
El Sol y la Pirámide

Poesía y Verdad en Octavio Paz

Evodio Escalante

Si leer un texto es, entre otras cosas, establecer un sistema de relaciones, quizás sea pertinente comenzar este artículo mencionando a Sor Juana, en particular, a la Sor Juana más intelectual, aquella que escribe ese famoso “papelillo” que conocemos con el nombre de **El sueño**. La importancia de este poema, nos parece, no ha de explicarse sólo en términos de su excelencia estética, por todos reconocida. **El sueño** es también, de algún modo, la apertura o la creación de un espacio dentro del cual habrán de inscribirse, o al lado del cual habrán de inscribirse, otros poemas que nos importan. Una manera de leer **Muerte sin fin**, de José Gorostiza, y **Piedra de sol**, de Octavio Paz —poema al que dedicamos fundamentalmente este trabajo—, consiste en situarlos dentro de la perspectiva, o mejor dicho, dentro de los límites marcados por el poema de Sor Juana. Encontramos en este poema fundador, la configuración de una especie de canónica de lo imaginario, que consistiría no tanto en la presentación del tema del viaje, sea éste un viaje de la experiencia o del conocimiento, como en la develación de una contraposición fundamental que encontramos prolongada de algún modo en los citados textos de Gorostiza y Paz.

Esta contraposición, si hemos de emplear una atractiva imagen sobre la que descansa una cierta tradición filosófica, es la del Sol y la Pirámide, la de la luz y el monumento funerario. Menos retórica quizás, aunque no menos diferenciada, encontramos esta contraposición en Platón. El viejo conflicto entre el alma y el cuerpo, entre la forma y el contenido, aparece en el **Cratilo** no sólo como un acto semiológico —que suponemos originario— sino como una alusión más o menos directa al problema de la

pirámide: “Sócrates: ¿El cuerpo (soma) quieres decir? Hermógenes: Sí. Sócrates: el nombre me parece complejo; por poco que modifiquemos su forma lo es en el más alto grado. Algunos lo definen como la tumba (sema) del alma, donde se encuentra, en el presente, amortajada; y por otra parte, como es por él que el alma expresa sus manifestaciones, a este título aún es justamente llamado signo (sema) por ellos. Sin embargo, me parece que son sobre todo los órficos los que han establecido este nombre, según el pensamiento de que el alma expía las faltas por las que es castigada, y que, para guardarla, se la ha encerrado en ese cuerpo que parece una prisión; que es, siguiendo su mismo nombre, el soma (la cárcel) del alma, hasta que haya pagado su deuda. . .”¹

La relevancia semiológica de esta oposición, en la que el alma, al mismo tiempo que se expresa por medio del cuerpo, aparece como guardada, aprisionada o amortajada en él, ha sido advertida por Hegel. En un pasaje de la *Enciclopedia*, justamente aquél en el que intenta una definición del signo, Hegel afirma: “El signo es una cierta intuición inmediata, que representa un contenido completamente diverso de aquel que tiene por sí: es la pirámide en la cual se ha puesto y se conserva un alma extranjera”²

La fascinación de Hegel por la cultura egipcia,

¹ Platón, *Cratilo*, cit. por Jaques Derrida, “El pozo y la pirámide. Introducción a la semiología de Hegel”, en: Jaques d’Hont y otros, *Hegel y el pensamiento moderno*, Siglo XXI, México, 1973. p. 49 n.

² J.G.F. Hegel, *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*. Porrúa, México, 1977. p. 248.

por cierto, puede rastrearse en otros lugares. Aceptando los riesgos de una digresión excesiva, queremos citar ahora un texto en torno a la arquitectura egipcia. Dice Hegel: “Estamos en presencia de una doble arquitectura, una en la parte superior y la otra por debajo de la tierra; laberintos bajo el suelo, excavaciones suntuosas y profundas, pasajes que se tarda media hora en recorrer, salas cubiertas con jeroglíficos, un conjunto que habrá exigido un trabajo de minucioso acabado; por otra parte, por encima, vemos esas construcciones sorprendentes, entre las cuales tenemos que destacar, sobre todo, las Pirámides”³

Sor Juana, quien por supuesto no leyó a Hegel, pero que sí estuvo en contacto con la tradición gnóstica a la que tanto le debe el filósofo alemán, da muestras de una semejante fascinación. Véanse, a título de ejemplo, la mención a una obra del egipólogo Atanasio Kircher, en la *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*, así como las alusiones al sistema jeroglífico egipcio en las páginas justificatorias del *Neptuno alegórico*.

No es sino en *El sueño*, sin embargo, donde estas referencias, sintetizadas en la imagen canónica del Sol y la Pirámide, se convierten en un elemento verdaderamente imprescindible, es decir, en un elemento sin el cual el texto que conocemos no sería tal cual es. Ni la aparición de las categorías aristotélico-escolásticas, ni la constante recurrencia de elementos de la mitología griega, ni la demostración de un conocimiento galénico del cuerpo, tienen en el poema de Sor Juana la importancia reservada pa-

³ J.G.F. Hegel, *Estética*, cit., por Jaques Derrida, art. cit., p. 54.

ra la imagen de la pirámide, entendida al mismo tiempo como arquetipo geométrico y como emblema de las pulsiones del alma por conocer el Absoluto. La imagen de la pirámide se impone desde el primer momento: "Piramidal, funesta, de la tierra/nacida sombra. . ." Con estas líneas iniciales, en las que el sujeto es la sombra terrestre queriendo trepar a las Estrellas, Sor Juana no sólo amplifica la imagen de la pirámide, proyectándola sobre los mapas del universo conocido, construye al mismo tiempo una metáfora esencial con la que anuncia y simboliza ya la frustrada búsqueda intelectual que constituye el tema y el argumento del poema.

Terrenal, imperfecta, derivativa con respecto a una luminosidad frente a la que permanece ajena, la sombra terrestre no está llamada a realizarse nunca. No alcanza a tocar, ni siquiera, la órbita de la luna, que es el más cercano de los cuerpos celestes. Este elemento, el de la frustración, perfecciona la imagen de la pirámide como emblema de los deseos del alma. Equiparadas en un momento con la llama, como en otro, más adelante, con la Torre de Babel, las pirámides egipcias aparecen explícitamente en el poema de Sor Juana como la materialización o la exteriorización de las pulsiones del sujeto, en su intento por alcanzar el conocimiento de la Primera Causa:

según de Homero, digo, la sentencia,
las Pirámides fueron materiales
tipos solos, señales exteriores
de las que, dimensiones interiores,
especies son del alma intencionales:
que como sube en piramidal punta
al Cielo la ambiciosa llama ardiente,

así la humana mente
su figura trasunta.
y a la Causa Primera siempre aspira

Esta materialización de las pulsiones del sujeto, que se reconoce en la arquitectura de la pirámide, y cuya forma reviste, por lo tanto, la forma de su propio deseo, es completamente extraña a la concepción de Hegel. En Hegel, como se ha visto, la pirámide es una especie de exterioridad radical: el alma, que permanece en su interior, es un alma ajena, extraña, empeñada, consignada en el interior de una forma que no le corresponde, y con la que no tiene relaciones de semejanza. Esta heterogeneidad radical, esta ausencia de parecido, de participación o de analogía entre el alma y la pirámide, entre el significado y el significante, le va a servir a Hegel, según afirma Derrida, para fundamentar la **arbitrariedad** del signo, después retomada por Saussure en su **Curso de Lingüística General**.⁴

El espacio de Sor Juana, en el otro extremo, no está dominado por la idea de signo, sino por la de símbolo. Mejor que ajenas, extrañas o radicalmente diferentes, las grandes losas del monumento funerario son en Sor Juana la expresión, la encarnación, acaso precaria o defectuosa, de un pneuma anímico que anda en busca de lo Absoluto, es decir, que inapacible en su envoltura terrestre, contagia a la pirámide sus pulsiones ascensionales, volviéndola emblema de su deseo cognoscitivo.

La primera aparición de la pirámide de la que nosotros queremos hablar en la obra de Octavio Paz, se encuentra en el poema inicial de **La estación**

⁴ Véase Jaques Derrida, art., cit., pp. 51-52.



violenta. “Himno entre ruinas”, por cierto, uno de los poemas más estudiados de Octavio Paz, nos servirá para abrirnos una puerta de entrada en la lectura de *Piedra de sol*.

Arranque y consumación, génesis y apocalipsis de *La estación violenta*, “Himno entre ruinas” y *Piedra de sol*, aunque diferentes en su tema, en su extensión y en el procedimiento que los conforma, son semejantes en cuanto participan de una contraposición fundamental. Está ya en el primero, aunque de una manera abstracta y poco desarrollada, la oposición entre una escritura solar, imbuída de irresistibles poderes naturales, y la presencia de una arquitectura histórica, producto de la organización humana, pero al mismo tiempo viciada por la corrosión cronológica y el defecto de su propia sustancia.

Dividido en siete estrofas, de las cuales la segunda, la cuarta y la sexta aparecen en cursivas, para destacar tipográficamente su mutua semejanza así como su diferencia con respecto a las estrofas no cursivas, “Himno entre ruinas”, mejor que ilustración de una “dialéctica entre soledad y comunión”,⁵ muestra de una manera bien tajante la oposición de dos temporalidades: la temporalidad histórica, la del hombre caído y disgregado en la sucesión cronológica, y la temporalidad mítica o de la consumación, representada en el poema por los efluvios de un sol al mismo tiempo procreador y paradisiaco:

⁵ Así lo quiere Ramón Xirau en su libro *Poesía y conocimiento*. Joaquín Mortiz, México, 1978, p. 101 y ss. En este y otros libros anteriores, el profesor Xirau ha hecho suyo el proyecto, peligrosamente redundante, cuando no inútil, de estudiar los poemas de Paz desde la perspectiva que impone el propio Paz en algunos de sus ensayos.

Coronado de sí el día extiende sus
[plumas.

¡Alto grito amarillo,
caliente surtidor en el centro de un
[cielo
imparcial y benéfico!

.....
el sol pone su huevo de oro y se de-
[rrama sobre el mar.

Todo es Dios.

Frente a los poderes genésicos del sol, y en general de la naturaleza, la segunda estrofa opone el contraste de una arquitectura histórica, de alguna forma frustrante:

Cae la noche sobre Teotihuacán,
en lo alto de la pirámide los mucha-
[chos fuman marihuana,

.....
El canto mexicano estalla en un ca-
[rajo,

estrella de colores que se apaga,
piedra que nos cierra las puertas
[del contacto.

Sabe la tierra a tierra envejecida.

En este contexto, como es evidente, la marihuana no representa una vía de acceso a los poderes de la naturaleza o de la vegetación eterna, sino que es un elemento más dentro de la frustración histórica generalizada. En el triste escenario teotihuacano, está uno tentado a decirlo, no encontramos sino imitaciones o simulacros de la vida, degradada como está a la condición de lo precario o lo inauténtico.

De aquí que, en esta misma estrofa, en este mismo contexto de histórica frustración, el texto se pregunte: “¿Qué yerba, qué agua de vida ha de darnos la vida, . . . ?”

A diferencia de Sor Juana, para quien la pirámide, sin dejar de asumir la negatividad implícita en el monumento funerario, se deja contagiar por las pulsiones positivas del sujeto, embarcado en su búsqueda de conocimiento; Octavio Paz, nos da una idea más bien unilateral de la pirámide. Para Paz, las pulsiones afirmativas del sujeto no encuentran en la pirámide un solo elemento en el cual reconocerse. Entre la pirámide y el sujeto, mejor que un parecido, una participación o una analogía, lo que se da es una diferencia irreductible. O si se quiere, una alienación mutua. Decir Teotihuacán y decir Nueva York, Londres, Moscú, es decir una y la misma cosa. Es decir: “La sombra cubre el llano con su yedra fantasma”. Es preguntar: “¿Y todo ha de parar en este chapoteo de aguas muertas?”

Y es que el sujeto de Paz no se reconoce en la historia, en las formas de la ciudad. Estaría uno invitado a decir que un poema como “Himno entre ruinas” restituye la idea hegeliana del alma ajena, que ha sido transportada, consignada, amortajada dentro de un monumento que no tiene nada que ver con su verdad íntima. Esta restitución, de algún modo, sería inexacta: en la imagen de Hegel, el sujeto, es decir, el significado, se encuentra atrapado en el interior de un significante despótico que le ha sido impuesto y con el que no se identifica. La lucha del sujeto por modificar, romper o ajustar, de acuerdo a su intuición propia, la materialidad extraña de la pirámide, en caso de darse, tendrá que darse en el interior mismo de la pirámide, desde el centro de

esta prisión o esta tumba que es ella para el alma.

En "Himno entre ruinas" esta dialéctica simplemente no es posible. La potencia solar nunca ha estado encerrada, existe por sí misma, se afirma positivamente al margen de la historia, al margen de sus torres y vanos monumentos, y si se enfrenta a ellos, no lo hace desde los oscuros calabozos del significante, sino al aire libre, desde una libertad que pre-existe a toda consciencia de la historia, y que incluso no necesita de la historia para existir, pues es más bien su principio contrario. El mediodía, esa "copa de eternidad", no se posa sobre Teotihuacán sino para mostrar, desde la inmediatez de un tiempo míticamente colocado fuera del tiempo, tiempo que no desemboca ni se gasta, las frustraciones de la existencia histórica.

En **Piedra de sol**, como veremos, las cosas no suceden de una manera radicalmente distinta.

Poemas del desgaste y la regresión, del fracaso del intelecto o de las totalizaciones de la muerte, **El sueño de Sor Juana y Muerte sin fin** de Gorostiza, están cargados con el peso de una negatividad que nunca es rechazada o excluída mecánicamente del espacio poético, una negatividad, además, que trabaja a los poemas desde su propio interior y determina su desenlace. En la incapacidad de la ambiciosa intuición sorjuanesca, que quisiera capturar de un solo golpe la realidad del mundo, y que "por mirarlo todo, nada vía"; en la imposibilidad para acceder de otra manera a esta realidad a través de un conocimiento gradual, que se fuera elevando metódicamente de las especies ínfimas a las de jerarquía más alta, queriendo "discurrirlo todo, /quien aun la más pequeña,/ aun la más fácil parte no entendía"; en el triunfo final del sol, que despierta al

sujeto sorjuanesco y desengañado lo regresa al mundo de todos los días; en la lucha que se entabla entre el vaso de agua y el agua, entre la forma y el contenido, como vemos en el poema de Gorostiza, y que culmina con la destrucción mutua de toda forma y de todo contenido en la regresión cósmica de hombres, animales y plantas hacia una nada total e indiferenciada; en todos estos momentos del conocimiento o de la existencia encontramos, de alguna manera, algo que no siempre aparece en los poemas de Paz, a saber, lo que Hegel llamaría "la seriedad, el dolor, la paciencia y el trabajo de lo negativo".⁶

La potencia genésica de la escritura solar, entendida como una fuerza irresistible de la Naturaleza, se sobrepone afirmativamente a las opacidades de la Historia, conviriténdolas en cristales translúcidos, en transparentes estatuas de un deseo luminoso. Este predominio del principio solar, que se impone sobre la historia y en general sobre lo negativo, tal y como lo vimos en el poema "Himno entre ruinas", encuentra en **Piedra de sol** una nueva manera de concretarse. Frente a la oposición todavía abstracta y carente de movimiento que encontramos en el primero, **Piedra de sol** asume la movilidad horizontal del signo y lo despliega dentro de un plano en el que van apareciendo figuras míticas y figuras de la historia, paisajes de la memoria y pasadizos que desembocan en tiraderos y barrancos. Este dinamismo de lo horizontal, este inmiscuirse el signo entre los cuerpo y los entresijos de la historia, como en una insaciable búsqueda de experiencia, no

⁶ J.G.F. Hegel. *Fenomenología del espíritu*, Fondo de Cultura Económica, México, 1966. p. 16.

conleva sin embargo los peligros de la dispersión. El nomadismo del signo es, de alguna manera, más aparente que real: el ilimitado virtual del recorrido horizontal es conjurado por el poeta con un dispositivo que obliga al poema a hacer suya la imagen de una serpiente mordiendo la cola. No es casual que **Piedra de sol** comience y termine con los mismos versos; algo en la estructura circular del poema nos dice que ella es esencial para conjurar la peligrosa dispersión de los signos en los vericuetos de la historia, así como para asegurar el predominio del régimen solar al que ellos se encuentran sometidos.

Así como en **El sueño** de Sor Juana una lógica de la exacerbación prescribe que el viaje intelectual no pueda iniciarse sino hasta cuando los vapores nocturnos hayan apaciguado al cuerpo, al punto de convertirlo en una especie de cadáver viviente (“el cuerpo siendo, en sosegada calma /un cadáver con alma”), del mismo modo en Paz el viaje del sujeto por los vericuetos de la experiencia no será posible sino a partir de un apaciguamiento inicial, representado por los versos del sauce de cristal, del chopo de agua, del “agua que con los párpados cerrados/mana toda la noche profecías”. Sólo que mientras en Sor Juana el viaje del sujeto es un viaje vertical, en busca de la Causa Primera, en Paz este deseo de trascendencia ha desaparecido ya, o mejor dicho, se ha convertido en el deseo de una trascendencia horizontal, que no quiere ya poseer ninguna verdad, ningún conocimiento del más allá. Incluso la epifanía religiosa, en este poema, es análoga a la experiencia de los rostros y de los cuerpos en el plano de la historia, en el sentido de que ambos provienen de un dinamismo de lo horizontal. El “hambre de

encarnación” —soberbio proyecto de la poesía de Paz— no promueve ni un ascenso al “empíreo” ni un descenso al infierno, es más bien una inervación del sol, un recorrido de la luz sobre la superficie. De aquí que algunos de los momentos más inspirados de **Piedra de sol** sean los dedicados a la configuración de la “otredad”, entendida como el mecanismo que produce los encuentros, las encarnaciones, las transfiguraciones del yo en la carne de sus semejantes. De aquí también que algunos comentaristas insistan en definir **Piedra de sol** como un poema esencialmente amoroso.

Es cierto que desde la “entrevista muchacha reclinada/en los balcones verdes de la lluvia”, que el sujeto rescata en alguno de los sótanos del recuerdo, hasta la visión de los amantes abrazados en medio de los bombardeos, durante la Guerra Civil Española:

los dos se desnudaron y se amaron
por defender nuestra porción eterna,
nuestra ración de tiempo y paraíso

todo parecería decir que sí, que el amor es la presencia definitoria del poema. Nosotros diríamos, más bien, que el amor es en **Piedra de sol** una simbolización de las fuerzas horizontales que lanzan al sujeto fuera de sí, dispersándolo sobre la superficie del planeta o de la historia. Laura, Isabel, Perséfone, María, el estertor de Trotski, Bruto antes de la batalla, Churruca en su barrica, el burro pedagogo, el cocodrilo metido a redentor, las uvas en Bidart, la noche inmensa y verdinegra de Oaxaca, Madrid 1937, Melusina y su escama verdosa, los cuartos a la deriva, Madero y su mirada que nadie contestó: la

experiencia de la “otredad” no puede darse sino a partir de este encontrarse y desencontrarse con los cuerpos plurales de la historia.

Delante de esta impresionante exhibición, El sueño de Sor Juana es un poema solipsista, poblado de alusiones mitológicas y escolásticas, pero siempre vacío en tanto que ellas son antes un decorado o un modelo arquetípico que personas reales o representación de actos concretos. Lo mismo habría que decir con respecto a *Muerte sin fin*: las nupcias del alma y el cuerpo, de la forma y el contenido, sólo deciden poblarse de mundo cuando han decidido arrastrarlo todo a la destrucción. El otro concreto, el otro real no aparece nunca por los desolados parajes del poema.

Despreocupado de los problemas filosóficos implícitos en los textos de Sor Juana y de Gorostiza, *Piedra de sol* juega con las fuerzas centrífugas de la dispersión para explorar, asumiendo lo fragmentario, lo inacabado, lo que a veces existe sólo como destello, la pluralidad de los nombres que aparecen en la experiencia individual y en la experiencia histórica del sujeto. Avanzando entre galerías de sonidos, fluyendo entre presencias resonantes, transitando por los corredores sin fin de la memoria, corriendo por entre galerías obstinadas y pasadizos de espejos que repiten su imagen destrozada, incurriendo en trampas, celdas y encantadas cavernas, caminando a tientas por los corredores del tiempo, “rodeado de muerte, amenazado/ por la noche y su lúgubre bostezo”, el sujeto de *Piedra de sol* conoce y hace suya —aunque sea por un momento— la dura corrosión del tiempo cronológico:

sólo un instante mientras las
 [ciudades,
 los nombres, los sabores, lo vivido,
 se desmoronan en mi frente ciega,
 mientras la pesadumbre de la noche
 mi pensamiento humilla y mi
 [esqueleto,
 y mi sangre camina más despacio
 y mis dientes se aflojan y mis ojos
 se nublan y los días y los años
 sus horrores vacíos acumulan,

Determinado en ocasiones por el tiempo cronológico, el amor no es siempre el camino real de las epifanías:

tu boca sabe a tiempo
 [emponzoñado,
 tu cuerpo sabe a pozo sin salida,

 y tus palabras afiladas cavan
 mi pecho y me despueblan y vacían,
 uno a uno me arrancas los
 [recuerdos,
 he olvidado mi nombre mis amigos
 gruñen entre los cerdos o se pudren
 comidos por el sol en un barranco

Con todo, uno se pregunta si al mismo tiempo que una capacidad sorprendente para afrontar la dispersión y la angustia, la presencia del otro y de la muerte, no hay en *Piedra de sol* el mecanismo para recuperarlos dentro de una unidad pre-establecida, de naturaleza mítica, que borra las diferencias

y lo análogo todo en el tiempo imaginario de la consumación. La noción de "otredad", que juega un papel clave en la obra de Paz, no deja así de ser una nación bastante problemática.

Sucede que Paz aplica la noción de "otredad" a tantas cosas que podría preguntarse si en realidad este pensamiento conoce al otro, en tanto otro concreto, en tanto otro real, o si en realidad el Otro no es sino una trampa que enmascara y justifica la presencia de una unidad pre-establecida. Lo podemos ver en *Piedra de sol*: la dispersión de los nombres de la historia, de Madero a Trotski, de Bruto a Moctezuma, de Churruca a Lincoln, atravesados todos por la marejada del tiempo cronológico, deja su lugar en el poema a una reflexión sobre el paso del tiempo, para dar entrada, en seguida, a una afirmación que revoca y niega este tránsito temporal: "no pasa nada, sólo un parpadeo /del sol, un movimiento apenas, nada". Más adelante, a la "vida que nos desvive y enajena, / que nos inventa un rostro y lo desgasta", el discurso del poeta responde con una letanía en la que se despliega una obvia referencia a la "otredad", entendida no como el otro concreto de la historia, sino como el otro de un tiempo original y mitificante:

Eloísa, Perséfone, María,
muestra tu rostro al fin para que vea
mi cara verdadera, la del otro

Dice mucho que un poema como *Piedra de sol*, que es, como hemos afirmado, un poema de la experiencia horizontal, e incluso, un poema de la dispersión, en el que el sujeto quiere encarnar en los otros múltiples de la historia, termine elevando

invocaciones a una abstracta "puerta del ser", capaz de borrar el rostro del sujeto dentro de un "ser sin rostro, /indecible presencia de presencias", verso que remite, según creemos, a una experiencia mística, muy aceptable, si no fuera porque en este contexto una experiencia tal borra los nombres de la historia, antes grabados sobre la piedra viva.

La estructura circular del poema contribuye también, a su modo, a esta especie de borradura final. La dispersión, la pluralidad de los nombres ha sido más bien un mero simulacro. A la hora de la verdad, el poema se las ingenia, incluso en el nivel mismo de su estructura, para conjurar los peligros de la dispersión, restableciendo, con un gesto muy coherente en Paz, el reino de la Identidad. El tiempo plural de la historia ha sido así cancelado en favor del tiempo contemplativo y mítico de una otredad abstracta y autocomplaciente. A fin de cuentas, lo que ha importado es la unidad, la recuperación de un "yo" original, que es devuelto, por una operación mágica, del mundo de la diferencia y de la fragmentación al mundo seguro de la Identidad. El propio Paz lo dice en un pasaje de *El arco y la lira*: "La experiencia de lo Otro culmina en la experiencia de la Unidad. Los dos movimientos contrarios se implican. En el echarse hacia atrás ya late el salto hacia adelante. El precipitarse en el Otro se presenta como un regreso a algo de que fuimos arrancados".⁷

El Otro, si bien se ve, ha perdido en esta explicación las notas diferenciales que lo volvían un ser

⁷ Octavio Paz. *El arco y la lira*, Fondo de Cultura Económica, México, 2a. ed., 1967, p. 133 (El énfasis es nuestro.)

irreductible, es decir, un otro concreto, un otro real; se ha convertido, por el contrario, en un otro fantaseado, inventado, creado sólo para dar la apariencia de una precaria dispersión que ha de ser asimilada por el momento del "origen", ese momento mítico que atraviesa toda la obra de Octavio Paz. ¿Qué es el origen, en efecto, sino el tiempo de una Unidad perdida que el sujeto necesita inventar, fantasear, poner delante de sí a la manera de un espejo, a fin de insertarse dentro del circuito inexpugnable de la Identidad?

Es cierto que vivimos una etapa de dispersión, de dura fragmentación: hemos perdido el centro. Veamos cómo plantea Paz el asunto en otro fragmento de *El arco y la lira*:

Ahora el espacio se expande y disgrega; el tiempo se vuelve discontinuo; y el mundo, el todo, estalla en añicos. Dispersión del hombre, errante en un espacio que también se dispersa, errante en su propia dispersión. En un universo que se desgrana y se separa de sí, totalidad que ha dejado de ser pensable excepto como ausencia o colección de fragmentos heterogéneos, el yo también se disgrega. No es que haya perdido realidad o que lo consideremos como una ilusión. Al contrario, su propia dispersión lo multiplica y lo fortalece. Ha perdido cohesión y ha dejado de tener un centro, pero cada partícula se concibe como un yo único, más cerrado y obstinado en sí mismo que

el antiguo yo. La dispersión no es pluralidad, sino repetición: siempre el mismo yo que combate ciegamente a otro yo ciego. Propagación, pululación de lo idéntico (p. 260)

Se antoja decir que lo que este pensamiento se niega a aceptar es la existencia de la diferencia. Si no es recuperable en la Unidad, el Otro no tiene derecho a existir, se convierte en un elemento anómalo, aberrante, que vendría a dar al traste con el sistema de recuperaciones con tanto cuidado establecido. Por eso Paz, si comienza aceptando la dispersión en el mundo moderno, lo hace sólo para poder incorporarse esta dispersión en nombre de un principio de Identidad que todo lo totaliza. "El bosque de las significaciones —dirá en *El signo y el garabato*— es el lugar de la reconciliación".⁸ Insistimos: para Paz, la pluralidad existe sólo en la medida en que justifica una operación unitiva, recuperante, una operación capaz de restablecer una discutible identidad originaria.

Pero volvamos al poema. Si nos hemos remitido a algunos pasajes del Paz ensayista ha sido por un intento de aclarar los reparos que nos ha suscitado la lectura de *Piedra de sol*. Justificados o no, estos reparos, que nos hacen tomar una distancia frente al poema, no deben resolverse en definitiva sino en el cuerpo mismo del poema y de la lectura que en nosotros suscita. *Piedra de sol* es —y no creo que esto le moleste a su autor— un poema múltiple, complejo, que invita a hacer lecturas muy diferen-

⁸ Octavio Paz. *El signo y el garabato*, Joaquín Mortiz, México, 1973, p. 30

tes entre sí. La nuestra se había dado a sí misma la perspectiva de "Himno entre ruinas", el poema con el que se abre **La estación violenta**. Sentimos que es tiempo de recuperar esta perspectiva. Dos tipos de temporalidad, esquemáticamente esbozados en las estrofas de "Himno entre ruinas", están también presentes en el desarrollo mucho más complejo de **Piedra de sol**: por un lado, la temporalidad solar, la del mediodía eterno, la de un tiempo perfecto que ha dejado de transcurrir, o en el que lo único que transcurre es "su propio transcurrir dichoso" por el otro, el tiempo de la historia y de la ciudad, el tiempo cronológico, el de la dispersión y el acabamiento. Hemos hablado ya de esta temporalidad. Veamos ahora algunos ejemplos de la primera.

Piedra de sol, como su nombre puede dar a entenderlo, es también el nombre de una propuesta. Lo que el poema propone es la experiencia de un tiempo cíclico, de un tiempo dominado por el magnetismo solar, capaz de borrar las opacidades o los obstáculos de la historia, a fin de instalarnos en un "tiempo total donde no pasa nada /sino su propio transcurrir dichoso".

Calendario, evocación y producción del tiempo despliegue de signos espaciales que se nos devuelven como intuición de un tiempo colmado, anegado en su propia consumación, un tiempo perfecto que hace comulgar al hombre con lo eterno, **Piedra de sol** es, por encima de la experiencia de la dispersión, por encima de su contacto con los nombres plurales de la historia, un intento por **devolver** al hombre al tiempo originario de la consumación, tiempo que desvanece los rostros de la historia para instaurar, al fin, "el ser sin rostro", que no es, en este caso, el rostro anónimo de la sociedad burocrática, sino la

manifestación de una disolución del yo que aparece en el verso de Paz como "indecible presencia de presencias", y que remite de algún modo a la experiencia mística de la "iluminación".

A las irradiaciones de lo solar debemos, en efecto, el sentido de consumación paradisiaca que termina por dominar en el poema, con todo y que, como debemos reconocerlo, aparecen también en él el crimen, la castración, la corrupción, la muerte. Algunos de los momentos más efectivos del poema, nos parece, son justamente aquellos en los que la fuerza solar vuelve translúcidos los cuerpos, o se fija en el instante para instaurar en él un tiempo contemplativo y paradisiaco, que abre las puertas de la orilla extranjera para llevarnos de la mano a la epifanía o el misticismo. He aquí uno de los momentos místicos de **Piedra de sol**:

el mundo se despoja de sus máscaras
y en su centro, vibrante trans-
[parencia,
lo que llamamos Dios, el ser sin
[nombre.
se contempla en la nada, el ser sin
[rostro
emerge de sí mismo, sol de soles,
plenitud de presencias y de
[nombres;

¿Y qué es lo que subyace, nos preguntamos, en este "ser sin nombre" de que habla el poema? De hecho, el deseo de anular las diferencias, de disolver las particularidades de que consiste el tiempo cronológico, el deseo, si bien se ve, de acabar con el otro, de incorporárselo, de asimilárselo en nombre

de un tiempo en el que ya no habrá nombres, ni rostros, ni diferencias, sino sólo el continuo de una energía abstracta que todo lo consume en nombre de la delicia o del paraíso.

¡Qué diferente la visión que encontramos en otro poema sensible a la imagen de la pirámide! En *El Tajín* (1963), de Efraín Huerta, poema que entendemos como una especie de respuesta a la visión paradisíaca de “Himno entre ruinas” y *Piedra de sol*, no hay lugar para estos efluvios de la pura positividad. Lo que en Paz aparece como reconciliación de “las dos mitades enemigas” y “luminosa naranja de veinticuatro gajos” (en “Himno entre ruinas”) o como “sol de soles, / plenitud de presencias y de nombres”, según acabamos de ver, se transforma en *El Tajín* en presencia irreductible de la muerte: “Muertos estamos, muertos/ en el instante, en la hora canicular”. Ni siquiera la irradiación del sol, que es en Paz un principio de vida, puede algo contra esta negatividad erguida e insoportable. En Huerta, como en Paz, también el tiempo alcanza a detenerse, pero su detención no nos devuelve al tiempo mítico del origen, sino más bien a la muerte, a la destrucción, a la nada absoluta. Cuando “una orquesta de fuego y aire herido” penetra en el interior de la pirámide, adentro no pasa nada, no despiertan los muertos, el alma consignada no rompe su mortaja, sólo “un ave solitaria y un puñal resucitan”:

No hay un imperio, no hay un reino.
Tan sólo el caminar sobre su propia
[sombra,
sobre el cadáver de uno mismo,
al tiempo que el tiempo se suspende

y una orquesta de fuego y aire
[herido
irrumpe en esta casa de los muertos
—y un ave solitaria y un puñal
[resucitan.

Parecería ocioso tratar de refutar en nombre de un sentido de la realidad o de la historia, los paraísos que sedimenta la poesía de Paz. Aquí más bien hemos querido mostrar el sentido que la recorre. Estar o no de acuerdo con lo que dicen los poemas, es un asunto diferente. Lo importante en el poema es, creemos, la eficacia, la intensidad de los signos que él encarna, independientemente de que la o las verdades en que esta intensidad se sustenta sean más que discutibles.

Tomemos entonces *Piedra de sol* como lo que es: conjuración y rito, profecía y calendario, invocación y devolución de un tiempo mítico, de naturaleza circular, cicatrizado en signos para que a partir de esas cicatrices, hablantes aunque mudas, puedan cerrarse en nuestra piel las que el tiempo nos ha ido produciendo.

Esta receptividad frente a los signos del poema, precisa, aunque sea por un momento, el acto, a veces no fácil, de suspender las certidumbres. Leer un poema, quisiéramos decir, es retirar del mapa aquello que sabemos, aquello que nos consta, el arsenal impuro de nuestras certidumbres, la confianza dogmática en nuestro bagaje de verdades. Sólo gracias a esta suspensión, seremos capaces de tomar el poema como lo que es: una cierta organización de efectos por medio del lenguaje. Lo que importa, entonces, no es tanto la verdad en—sí, la falsedad en— sí de las ideas y las experiencias que

surcan el poema, sino la manera en que estas ideas y experiencias, convertidas en lenguaje, son capaces de producir en nosotros un efecto de verdad, un efecto de seducción, un efecto de representación. La verdad poética, estamos tentados a decirlo, no es sino una coherencia o una gracia del lenguaje que nos impone pre-racionalmente sus efectos, antes de todo juicio, no importa que más tarde el intelecto quiera recuperar aquello que la literatura había conseguido conmovérselo o arrebatárselo.

Piedra de sol se nos impone, querámoslo o no, como una totalidad creadora de sentido: es uno de los altos momentos de la poesía escrita en español. Sin embargo, a diferencia de *El sueño* o de *Muerte sin fin*, que nos ganan incluso en sus inflexiones más pequeñas, hay algo en ciertas totalizaciones de **Piedra de sol** que resultan difíciles de aceptar, sobre todo en una época como la nuestra, en la que el reto estriba en aceptar la dispersión y la diferencia, la muerte de la analogía y la disolución de los mitos en una historia que es cada vez más cruenta, más terrible. Aceptamos, incluso, que el reparo puede provenir no tanto de estas totalizaciones, como de la ligereza con que ellas son deslizadas en el texto.

La reposada lentitud, el ritmo pausado, a veces dificultoso, la entrecortada gravedad de los poemas de Sor Juana y de Gorostiza, incluso, la hiriente mordacidad que a veces aparece en este último, le otorgan a las verdades que se despliegan en estos poemas una consistencia que nadie podría negar. El fracaso del alma sorjuanesca para captar de un solo golpe la verdad de lo creado, lo mismo que la increíble involución general del universo, en el poema de Gorostiza, se nos imponen como afirmaciones de un tipo muy especial. El contexto poético dentro

del que aparecen les confiere el estatuto de evidencias, de intuiciones coherentes y autojustificadas, dotadas de una autonomía que rebasa nuestras previsiones intelectuales o de sentido común. No sucede lo mismo, como hemos visto, con algunos pasajes de **Piedra de sol**. Un poderío verbal indiscutible, un flujo de luz que surge de esta escritura, y que todo lo atraviesa y todo lo comunica y todo lo vuelve transparente, creemos, es también responsable de que su optimismo, su confianza paradisiaca pueda sonar un poquito falsa o banal, al mismo tiempo que gratuita o insulsa. Modifiquemos ligeramente a Hegel para hacerlo decir que la poesía puede descender “al plano de lo edificante e incluso de lo insulso si faltan en ella la seriedad, el dolor, la paciencia y el trabajo de lo negativo”. Lo dice Lezama: “El predominio de lo solar, cuando la luna se aleja representa en nuestra teología la aparición de los ángeles, es decir, la transparencia, la ligereza. . .”⁹ En la teología mundana de nuestros días, diríamos, esta transparencia, esta ligereza, esta ausencia de la paciencia y el dolor, de la seriedad y del trabajo de lo negativo, se presenta, por una parte, como una conquista irreductible del pensamiento, liberado en nombre del goce de la escasez y la necesidad; por otra parte, como un embotamiento del sentido en nombre de la transparencia.

Por eso decíamos al principio que a Paz no le va bien la contraposición hegeliana del alma y la pirámide. Según Hegel, en el interior del edificio funerario ha sido consignada un alma extraña, que no se identifica, por decirlo así, con la envoltura pétreo

⁹ José Lezama Lima, *Introducción a los vasos órficos*. Barral Editores, Barcelona, 1971, p. 205.

en que ha sido encerrada. Hay en esta imagen, según lo percibimos, la idea de una negatividad: para modificar, ajustar o destruir, según la intuición que le es propia, la materialidad extraña de la construcción que se le impone como cárcel o vivienda, el alma tendrá que sostener un combate en el interior mismo de la pirámide.

En Piedra de sol esto no sucede, esto no podrá suceder nunca. A pesar de la constante recurrencia de pasadizos, corredores de la memoria, galerías obstinadas, trampas, celdas, cavernas encantadas, corredores del tiempo, recurrencia que remite a la idea del claustro y que hace pensar en una especie de arquitectura subterránea, al estilo de los egipcios, y a pesar, como hemos visto, de un recorrido por los rostros plurales de la historia a la que se considera como la encarnación de lo negativo, nunca hemos pensado que el sujeto se encontrara encerrado en una de esas pirámides que penetraron en el desierto, según lo ha dicho Lezama Lima, “para que los gigantes del Egipto prehistórico vayan entrando en la meditación de la muerte”.¹⁰

Con todo y que los últimos versos de Piedra de sol contienen una cierta reminiscencia del desengaño sorjuanescos (“quiero seguir, ir más allá, y no puedo: /se despeñó el instante en otro y otro”); con todo y que también en estos versos últimos, la presencia de la celda pareciera introducir la negatividad dentro del poema (“dormí sueños de piedra que no sueña/ y al cabo de los años como piedras/ oi cantar mi sangre encarcelada”); a fin de cuentas, nuevamente la poderosa presencia del elemento solar, nunca enclaustrado, siempre dueño del hori-

zonte, instalado en la eterna exterioridad de un cielo “imparcial y benéfico”, este elemento solar, decimos, hace triunfar siempre el principio afirmativo, de tal suerte que lo negativo, que pudo creerse interior, no era más bien sino un simulacro, un falso enemigo de cartón, al que ha bastado la presencia del sol para caer y desvanecerse, o todavía mejor, para volverse transparente. Como en un teatro de máscaras, en el que todo es fingido menos el desenlace, el sol termina siempre imponiendo su verdad absoluta, una verdad que no acepta restricciones ni es permeable a la contradicción. Véanse, a título de ejemplo, estos que son ahora sí los versos finales de Piedra de sol:

una a una cedían las murallas,
todas las puertas se desmoronaban
y el sol entraba a saco por mi frente,
despegaba mis párpados cerrados,
desprendía mi ser de su envoltura,
me arrancaba de mí, me separaba
de mi bruto dormir siglos de piedra
y su magia de espejos revivía
un sauce de cristal, un chopo de
[agua,
un alto surtidor que el viento
[arquea,
un árbol bien plantado mas
[danzante,
un caminar de río que se curva,
avanza, retrocede, da un rodeo
y llega siempre:

Negación, sí, pero negación exterior. El claustro, las murallas, las puertas son sólo un pretexto

¹⁰ Ibid. p. 177.

para que la fuerza siempre exterior del sol demuestre sus bondades. Si las puertas se desmoronan, si las murallas ceden, si el edificio funerario se vuelve transparente, es sólo para que a través de la carne cristalina de sus tabiques o sus piedras, en otro tiempo opacos, pueda ejercerse la regia verdad de un mundo iluminado.

Impulso exterior que todo lo inerva según una pasión horizontal que recorre la superficie de la tierra, la luz del sol transmuta piedras, tumbas y construcciones religiosas en enormes cristales que proclaman no la opacidad ni la presencia de la muerte, sino el triunfo de la luz exterior. En un excelente poema de una época más reciente ("Viento entero"), Octavio Paz convierte lo que podía ser una profecía histórica en una mera visión paradisíaca, hermosa pero a la vez simplista:

El siglo
Se ha encendido en nuestras tierras
Con su lumbre
Las manos abrasadas
Los constructores de catedrales
[y pirámides
Levantarán sus casas transparentes



México, Julio 26 de 1978
Universidad Autónoma Metropolitana
Unidad Iztapalapa