz (1939-1959)*, p. 97. Véase también la nota 47 en “*¿Águila o sol?: Codex optimus y variantes*”). En otra carta posterior (París, 29 de enero de 1951), Paz habla del libro con el título definitivo pero ya no hace referencia a que “Arenas movedizas” se trasladó como título a la segunda sección. De cualquier forma, al referirse al libro como *¿Águila o sol?*, habla en esa misma carta de “un ‘volado’, en el que se apuestan muchas cosas” (*ibidem*, p. 137). A pesar de las diferencias obvias, en ambos títulos prevalece la idea de incertidumbre. Vale la pena recordar aquí unas líneas de Paz escritas en 1992 sobre Jaime Torres Bodet: “Eran los años de la vanguardia y Torres Bodet, como la mayoría de sus compañeros de Contemporáneos, adoptó con prudencia las innovaciones y libertades de la nueva poética [...] No se demoró en las arenas movedizas de la vanguardia.” (Octavio Paz, *Obras completas* 14: *Miscelánea II*, p. 131. El subrayado es mío.) Por otra parte, resulta curioso que Paz se refiera de esta manera a la vanguardia, cuando el conjunto todo de *¿Águila o sol?* ha sido considerado por la crítica como el periodo más vanguardista del poeta (por ejemplo, véase este comentario de Anthony Stanton: “Es clara la filiación surrealista de los violentos experimentos con el lenguaje, el humor negro, la actitud lúdica y la provocación de súbitas irrupciones de lo maravilloso en medio de la rutina cotidiana...” A lo que Paz responde: “En la primera sección de *¿Águila o sol?*, los textos de “Trabajos del poeta”, la influencia surrealista está más en la actitud ante la escritura que en la escritura misma. La violencia, los juegos de palabras y el humor son elementos de toda la poesía moderna...”. Citado en O. Paz y A. Stanton, “Genealogía de un libro: *Libertad bajo palabra*”, *Vuelta*, núm. 145, diciembre de 1988, p. 19.) Por otra parte, el mismo Paz reconocía en los textos de “Arenas movedizas” su carácter marcadamente narrativo que había provocado que algunos de ellos fueran recogidos en antologías de cuento. En el prólogo del tomo 13 de sus *Obras completas* habla del tema: “¿Y la prosa? Casi al mismo tiempo que la poesía, comencé a escribir cuentos. Tendría yo unos quince años y mis primeras tentativas fueron un eco de mis lecturas infantiles: los libros y cuadernos de aventuras, de *Buffalo Bill* a *Robinson Crusoe* y de *Las mil y una noches* a los cuentecillos que publicaba la editorial Calleja y que podían comprarse por unos pocos centavos. Más tarde escribí otros cuentos, con mayores pretensiones literarias y con temas urbanos que me parecían insólitos, como las confidencias de una esquina a un farol. También pequeños textos: algunos eran monólogos líricos y otros descaradamente sexuales. No fueron muchos y todos se han perdido. Ninguno de ellos valía gran cosa pero revelaban cierta afición por las ficciones literarias. ¿Por qué abandoné tan pronto el género? No lo sé. En todo caso, turve una recaída y entre 1949 y 1950 escribí “Arenas movedizas”, un delgado volumen recogido en el primer tomo de mi *Obra poética*.” (*Obras completas*, vol. 13, *Miscelánea I. Primeros escritos*, p. 19.)

Hay también un guiño cuando se menciona al dueño del mesón como un “sujeto tuerto y reticente”⁸⁴ y la referencia a la noche como “un jardín de ojos”. Lo femenino —la noche, el deseo de la novia por tener un ramo de ojos azules— se muestra aquí como una desmesura voraz y destructiva. Frente a esa fuerza oscura, el protagonista se presenta como un ser capaz de contemplación y conciencia que por un momento puede sustraerse a la fatalidad. Aquí, la descripción del cielo constelado da pie a una de las imágenes del universo que después Paz retomará en otros momentos de su obra poética: “Alcé la cara: arriba también habían establecido campamento las estrellas. Pensé que el universo era un vasto sistema de señales, una conversación entre seres inmensos. Mis actos, el serrucho del grillo, el parpadeo de la estrella, no eran sino pausas y sílabas, frases dispersas de aquel diálogo. ¿Cuál sería esa palabra de la cual yo era una sílaba? ¿Quién dice esa palabra y a quién se la dice?” (OC, 155-156).⁸⁵ Pero ese momento de “armonía” con el universo (refrendado más tarde en la frase “Me sentía libre, seguro entre los labios que en ese momento me pronunciaban con tanta felicidad”) se ve muy pronto transgredido por la amenaza de una voluntad ajena (femenina, caprichosa: “Es un

⁸⁴ Este guiño es todavía más patente en las palabras suprimidas del final del mecanuscrito que decía: “Al día siguiente huí de aquel pueblo de tuertos” (MEC, 22).

⁸⁵ Uno de esos momentos en que se da con toda claridad es el poema “Hermandad” de *Árbol adentro*: “Soy hombre: duro poco / y es enorme la noche. / Pero miro hacia arriba: / las estrellas escriben. / Sin entender comprendo: / también soy escritura / y en este mismo instante / alguien me deletrea” (*Obra poética (1935-1988)*, p. 681.)

capricho de mi novia. Quiere un ramito de ojos azules. Y por aquí hay pocos que los tengan”⁸⁶) de la cual el asaltante de ojos es un mero instrumento. El clímax de la historia se presenta cuando el protagonista, arrodillado frente al asaltante de baja estatura, muestra a la luz de un cerillo el “verdadero” color de sus ojos. El desenlace es una muestra de humor negro pues al verificar que el fuereño no tiene ojos azules, el asaltante le pide disculpas y lo deja ir.

“**Antes de dormir**”. Monólogo dirigido a una segunda persona, un *otro* que habita al *yo* que narra y que lo ha acompañado y lo seguirá acompañando mientras viva. ¿Conciencia, *alter ego*, cómplice, sombra, enemigo? El *yo* narrador interpela y va de la orden a la súplica, recorriendo contrarios y embarcándose en contradicciones como un eco que rebotara en laberintos interiores, soliloquio paradójico que reconoce las limitaciones de una convivencia obligada y una comunicación unilateral. “...en realidad no te conozco, nunca te he visto, no sé quién eres” (OC, 159), reconoce el narrador pero al mismo tiempo comparte

⁸⁶ Vale la pena recordar un episodio infantil de Paz narrado en “Entrada retrospectiva” al tomo 8 de las *Obras completas*, en el que refiere cómo sus compañeros de colegio lo trataban como extranjero por su aspecto: “...mis compañeros no tardaron en decidir que era un extranjero: un gringo, un franchute o un gachupín [...] El saberme recién llegado de los Estados Unidos y mi facha —pelo castaño, tez y ojos claros— podrían tal vez explicar su actitud [...] Volvieron las risitas y las risotadas, los apodos y las peleas, a veces en el campo de fútbol del colegio y otras en una callejuela cercana a la parroquia. Con frecuencia regresaba a mi casa con un ojo amoratado, la boca rota o la cara rasguñada [...] Yo me sentía mexicano [...] pero ellos no me dejaban serlo.” (*Obras completas*, vol. 8, *El peregrino en su patria*, pp. 18-19.)

con ese otro experiencias únicas: “Tú también estás solo, tú también tuviste una infancia solitaria y ardiente —todas las fuentes te hablaban, todos los pájaros te obedecían...”⁸⁷ Temáticamente este relato guarda una relación muy cercana con el Fragmento VIII de “Trabajos del poeta”,⁸⁸ que también podría titularse “Antes de dormir” y que empieza: “Me tiendo en la cama pero no puedo dormir...”⁸⁹

“Mi vida con la ola”.⁹⁰ La situación inusitada de la relación amorosa con una ola recuerda el relato de Jules Supervielle titulado “La desconocida del Sena”, no sólo por el tono maravilloso de ambos llevado hasta sus últimas consecuencias (en el cuento de Paz, la relación amorosa de un hombre con una ola que culmina en el hartazgo y el desamor; en el de Supervielle una muchacha suicida que, después de muerta, convive con una comunidad de ahogados en las profundidades

⁸⁷ El tema de los poderes de la infancia volverá a presentarse en *¿Águila o sol?* en el texto “La higuera” y en el poema largo, publicado como libro independiente, *Pasado en claro* (1975).

⁸⁸ Por las fechas que aparecen en el manuscrito “Antes de dormir” (fechado el 9 de enero de 1949) fue escrito por lo menos un mes antes que el Fragmento VIII (la serie completa de “Trabajos forzados” está fechada “Paris, febrero-julio de 1949). La recurrencia temática en una y otra sección pareciera dar fe de una constante vital en un periodo de la existencia de Paz en el París de la posguerra, desempeñando un trabajo menor y burocrático en la embajada e intentando abrirse paso en un medio intelectual ajeno.

⁸⁹ En este punto del análisis es interesante resaltar la constante persecución que sigue al poeta o narrador: por las palabras erigidas en seres monstruosos, por sí mismo, por los otros (como en el “Ramo azul”). (También se presentará en “El sitiado” en la tercera sección.) Llamarlo “paranoia” puede sonar burdo y simplificador, pero la sensación de amenaza es constante.

⁹⁰ “Mi vida con la ola” apareció publicado independientemente en *México en la Cultura* (4 de septiembre de 1949, pp. 1 y 2. Citado por Santí en su edición anotada de *Libertad bajo palabra*, Madrid, Cátedra, 1998, p. 248.

del mar),⁹¹ sino porque ambos “sonríen con gratuidad poética” y en ambos, también, opera esa “lógica de la imaginación” que va más allá de la lógica conceptual.⁹² Volviendo al texto de Paz, el más extenso en la colección de “Arenas movedizas”, puede hablarse de cuatro apartados: en el primero se nos presenta como un hecho “real” la presencia de la ola en la vida del narrador. Su voluntad —como la voluntad femenina de “El ramo azul”— es poderosa e inapelable, tanto que después de la primera discusión en la que el narrador intenta hacerla regresar al mar, ella “lloró, gritó, acarició, amenazó. Tuve que pedirle perdón” (OC, 160). En el segundo apartado se desarrollan las peripecias para llevarla a la ciudad. Ocurren los primeros descabros en la vida del narrador (es

⁹¹ Otras similitudes: ambos relatos se cifran sobre un personaje femenino. La Ola en Paz que sale del mar para irse a la ciudad del brazo de un hombre, la Desconocida en Supervielle que se arroja al Sena y luego, muerta, quiere llegar al mar, recorren trayectorias opuestas y complementarias. La edición en español de *La desconocida del Sena* en la colección “La Pajarita de Papel” de editorial Losada data de 1941. Allí Chumacero refiere que, en los años cuarenta, era común encontrar los títulos de esa colección en las librerías de avenida Juárez. Paz comenta en algunos momentos su amistad con Supervielle mientras vivía en París. Más que una influencia, parece un contagio. Cfr. Jules Supervielle, *La desconocida del Sena*, trad. de María Luisa Bombal, ilustr. de Norah Borges, pref. de Guillermo de Torre, Buenos Aires: Losada, colec. “La Pajarita de Papel”, 1941. Para la relación de Paz con Supervielle (poeta francés, nacido en Montevideo, 1884-1960) hay que recordar que Supervielle “era un viejo amigo de Reyes desde la primera época parisina de éste (1913-1914)” (nota de Stanton en la *Correspondencia Reyes/Paz*, p. 100). Durante su estancia en París (1945-1951), Paz conoció y trató a Supervielle como lo atestiguan las menciones que de él se hacen en un par de cartas (*ibidem*, pp. 98, 102).

⁹² En el prefacio a *La desconocida del Sena*, Guillermo de Torre usa la expresión “sonríe con gratuidad poética” para referirse al cuento sobre metamorfosis inesperadas “Las consecuencias de una carrera” (en el mismo volumen de cuentos de *La desconocida...*) en contraposición a la “sensación de horror, cierta viscosidad espiritual” de *La metamorfosis* de Kafka y *La mujer convertida en raposa* de David Garnet. Aunque no lo usa expresamente para el cuento “La Desconocida del Sena” la definición para ese texto es también conveniente, lo mismo para el cuento en cuestión de Paz. La “lógica de la imaginación” es una referencia del mismo De Torre, al citar a T. S. Eliot intentando desbrozar los límites de una clasificación insuficiente para los textos de Supervielle, a los que califica de una “prosa poco grávida, de un acento especial” (p. 20). Al realizar este intento, De Torre arroja luz sobre el tema del poema en prosa, o más propiamente del poema en cuento. El ejemplo de Supervielle es aquí doblemente valioso pues se trata de un poeta en lo sustancial, que de pronto escribe prosa (como es el caso de Paz). Otros elementos valiosos en ese prefacio para nuestros fines: “El lirismo de esa prosa no está en cada frase —exentas de rizos y

encarcelado por un año por una situación absurda). También se narra el tránsito de la ola para llegar a la casa del narrador. En el tercer apartado se presenta la relación amorosa del narrador con la ola. El amor transita de ser un juego gozoso e imaginativo a una situación pesarosa y de rencor. El amor es visto como una amenaza desquiciante. Finalmente, en el cuarto apartado la situación se vuelve intolerable y el narrador termina por deshacerse de su amiga (nunca la llama su amada) de una manera cruel y despiadada. En la versión de Tezontle, el texto terminaba con la frase: “Así acabó mi vida con la ola” (TEZ, 55), línea de la que probablemente surgió el título del texto pero que no agregaba nada al efecto del conjunto (y por lo que tal vez fue suprimida en OC).

“Carta a dos desconocidas”. El tema de la duplicidad, del doble, vuelve a presentarse como también se insinúa en el Fragmento VIII de “Trabajos del poeta”, en esta misma sección en los relatos “Antes de dormir”⁹³ y “Encuentro”, y en la sección de “¿Águila o sol?” en los textos “Viejo poema” y “El sitiado”. Además, el texto mismo de esta “Carta a dos desconocidas” evoca levemente un cuento de Cortázar,

volutas— sino en la atmósfera envolvente general”, “...trazar los mojones divisorios —y los puntos confluentes— de la prosa y el verso, atendiendo más que a su estructura interna, a su giro íntimo” (p. 20).

⁹³ A parte de la temática de la dualidad, hay conceptos semejantes: “el vacío de la ausencia” en “Antes de dormir”, “ausencia que se despeña” en “Carta a dos desconocidas”. En ambos textos hay la necesidad de identificar al “otro/otra”, llevarlo a la acción (que responda en el primero, hacerla recordar en el segundo), darle un nombre.

“Lejana” (1951), aunque en el escritor argentino se da un desarrollo más anecdótico.⁹⁴ Sin embargo, aquí la duplicidad está llevada a extremo: no son dos los que se miran y enfrentan, sino tres: las dos desconocidas y el de la voz narrativa. Otra variante: hay diferencias de género: ellas dos, género femenino; el que narra, masculino pues a pesar de la segunda persona usada por el narrador para dirigirse a una de las desconocidas (“te siento tan mía”, por ejemplo),⁹⁵ al referirse al conjunto de los tres en la voz de “nosotros”, no escribe “nosotras”.⁹⁶ “...conozco demasiado bien el de ella y hasta qué punto ese nombre se interpone entre nosotros, como una muralla impalpable y elástica que no se puede atravesar” (OC, 164). A diferencia de “El ramo azul” o “Mi vida con la ola”, aquí la textura narrativa es muy poco anecdótica y se resuelve en disquisiciones sobre la presencia/ausencia, la huida/persecución de las otras entidades en que se desdobra la voz que narra y que por momentos se identifica con la vida misma y con la muerte: “La muerte que nació conmigo y que me ha dejado para habitar otro cuerpo.” (OC, 166) En el párrafo inicial que aparecía en la edición de Tezontle, suprimido en la versión

⁹⁴ Incluido en Julio Cortázar, *Bestiario*, Buenos Aires: Sudamericana, 1951, pp. 35-49. De hecho, los textos de *¿Águila o sol?* y *Bestiario* se publicaron el mismo año por lo que no puede hablarse de influencia.

⁹⁵ Aquí se da otro punto en común con el texto “Antes de dormir” pues ambos están escritos en segunda persona, es decir, un yo que se dirige a un tú.

⁹⁶ Esta “nimiedad” tiene que ver con el punto de vista narrativo que en el texto “Cabeza de ángel” permite a Paz adoptar una voz femenina infantil para la voz narrativa. Salvo en “Maravillas de la voluntad”, donde la voz del narrador es una primera persona del plural (un “nosotros”), en todos los demás de la sección “Arenas movedizas” Paz emplea la primera persona de singular para la voz del narrador.

definitiva, esa ambivalencia era más explícita y de hecho resumía y anticipaba el desarrollo posterior, por lo que es comprensible que el autor lo suprimiera: “Estas líneas, ¿a quién están dirigidas: a ti o a ella? Ni yo mismo puedo saberlo. A veces creo que tú y ella son dos personas distintas y hasta contrarias; otras, me parece que son la misma.” (TEZ, 55)

“Maravillas de la voluntad”.⁹⁷ El texto cuenta la historia de don Pedro, un hombre mayor que llega todos los días a un café donde invariablemente suelta una frase a sus contertulios de mesa: “Ojalá te mueras.” La frase revela un odio puro sin destinatario conocido. Ante las preguntas, don Pedro elige el silencio. Finalmente, antes de desaparecer, el hombre declara por fin: “Ya lo maté”. Hay una insistencia del narrador en los ojos del protagonista, quien termina lanzando una pregunta retórica al hipotético lector: “¿Has pensado alguna vez cuántos —acaso muy cercanos a ti— te miran con los mismos ojos de don Pedro?” (OC, 167) De este modo, el hecho absurdo de un viejo al que

⁹⁷ Con título homónimo aparece un poema en prosa de Gilberto Owen en el libro *Línea* (1930). El tema es también lo que puede lograr la voluntad, aunque en el caso de Owen referido a una mujer que para salir en una película se convierte en maniquí.

podría tildarse de decrébito alcanza la dimensión de una amenaza latente y generalizada.⁹⁸

“Visión del escribiente”. Ante un estado de cosas inamovible e incommovible, ante la rutina, la monotonía, la injusticia, el hartazgo, la alienación, el escribiente decide abandonar su “puesto”. Hecho trascendental: en vez del *yo acuso*, elige el *yo renuncio*. Tal vez en ningún otro texto sea tan clara la presencia de la vida del Paz (la rutina burocrática, el desencanto ante la imposibilidad de la revolución proletaria, la asfixia de las ideologías totalitarias, el desastre de los años de posguerra, las crisis en su vida personal⁹⁹): “...el hoy que nunca llega a tiempo, que pierde siempre sus apuestas. No: renuncio a la tarjeta de racionamiento, a la cédula de identidad,¹⁰⁰ al certificado de supervivencia, a la ficha de filiación, al pasaporte, al número clave, a la

⁹⁸ En la edición de Tezontle, aparecía una descripción de don Pedro que al ser interrogado sobre el origen de su odio, movía la cabeza con desdén y callaba, sombrío (TEZ, 61). En la versión definitiva ese “sombrio” (OC, 166) será sustituido por “modesto”, cuya razón no alcanzo a comprender. Por el tono de la narración, los sentimientos que animaban a don Pedro y la idea de amenaza latente que sugiere el narrador, “sombrio” era el adjetivo más coherente.

⁹⁹ En esos años de París, Paz trabaría amistad con Rodolfo Usigli (quien era segundo secretario en la embajada, mientras Paz tercer secretario). Al hablar de aquella época en “Rodolfo Usigli en el teatro de la memoria” Paz admite que vivía una época de incertidumbres a nivel personal y poético, así como en un plano ideológico tras la desilusión provocada por la inminencia de la guerra fría y la influencia del estalinismo. Ahí admite que lo que lo une a Usigli es una “flotante situación espiritual, un poco a la deriva”. En cambio los apartaba el origen del desencanto: Usigli no había sentido la fascinación de algunos escritores más jóvenes, como Paz, que habían confiado a la Revolución rusa muchas de sus esperanzas y que a la postre habían trocado fascinación por repulsión (*Obras completas* 14: *Miscelánea II*, pp. 124 y 126, respectivamente.) El fragmento al que aludo se encuentra citado textualmente en las “Conclusiones” del presente trabajo.

¹⁰⁰ En la edición de Tezontle aparecía también “certificado de buena conducta”, línea suprimida en la edición definitiva y que daba un tinte moral a la lectura.

contraseña, a la credencial, al salvoconducto, a la insignia, al tatuaje y al herraje” (OC, 167). Junto a su renuncia el escribiente hace una declaración de principios: “...no pertenezco a los señores. No me lavo las manos, pero no soy juez, ni testigo de cargo, ni ejecutor. Ni torturo, ni interrogado, ni sufro el interrogatorio. No pido a voces mi condena, ni quiero salvarme, ni salvar a nadie...” (OC, 168) En este punto habría que recordar una frase del propio Paz respecto a Benjamin Péret: “sólo son dignos de la esperanza aquellos que han perdido sus ilusiones”.¹⁰¹ Y la pérdida de ilusiones, esta renuncia a defender “construcciones de piedra, ideas, cifras” es el preámbulo de una visión apocalíptica representada en principio por un vientecillo, una onda fría que producirá muertes apenas perceptibles; después seguirán temblores, niebla y la vida se transformará en un cuchillo: “¡Hendir, desgarrar, descuartizar, verbos que vienen ya a grandes pasos contra nosotros!” (OC, 169) A la confusión y la duda permanentes, seguirán el miedo y “la inmensa Fusta”, este último un sustantivo personificado que fustiga un tiempo de hecatombe que el poeta metaforiza a la manera de un potrillo: “El vientecillo se levanta de las praderas del pasado y se acerca trotando a nuestro tiempo.” (Hay una suerte de contradicción paradójica al describir de esta forma, con un diminutivo, en un ambiente idílico, con

¹⁰¹ “Benjamin Péret: la noche del siglo” en *Obras completas*, vol. 14, *Miscelánea II*, p. 51.

un verbo de movimiento suave, al causante del apocalipsis que ya se percibe.)

“Un aprendizaje difícil”.¹⁰² Nuevamente Paz recurre a la imagen del caballo pero en esta ocasión para metaforizar, en ausencia,¹⁰³ la vida de un ser sometido por sus propios deseos y terrores: “Durante años tasqué el freno [...] echaba espuma, pataleaba, me encabritaba [...] En vano, las riendas no aflojaban [...] látigos y acicates me hacían saltar: ¡jarre, adelante!” (OC, 169) No obstante, el narrador confiesa estar atado por él mismo. Paz hace uso de opuestos para marcar esta inmovilidad: “No me podía desprender de mí, pero tampoco podía estar en mí. Si la espuela me azuzaba, el freno me retenía.” El narrador opta por recluirse. En semejante estado de ensimismamiento es presa de innumerables bichos que hubieran terminado con él de no haber sido por la intervención de los vecinos y familiares. Se decide entonces encargar el caso a un pedagogo. Vuelve a aparecer la fusta en manos del profesor y la metaforización del hombre como caballo: “...trotaba sin cesar dando vueltas y vueltas, saltando aros de fuego [...] Mi profesor empuñaba con elegancia la fusta [...] Ensangrentado, pero con lágrimas de gratitud en

¹⁰² “Un aprendizaje difícil” apareció publicado independientemente en *Mar del Sur*, vol. V, núm. 15 (enero-febrero de 1951), pp. 45-47. Citado por Santi en su edición anotada de *Libertad bajo palabra*, Madrid, Cátedra, 1998, p. 261.

los ojos, trotaba día y noche al compás del látigo”. El aprendizaje difícil es vehículo para el sometimiento. Colocado en una situación social para demostrar sus avances, el protagonista se comporta primero adecuadamente, pero después se envalentona y comete errores que pagará toda su vida. Nuevamente cuando hace esa demostración en sociedad, Paz recurre a la descripción de un animal de circo: “...salté, dancé, me incliné, sonreí, volví a saltar [...] Tanta era mi emoción que quise abrazar a mis semejantes. Los más cercanos retrocedieron [...] mi avergonzado maestro me llamó al orden, bladiendo una barra de hierro con la punta encendida al rojo blanco [...] Mi maestro sacó su revólver y disparó al aire”. Lo paradójico es que el recuerdo del sonido del látigo en las horas de soledad posteriores al fracaso son su único consuelo. En otros términos, el esclavo que bendice sus cadenas.

En varios puntos, las vicisitudes que vive el protagonista de este texto recuerdan las penalidades de Gaspar Hausser.

“Prisa”. El narrador habla de una condición que lo limita pero que al mismo tiempo es su razón de ser: la prisa. A su vez, esta condición parece surgir de un estar que se sabe inadecuado, que representa un vacío existencial y una identidad errónea. En el mecanuscrito aparecía

¹⁰³ Cfr. metáfora “en ausencia” en Helena Beristáin, *Diccionario de retórica*, pp. 315-316.

una variante interesante: "...digo adiós al que seré, me demoro en el que fui..." (MEC, 48), que fue sustituido por "...digo adiós al que fui, me demoro en el que seré..." (TEZ, 75). Con lo que se evidencia que la versión primera era aún más derrotista.

"Encuentro". De nueva cuenta nos encontramos ante un texto sobre el asunto del doble: "...me vi salir. Intrigado, decidí seguirme" (OC, 173). Se inicia entonces una persecución y más tarde un diálogo en un bar. Hay elementos que recuerdan el tipo de situaciones en las que dos personas parecen reconocerse y traban una conversación intentando precisar la relación previa: "—Es curioso, pero me parece haberlo visto antes. Y sin embargo no podría decir dónde." (OC, 174) Aquí, no obstante, el asunto se resuelve en una trifulca donde el "impostor" termina expulsando al "original" del bar y de paso del mundo de los hombres. Al final, se impone la duda para el narrador que ya no sabe si de verdad el otro es el doble, o es él mismo. En el manuscrito el encuentro aparecía calificado de "fantástico" (MEC, 50), adjetivo que Paz suprime para ganar en sugerencia y ambigüedad (TEZ, 77).

“Cabeza de ángel”.¹⁰⁴ Es el único texto sin puntuación. Hace uso del “flujo de conciencia” para narrar las aventuras de una niña que primero se mete a un cuadro donde es martirizada y decapitada por unos moros. Después de varios sucesos fantásticos, un ángel le coloca de nuevo la cabeza pero al revés. Esta equivocación es un recurso que le permite a la protagonista desandar sus pasos y regresar a su casa. Ante la incredulidad que despierta en su madre la narración de sus aventuras, se llena de rabia y vuelve a introducirse en un paraje fantástico adonde se descubre de nuevo sin cabeza. Esta vez es un indio viejo el que la auxilia y tras probarle varias piezas de su colección de cabezas, la lleva al pueblo adonde, en una fiesta cívica, unos soldados ajustician a una niña. La historia se resuelve con la decapitación de esta niña por parte del indio viejo que le pone a la protagonista su nueva cabeza. Aquí se encuentra el único signo de puntuación de todo el texto y antecede al gesto de paradógica piedad que sugiere la niña de la historia: “Ojalá que ella [la niña recién decapitada] se la pueda cortar a otra niña para que pueda tener cabeza como yo.” (OC, 177) Es pertinente señalar en este

¹⁰⁴ Este cuento no apareció incluido ni en la edición original de Tezontle (1951), ni en la primera edición de Colección Popular (1973). Aparece hasta la tercera edición de Colección Popular de 1995. Según José Emilio Pacheco el cuento se publicó por primera vez en la revista *Catarsis* pero aún no he podido precisar la ficha hemerográfica correspondiente. Respecto a la cuestión de género Paz dice de este texto: “Entre los otros textos que son realmente cuentos está ‘Cabeza de ángel’, que utiliza el lenguaje de una niña mexicana en un contexto fantástico.” (Paz y Stanton, *Genealogía de un libro...*, p. 19.)

punto que la inocencia aparece como valor asimilado a la decapitación¹⁰⁵ en este cuento y en el poema “Mariposa de obsidiana” de la tercera sección.

En la historia que nos ocupa, el acto de decapitamiento se repite dos veces. En ambas ocasiones es un ángel o un ángel disfrazado (el indio viejo) quienes se encargan de restituirle la cabeza a la niña. La paradoja del título, que la cabeza perdida y recuperada sea finalmente llamada “cabeza de ángel,” pareciera recordarnos la frase de Rilke: “Todo ángel es terrible” (aunque en el caso de Paz pareciera extenderse a la ironía “Todo niño —o niña—¹⁰⁶ es terrible” —y aquí *terrible* no es sólo ese término de uso coloquial, sino algo mucho más puro, cruel y profundo).

¹⁰⁵ Según Cirlot, en su *Diccionario de símbolos*, “la decapitación ritual está profundamente relacionada con el descubrimiento prehistórico de la cabeza como sede de la fuerza espiritual” (p. 164).

¹⁰⁶ Aquí surge un hilo interesante de rastrear: la inocencia femenina capaz de acciones terribles. Recuérdese la mujer que tiene el antojo de un ramo de ojos azules en “El ramo azul”, las veleidades de la mujer-ola en “Mi vida con la ola” y la deidad femenina en “Mariposa de obsidiana”, quizá la más piadosa. En “La higuera” hay otra personificación de lo femenino como pitonisa delirante, incitadora al goce y a la movilidad.

3. “¿Águila o sol?” (1949-1950)¹⁰⁷

“**Jardín con niño**”. Texto con marcados tintes autobiográficos. Es hermano de sangre del poema “La higuera”, en esta misma sección, y del poema extenso “Pasado en claro” (1974). Inicia con una frase de movimiento: “A tuntas, me adentro” (OC, 178) Y el movimiento es hacia el pasado, hacia los recuerdos de infancia en la casa de Mixcoac. Como en “Pasado en claro” y el “Nocturno de San Ildefonso” (1976) el acto de recordar es una caminata:¹⁰⁸ “...yo avanzo y me planto en el centro de mi memoria”. Ahí surge un pequeño paraíso: “...intacto, verdor sitiado por

¹⁰⁷ A diferencia de las “visiones infernales” de la primera sección, “Trabajos del poeta”, y de algunos del mismo corte de “Arenas movedizas”, donde además se encuentran los textos más narrativos, verdaderos cuentos según el propio Paz y muchos de sus críticos, esta tercera sección es la considerada de auténticos poemas en prosa. Dice Paz: “...la tercera parte, “¿Águila o sol?” Aquí sí estamos ante verdaderos poemas en prosa. Sin duda, no los hubiera podido escribir sin el ejemplo francés, no solamente el de los surrealistas sino también de escritores anteriores, como Rimbaud y algunos simbolistas. Le confieso que algunos de esos textos me gustan todavía. Son pequeños cometas cargados de poder explosivo. Casi todos son un descenso al subsuelo psíquico y mítico de México, como los “Trabajos del poeta” son un descenso dentro de mí mismo.” (Paz y Stanton, *Genealogía de un libro...*, pp. 19-20.)

¹⁰⁸ En “Nocturno de San Ildefonso” están los versos “El muchacho que camina por este poema, / entre San Ildefonso y el Zócalo, / es el hombre que lo escribe: / esta página / también es una caminata nocturna” (*Obra poética 1935-1988*, Seix Barral, 1990, p. 634), y en “Pasado en claro”, los versos “Oídos con el alma, / pasos mentales más que sombras, / sombras del pensamiento más que pasos / por el camino de ecos / que la memoria inventa y borra: / sin caminar caminan / sobre este ahora, puente / tendido entre una letra y otra. / Como llovizna sobre brasas / dentro de mí los pasos pasan / hacia lugares que se vuelven aire” (*ibid.*, p. 643). La idea de la caminata como recurso de la memoria, es retomada también en *El mono gramático*, el otro gran poema narrativo de Paz, pero allá muy pronto se convierte en un tránsito para la imaginación, en un sendero de la creación: “lo mejor será escoger el camino de Galta, recorrerlo de nuevo (inventarlo a medida que lo recorro) y sin darme cuenta, casi insensiblemente, ir hasta el fin [...] Volver a caminar, ir de nuevo al encuentro [...] las imágenes, los recuerdos [...] El camino también desaparece mientras lo pienso, mientras lo digo” (*ibid.*, p. 310). Maya Schärer-Nussberger ha dedicado

tanta muerte, jardín revisto de noche”. También surge la higuera y sus consejas,¹⁰⁹ que protagonizará el poema homónimo ya mencionado. Frente a esta reverberación del pasado se presenta ahora el porvenir que adelanta los presagios de la higuera en el texto homónimo. Esta proyección profética al futuro culmina con el acto de escritura del hombre adulto: “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.” Así, el pasado queda enlazado al presente de manera muy semejante a un fragmento de “Nocturno de San Ildefonso, que dice: “El muchacho que camina por este poema, / entre San Ildefonso y el Zócalo, / es el hombre que lo escribe: / esta página / también es una caminata nocturna”.¹¹⁰ Asimismo, esos “adioses” escritos al borde del precipicio se relacionan con la actitud de corte respecto al pasado que se presenta en otro texto de la tercera sección, “El sitiado”.

“Paseo nocturno”. Imágenes nocturnas que surgen del recorrido por un jardín en ruinas que evoca nuevamente la infancia del poeta. Junto a

dos capítulos de *Octavio Paz. Trayectorias y visiones* al análisis del camino en la obra paciana. Cfr. “La lectura/camino” y “Trayectorias. El río feliz” en *op. cit.*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989.

¹⁰⁹ En el manuscrito original, aparecía “consejos” y sobre la “o” se marcaba una “a” como corrección del autor que transformaba la palabra en “consejas” (MEC, 56). Es un cambio en apariencia mínimo pero con esa simple corrección se da un carácter más popular a la higuera, se la dota también de una sabiduría ancestral.

estas imágenes surgen apariciones: presencias que ya han obsesionado al poeta en otros momentos de *¿Águila o sol?*: “el desconocido que se arranca la máscara y se queda sin rostro, viéndote fijamente” (OC, 179),¹¹¹ o “el ¿quién eres?, el ¿dónde estoy?”. Aparece, quizá por primera vez en el libro, la imagen de la mujer como una promesa de salvación o de reconciliación que después se presentará en *El monogramático*, *Blanco*, *Ladera este* y muy especialmente en el final de “Nocturno de San Ildefonso”. Sin embargo, aquí se anuncia por su ausencia: “No, ninguna es la que esperas, la dormida, la que te espera en los repliegues de su sueño.” El poema se resuelve en la reiteración de una figura ya usada por el poeta en momentos anteriores: la sequía, la incapacidad para hacer reverdecer el lenguaje y la vida: “...no tienes nada que darle al desierto: ni una gota de agua ni una gota de sangre”. El sentimiento de vacío y esterilidad es tal que el poeta reconoce en la frase final: “Prosigue: nada tienes que decirte a ti mismo.”¹¹²

¹¹⁰ O. Paz, *Obra poética 1935-1988*, Barcelona, Seix Barral, 1990, p. 634.

¹¹¹ Cfr. el texto “Antes de dormir” de la sección “Arenas movedizas”, cuya frase final dice: “Todavía no puedo acostumbrarme a tu mirada sin ojos” (OC, 60).

¹¹² En la edición de Tezontle aparecía, después de esta frase, un párrafo que fue suprimido en las reimpressiones y en la versión definitiva de las *Obras completas*: “Y al dar la vuelta, la Madrugada-criatura sonora y resplandeciente. Todos huyen. Bajo el árbol del alba, todavía goteando sombra, aprietas los puños y escupes con rabia. Pero, oh solitario, ¡regocíjate! En tus manos desnudas brillan unos cuantos fragmentos ardientes: los restos de una noche combatida, amada, recorrida.” (TEZ, p. 84) Este párrafo suprimido confería un tono de goce en el ejercicio de la resistencia y la rabia: un atisbo de victoria en ese combate diario y especialmente nocturno que el poeta libraba contra sus fantasmas.

“Eralabán”. Ante la amenaza circundante, el poeta echa mano a sus bolsillos: ahí encuentra un mundo mítico personal que inventó en el pasado y que está muy próximo al cuento de hadas y a la poesía: Eralabán, lugar signado por el lenguaje: “Allá el lenguaje consiste en la producción de objetos hermosos y transparentes y la conversación es un intercambio de regalos, el encuentro feliz entre dos desconocidos hechos el uno para el otro, un insólito brotar de imágenes que cristalizan en actos. Idioma de vocales de agua entre hojas y peñas, marea cargada de tesoros. Entre las yerbas oscuras, al alcance de todos los paseantes, hay anillos fosforescentes, blancuras henchidas de sí mismas como un puñado de sal virgen...” (OC, 180)

Este recurrir al mundo imaginario es provocado por la aparición de seres que, a diferencia de fragmentos anteriores,¹¹³ son contertulios de lo que parece ser una reunión de sociedad: “Engendros ataviados me sonríen desde lo alto de sus principios.”¹¹⁴ De estos seres se deriva una agresividad victimaria que alancea el costado del poeta (imagen que obliga a pensar en un Cristo crucificado), que lo aturden con armas melladas. A esta primera descripción de violencia, Paz hace suceder una

¹¹³ En especial, los Fragmentos I y II de “Trabajos del poeta” donde aparecen Tedeavoro, Tevomito, Tli, Mundoinmundo y otros del estilo.

¹¹⁴ En el manuscrito original aparece “leyes” en vez de “principios”. Con la supresión de “leyes”, el tono de autoridad implícito en esa palabra, cede a un tinte de moralidad con “principios”. En esta corrección se insinúa un cierto espíritu de rebeldía que recuerda la crítica antiburguesa de los surrealistas y los poetas malditos.

imagen de suave ironía para definir el contexto de esa plática de contertulios: “No basta esa falta de sintaxis que brilla como un pico de ámbar entre las ramas de una conversación demasiado frondosa, ni la frase que salta y a la que inútilmente detengo por la cola mientras le doy unos mendrugos de tontería.” (OC, 179) Es aquí, como contrapeso, donde surge el recuerdo de Eralabán, descrito como un encuentro luminoso y mágico: “El instante centellea, piña de luz, penacho verde¹¹⁵ [...] ¡Eralabán, sílabas arrojadas al aire una tarde, constelación de islas en mitad de un verano de vidrio! [...] Eralabán, sílabas que brillan en la cima de una ola nocturna, golpe de viento que abre una ventana cerrada hace un siglo, dedos que pulsan a la orilla de lo inesperado el arpa del Nunca.” (OC, 179-180) Pero, como en otros momentos de *¿Águila o sol?*, toda esta irrupción de la poesía y la imaginación no serán suficientes para evitar el canibalismo de los contertulios, ante los cuales el poeta termina “atado de pies y manos”.

¹¹⁵ Después de “penacho verde” aparecía en la versión del manuscrito el siguiente añadido (más tarde suprimido en la edición de Tezontle): “Entonces no me importa si ya acabó o apenas empieza la guerra de cien años, si la dialéctica devora a sus hijas o las manchas solares influyen en la moral de nuestros caudillos” (MEC, 58). Se trata de un párrafo que da cuenta del contexto histórico y vivencial de Paz, en el París de la posguerra al que se ha aludido con anterioridad.

“Salida”.¹¹⁶ El poeta busca salir, hacer contacto. Le espera una caída, un río sin fin de ojos. Invoca entonces al amor para paliar el peso de miradas que lo avasallan y tiranizan: de funcionarios, dentistas, maestras,¹¹⁷ monjas, curas, presidentes, gendarmes... Ésta es la segunda ocasión donde el poeta recurre a una figura salvadora: aquí se trata del amor: “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, única herencia que nos dejaron nuestros padres.” (OC, 180) El encuentro amoroso con la amada se sucede y es descrito en términos epifánicos: “En el cuello de ave de la noche eres un collar de sol.”¹¹⁸ Por un cielo de intraojos desplegamos nuestras alas, águila bicéfala, cometa de cauda de diamante y gemido. Arde, candelabro de ocho brazos, árbol vivo que canta, raíces entrelazadas, ramas entretejidas, copa donde pían pájaros de coral y brasa. Todo es tanto su ser que ya es otra cosa.” (OC, 181) El poeta termina por reconocer el poder de la palabra y del amor en la duración del instante: “Y peso palabras preciosas, palabras de amor, en

¹¹⁶ “Salida” se publicó junto con “Mediodía” y “Execración” en *Orígenes*, año VI, núm. 23 (otoño de 1949), pp. 3-5. Citado por Santí en su edición anotada de *Libertad bajo palabra*, Madrid, Cátedra, 1998, p. 276.

¹¹⁷ En el manuscrito original aparecía también en esta enumeración la palabra “cónsules” que evoca inmediatamente el contexto vivencial de Paz como miembro del Servicio Exterior Mexicano.

¹¹⁸ En la edición de Tezontle aparecía: “En el cuello de ave de la noche dejas un collar de día” (TEZ, 87). La imagen era más descriptiva. Al transformarla en “En el cuello de ave de la noche eres un collar de sol”, el poeta ha establecido una nueva identidad metafórica para la amada.

la balanza de este ahora. Una sola frase de más a estas alturas bastaría para hundirnos de aquel lado del tiempo.” (El amor es visto también con un doble filo, salva pero a la vez hunde. Todavía están lejos los momentos de liberación y reconciliación que darán salida a la espiral del camino de Galta en *El mono gramático*.)

“Llano”.¹¹⁹ Eternidad de un instante de la niñez del poeta. Aquí aborda uno de los temas que más tarde desarrollará en varios puntos de su obra poética y muy especialmente en “Viento entero” (1965), cuya primera frase empieza diciendo: “El presente es perpetuo...”¹²⁰ Pero este instante de duración perpetua, aquí, en “Llano”, conlleva una matiz de atrapamiento, de un pasado que aprisiona al poeta a pesar de los años transcurridos.¹²¹ “Después... No hay después. Avanzo, perforo grandes rocas de años, grandes masas de luz compacta, desciendo galerías de minas de arena, atravieso corredores que se cierran como labios de granito. Y vuelvo al llano, al llano donde siempre es mediodía, donde un

¹¹⁹ El título original de este poema era “Mediodía” y así aparece en la edición española de las *Obras completas*, pero como se repetía con el título de otro poema de *Libertad bajo palabra* (1949), para la edición mexicana de la *Obras completas* Octavio Paz decidió seguir el cambio de título introducido ya en la versión de Seix Barral (1990) pues temía —según me dijo al revisar el Índice de títulos de poemas del tomo en cuestión— que le pasara lo que a Pellicer, que siempre repetía títulos. “Mediodía” se publicó junto con “Salida” y “Execración” en *Orígenes*, año VI, núm. 23 (otoño de 1949), pp. 3-5. Citado por Santí en su edición anotada de *Libertad bajo palabra*, Madrid, Cátedra, 1998, p. 276.

¹²⁰ O. Paz, *Obras completas*, vol. 11, *Obra poética (1935-1970)*, p. 395.

¹²¹ Resulta revelador que hacia el pasado (su infancia) y hacia el presente (el texto “Mediodía”, después “Llano”, está fechado el 2 de enero de 1949), el poeta se sienta inmovilizado: por un lado, su actitud de recurrir al pasado y toparse con los mismos retazos, y por la otra, el contexto vivencial del propio Paz y

sol idéntico cae fijamente sobre un paisaje detenido. Y no acaban de caer las doce campanadas, ni de zumbar las moscas, ni de estallar en astillas este minuto que no pasa, que sólo arde y no pasa.” (OC, 181) El “Llano” se inscribe entre los recuerdos de la infancia del poeta como él mismo nos los deja entrever: “Un niño —ignorante de que en un recodo de la pubertad lo esperan unas fiebres y un problema de conciencia—¹²² coloca con cuidado una piedrecita...” Aparecen imágenes deslumbrantes y de una arrolladora violencia: el hormiguero es una herida abierta, borboteante, el sol hunde picas en las jorobas del llano, sus reflejos en una lata vacía se convierten en resplandores desenvainados que acuchillan el espacio, las torres de las fábricas son falos decapitados,¹²³ niños y perros que escarban en “el amarillo esplendor del pudridero”: todo esto para conformar una imagen de arrolladora miseria que un par de años después haría comprender y “dar la batalla” a Paz por el “arte pasional y feroz” de Buñuel en *Los olvidados*, en ocasión de las críticas de la propia delegación mexicana en Cannes, al exhibirse la película de

del momento histórico que se vivía en esos años al que ya he aludido antes en la nota a “Visión del escribiente”.

¹²² En el manuscrito original el texto es más específico en el terreno biográfico: “Un niño —educado por los jesuitas y a quien esperan a la entrada de la pubertad un sarampión y una crisis mística—...” (MEC, 62). Muchos años después, en “Evocación de Mixcoac”, Paz revela haber estudiado en El Zacatito y en el Colegio Williams. El primero era de padres lasallistas. Citado en *Obras completas*, vol. 14, *Miscelánea II*, p. 343.

¹²³ En el manuscrito original: “...fábricas, gigantesca plantación de falos decapitados” (MEC, 62). En la edición de Tezontle, la frase fue suprimida (TEZ, 89) volviendo a aparecer en la edición definitiva de las *Obras completas*, ligeramente modificada: “fábricas. Falos decapitados” (OC, 181). Y ciertamente, el

Buñuel en ese festival (1951).¹²⁴ El poeta termina aprisionado por los recuerdos, la miseria doliente en que contempló la injusticia, y por el presente donde no se vislumbran salidas ni ideológicas, ni comunes, ni individuales. La desesperanza es tal que el tiempo se ha detenido nuevamente en un infierno inmóvil y circular, que “sólo arde y no pasa”. Aquí es pertinente recordar la última frase que fue suprimida en las *Obras completas*, pero que aparecía en la edición de Tezontle: “No, no acaba de cerrarse esta herida.” (TEZ, 89)

“**Execración**”.¹²⁵ Continúa la lucha con los demonios personales, los fantasmas de la historia y la batalla con el lenguaje oxidado. El poeta invoca ayuda pero nadie es capaz de brindársela, ni siquiera sus propios recuerdos. El poeta está solo y el vacío, la desesperanza, el sinsentido, la inutilidad lo circundan y lo apresan e, incluso, vuelven innecesaria la execración misma. En un largo paréntesis quedan suspendidas imágenes del recuerdo, la infancia, los problemas de conciencia, las fiebres de la adolescencia, las potencias mágicas de la juventud... Persiste un sentido de la culpa y del castigo por una execración de infancia: el acto de

análisis más ramplón, nos hablaría de una visión derrotista, castrada, desesperanzada que, en efecto, está presente en el texto.

¹²⁴ Cfr. “El poeta Buñuel” en *Obras completas*, vol. 3, *Fundación y disidencia*, p. 222-225, y “De Octavio Paz a Luis Buñuel” en *Obras completas* 14, *Miscelánea II*, p. 57-61.

escupir sobre la propia alma que a su vez provoca que el alma sea un “lugar infame”. Sin embargo, a final de cuentas no hay dioses ni demonios que se apiaden del perjurio: “¿A quién invocar a estas horas y contra quién pronunciar exorcismos? No hay nadie arriba, ni abajo...” (OC, 182). La disolución abarca incluso al propio yo. Por eso sólo persiste la falta de un para qué: “¿A qué grabar con un cuchillo mohoso signos y nombres sobre la corteza¹²⁶ de la noche?”

“**Mayúscula**”. La luz irrumpe en el amanecer y es descrita como una niña que avanza titubeante. El momento del alba se presenta con imágenes poderosas donde la crisis de palabras como “desgañicresterío”, “rompetímpaños” revela fuerzas en contraposición. Es curioso que el autor suprimiera de la edición de Tezontle la frase que definía a la alborada como “la niña ciega a tientas por las calles”. A pesar de la indefensión y suavidad atribuidas a la luz del amanecer, el poeta termina confiriéndole una potencia abrumadora y destructiva: “Y el día aplasta con su gran pie colérico una estrella pequeña.” (OC,182)

¹²⁵ “Execración” se publicó junto con “Mediodía” y “Salida” en *Origenes*, año VI, núm. 23 (otoño de 1949), pp. 3-5. Citado por Santi en su edición anotada de *Libertad bajo palabra*, Madrid, Cátedra, 1998, p. 276.

¹²⁶ En la edición de Tezontle aparecía “piel reluciente” en vez de “corteza”. Aquí Paz opta por la imagen de la noche relacionada con un árbol (presente ya en “Paseo nocturno”: “oh noche, hoja inmensa y luciente, desprendida del árbol invisible que crece en el centro del mundo”, OC, 179). También es claro que prefiere continuar la trasposición iniciada en el acto de grabar con un cuchillo o navaja palabras en el tronco de un árbol, signo habitualmente de intención amorosa, trastocado aquí en la posible inutilidad del amor.

“Mariposa de obsidiana”.¹²⁷ Personificación de una diosa prehispánica en la voz del poeta. A la masacre inicial que se alude en la primera frase se suceden imágenes de ternura y crueldad, gozo y castigo, sensualidad y represión,¹²⁸ pero sobre todo de magia y poesía enlazadas a través de un tono mítico que transgrede el lenguaje convencional para inaugurarlo con la fusión de contenidos más complejos.

La masacre no sólo es vista como un acto violento contra los hombres y los dioses, sino como un asesinato del lenguaje: “En la noche de las palabras degolladas¹²⁹ mis hermanas y yo, cogidas de la mano, saltamos y cantamos alrededor de la I, única torre en pie del alfabeto arrasado. Aún recuerdo mis canciones:

Canta en la verde espesura
la luz de garganta dorada,
la luz, la luz decapitada.” (OC, 183)

¹²⁷ “Mariposa de obsidiana” se publicó junto con “La higuera” y “Dama huasteca” en *Orígenes*, año VIII, núm. 27 (1949), pp. 3-5. Citado por Santí en su edición anotada de *Libertad bajo palabra*, Madrid, Cátedra, 1998, p. 280.

¹²⁸ Para un estudio pormenorizado de las dualidades dinámicas en este poema, consúltese el valioso ensayo de Hugo J. Verani, “Mariposa de obsidiana: una poética surrealista de Octavio Paz”, en *Literatura Mexicana*, núm. 2 (1994), pp. 429-442.

¹²⁹ En *El sacrificio humano entre los mexicas*, su autor menciona que el degollamiento sólo se infligía a mujeres y a niños, las primeras en honor de las diosas Toci (sucedánea de Teteoinnan, “nuestra madre”, una de las advocaciones de Itzpapálotl o Mariposa de Obsidiana), Xilonen (diosa del maíz tierno) y Yoztamiyáhuatl (diosa asociada a los sacrificios de Mixcóatl. Los niños eran degollados en honor de Tláloc. Cfr. Yólotl González Torres, *El sacrificio humano entre los mexicas*, México, FCE-INAH, 1985, p. 109.

A lo largo del poema, el autor echa mano de la trasposición y la transfiguración¹³⁰ para provocar instantes de claridad enceguecedora: una epifanía deslumbrante que permitirá al poeta participar de la consagración de la poesía como un misterio sagrado y la revelación de su propio destino: “Toma mi collar de lágrimas. Te espero en ese lado del tiempo en donde la luz inaugura un reinado dichoso: el pacto de los gemelos enemigos, el agua que escapa entre los dedos y el hielo, petrificado como un rey en su orgullo. Allí abrirás mi cuerpo en dos, para leer las letras de tu destino.” (OC, 184)

“La higuera”.¹³¹ La higuera de Mixcoac,¹³² la de las consejas de un poema anterior (“Jardín con niño”) vuelve a hacer su aparición,

¹³⁰ Aquí sigo al propio Octavio Paz que habla así de estas figuras: “El método poético de Mallarmé, según él lo dijo varias veces, es la trasposición y consiste en sustituir la realidad percibida por un tejido de alusiones verbales que, sin nombrarla expresamente, suscitan otra realidad equivalente y paralela. El poeta no nombra al cisne o a la blanca nadadora: presenta o, mejor dicho, provoca, la idea de una blancura que combine, anulándolas, la carne femenina, el agua y las plumas del pájaro. Apollinaire parte también de esta o aquella realidad pero, en lugar de borrarla, la separa en fragmentos que enfrenta y combina en un orden nuevo; el choque o confrontación es el poema: la realidad verdadera. Mallarmé se propone anular el objeto en beneficio del lenguaje —y a éste en beneficio de la idea, que, a su vez, se resuelve en absoluto idéntico al vacío. Su poema no nos presenta cosas sino palabras o, más exactamente, signos rítmicos. Apollinaire pretende desintegrar y reconstruir al objeto con el lenguaje; la palabra sigue siendo un medio, no un fin ni el doble emblemático del universo, que en lugar de abolirlas nos deja ver las cosas en su vivacidad instantánea. No hay trasposición sino transfiguración.” (*Obras completas 2, Incursiones / Excursiones*, pp. 118-119.)

¹³¹ “La higuera” se publicó junto con “Mariposa de obsidiana” y “Dama huasteca” en *Orígenes*, año VIII, núm. 27 (1949), pp. 3-5. Citado por Santí en su edición anotada de *Libertad bajo palabra*, Madrid, Cátedra, 1998, p. 280.

¹³² Es en este poema donde aparece una de las correcciones significativas mayores del manuscrito, cuya primera línea tenía escrito: “Mixcoac, pueblo de indios quemados...” (MEC, 68). La metonimia que empleó Paz al sustituir “indios” por “labios” (“pueblo de labios quemados”, TEZ, 96) nos lleva de la situación descriptiva de un barrio de México habitado en su mayoría por indios de piel cobriza, según descripción de Paz en “Evocación de Mixcoac”, a una imagen poética que roza el mundo mítico prehispánico al emparentar a ese mismo pueblo de Mixcoac con la deidad femenina y lo sagrado. De esta manera, la imagen guarda vinculación con el poema “Epitafio sobre ninguna piedra” y en cierta medida, lo completa.

erigiéndose como una figura mítica salvadora que vincula al poeta adolescente con el mundo de la poesía: “...en ese tiempo la higuera llegaba hasta mi encierro y tocaba insistente los vidrios de la ventana, llamándome. Yo salía y penetraba en su centro: sopor visitado de pájaros, vibraciones de élitros, entrañas de fruto goteando plenitud” (OC, 184-185). Además de figura femenina salvadora, es un medio de escape figurado como lo muestra su identificación metafórica con una “petrificada carabela de jade”, en la que el poeta todavía niño se monta para atisbar el mundo y su propio futuro: “Yo me trepaba a su punta y mi cabeza sobresalía entre las grandes hojas, picoteada de pájaros, coronada de vaticinios [...] ¡Leer mi destino en las líneas de la palma de una hoja de higuera! Te prometo luchas y un gran combate solitario contra un ser sin cuerpo.” (OC, 185)

Los presagios de la higuera, vinculan al adolescente con el poeta maduro (el mismo que en mangas de camisa lucha a solas con una palabra, la que le pertenece o a la que pertenece, que escribe trabajosamente lo mismo el poema inicial “¿Águila o sol?” o “Jardín con niño” que el “Nocturno de San Ildefonso”) en esa lucha a muerte con el lenguaje y con la vida. La frase final abre el abanico de atributos femeninos: presencia esquivada en la Palabra del Fragmento III, mujer caprichosa y antojadiza en “El ramo azul”, veleidosa y voluble en “Mi

vida con la ola”, sensual, tierna y sacrificial en “Mariposa de obsidiana”, y aquí sabia, ancestral, salvadora pero a la vez tocada por la “locura”:¹³³

“Hoy la higuera golpea en mi puerta y me convida. ¿Debo coger el hacha¹³⁴ o salir a bailar con esa loca?”

“Nota arriesgada”. A través de un juego de constantes metáforas y sinestesias, el poeta convierte a una nota musical en pájaro negro cuyo vuelo hacia las alturas logra arrancarles “réplicas ardientes” (OC,185), consigue también partir en dos el cielo, clavar centellas en las cimas, para finalmente estallar en una explosión y desaparecer entre un “cortejo de cobres” (TEZ,99). La versión anterior del manuscrito apuntaba “estruendo de cobres” (MEC, 70), lo que producía una lectura más sonora del texto. “Cortejo” le da, en cambio, un matiz más sinestésico de majestuosidad.

“Gran mundo”. Estamos como en el caso de “Nota arriesgada” ante un poema en prosa en toda la extensión de la palabra. La anécdota es

¹³³ Vale la pena recordar aquí unas líneas de Paz en “Los hijos de la Malinche”, capítulo de *El laberinto de la soledad*, sobre la mujer: “La mujer [...] es el Enigma. A semejanza del hombre de raza o nacionalidad extraña, incita y repele. Es la imagen de la fecundidad, pero asimismo de la muerte. En casi todas las culturas las diosas de la creación son también deidades de destrucción. Cifra viviente de la extrañeza del universo y de su radical heterogeneidad, la mujer ¿esconde la muerte o la vida?, ¿en qué piensa?, ¿piensa acaso?, ¿siente de veras?, ¿es igual a nosotros? El sadismo se inicia como venganza ante el hermetismo femenino o como tentativa desesperada para obtener una respuesta de un cuerpo que tememos insensible.” (*Obras completas*, vol. 8, *El peregrino en su patria*, p. 87.)

mínima y en cambio las imágenes fulgurantes, marcadamente poéticas, dificultan su trasvase argumental. Persisten, eso sí, las obsesiones de fragmentos anteriores: preguntas sin revés, un hacha, la indignación, una pregunta que “contiene fuego” (OC, 186). El poeta sigue atrapado entre telarañas y a pesar del bosque y el mar, adonde al parecer ha ido a veranear, finalmente se resigna a regresar al gran mundo: “En otoño vuelves a los salones” (TEZ, 100). La versión anterior del manuscrito registraba “vuelves entre los hombres” (MEC, 71), que traducía más directamente el aislamiento al que recurrentemente se somete el poeta. En las *Obras completas* se suprimió la última frase que justificaba ese autoaislamiento: “No eres de fiar” (OC, 186).

“Castillo en el aire”. Titulado en la versión del manuscrito como “Misantrópia” (MEC, 72) este breve texto es una invitación a la fantasía como vehículo de escape: “Ciertas tardes me salen al paso presencias insólitas. Basta rozarlas para cambiar de piel, de ojos, de instintos. Entonces me aventuro por senderos poco frecuentados.” (OC, 186) Este comienzo evoca las circunstancias en las que surge un texto como el Fragmento III de la sección “Trabajos del poeta”, donde el poeta sale a comprar cigarrillos y de pronto se encuentra con la volátil y fugaz

¹³⁴ ¿Habrá alguna relación entre el acto de degollar y decapitar como pena punitiva a la deidad de

Palabra que lo deja solo a mitad de la calle, con una pluma roja entre las manos. Obligado por una realidad impenetrable o que en el mejor de los casos es vislumbrada como una sucesión de fauces, surge ese otro mundo de escape adonde el poeta dirige su mirada, el castillo inexpugnable que se levanta en algún peñasco. Entonces, el poeta retorna a sus antiguas preguntas: “¿Se canta adentro? ¿Se ama o se degüella?”, interrogaciones retóricas que no hacen sino reiterar su desencanto y desesperanza. Tal vez por eso, después de dotar al castillo de una solidez inquebrantable (“¡Castillo de una sola pieza, proposición de lava irrefutable!”), el poeta termina por dirigir la vista a la vera del camino y recoger de ahí una flor sencilla, quemada por el rayo. (Al final, como en el Fragmento III antes mencionado, se queda con apenas un vestigio —aquí la flor, allá la pluma roja— del mundo atisbado por la poesía.)

“Viejo poema”. El poeta tiene otra vez un encuentro con su pasado: “En vano hojeo mi vida.” (OC, 187) El balance es atroz: “Mi rostro se desprende de mi rostro y cae en mí, como un silencioso fruto podrido.” También vislumbra en la figura de una torre esbelta que se yergue entre los abismos del pasado y del futuro, sus tentativas por sobreponerse al desencanto y alcanzar un lenguaje fundacional: “Éstas son las piedras

“Mariposa de obsidiana” y esta hacha con la que el poeta se propone castigar a la higuera?

con que te hice, torre de palabras ardientes y confusas, montón de letras desmoronadas.” Pero la esperanza se resiste a darse por vencida. El poeta opta por un ajuste de cuentas que lo lleva a enfrentar su situación a través del parteaguas y la renuncia. (En este sentido el texto recuerda y es prolongación de “Visión del escribiente” de la sección “Arenas movedizas”.) El poeta parece dejarse de lamentaciones y entrar en acción: “No. Quédate, si quieres, a rumiar al que fuiste. Yo parto al encuentro del que soy, del que ya empieza a ser, mi descendiente y antepasado, mi padre y mi hijo, mi semejante desemejante. El hombre empieza donde muere. Voy a mi nacimiento.” Este párrafo con el que termina “Viejo poema” bien pudiera haber sido incluido en los aforismos de “Hacia el poema”, último texto de *¿Águila o sol?*, por su tono de manifiesto, de toma de posición, de llamado a la acción.

“Un poeta”.¹³⁵ Formado por dos párrafos precedidos de guiones,¹³⁶ pareciera ser el diálogo del joven poeta, revolucionario y “soñador”, frente al teórico, falsamente *engangé*, carnicero de toda libertad y de todo sueño. Creo que es falsamente comprometido porque con toda

¹³⁵ Paz se refiere a este poema en los siguientes términos: “Este poeta podía ser yo pero también todos los poetas en trances semejantes [...] La primera parte del poema alude a un mundo en el que las relaciones entre los hombres y mujeres son al fin transparentes: el mundo liberado que soñamos y quisimos; la segunda, a la realidad de nuestro siglo”, en *Itinerario*, incluido en *Obras completas*, vol. 9, *Ideas y costumbres I*, p. 45.

¹³⁶ Estos guiones de diálogo no aparecían ni en MEC ni en TEZ.

facilidad decreta: “*No hay salida que no dé a la deshonra o al patíbulo*” (OC, 188).¹³⁷ Ambas actitudes son opuestas y antagónicas; de hecho revelan uno más de los conflictos del autor en el ambiente de la Guerra Fría: fuerza liberadora de la imaginación y el sueño enfrentada a la prosa de la realidad, contaminada por el periodismo, la ideología y la política. Resulta aleccionador que las palabras finales del poeta “soñador” en este texto (“El saber no es distinto del soñar, el soñar del hacer. La poesía ha puesto fuego a todos los poemas. Se acabaron las palabras, se acabaron las imágenes. Abolida la distancia entre el nombre y la cosa, nombrar es crear, e imaginar, nacer.”), sea precisamente la postura “ideológica” sostenida por Paz en los versículos finales de “Hacia el poema”, suerte de manifiesto poético que orientará el trabajo del poeta frente a los embates de la poesía *engagé*. Igualmente aleccionadora es la respuesta del poeta viejo: “*No hay salida que no dé a la deshonra o al patíbulo: tienes los sueños demasiados claros, te hace falta una filosofía fuerte*”, donde la acusación mayor, el pecado del poeta, es la claridad de sus

¹³⁷ Jason Wilson atribuye, no sin razón, al viejo poeta embebido en la filosofía los dogmas marxistas de la época (tal vez en clara alusión a Sartre y sus seguidores que sostenían la postura del artista *engagé*): “The poem consists of two parts, the second in italics, and offers two opposing views of the poet’s urgent social and ethical duties. The first part deals with the ‘surrealist’ poet exploring his inner space. It states its ideal where the poet becomes his poem in a society of poets, abolishing written poems and all social divisions [...] No more barriers; a total consciousness that fuses all these activities into a new life-style and society. In the 1940s Marxism had forced poets like Paz to situate poetry in a social context.” (J. Wilson, *Octavio Paz*, Boston, Twayne, 1986, p. 67.) Pero el hecho de que Paz decida terminar el texto con los pensamientos del poeta viejo, me parece que más que postular que la “Poesía ha retornado a sus naturales orígenes paradisiacos: el lenguaje (y el poeta) no están ya por más tiempo alineados”, como señala Wilson para este poema, lo que hace es mostrar ambas visiones opuestas y dar más peso a la

sueños, frase que anticipa la preocupación de Paz respecto al tema de los sueños y su responsabilidad en la vigilia del poeta (tema al que volveremos con el versículo final de “Hacia el poema” que dice: “Merece lo que sueñas”).

“Aparición”. La poesía, inocencia entrevista, es concebida por el poeta con atributos de ave: pía, se posa, pica frutos, canta en las ramas de un árbol desconocido. La única corrección de la edición de Tezontle a la de las *Obras completas* es la sustitución de “repecho” (TEZ, 104) por “pretil” (OC, 188), mucho más eufónica y a tono con los atributos del ave. Aquí también el poeta se define a sí mismo como “un río que deserta en lo oscuro”, en lucha por apresar a la desconocida “entre los blancos y negros del poema”.

“Dama huasteca”.¹³⁸ Alude a una mujer mágica, con la naturaleza doble del nahual, que se transforma en el día y en la noche. Entre esas transformaciones es también mujer con atributos eróticos y sensuales, en cuyo ser se reconcilian los contrarios: “En su vientre un águila despliega

postura demoledora de la segunda no porque la comparta sino porque así acentúa el dramatismo del ambiente que debía enfrentar el poeta “soñador”.

¹³⁸ “Dama huasteca” se publicó junto con “La higuera” y “Mariposa de obsidiana” en *Orígenes*, año VIII, núm. 27 (1949), pp. 3-5. Citado por Santí en su edición anotada de *Libertad bajo palabra*, Madrid, Cátedra, 1998, p. 280.

sus alas, dos banderas enemigas se enlazan, reposa el agua.” (OC, 188)

En la versión del manuscrito en vez de “reposa el agua” aparecía “reposa el tigre” (MEC, 77), con lo que se aludía a su capacidad de domar a la fiera, elemento masculino que sin embargo ya estaba mencionado en el primer elemento de la tríada (águila, banderas, agua). Al sustituir “tigre” por “agua”, pareciera que Paz opta por afirmar la conciliación sugerida en las banderas enemigas que se enlazan, confiriéndole además un carácter extático de atemporalidad pues ahí se aquieta lo que por esencia fluye.¹³⁹

“Ser natural”. Titulado en la versión del manuscrito como “El mundo al natural”, la corrección parece operar en el ámbito de una ontología de la naturaleza artística. Integrado por tres fragmentos dedicados al pintor Rufino Tamayo,¹⁴⁰ el poema lleva a extremo la tentativa de Aloysius Bertrand y del propio Baudelaire al intentar pintar con palabras no la vida antigua del primero ni la vida moderna de las ciudades del segundo, sino “pintar” los cuadros de un pintor. Son frecuentes las sinestesias para hacer percibir a la imaginación lo que el ojo del poeta encuentra en los lienzos del pintor. Hay una exultación de los sentidos que provoca un

¹³⁹ Y sin embargo, la imagen del agua en reposo vuelve a entrar en contradicción con el final del texto: “...de día, es una piedra al lado del camino; de noche, un río que fluye al costado del hombre”.

sentimiento de plenitud: “Equidistantes de la luna frutal y de las frutas solares, suspendidos entre mundos enemigos que pactan en ese poco de materia elegida, entrevemos nuestra porción de totalidad.” (OC, 189) La frase final engloba la idea central del poema: “todo es inacabable nacimiento”.¹⁴¹

“Valle de México”.¹⁴² El poeta habla de la luz como un cuerpo transparente. Esa luz incide en él y da origen a una dualidad de miradas que ya ha estado presente en textos anteriores. Anunciando una suerte de reconciliación, el poeta se pregunta si esas miradas pactan en él. Mediante una sinestesia logra que sus ojos canten. La frase final proyecta un tono admonitorio semejante al de “Mariposa de obsidiana”: “Asómate a su canto, arrójate a la hoguera”. (OC, 190) En la versión anterior del manuscrito aparecía otra frase más que fue suprimida: “Aquí ardió el mundo, aquí fue salvado, aquí me perdí. ¿Qué esperas?” (MEC 81), que aludía probablemente al título. De cualquier forma, la frase habla de la contradicción que es inherente a la existencia del poeta.

¹⁴⁰ Según Jason Wilson este poema en prosa se convertiría después en la presentación de un catálogo del pintor (1967). J. Wilson, *Octavio Paz*, Boston, Twayne, 1986, p. 58.

¹⁴¹ En el manuscrito aparecía: “oh mundo, inacabable nacimiento” (MEC, 80), frase interjectiva de las que abundaban en la primera versión y que fueron expurgadas posteriormente.

¹⁴² Se publicó de manera independiente en *Sur*, núm. 162 (abril de 1948), pp. 66-68. Citado por Santí en su edición anotada de *Libertad bajo palabra*, Madrid, Cátedra, 1998, p. 291.

Y la pregunta final, “¿Qué esperas?”, lo vincula con el llamado a la acción que también está presente en “Viejo poema”.

“**Lecho de helechos**”. El poeta habla del fin del mundo. Ahí es arrastrado por una mirada que conduce al dolor, a la frialdad y a lo desconocido. Entonces los ojos del poeta parecen rescatar a otra mirada: “Te sostienen en vilo mis ojos, como la luna a la marea encendida.” (OC, 191) La frase final (“A tus pies la espuma degollada canta el canto de la noche que empieza”) pareciera hablarnos de un renacimiento y de un milagro como antes en “Mariposa de obsidiana” (“Canta en la verde espesura / la luz de garganta dorada, / la luz, la luz decapitada”). En ambos poemas se perfila la idea del sacrificio ritual para llegar a un nuevo estado de cosas. En el manuscrito la frase anterior iba seguida por otra que fue suprimida y que revela el ambiente ideológico en que fue escrito este poema: “Obtenidos apenas por la Gran Mano, flotamos sobre la boca inmensa y vacía de la Historia.” (MEC, 82) El título de “Lecho de helechos” pareciera hacer alusión a una entrega amorosa y al dolor subsecuente de la separación de los amantes, pero esta imagen se potencia con la desolación de un mundo sin salidas al que se alude en otras partes de *¿Águila o sol?*

“El sitiado”. El poeta se concibe a sí mismo como un campo de batalla y su propio enemigo. A la investida del verano, del verdor que lo circunda, el poeta no cede en su lucha contra sí mismo. Por momentos parece ceder a la tentación gozosa de vertirse hacia afuera (“¡ser yerba para un cuerpo, ser un cuerpo, ser orilla que se desmorona, embestida dulce de un río que avanza entre meandros!”,¹⁴³ OC, 191) pero algo en su interior se lo impide. Una frase suprimida del manuscrito (“Entre pasado y futuro”, MEC, 84) contextualizaba este desgarramiento, pero Paz prefirió situar el poema en un ámbito más de la lucha del poeta con la palabra: “Entre extenderse y erguirse, entre los labios que dicen la Palabra y la Palabra, hay una pausa, un centelleo que divide y desgarrar: yo. Aún no acabo conmigo.” (OC, 192) Esta última frase se repite varias veces confiriéndole al poema un ritmo persistente y un efecto obsesivo de los afanes autodestructivos del poeta con su otros yo.

¹⁴³ La frase recuerda otra del Fragmento XV de la primera sección que decía: “¡Ser al fin una palabra, un poco de aire en una boca pura, un poco de agua en unos labios ávidos!” (OC, 154) En ambas frases permea el deseo de disolución y de entrega como un acto de generosidad hacia los otros, esa tarea que el poeta cumple con sus poemas.

B) “HIMNO FUTURO” Y “HACIA EL POEMA”:**UNA SALVACIÓN APENAS VISLUMBRADA**

“Himno futuro”. Poema de epifanía y reconciliación. Después de la ira, el desasosiego, la desesperanza, la lucha a muerte con los demonios y los ángeles de la creación, el poeta llega por fin a la contemplación del canto como un “chopo de luz, columna de música, chorro de silencio” (OC, 192). Este hecho, verdadero milagro, es visto como un nacimiento doble, el de la Poesía misma y el del poeta que la invoca. No es que el poeta haya ganado la batalla en contra de sí mismo o de los otros, o del lenguaje desgastado. Al contrario, reconoce su derrota pero en lugar de llorar su desgracia decide continuar como antes lo presagiaba el final de “Viejo poema” y “Visión del escribiente”: “Y sobre mi fracaso se precipitan, gatos insidiosos, los razonamientos de medianoche, las sonrisillas en fila india, la jauría de las risotadas. Los refranes me hacen guiños, me excomulga la cordura, los preceptos me tiran de la manga. Yo me arrisco el sombrero, levanto el cuello de mi gabán y me echo a andar. Pero no avanzo. Y mientras marco el paso, él arde allá, sobre la roca, inoído.” Con el tránsito por los infiernos de “Trabajos del poeta”, entre el purgatorio de “Arenas movedizas”, el poeta descubre la

reconciliación en el acto de la generosidad poética que es también generosidad y reciprocidad humanas: “Sé que no basta quemar lo que ya está quemado en nosotros. Sé que no basta dar: hay que darse. Y hay que recibir. No basta ser la cumbre monda, el hueso pulido, la piedra rodada. No basta la lengua para el canto. Hay que ser la oreja, el caracol humano en donde Juan graba sus desvelos, María sus vaticinios, sus gemidos Isabel, su risa Joaquín. Lo que en nosotros sólo quiere ser, no es, no será nunca.” El poeta llega así a una conclusión que parece resolver la dualidad del texto preliminar de *¿Águila o sol?* y que se planteaba en la interrogación de sus líneas finales: “*Hoy lucho a solas con una palabra. La que me pertenece, a la que pertenezco: ¿cara o cruz, águila o sol?*” (cursivas originales, OC, 145); en “Himno futuro”: “Allá, donde mi voz termina y la tuya empieza, ni solo ni acompañado, nace el canto”. En el acto de marcar el paso, que se menciona tres veces en el poema, se alude a la idea de marchar (¿en un regimiento, en un batallón?), de estar listo para la avanzada, idea que relacionada al contexto de una vanguardia (la parte del ejército que va al frente), nos da luces sobre el título mismo del poema: un himno no para la guerra, sino para la poesía. Tal vez por eso dice el poeta: “Pero tú, himno libre del hombre libre, dura pirámide de lágrimas, llama tallada en lo alto del desvelo, brilla en la cima de la ira y canta, cántame, cántanos: pino de música, columna de luz, chopo de

fuego, chorro de agua. ¡Agua, agua al fin, palabra del hombre para el hombre.” (OC, 193)¹⁴⁴ Este hallazgo epifánico, este obrar del misterio en el yo del poeta (“cántame”) y en el yo de la colectividad (“cántanos”) por el que clamaba La Rochelle,¹⁴⁵ sólo ha sido posible mediante la reconciliación de los contrarios: el yo poeta y el yo persona que se unen para desde ahí descubrir la necesidad de los otros. De aquí se desprende y afina una ética del artista que tanto había desvelado a Paz desde sus primeros años¹⁴⁶ y que encontrará una visión más acabada en el texto “Hacia el poema (Puntos de partida)”. En otro momento de su obra poética, el Fragmento 16 de *El mono gramático* (1970), Paz revelará lo que me parece una clara alusión a la temporada de escritura de *¿Águila o sol?*, a ese periodo de prueba, purgación y purificación (la tríada es de

¹⁴⁴ Resulta reveladora la ^ometáfora del agua para significar la palabra que calma la sed del hombre. En numerosos lugares de la obra poética paciana, se alude a la Palabra y a la Poesía en forma de alguno de los cuatro elementos, lo cual daría pie a un interesante estudio.

¹⁴⁵ La alusión es del propio Paz: “¿Hemos de dejar que el misterio obre en nosotros, como pide La Rochelle? ¿O hemos de angustiarnos por saber los destinos ocultos que pesan sobre nosotros?” en “Ética del artista”, texto publicado originalmente en *Barandal*, t. 2, núm. 5 (diciembre de 1931), e incluido en *Obras completas*, vol. 13, *Miscelánea I. Primeros escritos*, pp. 185-188.

¹⁴⁶ Cuando contaba con 17 años el joven Paz publicó un artículo titulado “Ética del artista”, suerte de premanifiesto poético donde reflexionaba sobre el papel del artista latinoamericano en la realización de una especie de “destino manifiesto”. Frente a la disyuntiva de arte de tesis o arte puro, el joven poeta clama: “Es indispensable pensar que formamos parte de un continente cuya historia la hemos de hacer nosotros. Que hay un destino manifiesto a través de todos los tiempos, que obliga al hombre a realizar la voluntad de la vida y de Dios. Es necesario hacernos dignos de nuestro sino. Por sobre las contingencias de los sucesos vergonzosos actuales, está la voluntad de limpieza, que en lo ‘transitorio busca lo eterno’, y se angustia por encontrar su propio camino de salvación. [...] Hemos de ser hombres completos, íntegros.” (*Primeras letras en Obras completas* 13: *Miscelánea I*, pp. 187-188.) Aquí están las semillas de la ética futura del autor más allá de los engaños y descalabros de la poesía *engangé*: una poesía comprometida consigo misma y con el hombre en lo individual, una poesía que pueda “Llamar al pan el pan y que aparezca / sobre el mantel el pan de cada día [...] el pan de una verdad común a todos, / verdad de pan que a todos nos sustenta, / por cuya levadura soy un hombre, / un semejante entre mis semejantes; pelear por la vida de los vivos, / dar la vida a los vivos, a la vida, / y enterrar a los muertos y olvidarlos / como la tierra los olvida: en frutos...” (fragmento del poema “La vida sencilla” del libro “Calamidades y milagros” [1937-1947] incluido en *Obras completas*, vol. 11, *Obra poética I*, pp. 84-85).

Paz) que mucho nos hace pensar en los avatares del héroe mítico en la conquista de su ser (llámese Rama, Valder o Dionisio).¹⁴⁷

“Hacia el poema (Puntos de partida)”. Con una disposición a manera de aforismos o versículos, el poema constituye una suerte de manifiesto poético muy cercano en su concepción a un llamado revolucionario. Por el momento histórico en que fue escrito, en el que privaban el

¹⁴⁷ El fragmento aludido dice: “Aparece, reaparece la palabra *reconciliación*. Durante una larga temporada me alumbraba con ella, bebía y comía de ella. *Liberación* era su hermana y su antagonista. El hereje que abjura de sus errores y regresa a la iglesia, se reconcilia [...] La separación es una falta, un extravío. Falta: no estamos completos; extravío: no estamos en nuestro sitio. Reconciliación une lo que fue separado [...] volvemos al todo y así regresamos a nuestro lugar. Fin del exilio. Liberación abre otra perspectiva: ruptura de los vínculos y los ligamentos, soberanía del albedrío. Conciliación es dependencia, sujeción; liberación es autosuficiencia, plenitud del uno, excelencia del único. Liberación: prueba, purgación, purificación. Cuando estoy solo no estoy solo: estoy conmigo; estar separado no es estar escindido: es ser uno mismo. Con todos, estoy desterrado de mí mismo; a solas, estoy en mí todo. Liberación no es únicamente fin de los otros y de lo otro, sino fin del yo [...] ¿Liberación es lo mismo que reconciliación? [...] reconciliación es identidad en la concordancia, liberación es identidad en la diferencia. Unidad plural, unidad unimismada. Otramente: mismamente. Yo y los otros, mis otros; yo en mí mismo, en lo mismo. Reconciliación pasa por disensión, desmembración, ruptura y liberación. Pasa y regresa. Es la forma original de la revolución, la forma en que la sociedad se perpetúa a sí misma y se reengendra: regeneración del pacto social, regreso a la pluralidad original [...] no hubo ni hay Uno: cada uno es un todo. Pero no hay todo: siempre falta uno. Ni entre todos somos Uno, ni cada uno es todo. No hay Uno ni todo: hay unos y todos. Siempre el plural, siempre la plétora incompleta, el nosotros en busca de su cada uno: su rima, su metáfora, su complemento diferente [...] Me sentía separado, lejos —no de los otros y de las cosas, sino de mí mismo. Cuando me buscaba por dentro, no me encontraba; salía y tampoco afuera me reconocía. Adentro y afuera encontraba siempre a otro. Al mismo siempre otro. Mi cuerpo y yo, mi sombra y yo, su sombra. Mis sombras: mis cuerpos: otros otros. Dicen que hay gente vacía: yo estaba lleno, repleto de mí. Sin embargo, nunca estaba en mí y nunca podía entrar en mí: siempre había otro. Siempre era otro. ¿Suprimirlo, exorcizarlo, matarlo? Apenas lo veía, desaparecía. ¿Hablar con él, convencerlo, pactar? Lo buscaba aquí y aparecía allá. No tenía substancia, no ocupaba lugar. Nunca estaba donde yo estaba; siempre allá: acá; siempre acá: allá. Mi previsible invisible, mi visible imprevisible [...] Yo siempre voy adonde estoy, yo nunca llego adonde soy [...] ¿Con quién podía reconciliarme: conmigo o con el otro —los otros? ¿Quiénes eran, quiénes éramos? Reconciliación no era idea ni palabra: era una semilla que, día tras día primero y hora tras hora después, había ido creciendo hasta convertirse en una inmensa espiral de vidrio por cuyas venas y filamentos corrían luz, vino tinto, miel, humo, fuego, agua de mar y agua de río, niebla, materias hirvientes, torbellinos de plumas [...] Reconciliación era una fruta —no la fruta sino su madurez, no su madurez sino su caída. Reconciliación era un planeta ágata y una llama diminuta, una muchacha, en el centro de esa canica incandescente [...] Reconciliación era matriz y vulva pero también párpados, provincias de arena. Era noche. Islas, la gravitación universal, las afinidades electivas, las dudas de la luz que a las seis de la tarde no sabe si quedarse o irse. Reconciliación no era yo. No era ustedes ni casa, ni pasado o futuro. No era allá. No era regreso, vuelta al país de ojos cerrados. Era salir al aire, decir: *buenos días*.” (*El mono gramático en Obras completas*, vol. 11, *Obra poética I*, pp. 497-499.)

desencanto de la posguerra y de los ideales revolucionarios ante la irrupción de los regímenes totalitarios y la inminencia de la Guerra Fría, Paz prefiere sustituir la arenga política (que en el caso de los surrealistas uniformaba amor, arte y revolución) por el llamado a la acción poética: “El poema prepara un orden amoroso. Preveo un hombre-sol y una mujer-luna, el uno libre de su poder, la otra libre de su esclavitud, y amores implacables rayando el espacio negro. Todo ha de ceder a esas águilas incandescentes.” (OC, 194) Todo el tránsito anterior del libro, las penalidades por dar con la palabra poética, las batallas contra el propio yo, la furia contra la acechanza de los otros, habrá de germinar por fin en el reconocimiento de que “Todo poema se cumple a expensas del poeta”.¹⁴⁸ Llega por fin el momento no sólo de la reconciliación sino también el de la liberación¹⁴⁹ a través de la unión de los contrarios personificados en los pronombres antes excluyentes: “Mediodía futuro, árbol inmenso de follaje invisible. En las plazas cantan los hombres y las mujeres el canto solar, surtidor de transparencias. Me cubre la marejada amarilla: nada mío ha de hablar por mi boca.” Como en ningún otro momento de *¿Águila o sol?*, tal vez como en ningún otro momento de

¹⁴⁸ El aforismo de Paz recuerda la máxima de Novalis: “El poeta no es el que hace, sino el que deja que se haga”. La frase de Novalis aparece referida a la creación combinatoria y de poesía plural de *Renga*, en Octavio Paz y Julián Ríos, *Solo a dos voces*, México, Fondo de Cultura Económica, 1999, p.147, pero me parece que ahí está un posible antecedente del aforismo de Paz.

¹⁴⁹ Ver la reflexión que sobre los términos “reconciliación” y “liberación” hace el autor en el fragmento de *El mono gramático* citado en una nota anterior.

toda su obra poética, el autor logra enlazar de forma tan directa y con un tono premonitorio el papel de la poesía en la historia y su peso en la colectividad: “Cuando la Historia duerme, habla en sueños: en la frente del pueblo dormido el poema es una contelación de sangre. Cuando la Historia despierta, la imagen se hace acto, acontece el poema: la poesía entra en acción.” En la versión del manuscrito en vez de “la poesía entra en acción” aparecía la frase “Amor y revolución son poesía en acción” (MEC, 89). Con esta corrección es notorio el papel del Paz corrector de su propio discurso que descubre la falacia de vincular a la poesía con las quimeras revolucionarias y opta por una ascesis de mayor trascendencia al devolver al poema su verdadera esencia subversiva, creativa y por ello mismo revolucionaria.¹⁵⁰ Atención especial exige la frase última, “Merece lo que sueñas”, relacionada con la ética del artista (“Es necesario hacernos dignos de nuestro sino”)¹⁵¹. Esta frase parece surgir de otra de Yeats, adoptada después por el poeta norteamericano Delmore Schwartz, que según el propio autor ilumina la relación peculiar

¹⁵⁰ Cfr. el ensayo de Jason Wilson, “Octavio Paz. The Surrealist Years: 1943-53”, donde el estudioso escribe: “*¡Águila o sol?* celebrates both Paz’s own *ruptura* with his earlier lyrical poems and his discovery through surrealism that art can be an action, an alternative to a political one, that liberates the inner man and fights for a world where art’s effects are available to all, thus abolishing art” (p. 58). Y más adelante: “... ‘Hacia el poema’ enriches this notion of future activity. It fuses aphorisms, instructions, and manifestos in a Nietzschean way. The topics covered included woman, dreaming, the abstract twentieth-century realities, fantasy, language, love, the other, all in terms of the ‘new dialogue,’ the new ‘amorous order’ that poetry rather than politics was preparing in the 1940s [...] Poetry has returned to its natural paradisaical origins: language (and the poet) no longer alienated” (p. 67). Citado en Jason Wilson, *Octavio Paz*, Boston, Twayne, 1986, pp. 57-68.

¹⁵¹ Recogido en *Obras completas*, vol. 13, p. 187.

entre vida y poesía, ética y estética: “En el sueño comienzan las responsabilidades.”¹⁵² Por último esta frase podría completar el final del apéndice de *El laberinto de la soledad* (1950), titulado “Dialéctica de la soledad”, de esta manera: “El hombre moderno tiene la pretensión de pensar despierto. Pero este despierto pensamiento nos ha llevado por los corredores de una sinuosa pesadilla, en donde los espejos de la razón multiplican las cámaras de tortura. Al salir, acaso, descubriremos que habíamos soñado con los ojos abiertos y que los sueños de la razón son atroces. Quizá, entonces, empezaremos a soñar otra vez con los ojos cerrados”...¹⁵³ y a merecer lo que soñamos.¹⁵⁴

¹⁵² La referencia es explicada por el propio Paz en un texto en honor del poeta José Hierro que por disposición de Octavio Paz no fue incluido en el volumen 14 de sus *Obras completas*.

¹⁵³ En O. Paz, *El laberinto de la soledad*, recogido en *Obras completas*, vol. 8, *El peregrino en su patria*, p. 191.

¹⁵⁴ No es gratuito que en un texto anterior, “Un poeta”, la acusación que hace pesar el teórico embebido en la filosofía *engagé* sobre el joven poeta soñador o surrealista haga alusión a la calidad (¿lucidez?) de sus sueños: “...tienes los sueños demasiado claros” (OC, 188).

IV. CONCLUSIONES

A) *¿ÁGUILA O SOL?*: UNA APUESTA VITAL Y RADICAL

EN FORMA DE POEMA EN PROSA

Prosa reflexiva sobre el acto de la creación poética y puesta en práctica de ese mismo acto, *¿Águila o sol?* es una tentativa por arrancar a la palabra del lenguaje, la poesía a la prosa, la creación a la rutina. Dice Paz en unas páginas de *El arco y la lira* dedicadas a la creación poética pero que cito aquí por aplicarse al libro que nos ocupa:

La creación poética se inicia como violencia sobre el lenguaje. El primer acto de esta operación consiste en el desarraigo de las palabras. El poeta las arranca de sus conexiones y menesteres habituales: separados del mundo informe del habla, los vocablos se vuelven únicos, como si acabasen de nacer.¹⁵⁵

¹⁵⁵ O. Paz, *El arco y la lira*, en *Obras completas*, vol. 1, *La casa de la presencia*, p. 65.

Dividido en tres secciones (“Trabajos del poeta”, “Arenas movedizas” y “¿Águila o sol?”) el libro mantiene esta intención a lo largo de todas sus partes. Esto contribuye a hacer de *¿Águila o sol?* una propuesta excepcional: un libro de poemas en prosa que cogen por la cola a las palabras, las hacen chillar, las personifican, les dan vida y ante nuestras propias narices, en los marcos referenciales de esa prosa de todos los días, nos descubren la alquimia de la creación poética en un ejercicio autorreflexivo, metapoético, de “poética antipoética”,¹⁵⁶ que sitúa a su autor en la tradición crítica del poeta moderno a partir de Baudelaire.

La primera parte del libro aparecía en la edición de Tezontle (1951) bajo el nombre de “Trabajos forzados”,¹⁵⁷ título por demás revelador: ¿Los trabajos forzados del poeta en su intento por romper las cárceles del lenguaje convencional en su tránsito hacia la liberación poética? Es así como, respecto a la tradición del poema en prosa en México, *¿Águila o sol?* deja de ser una prosa ornamental para poner en tela de juicio la relación del poeta con el lenguaje.

¹⁵⁶ Recuérdese que el término fue mencionado por Paz al referirse a los textos de “Trabajos del poeta” en la entrevista concedida a A. Stanton, “Genealogía de un libro: *Libertad bajo palabra*”, p. 19.

¹⁵⁷ Entre los lectores de *¿Águila o sol?* algunos siguen citando esa primera edición y el nombre original de la sección. Será hasta la recopilación de *Libertad bajo palabra* (1960) cuando aparezca por primera vez ya mencionada como “Trabajos del poeta”. Fue Octavio Paz en la entrevista concedida a Stanton, “Genealogía de un libro...”, el primero en puntualizar el cambio.

Herederero también de la tradición surrealista y de Rimbaud, el libro de Paz introduce —además de inventar muchas palabras mediante la crasis y otros recursos retóricos— términos triviales, expresiones coloquiales de la vida corriente y hasta obscenos y prosaicos. Por si fuera poco, Paz añade el recurso confesional y autobiográfico, de índole subversiva, que más allá de la identificación de “Trabajos del poeta”, primera sección de *¿Águila o sol?*, con un *Une Saison en Enfer*,¹⁵⁸ llevó a su autor a la inauguración de horizontes inexplorados para el poema en prosa y para la poesía misma no sólo en Hispanoamérica sino en los terrenos sin patria de las letras contemporáneas:¹⁵⁹ si “Trabajos del poeta” es un descenso a los infiernos emparentado con *Une Saison en enfer*, la sección “¿Águila o sol”, los poemas en prosa más propiamente dichos de todo el libro, son verdaderas *Iluminaciones* para la poesía contemporánea.

Al unir reflexión sobre el lenguaje y autobiografía en una doble apuesta vital y radical, Paz cumple en carne propia una máxima de “Hacia el poema”, texto de la tercera sección, que dice: “Todo poema se

¹⁵⁸ Recuérdese la reseña de Mandiargues, aparecida en la sección “Letres étrangères” con el título de “Aigle ou Soleil?”, en *La Nouvelle Revue Française*, núm. 62 (febrero de 1958), pp. 325-328.

¹⁵⁹ En una entrevista con Rita Guibert, Paz admitió: “¿Águila o sol? fue una exploración del subsuelo mítico, diría, de México, y al mismo tiempo una autoexploración. Una tentativa por crear un mundo de imágenes en el que se fundiesen la sensibilidad moderna y la antigua, las imágenes del México enterrado y las del mundo moderno. Un amigo norteamericano me hacía ver que existía cierta analogía entre mi libro y uno de William Carlos Williams, publicado años antes y que, por supuesto, yo no conocía: *Kore in Hell: Improvisations*”, citado en R. Guibert, *7 voces*, México, Novaro, 1974, pp. 259-260.

cumple a expensas del poeta”, aforismo cuyos orígenes pueden rastrearse en Novalis (“El poeta no es el que hace, sino el que deja que se haga”) y en La Rochelle (“Hay que dejar que el misterio obre en nosotros”).¹⁶⁰ Estos antecedentes y el hallazgo del propio autor marcan la orientación de una ética del artista que al final de *¿Águila o sol?* habrá de convertirse en una estética personal, divorciada de la literatura *engangé* y sólo comprometida con la lucidez de los sueños del poeta.

Ya en 1931 el joven Octavio Paz había publicado una suerte de manifiesto poético ante las vicisitudes de escoger entre arte puro y arte comprometido. En aquel momento declaró:

Es necesario hacernos dignos de nuestro sino. Por sobre las contingencias de los sucesos vergonzosos actuales, está la voluntad de limpieza, que en lo ‘transitorio busca lo eterno’, y se angustia por encontrar su propio camino de salvación. [...] Hemos de ser hombres completos, íntegros. [...] ¿Hemos de dejar que el misterio obre en nosotros, como pide La Rochelle? ¿O hemos de angustiarnos por saber los destinos ocultos que pesan sobre nosotros?¹⁶¹

¹⁶⁰ Recuérdese que la frase de Novalis aparece referida a la creación combinatoria y de poesía plural de *Renga*, en Octavio Paz y Julián Ríos, *Solo a dos voces*, p.147. La de La Rochelle en “Ética del artista”, *Obras completas*, vol. 13, *Miscelánea I. Primeros escritos*, pp. 185-188.

¹⁶¹ El fragmento pertenece a “Ética del artista”, texto publicado originalmente en *Barandal*, t. 2, núm. 5 (diciembre de 1931), e incluido en *Obras completas*, vol. 13, *Miscelánea I. Primeros escritos*, pp. 185-188.

Entre los destinos ocultos que se revelaron en el periodo de 1931 a 1951, estuvo la fascinación de muchos intelectuales por la revolución proletaria y su posterior desencanto en algunos.

Yo también vivía una época de incertidumbre:¹⁶² desdichas íntimas, insatisfacción con los poemas que había escrito hasta entonces, búsqueda de otros rumbos y, en fin, el derrumbe de mis convicciones morales y políticas. Había creído que el fin de la guerra sería el comienzo de la verdadera revolución proletaria en los países avanzados, según la doctrina de Marx y de Engels, pero me encontré con que a la derrota de Hitler, había sucedido la guerra fría y la influencia creciente del estalinismo en todo el mundo y muy especialmente en los medios literarios franceses [...] la fascinación que los escritores de mi edad sentimos ante la Revolución rusa, en la que vimos el comienzo de una nueva era mundial. Fascinación en el sentido recto de la palabra, es decir, violenta atracción seguida, en mi caso, de una repulsión no menos violenta. Estos sentimientos contradictorios me unían a Camus y me hacían simpatizar con muchas de las actitudes de Breton y sus amigos.¹⁶³

Es en el diálogo de “Un poeta” donde aparece con mayor nitidez la postura del teórico “comprometido” que rezuma también sentencia y condena:

¹⁶² Esta época de incertidumbre se refleja también en el papel de la risa y la carcajada en *¿Águila o sol?* Se trata de una risa violenta, agresiva, burlona, unas veces, histérica y dolorosa, otras. Sonrisas sardónicas, irónicas, desesperanzadas, no plenas. Risa frenética del condenado en los infiernos. El tema da para un ensayo, de manera semejante al realizado por Guillermo Sheridan en “Octavio Paz: la sonrisa de las estatuas”, donde el ensayista habla de una sonrisa y risas plenas que son abolición del tiempo y de la individualidad que nos aparta del otro y del todo, especialmente en poemas del periodo de *Ladera este* (1969). El texto de Sheridan se publicó en *Fundación*, anuario de la Fundación Octavio Paz, núm. 2 (2000), pp. 100-113.

¹⁶³ Citado en *Obras completas 14: Miscelánea II*, pp. 124 y 126, respectivamente.

—Por lo pronto, coge el azadón, teoriza, sé puntual. Paga tu precio y cobra tu salario. En los ratos libres pasta hasta reventar: hay inmensos predios de periódicos. O desplómate cada noche sobre la mesa del café, con la lengua hinchada de política. Calla o gesticula: todo es igual. En algún sitio ya prepararon tu condena. No hay salida que no dé a la deshonra o al patíbulo: tienes los sueños demasiado claros, te hace falta una filosofía fuerte. [Cursivas originales, OC, 188]¹⁶⁴

Resulta aleccionador que la culpa por la que es acusado el poeta al que alude el texto anterior tenga que ver con la calidad, o mejor dicho la lucidez, de sus sueños, uno de los temas reivindicados por el romanticismo y el surrealismo y que en Octavio Paz marca una evolución hacia el verdadero compromiso del poeta: “Merece lo que sueñas” (OC, 194), una ética que, trasmutada en una estética personal, encuentra particularmente en los aforismos de “Hacia el poema (Puntos de partida)” ejemplos de un diálogo poético, donde autor y lector se funden en la profecía de Lautréamont: la poesía será hecha por todos.

Después de los trabajos forzados del poeta para extraer agua de las piedras, las arenas movedizas de la incertidumbre interior y exterior, el

¹⁶⁴ Declara Paz a Rita Guibert en una entrevista de 1974: “Siempre hay otro que colabora conmigo. Y en general colabora contradiciéndome. El peligro es que la voz que niega lo que decimos sea tan fuerte que nos calle. Pero vale la pena correr el riesgo: es mejor que el contradictor. Cuando lo callamos, nuestra literatura se vuelve pedagógica, moral, aburrida. Se vuelve proclama, lección. Si me opuse al arte ‘engagé’, al ‘arte social’ y a todas esas cosas que por muchos años se escribieron en América Latina, fue porque a mí me parecía inmoral que un escritor asumiese que de su parte estaban la razón, la justicia o la

volado de *¿Águila o sol?* apunta hacia la reconciliación y la liberación a través de la poesía, un orden nuevo que el poeta no hace sino vislumbrar y ayudarnos a merecer a través de sus sueños que también pueden ser los nuestros:

Mediodía futuro, árbol inmenso de follaje invisible. En las plazas cantan los hombres y las mujeres el canto solar, surtidor de transparencias...
(OC, 194)

Cuando Paz señalaba en *El arco y la lira* que la creación poética se inicia como violencia sobre el lenguaje, desarraigo de las palabras, también sugería un segundo acto de retorno de la palabra hacia los otros que convertía al poema en objeto de participación.

Dos fuerzas antagónicas habitan el poema: una de elevación o desarraigo, que arranca a la palabra del lenguaje; otra de gravedad, que la hace volver. El poema es creación original y única, pero también es lectura y recitación: participación. El poeta lo crea; el pueblo, al recitarlo, lo recrea.¹⁶⁵

Con *¿Águila o sol?* Octavio Paz, lanza al aire una moneda de disyuntivas. Es un acto solitario que finalmente encuentra a otros

historia. Es horrible que un escritor pretenda tener razón no solamente frente al mundo sino frente a su propio yo..." Citado en R. Guibert, *7 voces*, México, Novaro, 1974, pp. 243-244.

¹⁶⁵ Citado en *Obras completas*, vol. 1, *La casa de la preencia*, p. 65.

solitarios a través de la poesía que así *entra en acción*. Más tarde Paz entendería que la salida no sólo podía surgir de las oposiciones y disyunciones, sino también de esa conjunción del espíritu: la reconciliación que a su vez conlleva la liberación. Una posibilidad de salvación apenas vislumbrada en *¿Águila o sol?*, y que encontrará puntos de llegada en el periodo de la afluencia oriental en su pensamiento y poesía, en el cual *El mono gramático*, antinovela, poema-ensayo, renovará una constante en la obra paciana: el uso de la prosa en periodos de transición poética.

B) *¿ÁGUILA O SOL?* COMO MODELO DE EDICIÓN PACIANA

“¿Corrige mucho lo que escribe?”, pregunta Rita Guibert a Paz en una entrevista traducida en 1974. A lo que él responde: “Sí, porque el otro está hablando siempre. El otro es un ser bastante perverso e insoportable que dice *no* a todo lo que digo. Por eso este continuo tartamudeo, esta continua indecisión, este continuo cambio en todo lo que digo.”¹⁶⁶

¹⁶⁶ Esta entrevista se incluyó en Rita Guibert, *7 voces*, México, Novaro, 1974, p. 244. La primera edición (Nueva York, Vintage) es de 1972. Un poco antes, p. 243, Paz señalaba como necesaria la presencia de este contradictor: “El escritor debe vivir no solamente un diálogo con los otros —su público, su estilo, la fama, la eternidad, que sé yo— sino consigo mismo. [...] los escritores vivos, aunque hayan escrito cinco líneas nada más, son aquellos que preservan su pluralidad, el diálogo entre el yo y los otros yos. Suprimir es mutilarse. El yo suprimido, el yo corporal, el yo indecente, el yo cínico, deben hablar a través de la voz

Al contemplar las diferentes versiones de *¿Águila o sol?* revisadas en el presente trabajo, uno se percató de que el grueso de las correcciones registradas son variantes no significativas: modificaciones de índole menor que aligeran el estilo, lo vuelven más directo, evitan repeticiones, uniforman un criterio editorial, ajustan el uso de palabras o enmiendan erratas que se venían arrastrando de una edición a otra. (Véase cuadro de variantes no significativas en el capítulo “Clasificación de variantes”.)

Algunas otras correcciones son significativas en menor o en mayor medida. Las primeras atienden a modificaciones en el sentido de la frase o el párrafo sin alterar en gran medida el significado o la intención original: son precisiones de sentido, correcciones para sugerir ambigüedades o abrir un nuevo horizonte de posibilidades semánticas a una frase poética, supresiones de aclaraciones demasiado explicativas o innecesarias. Aquí también se incluyen las correcciones que suprimían o aligeraban el tono enfático, exclamativo o reiterativo de una frase o un párrafo, cambios en apariencia de puntuación pero que en realidad perseguían depurar un aliento declamatorio, elegíaco, sentimental en exceso, más cercano a las primeras versiones de *A la orilla del mundo*

del escritor. La página está viva si en ella aparecen las voces suprimidas. [...] Nada amo más que la perfección verbal, pero sólo si ese lenguaje de pronto se abre y al abrirse vemos y oímos en esa ruptura abismal –literalmente abismal– otra realidad. R. Guibert, *7 voces*, p. 243.

(1942) y otros poemas de la primerísima época. (Véase cuadro comparativo de variantes significativas en el capítulo señalado.)

Por otra parte, las variantes significativas mayores sí alteran de manera radical el sentido previo del texto: introducen cambios metafóricos, nuevos títulos y hasta un texto entero, suprimen huellas del ambiente ideológico de la época, así como alusiones personales del autor y registros autobiográficos señalados por las fechas de escritura. (Véase cuadro comparativo de variantes significativas mayores en el capítulo señalado.)

En particular, gracias a las fechas que aparecen al pie de la mayoría de textos del mecanuscrito, es posible trazar un itinerario de escritura que arranca con el poema “Eralabán”, fechado el 25 de diciembre de 1948, y culmina con “Castillo en el aire”, fechado el 17 de mayo de 1950. Es decir, *¿Águila o sol?* fue escrito en un periodo de casi dos años y medio, según la cronología de la página siguiente.

CRONOLOGÍA DE *¿ÁGUILA O SOL?*¹⁶⁷
(SEGÚN LAS FECHAS DEL MECANUSCRITO)

25 de diciembre de 1948 ¹⁶⁸	“Eralabán” ¹⁶⁹ (texto de la sección “¿Águila o sol?”)
2 de enero de 1949	“Mediodía” (después “Llano”, texto de la sección “¿Águila o sol?”)
3 de enero de 1949	“Execración” (texto de la sección “¿Águila o sol?”)
6 de enero de 1949	“Mariposa de obsidiana” (texto de la sección “¿Águila o sol?”) ¹⁷⁰
9 de enero de 1949	“Antes de dormir” (texto de “Arenas movedizas”)
26 de enero de 1949	“Carta a dos desconocidas” (texto de “Arenas movedizas”)
febrero a julio de 1949	Fragmentos de “Trabajos forzados” (después “Trabajos del poeta”) ¹⁷¹

¹⁶⁷ Según Anthony Stanton, el itinerario internacional de Paz como miembro del servicio diplomático inicia en noviembre de 1943 en San Francisco. En 1944 obtiene la beca Guggenheim. En agosto de 1945 se traslada a Nueva York y en octubre recibe instrucciones del Dr. Castillo Nájera de transferirse a París a partir del 1 de noviembre con el cargo de tercer secretario. Llega finalmente a París el 9 de diciembre de 1945, en plena posguerra. A partir de mayo de 1947, el nuevo titular de Relaciones, Jaime Torres Bodet, lo asciende a segundo secretario en la misma sede. Citado en O. Paz, *Correspondencia Reyes / Paz...*, pp. 18-19.

¹⁶⁸ Según lo relata en *Itinerario*, Paz conoce a Breton en el café de la Place Blanche. Los presenta un amigo común: Benjamin Péret. Incluido en *Obras completas*, vol. 9, p. 33 y ss.

¹⁶⁹ Es el texto fechado más tempranamente de *¿Águila o sol?* La palabra “Eralabán” es una voz mágica que despierta un mundo mítico personal, relacionado con la infancia del poeta. ¿Pudo “Eralabán” desencadenar las potencias, los fantasmas y demonios de todo *¿Águila o sol?*, a la manera en que el vocablo “Rosebud” desencadena el alud de recuerdos de *El ciudadano Kane*, o la famosa magdalena de Proust el mundo de *En busca del tiempo perdido*?

¹⁷⁰ “Papillon d’Obsidienne” se publicó en *Almanach Surréaliste du Demi-siècle*, supl. de *La Nef*, núm. 63-64 (1950), 29-31, es decir, fue uno de los pocos adelantos publicados antes de aparecer el libro.

¹⁷¹ Según E. M. S., en su edición anotada de *Libertad bajo palabra* (Cátedra, 1998, p. 225), los 16 fragmentos de “Trabajos del poeta” aparecieron publicados con el título de “Trabajos forzados” en la revista *Sur*, núm. 178 (agosto de 1949), pp. 28-37.

17 de marzo de 1949	“La higuera” (texto de la sección “¿Águila o sol?”)
23 de julio de 1949	“El sitiado” (texto de la sección “¿Águila o sol?”)
8 de agosto de 1949	“Jardín con niño” (texto de la sección “¿Águila o sol?”)
9 y 10 de agosto de 1949	“Un aprendizaje difícil” (texto de “Arenas movedizas”)
21 de septiembre de 1949	“Paseo nocturno” (texto de la sección “¿Águila o sol?”)
27 de septiembre de 1949	“Aparición” (texto de la sección “¿Águila o sol?”)
diciembre de 1949	“Lecho de helechos” (texto de la sección “¿Águila o sol?”)
7 de diciembre de 1949	“Himno futuro” (texto de la sección “¿Águila o sol?”)
15 de diciembre de 1949	“Viejo poema” (texto de la sección “¿Águila o sol?”)
8 de enero de 1950	“Ser natural” (texto de la sección “¿Águila o sol?”)
6 de febrero de 1950	“Prisa” (texto de “Arenas movedizas”)
marzo de 1950	“Dama huasteca” (texto de la sección “¿Águila o sol?”)
18 de abril de 1950	“Nota arriesgada” (texto de la sección “¿Águila o sol?”)
6 de mayo de 1950	“Gran mundo” (texto de la sección “¿Águila o sol?”)
17 de mayo de 1950	“Castillo en el aire” (texto de la sección “¿Águila o sol?”)

A pesar de las modificaciones introducidas en las versiones aquí estudiadas, es evidente que *¿Águila o sol?* en su versión actual se nos presenta con relativamente pocos cambios respecto a su versión original. ¿Qué razones pueden estar detrás para que un texto de largo alumbramiento —dos años y medio— se presente ante nosotros casi como fue arrojado al mundo? Vayamos por partes.

Respecto a su obra poética en general, pero sobre todo los poemas que van de *Luna silvestre* (1933) a la recopilación de *Libertad bajo palabra* (1960), Octavio Paz se mostraba insatisfecho y a menudo justificaba los cambios introducidos en las nuevas ediciones. A este efecto pueden revisarse las advertencias que acompañan a las dos grandes recopilaciones de sus poemas: *Obra poética (1935-1988)*, publicada por Seix Barral en 1990, y el primer tomo de su poesía en la colección de las *Obras completas: Obra poética I (1935-1970)*, aparecida en México en 1997 bajo el sello de Fondo de Cultura Económica y Círculo de Lectores.¹⁷² Ambas advertencias se encuentran resumidas en el siguiente fragmento:

¹⁷² El segundo tomo de la poesía, correspondiente al volumen 12, se publicará al término de la edición de las *Obras completas* por voluntad expresa de su autor.

Corregí mis poemas porque quise ser fiel al poeta que los escribió, no a la persona que fui. Fiel al autor de unos poemas de los cuales yo, la persona real, no he sido sino el primer lector. No intenté cambiar las ideas, las emociones, los sentimientos sino mejorar la expresión de esos sentimientos, ideas y emociones. Procuré respetar al poeta que escribió esos poemas y no tocar lo que, con inexactitud, se llama el fondo o el contenido; sólo quise decir con mayor economía y sencillez. Mis cambios no han querido ser sino depuraciones, purificaciones. Y quien dice pureza, dice sacrificio: obedecí a un deseo de perfección. Por supuesto, es posible que no pocas veces me haya equivocado. Escribir es un riesgo y corregir lo escrito es un riesgo mayor.¹⁷³

Son muchos los poemas de esa época a los que Paz regresa una y otra vez, a los que altera, corrige o suprime en cada reedición, fiel a su “insensata sed de perfección”.¹⁷⁴ Es el caso de “Arcos” de *Bajo tu clara sombra* (1935-1944), recurrentemente corregido pero que guarda todavía correspondencia con la versión anterior. Otros, como “Entre la piedra y la flor” de *Calamidades y milagros* (1937-1947), han sufrido modificaciones tan radicales que poco queda del original. En cambio hay poemas como “Piedra de sol” de *La estación violenta* (1948-1957) que le fueron “dictados” a Paz y que han tenido muy pocas modificaciones.¹⁷⁵

¹⁷³ Fragmento de la conversación “Los pasos contados”, *Camp de l’Arpa*, núm. 74 (1980), pp. 51-52, citado por Gênese Andrade da Silva, “Libertad bajo palabra: un libro palimpsesto”, en *Fundación*, anuario de la Fundación Octavio Paz, núm. 2 (2000), pp. 68-69.

¹⁷⁴ Véase la nota 6, en la “Presentación”.

¹⁷⁵ Estas modificaciones aparecen mencionadas de manera general en O. Paz, *Libertad bajo palabra*, edición e introducción de Enrico Mario Santi, Madrid, Cátedra, 1998, y de forma específica en Gênese Andrade da Silva, *Verso y reverso: la reescritura de ‘Libertad bajo palabra’*, tesis de maestría, Universidade de São Paulo, 1995, 505 pp., donde se registran de manera minuciosa las diferentes

En el caso que nos ocupa, las variantes analizadas de *¿Águila o sol?* permiten armar, a través de sus deconstrucciones y reconstrucciones, un modelo *sui generis* de la edición del autor pues si bien es verdad que muchas de las correcciones responden a la improntas de “economía”, “sencillez”, “depuración”, “purificación”, también es cierto que algunas de ellas buscan borrar la lectura demasiado biográfica de un libro que, como pocos en la obra de Paz, representó un momento de crisis personal, muy emparentada con los derrumbes ideológicos a los que se enfrentaron algunos intelectuales, otrora simpatizantes del marxismo como el propio Paz, ante la inminencia de la guerra fría y la expansión del estalinismo. Esta crisis personal encontraría en *¿Águila o sol?* un vehículo necesario para la purgación que como acto revulsivo brotó con una violencia y pureza del lenguaje que casi ya no necesitó enmiendas.¹⁷⁶

variantes. Un resumen de este trabajo, con valiosas e inteligentes ideas sobre el acto de la reescritura cuyo proceso que va de lo demiúrgico a lo narcisístico no mata al poeta sino que confirma su vitalidad, apareció en Génesis Andrade da Silva, “*Libertad bajo palabra: un libro palimpsesto*”, *Fundación*, anuario de la Fundación Octavio Paz, núm. 2 (2000), pp. 59-87. Cfr. especialmente los capítulos “El canto negado: los poemas suprimidos” y “Libro-palimpsesto: los poemas reescritos” (pp. 78-86).

¹⁷⁶ Según la relación de cartas entre Octavio Paz y Alfonso Reyes enlistada en la nota 47, hay un hueco en la correspondencia entre las cartas de Paz del 29 de enero de 1951 y del 24 de mayo del mismo año. En la primera carta de ese periodo Paz escribe sobre el original de *¿Águila o sol?* que acababa de enviar con Rufino Tamayo, y en la segunda, hace un voto de confianza al depositar en manos de Alfonso Reyes y Alf Chumacero el cuidado editorial de su libro. Entre ambas cartas median tres meses, situación inusual pues en esa época casi no pasaba un mes sin que el joven escritor dirigiera una misiva a su mecenas y amigo. Sin embargo, hay una carta de Reyes a Paz del 9 de abril de 1951, que hace referencia tácita a otra de Paz intermedia y que, es de suponer, se extravió. En su carta, Reyes pareciera querer tranquilizar a su joven amigo, ante posibles dudas de éste sobre *¿Águila o sol?*, pues escribe: “Si su nuevo libro representaba una necesidad, debe gustarle como a mí me gusta. Habla usted de objetividad, etc. Tiene usted tiempo de todo y tiene usted buena mano para hacer cuanto guste.” (*Correspondencia Reyes / Paz...*, p. 143). Es decir, que en algún momento previo el propio Paz se refirió a *¿Águila o sol?* como una “necesidad”.

Si bien Rimbaud introdujo en el poema en prosa francés la idea de la confesión, la autobiografía y las memorias, especialmente en esa suerte de poema largo que es *Une Saison en enfer*, y si bien correspondió a Paz hacer lo propio en lengua española, es claro que las depuraciones personales y autobiográficas de algunas de las variantes significativas mayores estudiadas obran a favor del único compromiso al que a la postre se circunscribiría la ética y la estética de Octavio Paz: la Poesía. La corrección final de “Hacia el poema (Puntos de partida)”, donde el autor sustituye la proclama hasta cierto punto *engangé*: “Amor y revolución son poesía en acción” por la simple —pero no menos poderosa— afirmación: “la poesía entra en acción”, nos habla de un Paz editor de su propia obra que, más que insensato en su sed de perfección, buscó siempre estar a la altura de sus sueños.

BIBLIOHEMEROGRAFÍA CONSULTADA

- ALONSO, Martín. *Diccionario del español moderno*. Madrid, Aguilar, 1981.
- ALONZO, Rafael José. "André Breton y Octavio Paz: una epifanía verbal". *La metamorfosis de lo idéntico*. Universidad del Zulia, 1994, pp. 53-80.
- ANDRADE da Silva, Gênese. "Libertad bajo palabra: un libro palimpsesto". *Fundación*, anuario de la Fundación Octavio Paz, núm. 2 (2000), pp. 68-69.
- BAUDELAIRE, Charles. *Pequeños poemas en prosa*. Madrid, Cátedra, 1986.
- BERISTÁIN, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. México, Porrúa, 1985.
- BLECUA, Alberto. *Manual de crítica textual*. Madrid, Castalia, 1983.
- CERNUDA, Luis. *Poesía completa*. Edición de Derek Harris y Luis Maristany. 2ª ed., Madrid, Siruela, 1994.
- CIRLOT, Juan-Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Barcelona, Labor, 1992.
- COCCO de Filippis, Daisy. "Octavio Paz. ¿Águila o sol? o el fracaso del surrealismo como camino a la trascendencia". *Alcance*, núm. 6 (Nueva York, junio de 1987), pp. 2-6.
- CONDE Ortega, José Francisco. "Octavio Paz: ¿Águila o sol?". *La Vida Literaria*, año 1, vol. 1 (julio-agosto de 1993), pp. 20-23.
- CORTÁZAR, Julio. *Bestiario*. Buenos Aires: Sudamericana, 1951.
- FERNÁNDEZ, Jesse. *El poema en prosa en Hispanoamérica. Del modernismo a la vanguardia*. Estudio y antología. Madrid, Poesía Hiperión, 1994.
- FONDO de Cultura Económica. *Prontuario de normas editoriales y tipográficas*. México, Fondo de Cultura Económica, 1999.

- PACHECO, José Emilio. "¿Águila o sol?". *Proceso*, núm. 393, 14 de mayo de 1984, pp. 48-51.
- PACHECO, José Emilio. "Arenas movedizas". *Proceso*, núm. 649 (3 de abril de 1989), pp. 56-57.
- PACHECO, José Emilio. "Hacia 'Piedra de sol'?" *Proceso*, núm. 1122 (3 de mayo de 1998), pp. 60-61.
- PAZ, Octavio. "Manuscrito original de *¿Águila o sol?*" Archivo Histórico del Fondo de Cultura Económica, 1948-1950.
- . *¿Águila o sol?* México, Tezontle, 1951.
- . *Libertad bajo palabra. Obra poética (1935-1958)*. México, Fondo de Cultura Económica, 1960.
- . *Obra poética (1935-1988)*. Barcelona, Seix Barral, 1990.
- . *Obras completas*, vol. 1, *La casa de la presencia*. México, Fondo de Cultura Económica-Círculo de Lectores, 1994.
- . *Obras completas*, vol. 2, *Excursiones / Incursiones. Dominio extranjero*. México, Fondo de Cultura Económica-Círculo de Lectores, 1994.
- . *Obras completas*, vol. 3, *Fundación y disidencia*. México, Fondo de Cultura Económica-Círculo de Lectores, 1994.
- . *Obras completas*, vol. 8, *El peregrino en su patria*. México, Fondo de Cultura Económica-Círculo de Lectores, 1994.
- . *Obras completas*, vol. 9, *Ideas y costumbres I*. México, Fondo de Cultura Económica-Círculo de Lectores, 1995.
- . *Obras completas*, vol. 11, *Obra poética I (1935-1970)*. México, Fondo de Cultura Económica-Círculo de Lectores, 1997.
- . *Libertad bajo palabra*. Edición de E. M. Santí. Madrid, Cátedra, 1998.
- . *Obras completas*, vol. 13, *Miscelánea I. Primeros escritos*. México, Fondo de Cultura Económica-Círculo de Lectores, 1999.
- . *Obras completas*, vol. 14, *Miscelánea II*. México, Fondo de Cultura Económica-Círculo de Lectores, 2001.
- PAZ, Octavio y A. Stanton. "Genealogía de un libro: *Libertad bajo palabra*". *Vuelta*, núm. 145 (diciembre de 1988), pp. 15-21.
- PAZ, Octavio y Julián Ríos. *Solo a dos voces*. México, Fondo de Cultura Económica, 1999.
- REYES Coria, Bulmaro. *Manual de estilo editorial*. México, Limusa, 1986.
- RIMBAUD, Arthur. *Prosa completa*. Edición de José Antonio Millán Alba. Madrid, Cátedra, 1991.
- RULFO, Juan. *Toda la obra*. Coordinación de Claude Fell. España, UNESCO, Colección Archivos, núm. 17, 1992.
- SCHÄRER-NUSSBERGER, Maya. *Octavio Paz. Trayectorias y visiones*. México, Fondo de Cultura Económica, 1989.
- SHERIDAN, Guillermo. "Octavio Paz: la sonrisa de las estatuas". *Fundación*, anuario de la Fundación Octavio Paz, núm. 2 (2000), pp. 100-113.
- STANTON, Anthony, ed. *Correspondencia Alfonso Reyes / Octavio Paz (1939-1959)*. México, Fondo de Cultura Económica, 1998.

- SUPERVIELLE, Jules. *La desconocida del Sena*. Trad. de María Luisa Bombal, ilustr. de Norah Borges, pref. de Guillermo de Torre. Buenos Aires, Losada, "La Pajarita de Papel", 1941.
- TAJONAR, Héctor. "La poesía es tiempo condensado. Los poetas han sido también gente de pensamiento: Paz", 6ª parte de la entrevista a Octavio Paz publicada en *La Jornada* (25 de abril de 1998), p. 21.
- VERANI, Hugo J. *Bibliografía crítica de Octavio Paz (1931-1996)*. México, El Colegio Nacional, 1997.
- VERANI, Hugo J. "'Mariposa de obsidiana': una poética surrealista de Octavio Paz". *Literatura Mexicana*. Universidad Nacional Autónoma de México, vol. V (1994), núm. 2, pp. 429-442.
- WILSON, Jason. *Octavio Paz*. Boston, Twayne, 1986.