

¿ÁGUILA O SOL?, DE OCTAVIO PAZ Y VARIACIONES

SOBRE TEMA MEXICANO, DE LUIS CERNUDA:

EL POEMA EN PROSA Y EL PLANTEAMIENTO
DE UNA POÉTICA. CONCORDANCIAS Y DISCORDANCIAS

by

CYNTHIA MARCELA PEÑA, B.A., M.F.A.

A DISSERTATION

IN

SPANISH

Submitted to the Graduate Faculty
of Texas Tech University in
Partial Fulfillment of
the Requirements for
the Degree of

DOCTOR OF PHILOSOPHY

Approved

December, 2002

Copyright 2002, Cynthia Marcela Peña

AGRADECIMIENTOS

Quiero expresar mi más sincera gratitud a la profesora Janet Pérez por su valiosa ayuda. Su paciencia, amabilidad, dedicación y sabios consejos hicieron posible la culminación del presente trabajo de investigación. La actitud de la profesora Pérez es un ejemplo a seguir para los profesionales dedicados a la enseñanza y formación de los estudiantes de posgrado en cualquier disciplina. Debo también extender mi admiración al profesor Ted McVay, quien me proveyó de los conocimientos necesarios para presentar este trabajo de acuerdo con los cánones estilísticos de la profesión. Le agradezco infinitamente su dedicación y profesionalismo. Al profesor Genaro Pérez le agradezco su paciencia al momento de leer esta disertación y los comentarios que tuvo a bien indicarme antes de entregar la versión final.

Debo expresar mi infinita gratitud al profesor y poeta Miguel Ángel Zapata. Gracias a su ayuda e inspiración nació mi interés particular por el apasionante tema del poema en prosa en lengua española. La semilla de este proyecto comenzó a dar fruto a raíz de las clases que el profesor Zapata tuvo a bien impartir en The University of Texas at El Paso. Allí me nutrí de los conocimientos necesarios para llevar a cabo esta tarea de investigación. Sus clases, sus talleres de poesía y el apoyo incondicional son aspectos imposibles de borrar en mi memoria.

Le agradezco también a mi esposo su apoyo incondicional para llevar a buen término esta investigación. Dedico esta tesis a la memoria de mi padre y al infinito amor que siempre me ha brindado mi madre.

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS	ii
ABSTRACT	v
CAPÍTULO	
I. INTRODUCCIÓN	1
II. SOBRE EL POEMA EN PROSA. EL CONTEXTO HISPANOAMERICANO Y EL ESPAÑOL	11
Presupuestos teóricos y metodológicos en torno al poema en prosa	11
Devenir histórico del poema en prosa en España e Hispanoamérica	20
III. <u>¿ÁGUILA O SOL?</u> Y VARIACIONES SOBRE TEMA MEXICANO ANTE LA CRÍTICA	35
Luis Cernuda y el poema en prosa	36
Octavio Paz y la crítica literaria: los estudios generales	46
En torno a <u>¿Águila o sol?</u>	54
Los poetas ante la crítica	63
IV. CERNUDA Y PAZ: EL TEMA DE LO MEXICANO	65
Dos perspectivas similares	65
México visto desde fuera: <u>Variaciones sobre tema mexicano</u>	69
México desde dentro: <u>¿Águila o sol?</u>	89
Convergencias y divergencias	105

V	HACIA UN INTENTO DE DESCRIPCIÓN DEL LIRISMO Y LA NARRATIVIDAD EN <u>VARIACIONES SOBRE TEMA MEXICANO Y ¿ÁGUILA O SOL?</u>	107
	La poesía sin verso	107
	<u>Variaciones sobre tema mexicano</u> y la modalización lírica	118
	<u>¿Águila o sol?</u> ¿Hacia la narratividad?	144
	Concordancias y discordancias	174
VI.	EL CANTO DEL POETA: LOS HABLANTES LÍRICOS EN <u>¿ÁGUILA O SOL?</u> Y <u>VARIACIONES SOBRE TEMA MEXICANO</u>	176
	Cuatro funciones del hablante poético en <u>Variaciones sobre tema mexicano</u>	180
	Cinco funciones de los hablantes poéticos de <u>¿Águila o sol?</u>	196
	El canto del poeta	207
VII.	CONCLUSIONES	210
	OBRAS CITADAS	215

ABSTRACT

The prose poem is one of the most remarkable literary genres in the evolution of Spanish and Spanish American literatures in the twentieth century. The origin of the genre appeared in the eighteenth century, when a group of French poets translated in prose some psalms of the Bible. In the Romanticism, the genre completed its evolution when a number of poets decided to write poems without verse. The first successful attempt arose in the nineteenth century with the publication of Bertrand's Gaspard de la nuit (1842). In Spain, Becquer's Leyendas inaugurated the genre, whereas in Spanish America the prose poem was cultivated by the Modernistas poets.

The purpose of this dissertation is to compare Luis Cernuda's Variaciones sobre tema mexicano and Octavio Paz's ¿Águila o sol? These two works represent the aesthetic ideas of the authors in crucial moments of their poetic evolution and show similarities as well as differences in content and stylistic features. The contribution of this dissertation is to analyze the most remarkable similarities and differences, and contextualize the literary achievements of these two significant authors in the history of Spanish and Spanish American prose poem.

Both, ¿Águila o sol? and Variaciones sobre tema mexicano were written by the middle of the twentieth century (1951 and 1952, respectively). These two texts share the same topic; the Mexican culture subjectively viewed. Nevertheless, Paz emphasizes the Mexican identity of the poet as the main character of his book. Cernuda, on the other hand, consolidated his poetics of the body due to his interaction with the Mexican people.

Another similarity between these two works is the use of the discursive techniques commonly employed in the genre, that is, narrative and lyricism. The later carries a more important task in the definition of both authors' styles. The main difference can be found analyzing the role of the distinct poetic voices. Paz utilizes five different voices and privileges the presence of the first person singular in his poetic discourse. On the contrary, Cernuda employs four voices and diminishes the importance of the lyric monologue.

CAPÍTULO I

INTRODUCCIÓN

La problemática de la división entre prosa y poesía se trasladó a principios del siglo XX a la oposición entre prosa y verso. Estas dos entidades se consideraron irreconciliables por un largo periodo de la historia de la literatura universal, aunque se haya tenido noticia de cierta afición de mezclarlas desde el siglo XVIII. El advenimiento del poema en prosa (1842)¹ había venido a agudizar todavía más el planteamiento de esta división. Las ideas revolucionarias de los poetas parnasianos y simbolistas franceses marcaron un parteaguas no sólo en la literatura francesa, sino en el desenvolvimiento de la tradición literaria occidental. Autores como Aloysius Bertrand y Charles Baudelaire influyeron prácticamente en todos los escritores renombrados norteamericanos, españoles e hispanoamericanos de aquel tiempo.

Si se ha de atender al criterio cronológico para hacer un recuento de la evolución del poema en prosa en Hispanoamérica, es importante señalar que gracias a la aparición de obras francesas como Gaspard de la Nuit (1842), de Bertrand y de Le Spleen de Paris (1868), de Baudelaire, surgió la inquietud de los poetas modernistas hispanoamericanos de combinar prosa y verso en sus creaciones, partiendo del criterio de considerar ambos mecanismos como igualmente capaces de transmitir un estado de ánimo: fin indiscutible de la poesía. Partiendo de esta consideración, el modernismo añadió un nuevo matiz a la

¹ Los críticos han acordado en proponer esta fecha para el inicio del poema en prosa ya que éste es el año de la publicación del Gaspard de la nuit, de Bertrand.

variedad de innovaciones introducidas, como por ejemplo, el uso de metros variados, incluso los más extraños al idioma español, tal es el caso de los dodecasílabos y de los versos alejandrinos, el rescate de los versos de nueve y diez sílabas, no utilizados desde la Edad Media, por mencionar solamente algunos recursos.

Ya entrado el siglo XX se sucedieron otra serie de poetas determinantes en el desarrollo del poema en prosa no solamente del modernismo español e hispanoamericano, sino de los movimientos posteriores: posmodernismo² (el cual es una crítica y evaluación de la tendencia modernista precedente) y de la vanguardia en España e Hispanoamérica. Bien es sabido que la tradición iniciada por Bertrand estuvo determinada por el influjo de las técnicas pictóricas en el nuevo género. Así lo muestra el subtítulo del Gaspard de la nuit, pues el autor define su obra como: “Fantaisie a la manière de Rembrandt et de Callot” El diálogo entre poesía y pintura establecido en la obra de Bertrand es, sin duda, una de las aportaciones más valiosas a la formación del género, no sólo en Francia, sino también en Hispanoamérica. Este recurso se aprecia en algunos textos como Prosas, de Julián del Casal, El don de febrero y otras prosas, de Ramón López Velarde y De fusilamientos y Tres libros, de Julio Torri. Estos poetas forman parte de la tradición de enriquecer el lenguaje por medio de la descripción colorida y detallada de los tipos humanos más representativos de la sociedad que les tocó vivir a cada uno de ellos.

² Entiéndase posmodernismo en un criterio meramente periodológico y cronológico para evitar la confusión entre éste y la corriente filosófica prevalecte en el pensamiento occidental de finales del siglo XX.

Es el caso de Jean Cocteau, Max Jacob, Apollinaire y Breton. Creadores directamente relacionados con los postulados vanguardistas de los años de entreguerras, propician que el poema en prosa en España y en Hispanoamérica tome nuevos derroteros, quizá más de la mano con la tradición implantada por Bertrand que por la de Baudelaire. Son estos los poetas que rompen en definitiva con la realidad. Buscan una poesía que no tenga un referente directo en la realidad. Básicamente los derroteros son ahora los del surrealismo.

En esta atmósfera surgen los textos poéticos de Huidobro, Vallejo, Neruda, y posteriormente, de Luis Cernuda, Federico García Lorca, Vicente Aleixandre, Rafael Alberti y de Octavio Paz y su generación. La aportación principal de estos poetas vanguardistas es el lugar preponderante que otorgan a la palabra como elemento generador del discurso poético. Las palabras se suceden, se repiten rítmicamente en el poema, se duplican y sacuden la realidad. Nada es más determinante para estos autores que la palabra poética en sí misma. No ya para transmitir una anécdota, sino para inducir y estimular al lector por medio de la metáfora oportuna y las imágenes desconcertantes.

Este es el marco perfecto donde Luis Cernuda y Octavio Paz desarrollan sus concepciones estéticas acerca de la poesía y de la función del poeta dentro con respecto a su creación. Ambos poetas ven en su tarea creadora un ministerio de la palabra y una forma de expresar el conflicto del poeta frente al mundo. Para Paz, la oposición se establece entre la palabra y el ejercicio de la libertad creadora del artista; para Cernuda, el conflicto se plantea entre el deseo del poeta y la realidad circundante. En ambos casos, la actividad creativa se centra en la conformación de un *mito personal* en donde la obra

realizada constituye una *biografía poética* y bien meditada de los autores. Bien es sabido que existen antecedentes de este modo de proceder, especialmente en el caso, por ejemplo, de Ramón del Valle Inclán, sin embargo, esta tradición se puede rastrear desde el romanticismo, con el concepto místico del bardo. En el surrealismo esta tradición cobra nueva vigencia en poetas como Luis Cernuda.

Así como los poetas se manifiestan en conflicto permanente con la palabra y el mundo por medio del ejercicio de la oposición dialéctica, el poema en prosa nace como reacción ante una sociedad decadente y en crisis. Por medio de este género híbrido se manifiesta el anhelo de libertad creativa y la desaparición de las fronteras entre verso y prosa, o entre narratividad y lirismo. Las obras de Paz y de Cernuda son prueba fehaciente de esta lucha dialéctica entre contrarios cuando los mencionados poetas se expresan por medio de este género literario. Solamente basta tener en cuenta estas consideraciones para justificar la naturaleza de un estudio como el que se plantea aquí. Esto es, un análisis comparativo de las características formales y el aspecto temático más sobresaliente de dos obras fundamentales de Octavio Paz y Luis Cernuda: ¿Águila o sol? y Variaciones sobre tema mexicano. Se pretende demostrar que ambos textos comparten características formales afines. Ambos esbozan los presupuestos estéticos de sus respectivos autores en momentos clave de su creación poética y son producto de necesidades personales similares de cada uno de los autores.

En un plano individual, los dos poemarios se refieren a un tema común: el tema de lo mexicano. En el caso de Paz se trata de México visto por un mexicano envuelto en una vorágine de viajes continuos al extranjero. En el caso de Cernuda, por un español

exiliado que pretende reencontrarse con su patria por medio de aquél que tantas reminiscencias le causa. Existe además una correlación que une en un plano más universal estas dos obras: ambos poemarios son la suma de dos poéticas similares. Paz y Cernuda se presentan como dos creadores en búsqueda permanente. Para Paz esta búsqueda se centra en la palabra exacta y justa. La poética de Cernuda se centra, en cambio, en el anhelo de eternidad. Este análisis pretende mostrar cómo es que el poema en prosa se convierte en instrumento óptimo del planteamiento de la doble significación de los poemarios, tanto en el plano individual—contexto biográfico y necesidades personales del creador—, como en el más universal—sus presupuestos estéticos.

La organización del presente estudio se plantea de la siguiente manera. En el segundo capítulo: Sobre el poema en prosa. El contexto hispanoamericano y el español, se hace una revisión acerca de la teoría del poema en prosa. Para el caso exclusivo de poema en prosa en Hispanoamérica se hace referencia tanto a la Antología del poema en prosa en México, de Luis Ignacio Helguera, como a El poema en prosa en Hispanoamérica, de Jesse Fernández. Ambos textos proporcionan datos imprescindibles acerca del desarrollo histórico y esbozan una definición y clasificación del poema en prosa como género. Para el contexto español se hace una revisión de El poema en prosa en España, de Guillermo Díaz-Plaja. Para el caso del poema en prosa en Francia o en Estados Unidos existe una infinidad de estudios de diversa índole; todos ellos encabezados por el estudio monumental de Suzanne Bernard: Le poème en prose de Baudelaire jusqu' a nos jours.

Las corrientes teóricas más importantes para el tema se relacionan con los estudios del género literario desde varias perspectivas: ideológica, social, de recepción, marxista, estilística y semiótica. Cada una de ellas ha aportado material valiosísimo para ahondar en la esencia definitoria del poema en prosa como género híbrido, paradójico y dialéctico, entre otras categorizaciones. Otro estudio aplicado al poema en prosa francés con frecuencia citado por los estudiosos de su contraparte en Hispanoamérica es A Poverty of Objects, de Jonathan Monroe. Este autor debe gran parte de su metodología teórica al concepto de dialogismo de Mijaíl Bajtín vertido en Teoría y estética de la novela. Igualmente importantes son las disquisiciones de Fredric Jameson con respecto a la noción de género en The Political Unconscious y las aportaciones de Michael Riffaterre y Michel Sandras con relación a los rasgos formales del poema en prosa, todo esto encaminado a sentar las bases metodológicas del análisis de los textos en cuestión. Para el caso del análisis intrínseco de los textos, se han tomado en cuenta los instrumentos metodológicos propuestos por Sandras en Lire le poème en prose tales como el uso de la descripción, el pluriperspectivismo, el recurso de la paronomasia, el tono conversacional del poema en prosa y, sobre todo para el caso del análisis del texto de Cernuda, el uso del monólogo interior en el poema en prosa. De igual manera se toman en cuenta los instrumentos metodológicos de Tzvetan Todorov en “Categories of Narrative” y Los géneros del discurso.

En cuanto al concepto de *unidad* en el poema en prosa, se ha considerado la definición de Michael Riffaterre propuesta en Semiotics of Poetry y en el artículo titulado “On the Prose Poem’s Formal Features” Para Riffaterre, la característica esencial del

poema en prosa es que, a falta de los recursos propios de la versificación, el poema en prosa se define con base en su significado interno—*significance*, en términos del propio Riffaterre. En otras palabras, el poema en prosa es un sistema que solamente se explica en sí mismo, atendiendo a los vocablos y la red de relaciones que se establecen dentro del texto. Esta es la razón que fundamenta y justifica un estudio intrínseco de los textos.

El segundo apartado del Capítulo II se fundamenta en una revisión panorámica del devenir histórico del poema en prosa en Hispanoamérica y España, hasta el momento en que los dos autores estudiados desarrollan su obra creativa. Todo esto con el propósito de establecer un contexto adecuado para ubicar la obra de ambos autores. Dentro de la crítica dedicada al estudio comparativo de la obra de Paz y Cernuda destaca Anthony Stanton, quien ha dedicado parte de su investigación literaria al descubrimiento de paralelos entre ambos poetas. El ensayo “Luis Cernuda y Octavio Paz: convergencias y divergencias,” da cuenta de la estrecha relación personal y profesional que mantuvieron los mencionados poetas. Stanton hace un recuento de los aspectos que unieron la vida de ambos poetas, el más importante, la comunión con la estética surrealista. Alude también a los textos críticos en los cuales Paz analiza algunos aspectos fundamentales de la poética con la admiración que siempre manifestó para con el poeta español. Sin embargo, el crítico apenas hace alusión a la función preeminente que el poema en prosa ejerció en la creación poética de ambos autores. En este sentido se apunta una de las aportaciones más importantes del presente estudio: la trascendencia del poema en prosa en la consecución de las poéticas de Cernuda y Paz. Otras dos estudiosas dignas de mención son Sonja Herpoel en “Hacia un nuevo orden. A propósito de ¿Águila o sol? de

Octavio Paz” y Cristina Mabrey en “El laberinto de la soledad y Variaciones sobre tema mexicano: Paz y Cernuda, dos miradas a un mismo paisaje.”

El Capítulo III, ¿Águila o sol? y Variaciones sobre tema mexicano ante la crítica, se hace una somera revisión de la crítica relacionada con los textos estudiados y también del resto de los poemarios en prosa de ambos autores. Aquí es pertinente la mención de los críticos más destacados tanto para el análisis de la poética de Octavio Paz como la de Luis Cernuda. Las ediciones que se manejan de las obras estudiadas son, para el caso el poeta sevillano, Prosa completa y Poesía completa editadas por Derek Harris y Luis Maristany y, para el caso de Octavio Paz, la edición bilingüe de ¿Águila o sol?, preparada por Eliot Weinberger. También se harán referencia a las obras críticas más importantes que analizan de una manera más general los presupuestos estéticos de Cernuda y Paz.

En el cuarto capítulo, El tema de lo mexicano, se pretende realizar un recuento de los aspectos temáticos más característicos de ambos poemarios para proceder luego a un recuento de similitudes y discordancias con respecto al tema de México y lo mexicano. Se hará necesario analizar el contexto histórico dentro del cual ambos textos se gestaron, además de mencionar los aspectos más relevantes de la relación personal de estos poetas. Para ello se ofrece la ayuda de dos apéndices que incluyen las tablas cronológicas de la vida y obra de ambos autores. El objetivo de este capítulo es parangonar la visión que ambos autores tienen con respecto a México y la función que cumplieron sus poemarios tanto en su desarrollo artístico como personal. Debe aclararse que solamente se analizará este tema en la investigación, aunque se enumeren otros tópicos relevantes en sendos

poemarios. Para este capítulo, además de los críticos más reconocidos de la obra de ambos autores, también se utiliza La poética de la ensoñación, de Gastón Bachelard.

El quinto capítulo se denomina: Hacia un intento de descripción del lirismo y narratividad en *¿Águila o sol?* y *Variaciones sobre tema mexicano*. Los presupuestos metodológicos expuestos en el capítulo II encuentran en este capítulo su puesta en práctica. El propósito es establecer las similitudes y diferencias en el manejo que hacen Paz y Cernuda de los dos mecanismos expresivos del poema en prosa: el lirismo y la narratividad. Por medio de este análisis se pretende poner en claro si los autores estudiados muestran una predilección especial hacia determinado mecanismo. En este capítulo y el siguiente se toman en cuenta los conceptos definitorios pertinentes esbozados por Ana María Platas Tasende en su Diccionario de términos literarios y por Todorov en los textos mencionados anteriormente.

El canto del poeta: los hablantes líricos en *¿Águila o sol?* y *Variaciones sobre tema mexicano* es el título del sexto capítulo, el cual ofrece un análisis de dos elementos formales característicos del desempeño de los hablantes poéticos en sendos poemarios. Para ello se recurre a la definición de los conceptos de monólogo lírico, sermocinación, apóstrofe lírico, narración lírica, pluriperspectivismo o dialogismo presente en el poema en prosa. Al igual que en el capítulo anterior, se pretende poner en claro si existe preferencia por alguno de estos mecanismos de expresión poética en los autores estudiados.

El último apartado tiene como cometido elaborar las conclusiones de la investigación. Se procede a un recuento de los hallazgos de la investigación que permita

desechar, modificar o ratificar la hipótesis propuesta al principio. Igualmente, se hace pertinente en este último apartado ponderar la aportación de la investigación realizada dentro del contexto del estudio de los autores en cuestión, para así poder continuar el diálogo y propiciar nuevos estudios relacionados con el tema.

CAPÍTULO II

SOBRE EL POEMA EN PROSA. EL CONTEXTO HISPANOAMERICANO Y EL ESPAÑOL

Antes de proceder a la revisión de la crítica más sobresaliente acerca de la obra de Paz y Cernuda, se hace propicio el escrutinio de los diversos planteamientos teóricos que con respecto al poema en prosa se han desarrollado a partir de la segunda mitad del siglo XX. Con base en estos criterios se elabora una serie de postulados metodológicos según los cuales habrá de llevarse a cabo el análisis intrínseco de los dos poemarios estudiados. Igualmente se hace indispensable hacer un breve recorrido histórico que describa la evolución de dicho género literario tanto en España como en Hispanoamérica. El presente capítulo se divide, por tanto, en dos secciones: una correspondiente al repaso de los planteamientos teóricos tocantes al tema y otra dedicada al recuento de los autores que con más acuciosidad han utilizado este género literario hasta el momento en que Paz y Cernuda desarrollan su obra literaria. Todo esto para iluminar al lector con respecto a la función que desempeña el poema en prosa dentro de las poéticas de Paz y Cernuda y la significación de su obra dentro del devenir histórico de poema en prosa en lengua española.

Presupuestos teóricos y metodológicos en torno al poema en prosa

La delimitación de las fronteras entre los géneros literarios ha sido una cuestión ampliamente debatida por la crítica literaria. Los postulados literarios y filosóficos han

establecido *tradicionalmente* una demarcación específica entre prosa y poesía. El mecanismo de la prosa se rige por la cualidad de la objetividad, en tanto que la poesía transmite el estado contemplativo del poeta. Sin embargo, los lindes entre prosa y poesía parecen haberse desvanecido con el surgimiento del poema en prosa, producto de las tendencias renovadoras de finales del siglo XIX que se originaron en Francia por los poetas simbolistas y parnasianos. Las corrientes teóricas más importantes acerca de este tema se relacionan con los estudios del género literario desde varias perspectivas: ideológica, social, de recepción, marxista, estilística y semiótica. Cada una de ellas ha aportado material valiosísimo para ahondar en una descripción de la naturaleza del poema en prosa como, entre otras categorizaciones, género híbrido, paradójico y dialéctico.

El poema en prosa también se diferencia de la narración corta, de la viñeta o del cuento corto porque en aquél no se presentan hechos conexos, sino más bien, se metaforizan ciertos eventos útiles para transmitir una emoción. Esta demarcación entre las fronteras de la narración breve y del poema en prosa la ha definido con precisión John Gerlach:

In English or in Spanish, we do fill in. And that may be the key to something else essential: a story is an invitation to construct explanations about causality, connections, motives. [...] Prose poems [...] present themselves in a form visually indistinguishable from that of a very short story. Even though they resemble stories, they are commonly regarded as the province of the poet. [...]

What this prose poem does not do, and what lyric poetry does not do, is encourage us to extend our imagination along the lines of character and conflict, space and time. (79-80)

La característica más intrínseca y, por lo tanto, esencial del poema en prosa para este autor es el lirismo que se desprende del creador. El *poeta en prosa* inventa un

universo que no dista mucho del conformado por la poesía en verso, sin embargo, el autor opta por la prosificación como instrumento estético. Lo anterior es de vital importancia: el poema en prosa es esencialmente lírico pero se piensa y se diseña para ser prosificado.

Como consecuencia de la oposición anterior surge otra de las dicotomías formales: la distinción entre prosa poética y poesía en prosa. El crítico y antologador Luis Ignacio Helguera afirma, con respecto a estas dos nomenclaturas:

En cierto sentido, la prosa poética es lo contrario del poema en prosa, pues si la prosa poética es una prosa en la que se recurre a procedimientos poéticos como la imagen, la metáfora, la estructura paralelística, etcétera, en el poema en prosa la poesía no se introduce en la prosa como un ingrediente sino que se expresa en prosa, se vuelve prosa sin dejar de ser poesía. Al romper con el verso, que puede convertirse en un corral para la intemperie lírica del poema y fundarse en el ritmo de la prosa, el poema experimenta una libertad de escritura y de expansión radicales. (15)

Es así como las características esenciales del poema en prosa se van perfilando. El elemento narrativo o prosístico es el vehículo indispensable, liberador de las ataduras del verso; sin embargo, la emotividad lírica sigue siendo el principal elemento. Ahora bien, el poema en prosa ofrece una perspectiva muy diferente con respecto a la percepción de la realidad. En los primeros ejemplos de este género—el caso concreto de Bertrand—se puede apreciar un mundo imaginario, fantasioso, que poco o nada tiene que ver con la realidad real o tangible. En el caso de Baudelaire, por el contrario, la atmósfera recreada mantiene una relación más estrecha con el referente. En cualquiera de estas cuestiones se trata de una relación muy distinta a la perteneciente a los géneros prosísticos. Con relación a este tema, Jesse Fernández apunta:

En éstas, [narraciones en prosa] lo más importante es siempre la anécdota, los enunciados referenciales que las sostienen,

mientras que en el poema en prosa, además del discurso referencial, intervienen los matices de índole “interior”, el desprendimiento de la realidad empírica. El poeta en prosa busca comunicar una emoción, y para ello debe darle al lenguaje un tono subjetivo, casi confesional, sin descuidar los elementos formales y expresivos del texto poético: ritmo, aliteraciones, metáforas, anáforas, perífrasis, etc. (24)

La postura de Fernández concuerda con los postulados de los más prestigiados autores que han disertado sobre el tema. Todos se inclinan hacia la tendencia de tratar de definir los límites entre la vena lírica y la prosificación que le otorgan a dicho género la noción de ambigüedad. Fernández afirma que el lenguaje del poema en prosa conlleva una naturaleza que se aparta tanto del lenguaje propio de la poesía como del de la prosa. Se encuentra, más bien, a la mitad del camino. Esta observación hace recordar las consideraciones tanto de Thomas Beebee como de Jonathan Monroe. Para el primero, el lenguaje propio de los poemas en prosa se aparta de los dos estilos creativos tradicionales:

If the essay is a collage, the prose poem is a dehiscence between two opposing use-values of language. The prose poem is born out of the paradox of generic classification. If genres are only recognizable in their opposition to other genres, the prose poem questions this operation by belonging neither to prose nor to poetry. It comes into existence by categorizing itself out of existence. (128)

Para el estudio del poema en prosa en las letras francesas es indispensable consultar el monumental texto de Suzanne Bernard Le poeme en prose de Baudelaire jusqu'a nos jours,¹ en donde la autora teoriza acerca de los principales rasgos definitorios

¹ Este libro se ha convertido en recurrente referencia para los críticos y antólogos del poema en prosa hispanoamericano, baste con mencionar El poema en prosa en Hispanoamérica, de Jesse Fernández y El poema en prosa en México, de Luis Ignacio Helguera. Tanto para el caso de Hispanoamérica como de España se hace necesario un estudio de la misma magnitud que el de la mencionada autora francesa.

del poema en prosa en el capítulo primero, para después empezar con un recuento hasta lo más cercano al año de su publicación, 1959. Para la autora, el poema en prosa se centra en un principio de lucha dialéctica:

Nous aurons lieu de préciser plus tard lorsque l'esthétique du genre se dégagera plus nettement de l'examen des textes, ce double principe du poème en prose: tendance destructrice et anarchique, correspondant à l'emploi de la prose; tendance constructive et artistique, correspondant à l'organisation en poème, et de montrer que suivant la prédominance de l'une ou de l'autre tendance on aboutit à des types poétiques très différents.(14)

Otro estudio aplicado al poema en prosa francés con frecuencia citado por los estudiosos de sus contrapartes en Hispanoamérica y España es A Poverty of Objects, de Jonathan Monroe. Este autor debe gran parte de su metodología teórica al concepto de dialogismo de Mijaíl Bajtín.² Para Monroe, el poema en prosa es un género dialógico comparable a la novela ya que comparte el lirismo del yo poético del poema en verso, además de la objetividad de la narrativa. Según este autor, el poema en prosa presenta virtudes similares a la novela:

As a paradigmatic genre of *concentrated dialogical struggle* resembling what Mikhail Bakhtin calls the "novelistic" in its discursive heterogeneity but differing from the novel more narrowly defined by virtue of its brevity and concentration, the prose poem offers a self-conscious attempt to offer imaginary aesthetic resolutions to real contradictions. (19)

Sin embargo, el poema en prosa es esencialmente dialógico porque, con el lirismo propio de la conciencia lírica de la primera persona critica la supuesta objetividad

² Baste citar como ejemplo los textos de Problemas a la poética de Dostoyevsky, Teoría de la literatura y Estética de la creación verbal.

de la prosa. Por otro lado, el énfasis en la anécdota y en el efecto de la narración por una tercera persona en un contexto social, crítica, a la vez, la subjetividad del lirismo. Sería interesante hacer un recorrido detallado no sólo de un movimiento o generación literaria, no solamente de un periodo determinado, sino de los más de cien años de tradición en el poema en prosa. Debe tenerse en cuenta que el poema en prosa nació producto de una sociedad en crisis (tanto en los ámbitos político y social, como en cultural) y, en cierto sentido, es un caso parecido al surgimiento de la novela. Se trata, definitivamente, de una forma poética de transición, o como diría Bajtín a propósito de la novela: *en el umbral*. El estudio de Monroe está profundamente marcado por los estudios ideológicos y las ideas de Fredric Jameson acerca del posmodernismo. Así lo demuestra con las siguientes palabras:

My project in any case has been to map out what in Jameson's terms might be referred to as the "ideology of form" of the prose poem, to isolate and examine the "essentially antagonistic collective discourses" ("ideologemes") of gender and class which have played such a crucial role, indeed a defining role, in the genre's history. A paradigmatic example of what Jameson has called the "symbolic enactment of the social" within the formal and the aesthetic. (17)

Monroe reitera en varias ocasiones las implicaciones de su estudio con las teorías de Fredric Jameson con respecto a la definición de la noción de género literario, y de las repercusiones de esta conceptualización dentro del terreno del poema en prosa. Estas coincidencias pueden ser revisadas especialmente en *The Political Unconscious*, obra de capital importancia en los estudios de género literario. Según Jameson, los géneros literarios: "... are essentially literary *institutions*, or social contracts between a writer and

a specific public, whose function is to specify the proper use of a particular cultural artifact” (106).

De más reciente aparición es el estudio de Steven Monte, Invisible Fences. Prose Poetry as a Genre in French and American Literature, publicado en el año 2000.³ El autor esclarece los diversos puntos en los que su estudio difiere de los anteriores, del de Jonathan Monroe específicamente cuando afirma que:

My general point is that prose poetry raises many questions that tend to get elided in the debate about its revolutionary character. Constraints can be thought of not only as restrictions to freedom or, conversely, as restrictions that enable freedom, but as generic signals that inform interpretation. (8)

Y con respecto al papel del lector anota:

If readers of prose poetry have been or become less aware of the genre’s constraints, it is because so much of the rhetoric surrounding the prose poem has to do with its formal freedom. Or it may be that the illusion of no constraints is itself one of prose poetry’s generic traits [...] Framed as an investigation of generic constraints with an aim toward interpretation of particular works, my study is necessarily concerned with the way literary-historical considerations affect how we read. (9)

La crítica literaria cumple una función importante en la conceptualización de los géneros literarios y la forma en que los lectores han de recibir las obras propuestas por el canon. Las más recientes elucubraciones de la crítica literaria con respecto a la tipología de los géneros literarios sugieren que la delimitación de cada uno de los reinos mayores—épica, lírica o dramática—tiene que observar el criterio de la periodización literaria. Las características que definen y distinguen a cada uno de los géneros o subgéneros (crónica,

³ Este libro se basa en la tesis de doctorado que el autor presentó en 1997 (Yale University).

cuento, poema en prosa, prosa poética, ensayo, etc.) sólo pueden entenderse si se observan en un tiempo y en una cultura bien delimitados. La cuestión se agudiza cuando se presenta la problemática de la recepción de los textos, pues los lectores actúan respetando ciertas convenciones literarias. De esta manera, sólo se pueden concebir los géneros literarios como entidades cambiantes, siempre susceptibles a las condiciones sociales e históricas. Ralph Cohen explica la dinámica de los géneros literarios de la siguiente manera:

[...] genre concepts in theory and practice arise, change and decline for historical reasons. And since each genre is composed of texts that accrue, the grouping is a process, not a determinate category. Genres are open categories. Each member alters the genre by adding, contradicting or changing constituents, especially those of members most closely related to it. (204)

Si se atiende a la concepción de Ralph Cohen acerca de los géneros literarios, se tendrá que tomar en cuenta que los géneros y las formas poéticas están en constante evolución. Según Cohen, los géneros no son entidades infinitas, puesto que surgen, sufren transformaciones con el paso del tiempo y llegan a desaparecer o a quedar en el olvido. En estos más de cien años del poema en prosa en España e Hispanoamérica, han ocurrido una serie de cambios, desde los juegos modernistas rubendarianos hasta la inserción del elemento coloquial y la poesía miniaturista de finales del siglo XX. Es imperiosa la necesidad de estudiar los cambios más importantes y el impacto que ha tenido esta serie de transformaciones en la evolución de esta forma poética. Se hace necesario preguntar: ¿Sigue el poema en prosa siendo una forma poética propicia para transmitir los estados de ánimo en momentos críticos de la vida del hombre?

La presencia de los elementos lírico y narrativo es otra cuestión que atrae al investigador de hoy en día. Es necesario observar que la mayoría de los estudios relacionados con el tema —es el caso de las dos antologías de Fernández y Helguera y el interesante estudio de Paul Borgeson, “Los versos prosados de César Vallejo”— delimitan los linderos entre poema en prosa y prosa poética y más aún, las consideran diametralmente opuestas. Sin embargo, sería interesante plantear de nuevo la cuestión de cómo es que verso y prosa se reúnen y combinan sobre todo en la creación de Paz y Cernuda como ejemplos por excelencia del desarrollo de la condición del género hacia las décadas de los cuarenta y cincuenta, décadas en las cuales redactan las obras analizadas en este estudio.

El uso del lenguaje coloquial es uno más de los aspectos que cabrían en esta revaloración, puesto que pueden observarse detrimento de calidad en el poema en prosa cuando los creadores exageran el coloquialismo. Todo ello encaminaría a la elaboración de un análisis como el de Bernard, que tanta falta hace en las letras hispanoamericanas.

Octavio Paz en El arco y la lira hace algunas observaciones dignas de mención para el estudioso del poema en prosa. Se dedica a examinar en este libro los diversos elementos de la escritura poética tales como la imagen, el ritmo o la metáfora y, por supuesto, dedica un apartado importante a la disquisición sobre verso y prosa. En este capítulo preconiza al ritmo como elemento diferenciador entre prosa y lirismo. Para Paz, la poesía no es posible sin la presencia del ritmo y, por el contrario, es inesencial para la prosa (89). La interpenetración de prosa y verso es una parte integral del proceso de renovación y modernización de las letras occidentales. Paz caracteriza un nuevo tipo de

lenguaje para esta *nueva literatura* como un: "... lenguaje hablado, y asimismo, el vocablo técnico y el de la ciencia, la expresión en francés o en inglés y, en fin, todo lo que constituye el habla urbana. Aparecen el monólogo, la conversación, el collage"

(111). En Los hijos del limo, Paz define al poema en prosa como la consecuencia directa del proceso de renovación de prosa y poesía cuando afirma que: "Mediante el diálogo entre poesía y prosa se perseguía, por una parte, vitalizar a la primera por su inmersión en el lenguaje común, y, por la otra, idealizar la prosa, disolver la lógica del discurso en la lógica de la imagen" (386). Es así como las características formales determinantes del poema en prosa se van perfilando: tono conversacional, preeminencia de las imágenes y los motivos urbanos, lenguaje abierto, coloquial y, por tanto, más libre por no tener que sujetarse a los mecanismos de la versificación.

Devenir histórico del poema en prosa en España e Hispanoamérica

El surgimiento del poema en prosa en Hispanoamérica y España se debe en gran medida al auge del movimiento modernista, a las experimentaciones que surgieron gracias al anhelo de los poetas por dar a conocer un nuevo orden de cosas al finalizar el siglo XIX. La sociedad finisecular se enfrenta a tremendos cambios ante los cuales la literatura y el arte en general no pueden permanecer al margen. El crecimiento de las ciudades y la emergencia con ello de la sociedad urbana con sus muy particulares problemas provocan en el ánimo de los creadores reacciones diversas. Por un lado, la necesidad de ser parte de esta nueva realidad y, por otro lado, de observarla con horror y fascinación al mismo tiempo. Para reaccionar ante esta *nueva realidad* fue imperiosa la

búsqueda de nuevos derroteros. El poema en prosa fue solamente uno de ellos, pero, sin duda, uno de los más importantes. Tanto la creación de esta nueva forma poética como la inserción de la ciudad y de los elementos urbanos en la poesía, y en todas las artes, en general, coadyuvaron al surgimiento de la poesía moderna en España y en Hispanoamérica.

Bien es sabido que el modernismo es el primer intento de los poetas españoles e hispanoamericanos por liberarse de la tutela de las letras peninsulares. De hecho, en el caso del modernismo el influjo se dio exactamente al revés. No hay que olvidar que Rubén Darío se convirtió en el maestro de los poetas modernistas españoles. Los modernistas hispanoamericanos miraron sobre todo a los poetas franceses simbolistas y parnasianos. Con ello, adoptaron la propensión al pulimento de la forma de los segundos y el cuidado conceptual y temático y la precisión de la imagen poética de los primeros. Estas dos tendencias en la pluma de autores como los mexicanos Manuel Gutiérrez Nájera, Manuel José Othón, Justo Sierra, el peruano Manuel González Prada, el gran maestro Rubén Darío, el uruguayo Herrera y Reissig y el argentino Leopoldo Lugones, por mencionar algunos, se mezclaron y convivieron para formar una amalgama exquisita. Esta mezcla de sensibilidad ante las imágenes poéticas, en especial la metáfora y el planteamiento de la musicalidad como bastión indiscutible del lirismo poético, le dan al movimiento modernista un lugar especial en las letras hispanoamericanas.

Si se ha de atender al criterio cronológico para hacer un recuento de la evolución del poema en prosa en Hispanoamérica, es importante señalar que gracias a la aparición de obras francesas como Gaspard de la Nuit (1842), de Aloysius Bertrand y de Le Spleen

de Paris (1868), de Charles Baudelaire, surgió la inquietud de los poetas modernistas de combinar prosa y verso en sus creaciones, partiendo del criterio de considerar ambos mecanismos como igualmente capaces de transmitir un estado de ánimo: fin indiscutible de la poesía. Partiendo de esta consideración, el modernismo añadió un nuevo matiz a la variedad de innovaciones introducidas, como por ejemplo, el uso indiscriminado de metros, incluso los más extraños al idioma español; tal es el caso de los dodecasilabos y de los versos alejandrinos, el rescate de los versos de nueve y diez sílabas, no utilizados desde la Edad Media, por mencionar solamente algunos recursos. Los autores hispanoamericanos, encabezados por el gran maestro Darío, iniciaron una revolución en las letras hispanas que por primera vez se libraba de la tutela peninsular. Inspirados por el cosmopolitismo de las grandes ciudades europeas, los poetas modernistas se inspiraron para elaborar la construcción del lenguaje literario nuevo. Para la consecución de este objetivo el poema en prosa constituyó uno de los mecanismos de expresión poética más eficientes.

Es sorprendente que a pesar de la gran trascendencia del poema en prosa en Hispanoamérica y su importante presencia en las letras peninsulares, no se haya dado una profusión de estudios acerca de su génesis, estructura, temática, y en general, acerca de cualquier elemento propicio para la consecución de un análisis exhaustivo. Se han publicado artículos dedicados al estudio de autores por separado y un buen número de antologías. En ambos casos los análisis atienden a un criterio parcial, aún cuando se trata de estudios bien fundamentados. Tal es el caso de dos antologías del poema en prosa en Hispanoamérica: El poema en prosa en Hispanoamérica, del modernismo a la vanguardia,

de Jesse Fernández (1994) y El poema en prosa en México, de Luis Ignacio Helguera (1991). Estas dos antologías están precedidas por excelentes estudios de la génesis y el desarrollo del poema en prosa en Hispanoamérica. Para ambos autores, las características formales están bien definidas: concentración temática, brevedad, uso de reiteraciones y repeticiones para nutrir el ritmo de la prosa y presentación inconexa del elemento anecdótico. Un poema en prosa nace con la intención de crear lirismo, a pesar de que en gran parte de los poemas en prosa de la tradición occidental se presenta un matiz anecdótico o narrativo. En este sentido, la intención del poema en prosa es análoga a la del poema en verso: transmitir un estado emotivo.

Con base en este criterio puramente formalista los mencionados antólogos examinan y clasifican los textos en prosa de los principales autores latinoamericanos. Inician sus estudios con un recuento de las influencias de los autores franceses: Charles Nodier, Bertrand, Baudelaire, Lautréamont, Max Jacob y Francis Ponge. El rasgo que destacan al momento de determinar si un texto es poema en prosa es la brevedad. Por ejemplo, Temblor de cielo, de Huidobro queda relegado a la inclasificación o a pertenecer a la categoría de prosa poética. Esta concepción se da en ambos antólogos a pesar de que algunos textos de Lautréamont considerados poemas en prosa son extensos. Éste es un punto de investigación que no se ha cubierto en el panorama de la crítica y teorización sobre el poema en prosa hispanoamericano.

El poema en prosa hispanoamericano surgió precisamente para renovar tanto a la prosa como a la poesía. En Hispanoamérica, autores como José Martí, por ejemplo, cuestionaban la pretendida funcionalidad objetiva de la prosa. Por su parte, Rubén Darío

promulgaba la libertad formal en la poesía lírica, proponía todo tipo de formas y metros. De entre estos nuevos recursos, surge imponente el poema en prosa, con sus experimentaciones que tratan de librar del yugo de la versificación a la poesía lírica. Una brevísima cronología de la trayectoria del poema en prosa se puede esbozar de la siguiente manera.⁴ Entre los renovadores de la prosa se puede mencionar a José Asunción Silva, José Martí y Julián del Casal. Estos autores se recrearon en la atmósfera urbana para expresar los sentimientos propios de esa época de pujante progreso. A pesar de que no es muy preciso hablar de la existencia de grandes ciudades en Latinoamérica, los poetas y prosistas de este tiempo se inspiraron en el cosmopolitismo europeo e inclusive, en el estadounidense.

El modernismo hispanoamericano sepultó de una vez por todas en la historia de las letras hispanoamericanas la polémica de la oposición de prosa y verso. Debe tenerse en cuenta que esta división era producto de la estricta demarcación que existía entre el lenguaje discursivo y el lenguaje poético. Al considerarlas igualmente aptas para dotar al texto de lirismo, la gama de posibilidades se hace interminable. Los textos de los precursores del poema en prosa, sin embargo, cítense los ejemplos de Manuel José Othón, Justo Sierra, Manuel González Prada y Manuel Gutiérrez Nájera no son todavía poemas en prosa. Son antes que nada textos en prosa poética. La serie de Cuentos completos, de Manuel Gutiérrez Nájera, los Fragmentos tomados de su libro de apuntes, de Othón y el prólogo de Playera, de Justo Sierra, no son sino intentos, aproximaciones. En estos textos el elemento narrativo es más importante que el lirismo que debe ser, sin

⁴ Se atiende, principalmente, a la cronología propuesta por Jesse Fernández, *op.cit.*, 17-78.

duda, lo principal en un poema en prosa. Cabe señalar, sin embargo, que el mismo Sierra bautizó estas breves composiciones como “pequeños poemillas en prosa” para hacer homenaje a la creación de Baudelaire. A estos textos les falta la dotación de lirismo para ser considerados como verdaderos poemas en prosa. Es decir, la anécdota es demasiado lógica todavía. Bien es sabido que la anécdota debe estar presente en un poema en prosa, pero ésta debe ser desequilibrante, ilógica, enajenante.

La verdadera implementación del poema en prosa a las letras hispanoamericanas comienza con Rubén Darío. Es bien reconocida la trascendencia de la sección denominada “En Chile” del poemario Azul. En esta serie de poemas se presenta una atmósfera más apartada de la narratividad y más emparentada por un lado con la musicalidad y la presentación lúdica de las palabras y, por otro, la presentación de imágenes poéticas sugestivas. Quizá el poema “El ideal” sea el más indicado para representar el gran paso del poema en prosa hispanoamericano para obtener la autonomía de los maestros franceses. De cualquier manera, Darío es el mejor exponente de esta nueva forma de concebir la poesía y de retribuir a la prosa su territorio en el campo de la literatura. La culminación de los esfuerzos de renovación se logra gracias a los aportes de este gran poeta, sobre todo después de Cantos de vida y esperanza, donde tiene lugar la otra faz del modernismo, la verdaderamente humana y profunda de este movimiento literario. Se aunaron al esfuerzo de Darío las obras de Leopoldo Lugones, Julio Herrera y Reissig, al igual que una serie de autores mexicanos: Luis G. Urbina, Amado Nervo y José Juan Tablada, entre otros.

Son algunos de los representantes del modernismo los que inauguran una nueva estética: la posmoderna. Entre ellos se puede citar a Luis Llorens, Pedro Prado, Ramón López Velarde, Alfonso Reyes, Alfonsina Storni, Delmira Agustini, Julio Torri y Gabriela Mistral. Es esta última la que renueva diametralmente el género en cuestión. Tanto destaca su labor que se le equipara al esfuerzo realizado por Darío en perfeccionar la nueva estética. En los textos de estos autores se destaca el elemento introspectivo y la profunda reflexión acerca del ser humano.

La verdadera emancipación del lenguaje literario no se da, sin embargo, hasta la vanguardia. En los textos vanguardistas el ejercicio del lenguaje poético se convierte en un acto subversivo, de rebelión consciente contra los mecanismos tradicionales. En los poemas en prosa de Vallejo, Neruda y del gran maestro de los poetas vanguardistas, Huidobro, se aprecia este deseo de oposición a las convenciones literarias. Sin embargo, en la fase de compromiso político de estos poetas, se presenta la otra cara de la moneda: poemas más humanos, menos subversivos (formalmente) y de mayor perfección.

Entre los autores posmodernistas más importantes que continúan la tradición del poema en prosa están los mexicanos Efrén Rebolledo, Ramón López Velarde, los chilenos Gabriela Mistral y Pedro Prado, la uruguaya Juana de Ibarbourou. Para empezar, los posmodernistas comparten con sus antecesores la idea de concebir prosa y verso como igualmente válidas para la consecución del lirismo del poema. En lo que difieren es el manejo de la temática y en el anhelo por la claridad del discurso. En este sentido es importante señalar que los temas planteados son variados y cuidados con excesivo esmero en las creaciones de los posmodernistas. Por ejemplo, Gabriela Mistral

revolucionaria el poema en prosa cuando hace a la mujer elemento indispensable del mismo, ampliamente ligado a la búsqueda de la belleza universal. En los excelentes poemas que pueblan sus textos: Desolación, Poemas de las madres, Motivos del barro, por mencionar los más importantes, la naturaleza humana se expresa por medio del elemento femenino. Motivos del barro es un poemario en el que se dibuja el gran boceto de los pequeños componentes de la naturaleza. Los “elogios” de la piedra, del oro, del agua, entre otros, revelan ese afán de regocijarse en las maravillas naturales ante las cuales el ser humano permanece indiferente la mayor parte de su vida. Es éste el momento justo también de mencionar el afán de la poeta chilena por retratar aspectos interesantes de su país, de introducir el lenguaje coloquial propio de los chilenos, en especial de los campesinos; todo esto para relacionar las maravillas naturales con el concepto de patria.

Pedro Prado escribe el primer poemario íntegramente compuesto por poemas en prosa en Hispanoamérica, Los pájaros errantes (1915). Aunque sus intentos son determinantes en el desarrollo de esta tradición, debe aclararse que no se libera del todo de la tutela francesa y de los presupuestos modernistas. Sin embargo, y en eso se equipara con su compatriota, los temas son más humanos, aunque no desaparece (por ventura) ese afán de experimentación. El miedo a la muerte es uno de los temas presentes en su obra. Existen en sus textos también visos pintorescos cuando se trata de dibujar los tipos y costumbres del ser chileno.

El camino que inaugura ¿Águila o sol? de Octavio Paz, tiene una larga saga de continuadores en México. Gracias al auge del vanguardismo, apareció una figura importante en el desarrollo del poema en prosa: Octavio Paz. La poética de Paz como

poeta en prosa se resume en dos de sus poemarios: Libertad bajo palabra y ¿Águila o sol?. El ideario vertido en estos textos se centra en la entronización de la palabra como instrumento para deformar y confrontar la realidad circundante. Paz renuncia a la tradición del retrato de tipos pintorescos, tales como los de López Velarde o los de Neruda, para ejercer la libertad de denominar el universo poético con las palabras. De cierto modo, Paz continúa con la tradición institucionalizada por Gilberto Owen, al darle un lugar preeminente a la manipulación de las palabras por medio de la musicalidad. Es entonces como el poema en prosa, dentro de la creación de Paz, se convierte en el reino de la palabra, de sus manipulaciones y del juego musical que en ciertos momentos degenera y pretende desgastar los mecanismos de la creación poética.

Estimulados por la creación poética de Paz aparecen otros poetas importantes en México. Esta es la etapa que va de 1940 a 1962. Aquí el poema en prosa sirve como instrumento para dotar a la poesía de coloquialismo. Los elementos más insignificantes de la realidad están presentes. Éste es un momento crucial porque marca profundamente la creación de los poetas de la generación siguiente, los nacidos en la década de los cincuenta. Con el grupo de Paz: Homero Aridjis, José Emilio Pacheco, Álvaro Mutis (colombiano, pero mexicano por adopción), y Hugo Hiriart, entre otros, el poema en prosa se convierte en un campo propicio para lo prosaico. Tal vez a esto se deba que las exageraciones de Aridjis y de José Emilio Pacheco vayan en contra de la naturaleza estilística del poema en prosa. En esta forma poética debe haber, antes que nada, equilibrio. Si el poema se inclina del lado coloquial y discursivo, se está frente a un intento fallido, puesto que el poema en prosa no debe ser enteramente coloquial, porque

con ello el lirismo desaparece. Caso contrario es el de Jaime Sabines, fallecido hace pocos años. En sus textos el elemento coloquial y hasta conversacional aparece en perfecto equilibrio con respecto al lirismo con el que se tratan los temas (trátese de la obsesión por la muerte o el significado de la poesía y la función del poeta) del popular poeta mexicano.

La generación posterior está emparentada con la poesía miniaturista de Hugo Iriart (Disertación sobre las telarañas), pero también con el legado de narradores con ansias de *lirismo*. Tal es el caso específico de los narradores-poetas que se agruparon en torno a los talleres narrativos de Juan José Arreola. En este momento el poema en prosa se nutre de nuevas perspectivas. Queda aún por profundizar si el legado de esta generación (Elsa Cross, Elva Macías, Gerardo Deniz, Antonio Deltoro, por mencionar algunos) se encamina más hacia la prosa poética o hacia el poema en prosa, puesto que se trata de una promoción dirigida principalmente por narradores. Sin embargo, con la lectura concienzuda pueden apreciarse las características formales que definen al poema en prosa: concisión temática, brevedad, anécdota inconexa, preeminencia del estado de ánimo del hablante, entre las más importantes. Además, el elemento irónico se nutre con algunas ocurrencias brillantes. Tal es el caso de la serie de poemas donde una gallina es el foco de atención en un texto de Deltoro. Esto cabe solamente por mencionar un ejemplo de cómo el legado de poetas como Francis Ponge y su arte miniaturista despiertan ecos en los creadores latinoamericanos. En la generación siguiente, Fabio Morábito continuará esta tradición con su libro Caja de herramientas.

En la generación más reciente destacan los nombres de Carmen Leñero, Fabio Morabito, Tomás Segovia, Vicente Quirarte, Rafael Cárdenas, Adolfo Castañón y Alberto Blanco, todos ellos formados tanto en los talleres de Paz como en los de Juan José Arreola. Estos poetas han incursionado también en el terreno de la narrativa y, por ello, ofrecen una problemática nueva para el estudio del género en cuestión: ¿Se ha acercado más la narrativa al poema en prosa en la producción literaria de los últimos cuarenta años? ¿Han cambiado estos nuevos creadores los mecanismos internos del poema en prosa? Si atendemos a las consideraciones de Ralph Cohen, el poema en prosa no estaría exento de sufrir cualquier tipo de cambios causados por el devenir histórico.

Para el caso de las letras peninsulares, debe hacerse mención especial al valioso estudio de Guillermo Díaz-Plaja, El poema en prosa en España. El propósito principal del texto es ofrecer una antología de los exponentes más importantes del género en España desde los experimentos de Gustavo Adolfo Bécquer, además de ofrecer un valioso estudio introductorio, en el cual el crítico español pasa revista a los mecanismos estilísticos esenciales en el poema en prosa. La antología está dividida en los siguientes apartados:

1. Modernismo: Rubén Darío, Valle Inclán, Unamuno, Baroja, Azorín, Antonio Machado, Eugenio D'Ors y Juan Ramón Jiménez.
2. Vanguardistas: Ramón Gómez de la Serna, Luis Mosquera, Rivas Panedas, Juan Gutiérrez Gili, Antonio Espina, Ernesto Giménez Caballero y Max Aub.

3. Poetas entre 1926 y 1929. Epígonos de Juan Ramón Jiménez: Alejandro Collantes de Terán, Manuel Halcón, Rafael Laffon, Josefina de la Torre, Juan Chabás y Carmen Conde.
4. Generación del 27: Jorge Guillén, Pedro Salinas, Federico García Lorca, Luis Cernuda y Miguel Hernández.
5. Superrealismo: José María de Hinojosa, Rafael Porlán y Merlo, Agustín Espinosa y Vicente Aleixandre.
6. Los Independientes: José Moreno Villa, Pedro Murlane Michelena, Benjamín Jarnés, Luys Santa Marina, Manuel Llano, Fernando Vela y Ramón Ledesma.
7. Los Cronistas líricos: José María Salaverría, José Sánchez Rojas, José María Izquierdo, Ramón Bastera, Lorenzo Riber, Rafael Sánchez Mazas, Eugenio Montes, Víctor de la Serna y César González Ruano.
8. Los actuales: Camilo José Cela , Pedro Pérez Clotet, José Antonio Muñoz Rojas y Juan Ruiz Peña.

Para los propósitos de este análisis será de vital importancia la incorporación de los primeros cinco momentos caracterizados por Díaz-Plaja. Las fases cuarta y quinta son, definitivamente, las que pueden dar más luz acerca del poema en prosa cernudiano, sobre todo en lo que respecta a su relación con el romanticismo—Bécquer, principalmente—y el movimiento surrealista. La concepción de poema en prosa defendida por Díaz-Plaja es convincente, cuando afirma que, para los propósitos de su antología: “Denominamos *poema en prosa* toda entidad que se proponga alcanzar el clima espiritual y la unidad

estética del poema sin utilizar los procedimientos privativos del verso” (3). Por ello, no es extraño que extienda su definición hasta los terrenos de la prosa periodística cuando antologa algunos textos del grupo que él denomina *Cronistas líricos*.

El estudio de Díaz-Plaja es valioso pero no reconoce la diferenciación entre prosa poética y poema en prosa. Quizá éste sea un error determinante en la calidad del estudio. Sin embargo, algunos puntos son dignos de mención. Por ejemplo, de la prosa de Valle Inclán, el mencionado crítico comenta:

La musicalidad de la prosa fue en Valle Inclán una constante de su estilo. Esta musicalidad nos da ya, por sí sola, el tono poemático. Añadamos a ello la constante bazarria de la temática, su goce por lo colorista y lo extraordinario, su fantasía verbal y su sentido mágico que lo convertía—como lo vio Juan Ramón Jiménez—en una fabulosa cascada de juegos de artificio. (54)

La mayor parte del tiempo, la crítica de Díaz-Plaja es de cariz exageradamente subjetivo. Con respecto a otro poeta importante en el devenir del poema en prosa, Miguel de Unamuno, el crítico español aclara:

En otras páginas (El reverso de la belleza) estudio, desde un punto de vista estético, la búsqueda de una poesía que prescinda de los elementos tenidos tradicionalmente por bellos y sorprende al lector por medio de una temática abrupta, arisca o agria que conduce, por vía de sorpresa, al estremecimiento poético. Unamuno, —que odiaba, como Antonio Machado, la “cosmética” del nuevo “gay trinar” —alcanzó cimas de tremenda belleza a través de una dicción honda, bronca y metafísica. (57)

En el caso de Juan Ramón Jiménez, Díaz Plaja destaca la aportación del poeta español a la musicalidad del discurso prosístico—sobre todo en una obra como Platero y yo—de la siguiente manera:

Lo que la prosa juanramoniana representa de primor, sutileza, dulzura y perfección expresiva es inútil encarecerlo. La presente Antología,

más que cualquier otro libro, podrá servir como ejemplo del rastro inmenso, de la huella perdurable que su manera literaria ha dejado en los escritores que le han sucedido. (61)

Con respecto a la generación de Cernuda—la de los poetas del 27—señala una gran virtud de la obra poética en prosa:

La prosa participa de estas virtudes. Es una prosa trabajada y limpia. Ha sido un verdadero placer ir la encontrando entre páginas semiperdidas. Así los fragmentos de Jorge Guillén, tan curiosos por los juegos mentales de 1920-1921. La aportación de Pedro Salinas, ciertamente obligada, está tomada de su libro, hoy olvidado, Vispera del gozo (1926). Más conocido—por la publicación de sus Obras completas—el texto de Federico García Lorca (Degollación del bautista) que ofrecemos con su gozosa dinámica libertad. En cuanto a Luis Cernuda ha dado posteriormente con su libro Ocnos uno de los libros de prosa poética más bellos de la literatura española. (193)

A su vez, cuando repasa algunos de los requerimientos estilísticos de lo que constituye un buen poema en prosa, apunta: “La frase debe ser objeto de análogo cuidado. El bloque sustantivo-adjetivo debe renovarse, copulando palabras inauditas; aprovechando la libertad de nuestra lengua para el hipérbaton; creando un ángulo nuevo expresivo para cada locución” (11). Es igualmente importante la tendencia del poema en prosa hacia el impresionismo pictórico. Justifica esta opinión aludiendo al ejemplo por excelencia del poema en prosa impresionista: el Gaspard de la nuit, de Bertrand. Señala, asimismo, que el poema en prosa español no puede dissociarse de este elemento formal, gracias al influjo del movimiento modernista. Díaz-Plaja plantea el desarrollo del poema en prosa y de la tradición poética española con las siguientes palabras:

Léxico, enlaces fraseísticos, ritmo—acaso, eventualmente, rima. Los elementos formales del poema en prosa nos plantean ya un turbador problema. Porque, paralelamente al desarrollo del género en España, es decir, desde el novecientos acá, la poesía en verso ha ido desarticulando

su instrumento retórico y se ha acercado cada vez más a la expresión libre, hasta el punto de haberse llegado a una situación fronteriza de muy difícil discriminación. (23)

El poema en prosa cernudiano cumple una función vital dentro de la trayectoria de dicho género en las letras peninsulares, pues el anhelo de renovación, incipiente todavía en la época modernista, cristaliza la nueva estética de la *modernidad* gracias sobre todo, al movimiento surrealista. Es importante subrayar la importancia de este movimiento en el desarrollo de la poética cernudiana, siempre dominada por la oposición dialéctica entre conceptos irreconciliables.

El poema en prosa es un género que no puede dissociarse de la evolución poética del poeta sevillano, ni de la creación de su estética personal. De manera fehaciente, el poema en prosa acompaña a Cernuda durante toda su vida como creador, desde los poemas en prosa publicados en Los placeres prohibidos, pasando por las tres ediciones de Ocnos (1942, 1949 y 1963), hasta los poemas de Variaciones sobre tema mexicano, publicados en México en 1952. Es en este punto donde los dos autores estudiados aquí se encuentran de nuevo. Tanto en Cernuda como en Paz el poema en prosa cumple una función indispensable en la creación de una estética personal. La importancia del poema en prosa para ambos creadores se percibe, no solamente en su obra poética, sino en un buen número de sus textos de análisis literario. Esta enumeración de factores parangona sólo en parte las dos trayectorias poéticas de dos autores que mantuvieron una estrecha relación personal a partir, sobre todo, de la guerra civil española y de la visita de Paz a España en 1937. Este año fue sólo el inicio de una estrecha amistad que uniría a Paz con Cernuda y que se agudizaría con los años de Cernuda como exiliado en México.

CAPÍTULO III

¿ÁGUILA O SOL? Y VARIACIONES SOBRE TEMA MEXICANO

ANTE LA CRÍTICA

El objetivo del presente capítulo es ofrecer una visión panorámica sobre los diversos estudios dedicados tanto a la obra de Paz como a la de Cernuda. La obra legada por ambos poetas ha suscitado una vasta gama de análisis críticos, ya sea sobre textos específicos como desde una perspectiva general. La parte medular del capítulo, la constituye el corpus de estudios directamente relacionados con la producción poética en prosa y con la relación personal e intelectual que sostuvieron ambos, pues es en ese terreno donde se pretende proponer una contribución al tema.

Con cada uno de los poetas se procede de igual manera. En ambos casos ofrece una revisión de los estudios generales que mejor muestran una síntesis de la poética particular de cada autor. En una siguiente instancia se propone una revisión—más exhaustiva, por razones obvias—de los estudios críticos relacionados con la producción poética en prosa de ambos escritores. Se toman en cuenta los comentarios alusivos a otros de los textos poéticos no estudiados aquí simplemente para establecer las relaciones más pertinentes y enriquecedoras para los propósitos del presente análisis. Por criterios meramente cronológicos se procede en el siguiente orden: en primer lugar Cernuda y después Paz.

Luis Cernuda y el poema en prosa

No son numerosos los estudios dedicados al poema en prosa en Hispanoamérica y España y, entre estos, el único que da su lugar justo a Cernuda es el de Luis Ignacio Helguera en su Antología del poema en prosa en México, publicada en 1993. El crítico define la evolución del poema de Cernuda con las siguientes palabras:

De la poesía en prosa surrealista—y la entrega a los impulsos oníricos e irracionales que conlleva su experiencia—, que había practicado en Los placeres prohibidos, se apartó Luis Cernuda en Ocnos y Variaciones sobre tema mexicano, libros de poemas en prosa que publicó y parcialmente escribió en México. En la evocación de la infancia española de Ocnos como en el descubrimiento de encantos y peculiaridades mexicanos de Variaciones sobre tema mexicano, asistimos a una puesta en juego simultáneo de la meditación—en tintes melancólicos con frecuencia—, la contemplación embelesada de la naturaleza, el ennoblecimiento espiritual de las vivencias sensibles y sensuales, la memoria confiada a la imaginación [...] en el libro [Variaciones] el gozo estético tiende a supeditarse a la preocupación ética del autor, ya que al proyectarse sobre el mundo mexicano lo que hace Cernuda en realidad, es buscar su propia identidad moral. (40)

Este es el primer vaso comunicante entre la obra de ambos poetas, pues como se verá más adelante, el anhelo de identificación y búsqueda de identidad moral está presente en los dos textos estudiados y, en general, en toda su creación. Sin embargo, el caso de Cernuda es distinto al de Paz, puesto que la obra poética en prosa del autor español ha sido mucho más estudiada. Uno de los estudios más acreditados es el de James Valender, Cernuda y el poema en prosa, en el cual analiza con profundidad los dos poemarios en prosa. A pesar de que el estudio se centra mucho más en las distintas ediciones de Ocnos que en Variaciones, existe una serie de observaciones dignas de mención. Primeramente Valender trata de contextualizar el poema en prosa cernudiano de la siguiente manera:

Un miembro de la Generación del 27 se destaca como obvia excepción a este panorama general de abandono [del poema en prosa en España]: el poeta Luis Cernuda (1902-1963). Mostrando un interés en el género que duró toda su carrera, Cernuda compuso dos excelentes colecciones de poemas en prosa: Ocnos, una serie misceláneos escritos entre 1940 y su muerte en 1963 y Variaciones sobre tema mexicano, colección de poemas inspirados por sus visitas a México en 1949 y 1950. (19)

Y con respecto a la raigambre del poema en prosa de Cernuda, Miguel Ramos

Ortega comenta en La prosa literaria de Luis Cernuda:

Sin duda es el clima de arranque juanramoniano el que más nos interesa a la hora de encuadrar la prosa poética de Cernuda. El segundo, el surrealista, aunque cultivado por el poeta sevillano en algunas de sus prosas sueltas en revistas de la época—*Presencia de la tierra, el indolente, Addenda* y ocho poemas incluidos en la serie de Los placeres prohibidos— es muy difícilmente rastreable en su obra y, sobre todo, de difícil parangón—a la hora de emitir un juicio valorativo— con los poemas en prosa de Ocnos. (20)

Al igual que Cernuda, Paz también convive con el poema en prosa durante gran parte de su trayectoria poética, sólo baste mencionar los casos de ¿Águila o sol? (1949-1950) y El mono gramático (1974). Luis Ignacio Helguera también analiza la importancia del poema en prosa de Paz en su Antología, como ejemplo excepcional del manejo de este género en Hispanoamérica:

En oposición a la tradición del poema en prosa de preciosismo estilístico y de un mayor énfasis en los temas y las cosas que en las palabras, —de la que en México es modelo Julio Torri y continuador Arreola—, ¿Águila o sol? da un giro, en la línea de Lautréamont y Rimbaud, en el sentido de una violencia verbal delirante y de una crítica del lenguaje a través del lenguaje en busca de la liberación de la palabra originaria y fundadora de la libertad humana, la Libertad bajo palabra—título de poemas en verso de Paz de esta misma época, 1949, cuyo “Proemio” es un poema en prosa—. Si Torri y Arreola depuran sus objetos y su lenguaje hasta la perfección, Paz sacude, golpea, tortura, mutila, mastica, encabalga las palabras en busca de *otro* lenguaje, el idioma poético que nos restituya nuestra libertad. (42)

Esta es la característica formal que separa el estilo de ambos poetas, pues Cernuda ha disminuido la aparición de los recursos surrealistas y la práctica del lenguaje irracional. Sin embargo, los dos poetas llegan a una etapa de maduración por caminos diversos. En Cernuda, la evolución del lenguaje poético empleado se plantea también como parte de la evolución de un estilo. Según James Valender en el estudio anteriormente mencionado, la línea evolutiva del poema en prosa de Cernuda se puede describir en los términos siguientes:

En los poemas en prosa surrealistas [Los placeres prohibidos], Cernuda meditó sobre su experiencia, expresándose con el lenguaje irracional de los sueños. En los poemas en prosa de Ocnos, Cernuda volvió a meditar sobre su experiencia, pero esta vez empleando el lenguaje racional [...] Sin embargo, a pesar de esta diferencia, el mito al cual aludía su meditación era básicamente el mismo en los dos casos. (Cernuda 127)

Sin duda el mito aludido es la caída y la expulsión del paraíso. A este respecto, el estudio de Philip Silver Luis Cernuda: el poeta en su leyenda¹, uno de los primeros y más acertados, es muy significativo. Aunque los estudios más recientes demuestran que la validez de este mito al momento de valorar la obra de Cernuda es solamente parcial. Según el autor, se puede hablar de tres atributos del Edén. Los dos primeros: intemporalidad e inocencia se relacionan directamente con el tema de la infancia. El tercero se inicia en el exilio y específicamente con el libro Ocnos. Este tercer aspecto es el sentimiento de unidad con el mundo (167-68). Es interesante citar algunos de los comentarios de Silver al respecto:

Pero en el exilio y lejos del amor, en el aparente nadir de su existencia,

¹ Este texto es la versión española de la tesis de doctorado del autor, Et in Arcadia Ego: A Study of the Poetry of Luis Cernuda, presentada en 1963.

Cernuda empezó a escribir los poemas en prosa de Ocnos, como si deseara fijar para siempre en la memoria una experiencia—la infancia—y un ambiente que nunca podría volver. Ocnos es un mero comienzo. La importancia de la niñez queda así santificada, y un ideal de existencia derivado del marco natural de la existencia, canonizado. (170)

La lectura de Silver es acertada pero sólo parcialmente. Cernuda no entroniza su infancia en sí misma, sino la representación metafórica de la infancia del ser humano, el estado ideal del hombre ya que el niño desconoce la fugacidad del tiempo, pues vive un eterno presente. En el momento en el cual el niño accede a la pubertad, la imagen del mundo intemporal cae y con ella, Adán es expulsado de nuevo del Paraíso. Así es como el poeta surge del niño y trata, por medio del ejercicio de la poesía, el permanecer en ese estado de *intemporalidad*. El autor del libro percibe una evolución con respecto a esta actitud en la obra poética en prosa del escritor español, puesto que, en oposición a los poemas aparecidos en La realidad y el deseo:

Ocnos y Variaciones, por otro lado, son obras de armonía, evocando el primero el tiempo anterior a la individuación y separación y apostrofando el segundo una nueva conjunción de los diversos componentes del Edén perdido. El clima y paisaje de México constituyen un facsímile de Andalucía, lugar del Edén, y merced al amor de “X”, una objetivación de la perdida juventud del poeta, se recobra en cierta medida la niñez y el poeta vuelve a ser uno con la creación: la “otredad” queda eliminada. (204)

La cita anterior implica una lectura mucho más universal de la obra de Cernuda, puesto que el poeta busca no ya una mera recreación del terruño andaluz, sino que aspira como creador a alcanzar la eternidad. En este sentido Cernuda—y también Paz, sin lugar a dudas—se conecta con la tradición según la cual, atendiendo al criterio de Louis Martz esbozado en The Meditative Poem: An Anthology of Seventeenth Century Verse, la finalidad de la meditación es comprender el significado de dios. Para ello, el poeta debe

poner en función las tres potencias del alma: memoria, entendimiento y voluntad (XVII-XVIII). Con respecto a este afán ético y moral presente en los poemas en prosa de Cernuda, James Valender comenta en “Los placeres prohibidos: An Analysis of the Prose Poems” lo siguiente: “Cernuda would seem to argue that if love derives from the desire to transcend time, the objects on which desire fixes its gaze are ephemeral and therefore resist all attempts of possession and, in so doing, merely reconfirm the morality of the person who seeks this form of transcendence” (85). En apariencia éste podría ser un rasgo diferenciador de las respectivas poéticas de Cernuda y Paz, pues es de sobra conocida la inserción de Paz dentro de la categoría de los poetas del instante. Sin embargo, una vez más se trata solamente de caminos diferentes, puesto que Paz también está en búsqueda permanente de un lenguaje poético nuevo, en convivencia con el devenir de la Historia.

Este tipo de acercamiento a la poesía provoca lo que el mismo Octavio Paz denominó precisamente en un ensayo a colación de la obra de Cernuda, la creación del mito personal: “el mito del poeta moderno” (“La palabra edificante” 171). Según Paz se forja el mito cuando el poeta individual se funde e identifica con la figura ejemplar del Poeta. Eso sí, Cernuda siempre utilizó un tipo de lenguaje muy característico, que según Paz se apartaba del coloquialismo y de la lengua hablada:

Con frecuencia su verso es prosaico, en el sentido en que la prosa escrita es prosaica, no el habla viva: algo más pensado y construido que dicho. Por las palabras que emplea, casi todas cultas, y por la sintaxis artificiosa, más que ‘escribir como se habla’, a veces Cernuda ‘habla como un libro’ (182)

Esta imagen ejemplar del poeta como mito se confirma en palabras del mismo Cernuda, el cual, en “Palabras antes de una lectura” incluido en Poesía y literatura afirma que la intención del poeta es parar el flujo del tiempo y que la poesía se engendra del conflicto con el tiempo así planteado (Prosa completa 875) Sin embargo, la consecución del fin deseado por Cernuda, es decir, el ansia de eternidad, no es fácil debido a su relación con la sociedad. Cernuda había delimitado cuál era su función en la vida desde muy temprana edad, pero en esa tarea siempre mediaba el conflicto entre sociedad y poeta. Derek Harris en su estudio La poesía de Luis Cernuda comenta al respecto:

La poesía misma, cuya función básica es la revelación de la trascendente *imagen completa del mundo*, es la fuente de un posible consuelo del dolor de la vida, otro camino para llegar al anhelado *acorde*. Sin embargo, es como poeta cuando Cernuda se halla en confrontación con esa sociedad que es público y que juzga su obra. El contraste entre la función exaltada de la poesía y la conflictiva relación del poeta con la sociedad crea en Cernuda una actitud típicamente ambivalente, que presenta al poeta como redentor del mundo y a la vez como un *poète maudit*. (141)

Y esta doble condición propicia la universalidad del tema principal de la poesía de Cernuda, puesto que se trata de una reivindicación y redescubrimiento de la personalidad del poeta y su función en el mundo. A este respecto, Harris añade: “Así, el tema de la poesía forma parte del síndrome del jardín escondido, [...] ya que ofrece un refugio del ambiente enajenado del destierro; pero este elemento evasivo del tema queda subsumido a fin de cuentas en la función que ejerce la poesía como un camino hacia el descubrimiento de sí mismo” (141).

Por esta razón no es de extrañar la admiración profunda que siempre le rindió el poeta sevillano a Baudelaire, al parecer tan vivo y tan actual para él:

Al leer hoy Les Fleurs du Mal, el espectáculo que Baudelaire nos hace compartir está tan vivo, pasado un siglo, como cuando él lo vivía y contemplaba. Para conseguir eso el poeta ha de considerar cada instante de su existir como si en él pudiera encerrarse el momento supernatural, el momento que esconde al misterio, ya que su tarea es desempeñar a éste y, haciéndolo suyo, revelarlo. (Prosa 142)

El poeta se desempeña como creador convirtiendo su misión en una actitud trágica ante la vida, pues debe desenvolverse en lucha dialéctica con las palabras y el mundo. Las siguientes palabras de Derek Harris son dignas de mención:

La poesía es una vía de acceso a la realidad invisible, el reino trascendente simbolizado por los dioses antiguos; es también un medio para crear el estado ideal del *acorde*. Pero al poeta le falta la fuerza necesaria para romper el caparazón del tiempo y llegar a la eternidad, de manera que queda condenado a lamentar el dominio del tiempo y la concomitante división entre la realidad y el deseo. Esta visión trágica de la tarea del poeta es la base de los grandes poemas elegíacos de la madurez del poeta. Es interesante notar, sobre todo, que el deseo de fijar el tiempo equivale, en efecto, al de conseguir el estado del acorde, pero ahora se declara abiertamente el fracaso ineludible que está expectante. (La poesía 143)

Harris también señala la visión trágica causada por el conflicto entre la sociedad y el poeta, el cual adopta la función de profeta en el mundo, aunque sea una voz a la que casi nadie escucha. Esta es una visión de profunda raigambre romántica (recuérdese la intensa admiración del poeta español por su compatriota Gustavo Adolfo Bécquer). Sobre el tema Harris señala:

El poeta queda aislado, sin público que atienda sus palabras para recompensarle del vano conflicto con el tiempo, pero poseído por el poder daimónico que le impulsa a escribir. Esta visión romántica del poeta como víctima del destino y de la sociedad se halla subrayada en la actitud que Cernuda adopta con respecto a Bécquer [...] (144)

En este sentido las poéticas de Paz y de Cernuda se hermanan una vez más, puesto que ambos buscan en cierto sentido la trascendencia. Para Paz todo es mutable pero cada

poema es único e irrepetible, dado su carácter forjador del lenguaje poético universal. Para Cernuda, el poeta es el único individuo capaz de trascender debido a su inconformidad con las cadenas impuestas por la carne y la temporalidad humanas. La poesía es el único vehículo capacitado para brindar al creador un poco de la eternidad anhelada. No importa entonces que el poema sea producto de un ser mortal, ya que algo de sí mismo estará viviendo en su creación.

Cernuda siempre pensó que era mejor no ser comprendido por los lectores y críticos contemporáneos porque así sería más posible el ser admirado por las generaciones posteriores. Algunos críticos como James Valender en su compilación Luis Cernuda ante la crítica mexicana se han ocupado de estudiar la actitud ambivalente presentada por el poeta español a lo largo de su trayectoria creativa. Valender comenta al respecto:

La actitud de Cernuda hacia la crítica siempre fue ambigua. Por una parte, se quejaba amargamente, en sus poemas no menos que en sus cartas, de la falta de comprensión, cuando no de la mala fe y hostilidad con que, según él, los críticos solían ocuparse de su poesía [...] Pero, por otra, no dejaba de sentir cierta complacencia hacia esa supuesta comprensión o mala fe, en cuanto confirmaba la concepción que él tenía de su propio destino como poeta [...] su obra no gustaba ni interesaba a los críticos, eso sólo podía interpretarse como señal de que ese “destino envidiable” [de gustar a las generaciones posteriores gracias a la incompreensión de los contemporáneos] también era el suyo. (9)

Frente a Paz el poeta español no encontró esa incompreensión. De sobra es conocido el sentimiento de admiración que el escritor mexicano sentía por él. A tal punto llegó esa

admiración que en varias ocasiones Paz reiteró su deuda poética² para con el poeta español y, llegó a situarlo como el mejor de los poetas de su momento.

Cernuda siempre mostró desconfianza para con sus compatriotas críticos literarios. Es inobjetable la indiferencia con que en cierto momento se le trató a su obra, pero sin duda la parte menos valorada de esta fueron las composiciones poéticas en prosa. La compilación de James Valender, Luis Cernuda ante la crítica mexicana da valiosa información acerca de la visión de la crítica apologética mexicana. De entre los textos compilados tres merecen especial atención. Primeramente, al respecto de la poca apreciación de los poemas en prosa cernudianos, se quejó amargamente Juan García Ponce en su reseña de 1975 sobre la edición de Prosa completa:

No puede aceptarse que a estas alturas, por el hecho de estar escrito en prosa, un libro tan maravilloso y tan puramente de poesía como Ocnos esté incluido en este volumen, ya de por sí bastante abundante en vez de en el de la Poesía completa. Es un error significativo que tal vez podría justificar la manera despectiva con que Cernuda siempre se refirió “a sus paisanos” (91)

Para apoyar la nueva visión de los poemas en prosa de Cernuda, es interesante citar el comentario que con motivo de Ocnos elaboró James Valender:

No insistimos en el extraordinario valor de Ocnos, porque, volvemos a decirlo, tiene que considerársele como un libro de poesía y de poesía realizada precisamente con la forma del texto en prosa, tan poco frecuente en español, pero que tiene un lugar perfectamente definido. Sin embargo, tampoco puede dejarse en el olvido el significativo agudizamiento de la sensibilidad de Luis Cernuda que se produce ante el encuentro de las realidades que se evocan en Variaciones sobre tema mexicano y si hay que callar sólo puede hacerse para dejar que nos hable, a solas con su lector, la voz de Luis Cernuda. (92)

² Paz señala en Las peras del olmo: “La poesía de Luis Cernuda—tras varios contactos anteriores—contribuyó a iluminarme por dentro y me ayudó a decir lo que quería” (73).

El tercer texto digno de mención es el publicado por Paz en 1984, Hombres en su siglo y otros ensayos. James Valender incluye en su compilación un extracto del capítulo “México y los poetas del exilio español”, en el cual explica la naturaleza del texto Variaciones sobre tema mexicano de la siguiente forma:

A diferencia de la gran mayoría de sus compatriotas, estaba impregnado de cultura inglesa y veía a México desde una perspectiva histórica distinta y más moderna. Una convivencia de cerca de quince años con una cultura y una lengua distintas le hizo aceptar con naturalidad la existencia de los *otros*. La variedad de usos, costumbres y visiones no fue para él una idea o un concepto sino una realidad. (95)

La interpretación del Paz sobre Variaciones es más universal. En ello estriba la diferenciación tajante entre este texto y la Cornucopia de México de José Moreno Villa, otro poeta hispano-mexicano. Esta es la interpretación propia de un lector atento y cuidadoso del poeta español y, por qué no decirlo, de un colega poseído por inquietudes artísticas similares:

La primera confirmación [de su propia identidad] que le ofrece México es el habla. Para el poeta, la lengua es la verdadera patria [...] el reconocimiento de la universalidad de la lengua lo lleva no a una abstracción—Imperio, Estado, Nación—sino a una realidad singular, única: el hablante. Las palabras ‘son los signos del alma’ pero el alma no es nada si no encarna en un cuerpo [...] La lengua—el alma—lo lleva al cuerpo y el cuerpo a la poesía. A su vez, la poesía lo hace descubrir al pueblo. (97)

Algunos otros estudios interesantes analizan predominantemente la obra poética en verso de Cernuda. Entre ellos destacan cinco títulos. Siguiendo un orden cronológico, el primero de ellos es La poética de Luis Cernuda, publicado en 1975 por Agustín Delgado. El autor analiza Perfil del aire, Égloga, elegía, oda e Invocaciones. José María Capote-Benot analiza tres textos; Un río, un amor, Los placeres prohibidos y Donde habite el olvido en su libro El surrealismo en la poesía de Luis Cernuda, publicado en

1976. Derek Harris compiló una serie de ensayos de diversos autores en Luis Cernuda, aparecido en 1977. Dicho estudio es una edición de textos bio-bibliográficos acerca del poeta español y de su obra poética en verso. Richard K. Curry publicó un texto con información valiosa acerca de la crítica literaria sobre Cernuda hasta el momento de la publicación del libro, 1985. El texto de intitula En torno a la poesía de Luis Cernuda y trata exclusivamente de ensayos relacionados con la obra poética en verso del autor español. El libro Cernuda y Sevilla: Albano en el Edén, de Julio M. de la Rosa es un estudio comparativo entre la Andalucía que le tocó vivir a Cernuda y el Edén perdido de Ocnos. El mencionado análisis solamente sirve a los interesados en los matices autobiográficos del poemario Ocnos. Jenaro Talens investiga en El espacio y las máscaras algunos textos en prosa—únicamente la narrativa—y en poemarios en verso de Cernuda los puntos claves de su poética hasta la fecha de la publicación del libro, en 1975. De todos estos textos solamente se hacen mención puesto que no se relacionan directamente con los poemas en prosa de Variaciones sobre tema mexicano.

Octavio Paz y la crítica literaria: los estudios generales

En primera instancia destacan las observaciones de Rachel Phillips en The Poetic Modes of Octavio Paz³ sobre la obra poética de Paz. Básicamente la autora analiza la obra poética de Paz hasta antes de 1972, año de publicación del libro. Son tres las compilaciones estudiadas: Libertad bajo palabra (1960 y 1968), Ladera este (1969) y Salamandra (1969). El objetivo de este análisis es, según palabras de la propia autora:

³ Para los propósitos de este estudio se utiliza la edición en español de 1976.

“[...] percibir y comunicar algo del mundo poético creado por Paz. No hay ninguna tentativa de extraer o interpretar un mensaje, sino meramente de clarificar el sistema lingüístico que constituye esa visión misma” (15). Este análisis, en suma, ofrece una visión de los recursos poéticos determinantes de la poética del poeta mexicano hasta el momento que lo definieron como *poeta de la experiencia*, profundamente relacionado con el arte de la música. La autora analiza los mitos presentes en la obra de Paz hasta el momento: la India, México, los mitos de la antigüedad, y por otra parte, propone un estudio de la poética como una estética de la palabra, el ritmo y la imagen. Todos estos elementos culminan en un estudio detallado del poema “Blanco”, como ejemplo por excelencia de la estética del poeta y ensayista mexicano.

Monique Lemaître propuso en 1976 un estudio comparativo entre los textos críticos y poéticos de Paz hasta esta fecha. El libro se intitula Octavio Paz: poesía y poética. Se centra la autora principalmente en la comparación entre teoría y praxis, cotejando básicamente Ladera este y El arco y la lira. El análisis concluye exitosamente pues, según la autora, existe una perfecta armonía entre el pensamiento poético y crítico del poeta mexicano. Según ella, la poética de Paz: “[...] podría calificarse de lingüístico-mítica, ya que Paz continúa explorando las posibilidades del lenguaje—en su sentido más amplio—a través de su poesía, con el fin de llegar al mejor entendimiento de la estructura profunda de nuestra psique [la mexicana]” (103). Otro aspecto importante de este estudio es la exposición de los paralelismos literarios entre la obra de Paz y las distintas escuelas literarias y de pensamiento, conjuntamente con los autores aislados que marcaron directamente el paradigma de la obra del poeta mexicano.

En 1979 aparece una compilación de ensayos de variados autores a cargo de Alfredo Roggiano titulada Octavio Paz. El mismo Roggiano abre la colección con una sucinta biografía de Octavio Paz, en la cual destaca su labor como crítico literario. La serie de ensayos que le siguen tiene que ver con muy diversas facetas del poeta mexicano. La tercera parte de los artículos se dedica a estudiar las aportaciones de Paz a la crítica literaria, básicamente en sus textos Corriente alterna, Convergencias y en la antología de Poesía en movimiento. Los dos tercios restantes se dedican a examinar diversas compilaciones en verso. Es interesante notar que ninguno de los ensayos aparecidos en esta edición se relaciona con poemarios en prosa. Sin embargo, es harto necesario destacar la relevancia de uno de los textos aparecidos en esta compilación. Se trata de “La muerte como clave de la realidad mexicana en la obra de Octavio Paz”, de Emir Rodríguez Monegal. Las observaciones de este autor sobre El laberinto de la soledad son de gran ayuda para entender la estética y el pensamiento planteados en ¿Águila o sol?, pues no hay que olvidar que, según sus palabras: “El laberinto de la soledad es como un semillero de las muchas ideas y perspectivas que Paz luego desarrollará, con mayor profundidad, en otras obras” (152). Desde luego, es importante tomar en cuenta la época de redacción, pues los dos son de 1949-1950, y el hecho de que ambos versan sobre los mismos temas. Rodríguez Monegal subraya la importancia de este libro de Paz cuando afirma lo siguiente:

La importancia del libro de Paz se prueba porque ya ha dejado de ser una lectura individual, hecha por un poeta nacional, para convertirse en un texto paralelo que acompaña, desde 1950, a ese otro más general que por razones de simplificación llamamos “realidad mexicana” Esa “realidad” ya no es la misma desde que Octavio Paz empezó a leerla, con angustia y lucidez, un día de los años cuarenta y en

los Estados Unidos. Desde entonces, la “realidad mexicana” y la lectura de Octavio Paz son inseparables. (153)

De entre los críticos más renombrados de la obra del poeta mexicano destaca Jason Wilson y sus dos textos Octavio Paz: A Study of His Poetics y Octavio Paz. El autor se centra primordialmente en las obras en verso de Paz. Sin embargo, a propósito del primer texto, es importante mencionar el segundo apartado del capítulo cuatro, en el cual el autor ofrece un acercamiento a otro poemario en prosa: El mono gramático. Wilson se detiene a enfatizar el elemento sugestivo del título en francés Le singe grammairien, pues *singe* es muy similar a *signo*. Dados estos juegos verbales se establece la estética de Paz en el sentido de una lucha con la palabra. El crítico también subraya la importancia del poema en prosa como vehículo de expresión en la obra de Paz cuando afirma lo siguiente:

[...] the prose poem most clearly reflects Paz’s ‘critical passion’, where the poet—avoiding a fixed instance deriving meaning, stable signs and their relationships from an awe of authority—sees himself instead as ‘perpetual possibility.’ The absence of a historically justified genre leads to the ever-present desire to abolish history (genre); hence the surrealistic dream of starting again, and what Paz labels a ‘poetics of the Now.’ The choice is clear: ‘submission’ or ‘heterodoxy’ (154)

Los dos puntos destacados de la perspectiva del análisis de Wilson son, por una parte, ver en la poética de Paz una poética de la libertad y, por otra, otorgar a la obra poética en prosa del poeta mexicano una función preponderante en la expresión de sus ideas estéticas. Para Wilson es significativo que el título del poemario y la forma poética misma se solidaricen en un texto como El mono gramático, cuya trascendencia es, precisamente, continuar con el ideal estético propuesto desde textos como ¿Águila o sol? El poema en prosa en este tipo de obras actúa como detonador de la libertad creativa,

pues explora la palabra—los signos—y su relación con un género literario híbrido como el poema en prosa; entre los límites de narratividad y lirismo. De sobra es conocida la importancia de Benedetto Croce en su libro Estética, publicado en 1902, acerca de la controversia entre la división de los géneros literarios. El teórico Paul Hernardi en Beyond Genre define de una manera clara el papel de este importante filósofo en cuanto a la crisis del pensamiento tradicional sobre los géneros:

No similarity between literary Works *as we know them can*, of course, mitigate Croce's resolute aversion toward genre. To him, "form" means the first intuitive expression of impressions—the supposedly fully fledged idea of a work—in the artist mind. [...] Indeed, most of Croce's practical criticism focuses on the "leading sentiment" of authors, that is to say, on the substance which a writer's esthetic expressions disclose most successfully. Croce ignores the fact that even this limited view of the critic's function and competence entails the possibility of generic distinctions. For the majority of expressive critics, any similarity between mental attitudes supposed to have been present in different writers' minds provides clues for classification of literary works. (11)

Croce preconizó un largo debate acerca de la posibilidad de clasificar las obras de acuerdo a categorías genéricas, aunque hoy en día es perfectamente justificable hablar en términos de diferencias en géneros con el propósito de estudiar y profundizar en las condiciones específicas de la formación y desarrollo de los mismos. Lo que es indudable es que el cuestionamiento de los géneros literarios trajo como consecuencia la aparición de nuevas formas y, con ello, el enriquecimiento del arte literario se hizo evidente. Es en este contexto donde se inscribe la tradición del poema en prosa.

En 1980 apareció otra colección de ensayos a manera homenaje a Octavio Paz. Esta vez se trató de la compilación de Kosrof Chantikian, Octavio Paz: Homage to the Poet. Debido a la naturaleza del texto, los ensayos contienen más que nada aspectos

valorativos acerca de la obra de Paz en general y sobre algunos poemas específicos como “Piedra de sol” y “Blanco” Chantikian anuncia el propósito de la colección de ensayos de la siguiente forma:

Our goal is and will always be both Society and Song; and because Song is, as Rilke has said, the same as Being, it is the poet who teaches us who we are, who we may become, from where we have traveled and even, through the magic and power of prophecy, that Poetry and History will someday embrace. Husserl once remarked that philosophers were the civil servants of Humanity. I will add: Poets are its Soul! (21)

Por su parte Pere Gimferrer compiló en 1982 una serie de artículos de diversos autores con motivo de la poética de Octavio Paz. El compendio—titulado Octavio Paz—pretende ser global y se divide en tres grandes apartados: “El hombre”, “La obra” y “Los temas” De nuevo sobresale la ausencia de textos críticos con relación a la obra poética en prosa de Paz. Los ensayos se centran en la producción de las décadas de los sesenta y setenta. Solamente el preámbulo de la compilación presenta comentarios concernientes al poemario ¿Águila o sol? Andre Pieyre De Mandiargues comenta con respecto a este texto: “No hace todavía mucho hubo momentos de rebelión furiosa, como lo prueba un gran poema en prosa “Trabajos forzados,” que es algo así como una *Saison en Enfer* mexicana y que puede encontrarse en el número 3 de la revista Le Surréalisme, même” (15). Para este crítico, el aspecto característico de la obra del poeta mexicano es su adhesión al movimiento surrealista, pues afirma:

Hablar de escuela es bastante vano, sobre todo cuando se trata de escritores extranjeros. Sin embargo, hay que decir que Octavio Paz es un poeta surrealista, y que pertenece al grupo de dicho nombre. Es más: reconozcamos que es el único gran poeta surrealista activo en el mundo moderno, donde los otros han dejado poco a poco de lanzar fuego y llamas. La comparación de los poetas con los volcanes no es nueva, y para la mayor parte de ellos no resulta ventajosa; pero no hay nadie a

quien se le pueda aplicar con mayor justicia que a Paz, cuyo flujo verbal de ritmo apremiante e imágenes explosivas puede semejarse sin ningún ridículo a una grandiosa erupción contemplada en la noche. (13)

A estas características se suma la escritura automática, sobre todo en las primeras obras de Paz, aunque bien es cierto que esta técnica está presente en textos como El mono gramático, de 1974. También se destacan algunos estudios acerca de la obra ensayística de Paz, como es el caso de Corriente alterna y El arco y la lira. Estos ensayos sólo tienen significación para el presente análisis desde una perspectiva general.

En 1997 Enrico Mario Santí publicó El acto de las palabras: estudios y diálogos con Octavio Paz. Este texto es parte de un proyecto aún no publicado del autor, cuya culminación se preveía para 1998 y cuyo propósito resume de la siguiente manera:

Mis tentativas por llegar a conocer de cerca la obra del gran poeta y ensayista mexicano forman parte de un proyecto más vasto, que aún no he terminado, de reconstrucción de su biografía intelectual. De ahí que este libro no sea, ni pretenda ofrecer, un estudio sistemático de toda la obra de Paz. Se trata más bien de los caminos atravesados durante los últimos años en la comprensión de algunos importantes momentos poéticos y ensayísticos que constituyen su obra. (7)

El texto se divide en ocho capítulos. La primera parte se dedica al repaso de los datos biográficos de Paz. Los apartados restantes se ocupan de diversas obras del poeta y ensayista mexicano: Primeras letras, Libertad bajo palabra, El laberinto de la soledad, El arco y la lira, Sor Juana o las trampas de la fe, “Blanco” y La llama doble. En cada uno de los apartados el autor comenta los textos pacianos y los analiza tomando en cuenta la crítica existente, es decir, las variadas lecturas o aproximaciones de otros críticos. Sin lugar a duda el texto es muy iluminador con respecto a cada una de las obras tratadas, sin embargo, no lo es así cuando se trata de ¿Águila o sol?, pues Santí no le dedica la

atención debida y sólo se limita a considerarlo como parte integrante del “periodo mexicano” de Paz, pues le otorga aún más importancia al libro de ensayos, El laberinto de la soledad.

En el mismo tenor discurre Manuel Ulacia Altolaquirre en El árbol milenario, publicado en 1999. El autor analiza lo que, de acuerdo al consenso de la crítica, son las primeras tres etapas de la creación de Paz, a saber:

La primera de ellas corresponde a los inicios literarios del poeta, es decir, a la obra poética y crítica que escribe entre 1931 y 1943 [...] La segunda etapa creativa (1943-1960) corresponde a los años que pasa, primero, en Estados Unidos, Europa, India, Japón y, después, ya en la década de los cincuenta, en México. La tercera etapa, (1961-1968) coincide con su segunda estancia larga en Francia, y con su experiencia como embajador de México en la India. (13)

El autor justifica esta selección de las etapas a estudiar simplemente porque considera que son éstas las que encierran la completa evolución de la estética de Paz, desde sus inicios hasta la etapa de madurez plena. Para Ulacia las últimas dos fases solamente son una consolidación de las ideas estéticas de Paz planteadas desde la segunda etapa de raigambre surrealista. El autor analiza detenidamente una de las obras poéticas en prosa del poeta mexicano—El mono gramático— pero la clasifica dentro de la categoría de prosa y no de poesía. Caso contrario es ¿Águila o sol?, puesto que ésta sí entra en la categoría de poesía en la clasificación presentada al final del libro. Es muy cuestionable la categorización establecida por Ulacia, ya que El mono gramático implica la consolidación de la poética establecida por ¿Águila o sol? y por tantas otras obras ensayísticas de Paz como El arco y la lira o Los hijos del limo. El autor destaca la

trascendencia de El mono gramático en la formación de las teorías del lenguaje de Paz cuando afirma lo siguiente:

A pesar de que las teorías del lenguaje de Paz en El mono gramático se parecen a las de Wittgenstein, las del poeta y ensayista mexicano, tanto en la práctica como en la teoría, son consecuencia de la evolución de su propio pensamiento y escritura poética desde la década de los cincuenta. La reflexión sobre el lenguaje había cristalizado ya en su libro El arco y la lira y continuó como una constante a lo largo de la producción ensayística y poética a partir de esos años. Las lecciones que le dieron Fernando Pessoa, y sus heterónimos, Mallarmé, Heidegger, Lévi Strauss, entre otros, más todo el conocimiento sobre el arte y la poesía orientales, gestaron las teorías de Paz sobre el lenguaje. (380)

La diferencia entre las ideas de Paz y del filósofo Wittgenstein estriba en el establecimiento de los linderos entre poesía y lenguaje, porque mientras para el filósofo el lenguaje implica una correlación entre palabras y cosas, para el pensador mexicano el lenguaje parte primordialmente de una cadena de relaciones metafóricas entre las palabras. Ulacia aclara, en este sentido, que Paz no conocía la obra del filósofo alemán cuando redactó El arco y la lira, pero sí antes de escribir El mono gramático. Es plausible, por tanto, establecer una serie de correspondencias, pero Paz ya había establecido la parte sólida de su poética antes de conocer la obra de Wittgenstein.

Es ahora momento de revisar los estudios realizados específicamente sobre la obra de Paz que aquí se analiza. La crítica no se ha dedicado a analizar ¿Águila o sol? exhaustivamente, sin embargo, destacan algunas excepciones.

En torno a ¿Águila o sol?

No es numerosa la crítica acerca de este poemario de Paz redactado hacia finales de la década de los cuarenta, sin embargo, algunos estudiosos como Sonja Herpoel en su

ensayo “Hacia un nuevo orden: a propósito de ¿Águila o sol? de Octavio Paz”, han hecho contribuciones muy interesantes a este respecto:

A raíz de sus numerosos viajes y durante su carrera diplomática, que termina bruscamente el 4 de octubre de 1968, Octavio Paz aprende a respetar aún más unas culturas muy diferentes de la suya. Siempre abierto a cualquier sugerencia que le viene del exterior, el tiempo pasado en Europa y en la India le enseñará que es esencial intentar comprender a un pueblo antes de criticar sin más sus costumbres y creencias. Además, le proporciona una nueva perspectiva de su propio país. (224)

Es en este contexto en el que el poeta mexicano redacta ¿Águila o sol?, obra inaugural de una nueva etapa en su estética, conformada preponderantemente por los ideales surrealistas y su relación personal con creadores de la talla de André Breton. Desde un principio Paz dejó por sentada su adhesión al movimiento surrealista no sólo por unirse a una fórmula literaria, sino como una estética que le permitiera una búsqueda espiritual de los recursos del lenguaje. El planteamiento de la mencionada búsqueda no se da sin la presencia de un conflicto: entre la palabra y el poeta. La autora del ensayo analiza esta problemática destacando lo siguiente:

De entrada, el poeta se encuentra rodeado por todas partes; en ningún momento las palabras le dejan ni un solo momento de descanso. A veces incluso sucede que le atacan. Entonces el poeta se defiende, pero actúa como si se tratase de un ataque-juego [...] el poeta conserva la calma. Consciente de su superioridad, inicia una escaramuza durante la cual el adversario ha de someterse. (225)

El poeta sale victorioso al librar esta batalla cuando demuestra su talento al entablar los juegos de palabras, presentes primordialmente en el primer apartado del texto, “Trabajos forzados” o “Trabajos del poeta”

El ensayo de Herpoel propone una lectura interesante de los tres componentes del poemario. Para ella, la primera parte, “Trabajos del poeta” bosqueja el conflicto

presentado—poeta-palabra—de una manera experimental por medio de los juegos verbales. La segunda, “Arenas movedizas” es predominantemente introspectiva, pues se ahonda en el subconsciente anhelante de romper el silencio entre palabra y creador. El poeta se resigna a formar parte de un proceso de vida-muerte continuo, para que con ello surja la palabra adecuada. La última parte, “¿Águila o sol?” conlleva la toma de conciencia del poeta ante la necesidad de forjarse un lenguaje nuevo, en palabras de la propia autora: “capaz de destruir templos y comercios, fábricas y academias” (229). Es en este punto donde el análisis de Herpoel es parcial y tendencioso pues para ella el nuevo lenguaje del poeta debe ser un lenguaje “que contribuya a cambiar la realidad social” (229). En suma, la lectura de la autora del artículo es evidentemente de carácter ideológico y social. En ello radica “el nuevo orden”, el nuevo lenguaje de la obra de Paz:

Se rebela el hispanoamericano que es Octavio Paz. Proclama a grandes voces su independencia, su alteridad, al mismo tiempo que se distancia del tiempo presente. Afirma que no pertenece a los señores, que ya no puede aguantar más lo que los Otros le enseñaron. Ha llegado el momento de la entrega definitiva de objetos y vestidos, de frases hechas y creencias convencionales. (229)

Tal afirmación implica una lectura muy limitada del texto y, en general, de la obra de Paz. Es indudable la necesidad del autor mexicano de forjar un nuevo lenguaje, pero no un lenguaje meramente social. Por medio de lo particular y específico—en este caso la reflexión sobre el pueblo y la cultura mexicanos—el hablante poético de ¿Águila o sol? plantea la posibilidad de la universalización del lenguaje poético. No se trata simplemente de una búsqueda de la identidad de la cultura mexicana, sino de la función de los creadores mexicanos dentro de la cultura occidental.

En este sentido parece más acertado el comentario de Roberto Bravo Villarroel en la reseña de la edición bilingüe de *¿Águila o sol?* de Eliot Weinberger con respecto a la universalidad del texto de Paz, sobre todo en lo correspondiente a la sección que lleva el nombre del poemario:

Now the concern for Mexico begins to be apparent. It is not the Mexico of objective description; Paz's country is presented as a point of departure toward an anatomy of its spiritual geography, its ancient gods and mythologies, its women, the sunny valley of its capital. Paz has sometimes been attacked as a writer unconcerned with his country. These attacks are misguided; Paz has based his writing not on a folkloric profile of Mexico, but on a transcendent attitude, spiritual and universal. He inserts his personal way of thinking about Mexico into the mainstream of humanistic concern. (104)

El objetivo de un texto como el de Paz se logra gracias a los recursos propios de la técnica surrealista, pues el escritor mexicano vio en ella una nueva forma de utilizar el lenguaje con plena libertad creadora. En *¿Águila o sol?* se fortalece este anhelo de trabajar libremente con las palabras. El autor de la reseña crítica confirma esta apreciación cuando señala los rasgos más sobresalientes entre la convivencia del surrealismo y la estética paciana:

For the reader not at ease with surrealism, Paz may appear incongruous and unrestrained most of the time. But Paz's "unnatural" vision is not the vision of emptiness and anarchy. Though there are extremist variations in surrealism as in any artistic movement, the best of it is animated by a sincere search of the lost paradise of pristine expression for a return to the mythic past, and for a reformation of the world through imagination, love, and liberty. (105)

Es innegable que la adhesión al movimiento surrealista es uno de los vasos comunicantes más importantes entre los dos poetas estudiados aquí, además, los dos coincidieron en adoptar la técnica vanguardista no por moda sino por convicción. Ambos poetas estaban convencidos de la autenticidad del surrealismo y su capacidad de innovar

el lenguaje poético. En un artículo más reciente titulado “Luis Cernuda y Octavio Paz: convergencias y divergencias”, Anthony Stanton se dedica a revisar algunas de las más importantes coincidencias entre ambos escritores, y no se limita solamente al surrealismo, aunque destaca la concepción muy particular de los poetas:

En distintos momentos (Cernuda hacia 1929; Paz a partir de 1945) los dos adoptan actitudes parecidas hacia el surrealismo, negándose a verlo como escuela literaria o estilo retórico. Al hablar de los comienzos de su generación, Cernuda describe al surrealismo como un movimiento de protesta y rebelión, subrayando los aspectos morales por encima de los literarios, y utiliza este criterio para apartar a Salinas y a Guillén de la generación, colocándolos como “poetas de transición”, juntos con Moreno Villa y León Felipe. Por su parte, Paz se ha convertido en el principal defensor de esta concepción del surrealismo [...]. (234)

Lo dicho con referencia a Paz se relaciona directamente con lo que el poeta expuso en la conferencia “El surrealismo” en el año de 1954⁴, en la cual definió al surrealismo como “actitud del espíritu humano [...] movimiento de rebelión total” (165-166), o como “un nuevo sagrado extrarreligioso, fundado en el triple eje de la libertad, el amor y la poesía” (180).

Otro punto de comparación establecido por Stanton son los juicios de valor de ambos autores con respecto a sus obras: no como poéticas, sino como *biografías espirituales*. Además, creen firmemente en que la vida de un autor se desarrolla en virtud de la obra y no en sentido contrario. Desde esta perspectiva se pueden establecer paralelismos entre La realidad y el deseo, y Libertad bajo palabra, pues ambas compilaciones van retratando paulatinamente la evolución artística y personal de su

⁴ La conferencia se publicó por primera vez en Las peras del olmo. Stanton hace referencia a estas dos citas, pero los números de página están tomados directamente del texto de Paz, publicado en 1957.

respectivo creador. A este respecto, el autor del artículo añade: “Los dos autores tienden a confundir o poner en estrecha relación hombre y poeta, vida y obra” (235). El mismo Cernuda señaló en “Historial de un libro” el carácter autobiográfico de su obra, pues según él, escribió dicha explicación: “Para ver, no tanto cómo hice mis poemas, sino, como decía Goethe, cómo me hicieron ellos a mí” (Prosa completa 938). El título de sus compilaciones es otra coincidencia, pues ambos reparan en la naturaleza dialéctica, es decir, en una oposición de contrarios.

Es importante destacar que, pese a la gran variedad de coincidencias mencionadas en el artículo de Anthony Stanton, ninguna hace referencia directa a los poemarios en prosa de los autores, sino más bien a su obra en verso. Con respecto a la crítica anterior preocupada por estudiar esta serie de coincidencias entre Cernuda y Paz, Stanton señala que son solamente dos los estudiosos en este tema:

Sólo dos críticos han estudiado los vasos comunicantes que existen entre Paz y Cernuda. En su primer libro sobre la obra del mexicano, Octavio Paz: A Study of His Poetics, Jason Wilson apunta brevemente ciertas coincidencias en la apreciación del surrealismo y en la importancia del deseo en sus respectivas poéticas. Sin embargo, el crítico no entra en detalles y no comenta ningún texto poético. En su segundo libro, Octavio Paz, el mismo crítico inglés agrega a sus observaciones posteriores unos breves comentarios sobre algunos parecidos entre poemas de Paz (de la sección “Puerta condenada” de Libertad bajo palabra) y otros de Cernuda. El otro crítico que ha explorado el caso es Manuel Ulacia en “Octavio Paz y Luis Cernuda: un diálogo en la tradición” Este crítico también destaca similitudes entre la poética de los dos poetas y, en los últimos párrafos de su ensayo, señala elementos de un diálogo intertextual entre tres poemas de Paz (“Pregunta”, “El ausente”, “Soliloquio de medianoche”) y otros tantos de Cernuda (“La gloria del poeta”, “Soliloquio del farero”, “La visita de Dios” Al igual que Wilson, el crítico dedica muy poco espacio al análisis de poemas específicos y cuando lo hace se limita a observar semejanzas en los temas y en los tonos. (232)

A esto hay que agregar la contribución de Cristina Mabrey en “El laberinto de la soledad y Variaciones sobre tema mexicano: Paz y Cernuda, dos miradas a un mismo paisaje” La autora hace una revisión de los paralelismos más evidentes, según su criterio personal:

El propósito de ambas obras no es igual, aunque sí el resultado: en las dos el artista llega a un autoconocimiento de su propia realidad cultural. Ambos al tratar el tema mexicano hacen una acerba crítica de la cultura anglosajona. Es la diferencia ya arquetípica entre Norte y Sur, que se explora al definir la cultura hispano-mexicana, que es, al fin y al cabo, el tema motriz de sus divagaciones. Cernuda las llama “variaciones”, porque no intenta más que moverse en el terreno de las variantes entre lo hispano y lo anglosajón. Paz lo llama “laberinto” porque todavía no ha descubierto la salida al problema de la identidad mexicana y de la suya propia como paradigma. (101)

Las observaciones de la autora son muy iluminadoras para el presente análisis si se tiene en cuenta que Paz escribió El laberinto de la soledad como una especie de práctica, preparación o desahogo anticipatorio de ¿Águila o sol?⁵ Es decir, se hace aún más pertinente la comparación entre dos obras que comparten el mismo género literario: poema en prosa. Otro punto hasta cierto punto parcial es la consideración de que los poemarios de ambos poetas solamente tienen una lectura regional o colorida de México. Antes bien, se antoja prudente recordar de la idealización presente en ambas obras. México trasciende el ámbito geográfico y se convierte en una idealización de la verdadera patria del poeta: el lenguaje. Es precisamente éste el objetivo del presente estudio: hacer una revisión de los rasgos característicos del poema en prosa como recurso, pues es éste el aspecto formal verdaderamente unificador de ambos poemario.

⁵ Afirma Paz en una entrevista con Rita Guibert: “Escribí primero El laberinto como una confesión o un desahogo e inmediatamente escribí ¿Águila o sol?” (90).

La misma Mabrey señala—con respecto a los textos que ella examina—la existencia de un error en la elección del género empleado por los poetas, pues para ella:

Ninguno de los dos poetas habla del verdadero México, porque ambos hablan de sí, en un momento altamente conflictivo en sus vidas. Mientras que Cernuda es un simple espectador que, de pronto, ha descubierto la España de su Sevilla natal en el paisaje y carácter mexicanos, Paz quiere entender el carácter mexicano y lo lleva al terreno de lo universal con grandes aciertos, pero ninguno de los dos ha conseguido hallar el discurso apropiado, por lo tanto siguen hablando de ellos mismos. (105)

Tal lectura de los textos de Paz y Cernuda adolece de las consiguientes limitaciones inherentes en la premisa inicial o el punto de partida, el suponer que ambos poetas se propusieron interpretar el paisaje y carácter mexicanos. Ni el ensayo de Paz ni los poemas en prosa de Cernuda pretenden ser crítica o exposición fiel de la cultura o la idiosincrasia del mexicano. Ambos poetas conciben a México en cuanto les permite hacer una honda reflexión de su lengua y, por tanto, del lenguaje poético y de su estética propia. Resulta aún menos adecuado juzgar la calidad de un texto literario en virtud de un criterio tan parcial como el esbozado por la autora de este artículo.

Una perspectiva diferente es la mostrada por Wladimir Krysinski en su artículo “Intensidad y altura en la búsqueda del presente”, en el cual el autor analiza algunos paralelismos entre la obra de César Vallejo y la del poeta mexicano. El autor ofrece una lectura mucho más universal de *¿Águila o sol?*, pues para él, en el cierre del poemario:

En “Hacia el poema (Puntos de partida)” Paz insiste en el hecho de que el poema se hace agonística, somática e históricamente. Este postulado será cumplido durante toda su carrera poética. Aquello que Paz evidencia acentuadamente en toda su obra, es el hecho de que cada poema es un acontecimiento. El poeta dice expresamente “acontece el poema” Este devenir del poema y este devenir por el poema permite al poeta pensar su poesía como cadena *évènementielle* [del acontecer]

de presencias sobresalientes como pasiones, pensamientos, formas, intensidades de cuerpos, de visión y de paisaje. (657)

Por medio de la lectura de este autor, la poesía de Paz se revela como una poética del poema, en la cual el poeta va en búsqueda permanente de la conjunción de palabras en la frase, mismas que llegarán a formar un poema único e irrepetible. El otro aspecto digno de mención es el concepto que Paz tiene de la convivencia entre Historia y Poesía, pues en medio de las dos instancias se sitúa el poeta, quien, por medio del poema, intenta reconciliar ambas instancias.

Así como el poeta trata de mediar entre Poesía e Historia, Paz busca su identidad como escritor mexicano por medio de los poemas en prosa de *¿Águila o sol?* Un estudio interesante acerca de este tópico es el realizado en la tesis de doctorado presentada en 1994 por Linda Janet Burk, "*¿Águila o sol?: A Riffaterrian Analysis of the Prose Poems of Octavio Paz.*" Este es el único estudio de su tipo dedicado a los poemas en prosa del texto de Paz. Burk analiza los poemas con base en la metodología propuesta por Michael Riffaterre en *Semiotics of Poetry*. No es propiamente el análisis formal de los poemas lo que interesa aquí, sino la interpretación del texto ofrecida por la autora:

Throughout *¿Águila o sol?*, there are two parallel searches for identity. On one hand, Paz is struggling to determine what it is to be a writer and, on the other, he is struggling with his identity as a Mexican. As Mexican poet, Paz struggles to analyze who he is and what his identity is, that is, he is still in search of his personal and national identity. (166)

Tal y como Paz está a la búsqueda de esta identidad personal y nacional, también lo está Cernuda. El vínculo de ambos textos es México, en tanto que este país ofrece una característica en común: la lengua española. Cernuda ve en México otra cristalización más de su Sevilla idealizada. Paz identifica, por medio de la lengua y la cultura

mexicanas, su conflicto personal. No solamente ser escritor, sino ser un escritor mexicano, producto de una cultura híbrida: indígena y española. Lo mismo sucede acaso con Cernuda, con sus resabios andaluces y su admiración por la cultura musulmana.

El poema en prosa también es el vehículo idóneo para transmitir la naturaleza dialéctica de ambos poetas en sus textos. Para el caso de Paz, Burk comenta al respecto de la variedad formal de ¿Águila o sol? lo siguiente:

[...] the prose poems of “Arenas movedizas” can be categorized according to those that “resemble” short stories and those that “approximate” essays. However, the twenty-two prose poems of “¿Águila o sol?” cannot be classified into groups like those of “Arenas movedizas.” The works found in this collection are very much like lyrical poems except they lack the line breaks traditionally found in lyrical poetry. (166)

La información presentada por esta autora da una idea justa de la riqueza formal de los textos reunidos en el poemario ¿Águila o sol? y, por lo tanto, no será en vano ahondar en ellos en los capítulos posteriores. La belleza y variedad formal de los textos compilados en este poemario de Paz confirman lo fructífero de la búsqueda incesante del poeta por encontrar nuevos derroteros para la construcción de un *nuevo lenguaje*.

Los poetas ante la crítica

Después de este breve repaso de la crítica se hace pertinente una revisión de los puntos más importantes del estudio aquí presentado. En primera instancia, se pretende ofrecer un análisis comparativo detallado los textos de Paz y Cernuda en tres aspectos: el tema de lo mexicano como búsqueda de la palabra y el poema exactos, la convivencia de los aspectos líricos y narrativos de la obra (así como algunas otras características formales de los poemas) y el desempeño del hablante poético en cada una de las obras en

sus diversas funciones, monólogo lírico, sermocinación, apóstrofe lírico, narración lírica y polifonía de las voces líricas. Todo ello para concluir con una panorámica de los aspectos definitorios del poema en prosa de ambos autores y una apreciación de la trascendencia del poema en prosa en cada uno de los dos escritores. Hasta aquí se ha tratado de demostrar la originalidad de esta investigación, pues la crítica poco se ha detenido en relacionar la obra poética en prosa de ambos autores. La contribución de este análisis deviene en dos sentidos: por uno se ofrece otra perspectiva de estudio de la obra de Paz y Cernuda, por otro, se ofrece una prueba más de la importancia de la emergente tradición del poema en prosa en lengua española.

Estas consideraciones bastan por sí mismas para justificar la naturaleza de un estudio como el que se plantea aquí; esto es, un análisis comparativo de las características formales y los aspectos temáticos más sobresalientes de dos obras fundamentales de Octavio Paz y Luis Cernuda: ¿Águila o sol? y Variaciones sobre tema mexicano. Aquí se pretende demostrar que ambos textos comparten características afines. Ambos poemarios esbozan los presupuestos estéticos de sus respectivos autores en momentos clave de su creación poética y son producto de necesidades personales similares de cada uno de los autores.

CAPÍTULO IV

CERNUDA Y PAZ: EL TEMA DE LO MEXICANO

El presente capítulo constituye una revisión somera de uno de los vasos comunicantes más evidentes entre los dos poemarios estudiados aquí. Se trata del tema en común: lo mexicano. Para llevar a cabo con mayor éxito esta investigación, es necesario revisar con detenimiento las circunstancias personales e históricas relacionadas con la génesis de los textos estudiados, además de explorar con profundidad la relación personal que existió entre ambos poetas. En primer lugar, se procede a efectuar el análisis sobre el poemario del poeta andaluz; en seguida, viene el estudio sobre ¿Águila o sol? La parte correspondiente a Variaciones se elabora de acuerdo a los parámetros necesarios al momento de la comparación de ambos textos.

Dos perspectivas similares

Es evidente la estrecha relación personal que sostuvieron Paz y Cernuda, sobre todo, a partir de la visita de Paz a España, en 1937. La muestra de solidaridad del poeta mexicano para con el pueblo y los escritores españoles sólo se equipara con el sentimiento experimentado en esa misma circunstancia por César Vallejo. Es inobjetable que la labor de Octavio Paz para estrechar los ánimos y voluntades de los escritores hispanos de ambos lados del Atlántico rindió grandes frutos. Un aspecto importante de los esfuerzos de Paz fue la creación de la revista *Taller*, la cual se convirtió en la primera publicación en donde convivieron artistas españoles e hispanoamericanos.

La relación entre Paz y Cernuda comienza en 1937 en los talleres de la imprenta de Hora de España, en Valencia. A Paz le bastó la lectura de la edición de 1936 de La realidad y el deseo para considerar a Cernuda como el mejor de los poetas de la nueva generación. Existen, además, diversos artículos y reseñas que con motivo de la obra de Cernuda tuvo a bien escribir el poeta y crítico mexicano. Entre los más destacados se encuentran: “La palabra edificante,” recogido en Cuadrivio; “Juegos de memoria y olvido”, recopilado en Convergencias y “Apuntes sobre La realidad y el deseo,” recogido en Corriente alterna. Por su parte Cernuda quien, a pesar de ser como lo define Anthony Stanton: “... tan parco en sus dedicatorias” (234), le dedicó uno de sus poemas, “Limbo,” y hasta hizo comentarios elogiosos al poeta mexicano en sus ensayos literarios. También es pertinente recordar que Cernuda le confió a Paz el manuscrito de Como quien espera el alba por cerca de año y medio hasta la fecha de su publicación, en 1945.

A pesar de la estrecha relación entre ambos poetas, tanto en el terreno personal como en el literario, han sido escasos los esfuerzos por investigar más profundamente el tema. Son cuatro los estudiosos que se han encaminado sus esfuerzos en este sentido: Jason Wilson, Manuel Ulacia Altolaquirre, Anthony Stanton y Cristina Mabrey. De estos críticos, solamente los dos últimos—Stanton y Mabrey—analizan con profundidad y extensión algunos vínculos y coincidencias entre los textos de Paz y Cernuda. Ulacia y Wilson se dedican tan sólo a hacer algunas comparaciones entre unos cuantos poemas en verso de ambos poetas. Por su parte, ni Stanton ni Mabrey dedican espacio para la comparación entre ¿Águila o sol? y Variaciones sobre tema mexicano, ambos redactados en la misma época: a finales de la década de los cuarenta.

Cristina Mabrey compara, por su parte, El laberinto de la soledad (libro que también se incluye en la etapa mexicana de Octavio Paz) con el texto de Luis Cernuda, pero solamente lo hace en su aspecto temático. Uno de los aspectos de más peso en el análisis de esta autora es el motivo de la soledad en ambos poetas, aunque no da muestras suficientes en el caso del texto de Cernuda.

Es muy interesante notar los paralelismos entre ambos autores y, más aún la admiración siempre expresada por Paz para con el poeta español. Al respecto del establecimiento de esta relación de discípulo a maestro, es importante citar el comentario de Mabrey:

Se sabe que la influencia de Cernuda sobre Paz fue importante porque así lo acredita el mexicano, y quizá sea porque, siendo 12 años más joven, Paz intentaba definirse como poeta cuando Cernuda ya lo era. En ambos influye el movimiento surrealista (Cernuda al inicio del movimiento, Paz en la madurez del mismo) y esta comunión de intereses propició la afinidad. Paz escribe sobre Cernuda, y éste se permite únicamente citar su admiración por el mexicano, aunque quedan inequívocamente concertados por su espíritu crítico, por su mismo pesimismo existencial, reflejado en su obra, y por la omnipresencia del poeta en la voz narratológica confesional. (97)

Sin embargo, la lectura de Mabrey es controvertible en el sentido de que efectúa una comparación entre obras de muy diversa naturaleza genérica. Aunque el texto de Paz no se acerca en rigurosidad a la prosa ensayística, difiere también del lenguaje poético. En cambio, en el caso del poeta español sí se trata de un texto eminentemente poético. El último juicio valorativo de la autora es parcial y muy poco halagador puesto que busca algunos rasgos imposibles de localizar en obras de la naturaleza de El laberinto o Variaciones. Y con respecto al tipo de acercamiento al concepto e imagen de México tampoco es muy halagador su juicio, pues anota:

Las representaciones de Paz son irónicas (la mujer, el machismo, el Pachuco, etc.) aunque brillantemente expresadas. Con su facilidad discursiva, Cernuda sabe que no debe dejarse llevar por la exaltación de reconocerse si quiere apreciar franca y espiritualmente a México, pero dándole vueltas también discursivas, prefiere recrearse en lo que ve, el indio, el Cholo, las pirámides o el palacio de Miravalle. (105)

Son precisamente todos estos elementos que la autora reclama para los textos de Paz y de Cernuda los puntos clave de una lectura más universal de los mismos. En los textos no es pertinente observar la superficie, sino todos los componentes en conjunto que permitan lograr comprender su *significación*¹ integral.

Parece aún más pertinente establecer paralelismos en dos obras semejantes² incluso en la forma, pues se trata de dos poemarios en prosa. Sin embargo, en un plano individual, ambas obras se refieren a un tema común: lo mexicano. En el caso de Paz se trata de México visto por un mexicano que vive por varios años fuera de su país: de 1944 a 1945 en Estados Unidos, de 1946 a 1951 en París, donde se nutre de la corriente surrealista. En el caso de Cernuda, por un español exiliado (viene directamente de los Estados Unidos) que pretende reencontrarse con su patria por medio de aquel otro país

¹ A este respecto es importante recordar el concepto de *significance* elaborado por Michel Riffaterre. La *significación* de un texto—por oposición a *significado*—es la suma de todos los aspectos intertextuales, contextuales y textuales proveídos por el autor, pero no de manera explícita. Es decir, entre más consciente esté el lector de todos estos elementos, más rápidamente podrá desprenderse del significado básico de un texto y encontrar su *significance*. Este concepto aparece en el texto Semiotics of Poetry.

² Las citas de ¿Águila o sol? proceden de la edición bilingüe de Eliot Weinberger; las de Variaciones sobre tema mexicano y de Ocnos se toman de la edición de Prosa completa elaborada por Luis Maristany y Derek Harris. Las correspondientes a Los placeres prohibidos se toman de la edición de Luis Maristany y Derek Harris de Poesía completa. Cuando se hace referencia a la tercera parte del poemario de Paz, del mismo nombre, se recurre al uso de paréntesis, en lugar del subrayado.

que tantas reminiscencias le causa. Variaciones sobre tema mexicano representa el reencuentro con la lengua materna. Existe además una correlación que une en un plano más universal estas dos obras: ambos poemarios son la suma de dos poéticas similares. Paz y Cernuda se presentan como dos creadores en búsqueda permanente. Para Paz esta búsqueda se centra en la palabra exacta. La poética de Cernuda se centra, en cambio, en el anhelo de eternidad.

México visto desde fuera: Variaciones sobre tema mexicano

El poemario, redactado en los últimos años de la década de los cuarenta, se divide en tres partes: “El tema,” “Variaciones” y “Recapitulando.” La mayor parte de los poemas se concentra en el segundo apartado, es decir, constituyen las “Variaciones” —treinta poemas en total. En “El tema,” la voz lírica se plantea el cuestionamiento de la poca atención mostrada por grandes poetas como Larra o Pérez Galdós con respecto al tema de lo mexicano. El mismo hablante poético se plantea la nula curiosidad que tuviera desde niño por aquella parte americana, integrante también de la realidad española. La curiosidad y el anhelo de conocer y compenetrarse con aquella cultura tan ajena a la realidad de la voz lírica habrán de presentarse sólo hasta que las mismas circunstancias fuercen el encuentro. Con el exilio, la actitud de indiferencia desaparece. La parte final de “El tema” anuncia este cambio de actitud con las siguientes palabras:

Esa curiosidad fue la vida con sus azares quien mucho más tarde la provocó en ti, al ponerte frente a la realidad americana. Y tras la curiosidad vino el interés; tras del interés la simpatía; tras la simpatía el amor. Mas un pudor extraño le dificulta su expresión a ese amor tardío. ¿Reconocimiento de su inutilidad? Pudor es, en todo caso, callándote ahora, te lleva a soslayar el tema. (114)

La postura del hablante poético es muy parecida a la adoptada por los grandes escritores mencionados en el inicio del poemario, sin embargo, esto es sólo en apariencia, pues la actitud de soslayar el tema de la reflexión sobre lo mexicano y su significación para la cultura peninsular desaparece en los treinta poemas de las “Variaciones” El poema que cierra la colección, “Recapitulando,” sintetiza, en forma de diálogo platónico, las impresiones descritas acerca de la relación entre ambos países. La voz lírica confirma el objetivo principal de su creación: mostrar su admiración por el pueblo y la cultura de México: “—Lo que yo quería, insisto, era simpatizar. Qué ocurra luego con el don de esa simpatía, no me concierne. Como el niño que juega a lo que sueña, con su mismo ensimismamiento, he lanzado mi barco de papel, que ha de perderse de todos modos, a la corriente” (162).

A pesar de la naturaleza diversa de la temática presentada en Variaciones, el tema de las características del ser y la cultura mexicanos prevalece, pues constituye el motivo generador del discurso del hablante poético. Los poemas que hacen referencia directa al tema de lo mexicano, además de las partes inicial y final del poemario, son: “Dignidad y reposo,” “Lo nuestro,” “La acera,” “Mercaderes de la flor,” “La imagen,” “El pueblo,” “El mercado,” “El indio,” “Centro del hombre” y “El regreso.” Por otra parte, en el poemario se dan cita poemas dedicados a la descripción de los lugares que inspiran a la voz poética algún sentimiento, o bien, le recuerdan su patria. Estos poemas recrean lugares muy representativos de México y son importantes al momento de hacer un recuento de los aspectos que más llaman la atención al hablante poético acerca de la cultura y el pueblo mexicanos. Dichos poemas son: “Miravalle,” “El mirador,” “Las

iglesias,” “Juguetes de la muerte,” “La gruta mágica,” “Un jardín” y “El patio.” Un total de diecisiete poemas son los dedicados específicamente al tema de lo mexicano.

El tema que le sucede en importancia al mencionado anteriormente es el de la futilidad de la vida. En esta serie de poemas se aprecia una amalgama de motivos muy representativos de la poética cernudiana, a saber: la fugacidad del tiempo, el ansia de vida eterna, la lucha dialéctica entre cuerpo y alma, la añoranza de la niñez como etapa de eterno presente del hombre, entre los más importantes. La función de estos poemas es determinante al momento de establecer un vínculo con la poética planteada en Ocnos y los poemas de Los placeres prohibidos. En Variaciones, Cernuda deja de plantear angustiosamente la dialéctica entre el alma y el cuerpo puesto que el hablante poético se decide por entronizar al cuerpo en esta batalla. Por lo tanto, en Variaciones, se deja de percibir el sentimiento pesimista ante este conflicto humano. “Por el agua,” “Perdiendo el tiempo,” “Poniente inusitado,” “Propiedades,” “La posesión” y “La concha vacía” constituyen los seis ejemplos representativos del tema de la futilidad de la vida. A éstos se puede añadir algunos del bloque anterior: “Un jardín” y “Centro del hombre”

Igualmente aparece en el poemario el tema de la poesía y la función del poeta en el mundo, así como también la relación de la poesía con la música: “Músicos rústicos,” “Dúo,” “Ocio” y “La concha vacía.” Un total de cuatro poemas dedicados a la reflexión de la variada red de relaciones establecidas entre la poesía y el amor, la música, la naturaleza y la fugacidad de la vida. También el hablante poético reflexiona sobre el idioma español en dos poemas importantes: “La lengua”—primero de la colección—y “Los ojos y la voz.” Finalmente, uno de los poemas se regodea en la contemplación de la

naturaleza humana en relación con el sentimiento de soledad. El título de este poema es “Alborada en el golfo.”

El encuentro del poeta español con México fue determinante en su vida personal y su creación poética, pues el artista, peregrino desde hacía varios años en tierras de lengua extraña, descubre en México una segunda patria y un último amor que lo llena de vitalidad. La impresión causada por el país amigo le brindó la oportunidad de escribir sus últimos textos de madurez. México llenó un vacío personal que había sido patente en su vida por mucho tiempo. Derek Harris acierta cuando señala la naturaleza del impacto provocado en el ánimo del autor:

Después de los largos años de destierro en países anglosajones, Cernuda encontró en México una nueva patria y aun más, porque allí encontró el amor que dio cumbre a la afanosa búsqueda del deseo a través de la poesía. Este amor es el tema de una serie de poemas aparte, “Poemas para un cuerpo”, que se incluyen en Con las horas contadas. En México, el ideal del amor, formado en Perfil del aire y llevado consigo por el mundo desde entonces se encarnó, y durante un breve lapso de tiempo, la realidad y el deseo se unieron. (La poesía de Luis Cernuda 26-27)

Aunque la referencia al amor encontrado en México sí es importante para determinar la naturaleza de los textos poéticos de Cernuda, en Variaciones se hace mínima referencia directa a ese amado.³ Por el contrario, la afinidad de México con la patria del poeta sí es evidente. A este respecto, es interesante analizar lo expuesto por los tres autores que más se han profundizado en el tema: Philip Silver, Derek Harris y James Valender.

Silver en Luis Cernuda: el poeta en su leyenda analiza la significación de México en la obra de Cernuda, dado que: “La importancia del descubrimiento de Méjico, y su conquista del espíritu del recién llegado, estriban en la semejanza entre esta tierra y el

³ La referencia no se hará explícita sino hasta Poemas para un cuerpo, de 1951-52.

paisaje de la infancia. Méjico brindaba al poeta aquel mismo ideal existencial que hallara en el magnolio sevillano” (204-205). Sin embargo, no es éste el comentario más acertado del crítico en el sentido de delimitar la función de México en la obra de Cernuda, sino más bien cuando comenta aspectos más universales y más relacionados con la creación artística, por oposición a la compilación de poemas en verso de La realidad y el deseo:

Ahora en Variaciones, reconquistado el Edén, Cernuda es libre de reconsiderar las aspiraciones diametralmente opuestas hasta entonces, del cuerpo y el alma. Y si el *modus vivendi* descrito no es nuevo, al menos es la primera vez que encuentra expresión literaria. La libertad a la que me refería adviene con la recuperación de un clima idóneo tanto para la carne como para el espíritu—el paisaje de México—y la correspondiente verificación de que su conflicto era situacional más que inherente. (207)

No solamente son la visión del Edén o la añoranza de la Andalucía de la infancia los aspectos determinantes de la evolución artística mostrada por Cernuda en Variaciones. Es necesario añadir a lo propuesto por Silver que no únicamente se trata de la idealización de la patria, sino de la idealización del universo poético del escritor. Si bien es evidente la libertad ejercida por el autor español en su obra, la función de México es enriquecer dicho concepto de libertad. Como se verá más adelante, Variaciones representa un punto culminante en la creación de Cernuda. Esta afirmación es quizá uno de los aportes más valiosos de la investigación aquí presentada, pues críticos como el mismo Silver, y más recientemente, James Valender, confieren a este texto una importancia relativamente mínima con respecto a las demás obras del poeta español. Valender contempla que:

Aunque el derrumbamiento del mito lleva a cierta discordancia de visión y expresión, sólo momentáneamente cede Cernuda a la autoconmiseración; lo que le mueve a reconocer el fracaso del mito es más bien su integridad moral; es decir su

reconocimiento del fracaso constituye otro paso más en esa larga exploración de sí que es su poesía y su vida. (Cernuda 120-21)

Ésta es una afirmación controvertible si se realiza una lectura rigurosa del texto y, más aún, si se compara Ocnos o con los poemas en prosa de Los placeres prohibidos. En Variaciones, el lector se enfrenta ante sentimientos que nada tienen que ver ya con la frustración, pues es en este libro donde la voz poética de Cernuda resuelve su principal conflicto. De esta manera, México no es un medio de desahogo del pretendido trance mencionado por Valender, sino la suma, el resultado del proceso evolutivo de la estética cernudiana.

Si en los poemas de la colección de La realidad y el deseo, el conflicto entre alma y cuerpo pretendía decidirse—de manera tortuosa—por la primera, en Variaciones sucede todo lo contrario. El desarrollo de este proceso es evidente. El poema “Sentado sobre un golfo de sombra,” de Los placeres prohibidos, es uno de los que mejor ilustran la lucha dialéctica entre realidad y deseo o bien, entre alma y cuerpo:

Sentado sobre un golfo de sombra vas siendo ya sombra tú todo.
Sombra tu cabeza, sombra tu vientre, sombra tu vida misma.

En vano escuchas la canción del muchacho jovial. Es una
canción cualquiera, y ése es el motivo de que te sientas atraído por el
canto y su cantor.

Cuida tu sombra; dentro de un tiempo ni sombra serás. Cuida
tu pecho y tus sueños, cuida tu cabeza, que ya es una nube y se pierde,
como chal delicado, en la tempestad orquestada.

Sube a las cariátides fraudulentas; grita desde allí sobre la arcilla
y la lana. Grita, grita, vuelve tus manos del revés. Luego podrás tenderte
confiado bajo tu propia sombra.

El resto es el amor evangélico. (135)

El proceso inicia de una manera angustiosa, pues para el hablante poético se hace imposible la armonía entre las dos entidades en pugna. En los poemas de Ocnos, sin

embargo, dicho conflicto comienza a suavizarse, dado que deja de perseguirse la convivencia armónica entre ambos elementos. Ahora, en Ocnos, se vislumbra el triunfo del placer y del cuerpo sobre la espiritualidad y la carne. Así lo ilustra el poema “El acorde”:

El instante queda sustraído al tiempo, y en ese instante intemporal se divisa la sombra de un gozo intemporal, cifra de todos los gozos terrestres, que estuvieran al alcance. Tanto parece posible o imposible (a esa intensidad del existir qué importa ganar o perder), y es nuestro o se diría que ha de ser nuestro. ¿No lo asegura la música afuera y el ritmo de la sangre adentro?

Plenitud que, repetida a lo largo de la vida, es siempre la misma; ni recuerdo atávico ni presagio de lo venidero: testimonio de lo que pudiera ser estar vivo en nuestro mundo. Lo más parecido a ella es ese adentrarse por otro cuerpo en el momento del éxtasis, de la unión con la vida a través de ese cuerpo deseado.

En otra ocasión lo has dicho: nada puedes percibir, querer ni entender si no entra en ti primero por el sexo, de ahí al corazón y luego a la mente. Por eso tu experiencia, tu acorde místico, comienza como una prefiguración sexual. (104)

El ansia de estar *vivo* en el mundo es un anhelo del hablante poético manifestado en Ocnos y presentado en su máxima expresión en Variaciones por medio de México y del carácter de los mexicanos. Este sentimiento de plenitud es el único mecanismo capaz de otorgarle al poeta el tan anhelado *acorde*. En los poemas en prosa mexicanos, el hablante poético se presenta como cautivado por el derroche de vitalidad del ser mexicano que apenas comienza a conocer. El final del poema “El pueblo” ilustra este sentimiento y lo relaciona directamente con el arte de las letras:

Esto que en ti simpatiza con la gente del pueblo es lo que de animal hay en ti: el cuerpo, el elemento titánico de la vida, que ya tarde tanto poder alcanzó sobre ti, y según el cual muchas veces te sentiste, no sólo igual, sino hasta inferior al pueblo. Porque el espíritu, excepto en cuanto el cuerpo puede arrastrarlo (y en ti puede mucho), apenas tiene ahí parte. En ti, cuando el cuerpo, lo titánico habla, tu espíritu, lo dionisiaco, si no otorga

lo más que puede hacer es callar.

Verdad es que la poesía también se escribe con el cuerpo. (129)

En Variaciones, decidiéndose por el cuerpo, el hablante poético de Cernuda se libera de las ataduras materiales y expresa esa libertad en la creación humana. El poeta no pudo encontrar mejor elemento para metaforizar esta experiencia que su relación con México. Para ilustrar esta afirmación, baste citar el poema en prosa “Centro del hombre”:

Durante muchos años has vivido, tu cuerpo en un sitio, tu alma en otro; mientras la necesidad te ataba a un lado, el gusto, el afecto, tiraba de ti hacia otro. Los optimistas, al pretender como situación preferible aquella precisamente donde se encuentran, olvidan que el espíritu lo mismo que el cuerpo, no puede vivir en un medio que le sea desfavorable, o, mejor dicho, que le sea ajeno. De otra manera se venga (¿de quién?) enfermando. (154)

Igualmente es pertinente citar el siguiente fragmento de “La posesión,” aunque contradice a Silver cuando afirma que en Variaciones Cernuda no es ya el poeta de la soledad ontológica y la relación del poeta con la naturaleza es diferente, pues ésta ha dejado de ser *lo otro* (207). En Variaciones, la consecución del acorde es bien notoria, sin embargo, el cuerpo no se salva del peligro de estar en soledad:

El cuerpo no quiere deshacerse sin antes haberse consumado. Y ¿cómo se consume el cuerpo? La inteligencia no sabe decírselo, aunque sea ella quien más claramente conciba esa ambición del cuerpo, que éste sólo vislumbra. El cuerpo no sabe sino que está aislado, terriblemente aislado, mientras que frente a él, unida, entera, la creación está llamándole. (151)

El mencionado poema no es un ejemplo aislado. En “Alborada en el golfo” sucede un fenómeno parecido. El hablante poético siente la soledad cercándole—ante la inmensidad del mar y las maravillas naturales—en su paseo por la playa, aunque no manifiesta su sentimiento angustiosamente:

La mañana crece y nadie todavía. El mundo es esto: sol, arena, agua. soledad y tiempo lo habitan, y nada más. ¿Tú? Tú eres pensamiento

circunstancial, hijo de esa soledad bien hallada y de ese tiempo demorado.
Pausa.

Vivir siempre así. Que nada ni el alba, ni la playa, ni la soledad fuesen tránsito para otra hora, otro sitio, otro ser. ¿La muerte? No. La vida todavía, con un más acá y un más allá, pero sin remordimientos ni afanes.

Y entre antes y luego, como entre sus dos valvas la perla, en este momento irisado y perfecto. Ahora. (150)

Tono muy similar, aunque no tan optimista es el presentado en Ocnos. El inicio del poema “La soledad” es muy iluminador a este respecto:

La soledad está en todo para ti y todo para ti está en la soledad. Isla feliz adonde tantas veces te acogiste, compenetrado mejor con la vida y con sus designios, trayendo allá, como quien trae del mercado unas flores cuyos pétalos luego abrirán en plenitud recatada, la turbulencia que poco a poco ha de sedimentar las imágenes y las ideas.

[...]

Entre los otros y tú, entre el amor y tú, entre la vida y tú está la soledad. Mas esa soledad, que de todo te separa, no te apena. ¿Por qué habría de apenarte? Cuneta hecha con todo, con la tierra, con la tradición, con los hombres, a ninguno debes tanto como a la soledad. Poco o mucho, lo que tú seas, a ella se lo debes. (90)

En Variaciones, por primera vez en la obra de Cernuda se manifiesta la lucha dialéctica de las dualidades: realidad/deseo, cuerpo/alma, soledad/compañía, vida/muerte, sin producir en el ánimo del hablante poético sensaciones angustiosas, más bien, se percibe en el poemario el grado máximo de la evolución que venía presentándose— aunque en atisbos—desde Ocnos. En este sentido, Derek Harris comenta en: “En otro de los poemas en prosa mexicanos, el sentimiento de haber recobrado el *acorde total* de la niñez y la primera adolescencia se desarrolla hasta el punto de asociar la experiencia del amor con aquella fusión casi mística del yo y del mundo descrita en el poema “El acorde”, de Ocnos (La poesía de Luis Cernuda 137). El mencionado crítico compara dos

poemas: “El acorde” (Ocnos), citado anteriormente, y “La posesión” (Variaciones), aunque no ejemplifica con fragmentos específicos. A continuación se presentan dos fragmentos de los mencionados textos.

El acorde

Plenitud que, repetida a lo largo de la vida, es siempre la misma; ni recuerdo atávico, ni presagio de lo venidero, testimonio de lo que pudiera ser estar vivo en nuestro mundo. Lo más parecido a ella es ese adentrarse por otro cuerpo en el momento del éxtasis, de la unión con la vida a través del cuerpo deseado.

En otra ocasión lo has dicho: nada puedes percibir, querer ni ni entender si no entra en ti primero por el sexo, de ahí al corazón y luego a la mente. Por eso tu experiencia, tu acorde místico comienza como una prefiguración sexual. Pero no es posible buscarlo ni provocarlo; se da cuando y como él quiere. (104)

La posesión

En un abrazo sentiste tu ser fundirse con aquella tierra; a través de un terso cuerpo oscuro, oscuro como penumbra, como terso fruto, alcanzaste la unión con aquella tierra que lo había creado. Y podrías olvidarlo todo menos ese contacto de la mano sobre un cuerpo, memoria donde parece latir, secreto y profundo, el pulso de la vida. (152)

No es fortuita la presencia de este sentimiento y la función de México y la cultura mexicana en Variaciones. Pues si como afirmó Paz en “México y los poetas del exilio español”: “Cernuda buscó en México lo que encontró: un amor” (59), y también buscó su propia cultura en la cultura mexicana, mezcla de lo europeo y lo indígena, tal y como él, poeta andaluz, era mitad árabe y mitad español. Lo que le atrajo de México era la sensación de estar frente a un pueblo de apariencia tan fresca y viva. Así lo expresa en el poema “Lo nuestro”.

Aquella tierra estaba viva. Y entonces comprendiste todo el valor de esa palabra y su entero significado, porque casi te habías olvidado de que

estabas vivo. Acaso el precio de estar vivo sea esa pobreza y duelo que veías en torno; acaso la vida exija, para estar viva, ese abono ruin de miseria y tristeza, entre las cuales ella, como una flor, crece acrisolada. ¿Sofismas? Nada quedaba allá de la trivialidad y el vacío de la vida en las tierras de donde venías. (122)

Este poema es uno de los primeros de la colección y presenta el sentimiento ambivalente de la voz poética ante el primer encuentro con México, justo al cruzar la frontera con los Estados Unidos. Hay que recordar que Cernuda había vivido por varios años en el país anglosajón antes de cambiar definitivamente de residencia. El poeta había hecho esporádicos viajes a México, pero no es sino hasta este momento cuando ve de cerca las características del pueblo mexicano. Al comienzo del poema el hablante se muestra desconcertado ante la situación de pobreza en la que vive inmerso ese sector de la población mexicana. De entre todos los pobres, el indio es el que le maravilla por su marcial dignidad. La descripción presentada al comienzo del poema es reveladora al respecto y, hasta cierto punto, muy actual, cuando se trata de describir—no sin cierto toque de exageración—su primer contacto con un pequeño pueblo mexicano:

Apenas pasada la frontera, en el primer pueblo desastrado y polvoriento, donde viste aquellos niños pidiendo limosna, aquellas mozas con trajes y velos negros, comenzaron a despertar en ti, penosos, los recuerdos. Recuerdos de tu tierra, también pobre y también grave. Y te sentiste tentado de volver a cruzar, sin más, al otro lado de la frontera. (122)

El poema en prosa en el caso de Cernuda es de capital importancia tanto para el desarrollo de su estética como dentro de la historia del poema en prosa en España. De sobra es conocida la poca aceptación que tuvo este género en las letras peninsulares, sin embargo, con el advenimiento de la obra del poeta sevillano, la actitud frente al poema en prosa (específicamente con Variaciones) toma un nuevo cariz. Luis Ignacio Helguera

describe con las siguientes palabras la preeminencia de este texto dentro de la poética cernudiana cuando afirma que Variaciones: “no es un libro de poesía en prosa impresionista, al estilo del Gaspard de la nuit de Bertrand y su rica tradición, sino de ahondamiento interior” (40).

También es importante citar los comentarios de James Valender en Cernuda y el poema en prosa para consolidar la idea de la poética cernudiana como una poética de la individualidad y de la interiorización. El crítico afirma: “en el libro el gozo estético tiende a supeditarse a la preocupación estética del autor, ya que al proyectarse sobre el mundo mexicano lo que hace Cernuda, en realidad, es buscar su propia identidad moral” (96). México es también un reflejo de la España de la infancia del poeta español, la cual, por otro lado, no deja de ser una España estilizada. Queda por sentado entonces que, a pesar de tratarse de una obra con aparentes pinceladas costumbristas, se aparta definitivamente de cualquier rasgo de objetividad. Se trata, pues, del México que el hablante poético percibe—desdoblado en el personaje literario de Albanio, en la segunda persona singular o, inclusive, en la tercera persona singular.

Un aspecto unificador de la relación entre los poemarios estudiados es la disposición y el arreglo ideados por los autores. Cernuda optó porque Variaciones apareciera junto con otro de sus poemarios en prosa, Ocnos, aunque esto no se cumplió sino hasta 1977, año en que salió la edición de Taurus en Madrid. La lectura propuesta por Cernuda cambia completamente la interpretación de ambas obras, pues bien es sabido que Ocnos sintetiza lo expuesto en la colección de la obra en verso de Cernuda La realidad y el deseo. De la misma manera Paz dispuso que la colección de ¿Águila o sol?

reuniera tres poemarios individuales: “Trabajos del poeta” (o “Trabajos forzados”), “Arenas movedizas” y “¿Águila o sol?” Como se verá más adelante, la propuesta de Paz también favorece una lectura integral del texto.

En el caso de Cernuda, la serie de poemas en prosa de Ocnos pondera la lucha moral del poeta por alcanzar la eternidad, la futilidad del ser humano y el temor a la muerte. Si Ocnos preconiza la infancia como la etapa ideal del ser humano por ser precisamente una fase de eterno presente, los poemas en prosa de Variaciones son, a final de cuentas, los textos en los cuales se plantea la madurez moral del hablante poético —también desdoblado en una variedad de voces poéticas. El yo lírico de los poemas de Variaciones parece encontrar un oasis ante el temor causado por la idea de la muerte al observar la conducta de los niños mexicanos. Así se expresa en el poema “La acera”:

El niño entre cuyas manos la representación de la muerte fue un juguete, debe crecer con una mejor aceptación de ella, estoico ante su costumbre inevitable, buen hijo de una tierra acaso más viva que otra ninguna, pero tras de cuya vida la muerte no está escondida ni indignamente disfrazada, sino reconocida ella también como parte de la vida, o la vida, más certeramente, como parte indistinta de ella. (121)

Es así como el proceso que se venía desarrollando desde la primera edición de Ocnos, en 1942 con poemas como “El tiempo,” en los cuales se retrata un espacio—en especial la casa de la infancia—en donde el tiempo es eterno para la conciencia infantil, cobra un nuevo matiz en Variaciones. Baste recordar un fragmento de “El tiempo”:

Llega un momento en la vida cuando el tiempo nos alcanza. (No sé si expreso esto bien.) Quiero decir que a partir de tal edad nos vemos sujetos al tiempo y obligados a contar con él, como si alguna colérica visión con espada centelleante nos arrojara del paraíso primero, donde todo hombre una vez ha vivido libre del aguijón de la muerte. ¡Años de niñez en que el tiempo no existe! Un día, unas horas son entonces cifra de la eternidad. ¿Cuántos siglos caben en las horas de un niño? (28)

Por otra parte, poemas como “El huerto” (de la misma colección) recrean el tan anhelado *acorde* entre la naturaleza y la inocencia infantil. El hablante poético del mencionado poema describe el estado armónico con un marcado cariz edénico:

La opresión del aire iba traduciéndose en una íntima inquietud, y me figuraba con sobresalto y con delicia que entre las hojas, en una revuelta solitaria del invernadero, se escondía una graciosa criatura, distinta de las demás que yo conocía, y que súbitamente y sólo para mí iba acaso a aparecer ante mis ojos.

¿Era dicha creencia lo que revestía de tanto encanto aquel lugar? Hoy creo comprender lo que entonces no comprendía: como aquel reducido espacio del invernadero, atmósfera lacustre y dudosa donde acaso habitaban criaturas invisibles, era para mí imagen perfecta de un edén, sugerido en aroma, en penumbra y en agua, como en el verso del poeta gongorino: “Verde calle, luz tierna, cristal frío” (24)

La comparación entre estos tres poemas significativos permite corroborar el cambio en la actitud del hablante poético manifestado en Variaciones. Sin duda, el factor determinante de esta nueva conducta es el encuentro con la cultura mexicana y, en especial, con los niños mexicanos descritos por el poema “La acera,” citado anteriormente. Por consiguiente, es necesario notar que la postura del hablante poético frente al *acorde* cambia diametralmente de Ocnos a Variaciones. Esta afirmación se apoya, en cierta medida, en la afirmación de Philip Silver con respecto a la temática del poema en prosa cernudiano, pues el mencionado estudioso percibe una evolución en cuanto a temas y motivos. Sin embargo, es preciso hacer notar que Silver centra su interpretación de la obra poética en prosa de Cernuda en un único aspecto:

Sólo en la infancia puede el hombre aproximarse a la *vita minima* de la naturaleza, sólo entonces puede lograrse la perfecta armonía del cuerpo y del alma, pues una vez que el cuerpo se hace esclavo del deseo, raras veces puede volver a acercarse a la pureza del alma. Por eso, para Cernuda es el cuerpo, sujeto al tiempo y al deseo, el que aparta al hombre del “ideal

vegetativo” La naturaleza y las criaturas no humanas pertenecen a un orden distinto que el hombre porque para ellas el cambio no acarrea muerte individual en el sentido humano. No tienen conciencia de la muerte y de aquí que puedan ser para el hombre un símbolo de intemporalidad y eternidad, de la ausencia de la muerte. (184-185)

Si bien Ocnos es un poemario en donde la relación con la realidad del poeta andaluz se hace evidente, el tema de la infancia pierde solidez en los poemas de Variaciones, pues, tal y como el presente análisis propone, el *acorde* se centra en la preponderancia de la palabra, metaforizada en la victoria del cuerpo sobre el alma. Para el hablante poético de Cernuda en Ocnos, la infancia sintetiza ese momento de la vida en donde no existe discordancia entre cuerpo y alma.

La dialéctica establecida entre cuerpo y alma ha sido de sobra estudiada por algunos de los filósofos más importantes del pensamiento occidental y se ha prestado a una innumerable serie de perspectivas diversas de estudio. Los diferentes filósofos han propuesto explicaciones irreconciliables la mayoría de las veces. Baste recordar dos posturas diametralmente opuestas: ya sea considerar al cuerpo como instrumento del alma; o bien como cárcel que aparta al alma del conocimiento verdadero. Para ilustrar mejor esta dicotomía, es necesario recordar las palabras de Nicola Abbagnano en su Diccionario de filosofía, cuando comenta:

La más antigua y difundida concepción del cuerpo es la que lo considera el instrumento del alma. Ahora bien, todo instrumento puede ser apreciado positivamente por la función que cumple y por lo tanto elogiado, exaltado o también criticado, cuando no responde bien a su finalidad o por implicar limitaciones y condiciones. Una y otra alternativa han correspondido al cuerpo en la historia de la filosofía, que nos ofrece la condena total del cuerpo como tumba o prisión del alma, según la doctrina de los órficos de Platón (Fedro, 66 ss.) o la exaltación del cuerpo hecha por Nietzsche (Así hablaba Zaratustra). (270)

Ahora bien, la polémica entre cuerpo y alma según la postura del hablante poético de las obras de Cernuda se adhiere a la doctrina de un filósofo también preocupado por la resolución de este conflicto: Schopenhauer. De sobra es conocida la afición de Cernuda al pensamiento de este filósofo alemán y producto de esta afición se dio el influjo de sus textos en la obra del poeta andaluz. Schopenhauer identifica al cuerpo con la voluntad humana. Abbagnano recuerda algunas frases que describen la postura de este pensador del siglo XIX:

[Schopenhauer] Dice: 'Mi cuerpo y mi voluntad son una misma cosa. Lo que yo denomino mi cuerpo como representación intuitiva lo denomino mi voluntad en cuanto consciente de manera totalmente diferente, no parangonable con ninguna otra. Mi cuerpo es la objetividad de mi voluntad. Prescindiendo del hecho de que mi cuerpo es representación, no es otra cosa que voluntad' (270)

La pugna resultante de esta concepción es el establecimiento del conflicto entre realidad y deseo, puesto que el ser humano opone la realidad a su voluntad. La pugna entre cuerpo y alma se presenta vivamente en Ocnos, de ahí que el poemario preconice la infancia como el estado ideal del ser humano, dada la inocencia infantil. Conviene citar las palabras de Gaston Bachelard en su libro La poética de la ensoñación cuando destaca la importancia de los recuerdos de la infancia para el ser humano y, muy especialmente, para el poeta:

Un exceso de infancia es un germen de poema [...] Así, las imágenes de la infancia, las que un niño ha podido crear, las que el poeta nos dice que un niño ha creado, son para nosotros, manifestaciones de la infancia permanente. Son imágenes de la soledad. Hablan de la continuidad de las ensoñaciones de la gran infancia y de las ensoñaciones del poeta. (152)

Ahora bien, el crítico señala la posibilidad de que todo ese encanto radique en la exaltación de la memoria, conocida como una de las potencias presentes en la poesía contemplativa:

[...] enseguida nos encontramos en la pendiente de los recuerdos; insensiblemente nos vemos arrastrados a antiguas ensoñaciones, a veces tan antiguas que no cabe pensar en fecharlas. Un resplandor de eternidad descende sobre la belleza del mundo. Estamos frente a un lago cuyo nombre saben los geógrafos, en medio de altas montañas, y de pronto retrocedemos hacia un lejanísimo pasado. Soñamos mientras recordamos. Recordamos mientras soñamos. Nuestros recuerdos nos vuelven a dar un simple río que refleja un cielo apoyado en las colinas. Pero la colina crece, la curva del río se ensancha. Lo pequeño se vuelve grande. El mundo de la ensoñación de la infancia es también grande, mayor a que el mundo ofrecido por la ensoñación actual. Existe comercio de grandeza entre la ensoñación poética ante un gran espectáculo del mundo y la ensoñación de la infancia. De este modo, la infancia está en los orígenes de los mayores paisajes. Nuestras soledades de infancia nos han dado las inmensidades primitivas. (154-155)

Bachelard relaciona este estado de perfecta armonía con el presentado por el poeta en el momento de su creación, pues en varias ocasiones reitera la similitud entre el momento de ensoñación y la lectura de poesía, aunque de antemano hay que insistir en la escasa presencia de este tema, en contraste con la preeminencia del mismo en Ocnos.

Para Bachelard, el lector vive o completa una parte de su infancia por medio de la obra de los poetas que recuerdan esa infancia mítica, universal (160). En Variaciones, sin embargo, dicho fenómeno no sucede, pues este poemario preconiza los sentimientos y el estado contemplativo de un hablante poético moralmente maduro, para el cual los recuerdos de la infancia no tienen ya la misma importancia. El cambio en dicho proceso se consolida en Variaciones gracias a poemas como “La lengua”, donde se plantea la posibilidad de que el conflicto recreado en la colección La realidad y el deseo se resuelva.

Básicamente la solución es la lengua materna, en suma, la palabra. El hablante poético lo expresa en una de las frases de este primer poema de Variaciones: “Y si la primera palabra que pronunciaron tus labios era española, y española será la última palabra que de ellos salga, determinadas precisa y fatalmente por esas dos palabras, primera y postrera, están todas las de tu poesía. Que la poesía, en definitiva, es la palabra” (117).

Es entonces cuando conviene retomar una de las propuestas de este análisis. Si bien se ha expuesto la idea de un cambio en la actitud del hablante poético, se hace necesario, además de plantear la presencia de dicho cambio, la descripción de cómo es que este fenómeno se da en la obra. La nueva actitud se origina por el encuentro del yo lírico con México y, por medio de este país, con su patria y con el idioma español. La postura de los mexicanos frente a la muerte, la dignidad con la que cada uno sobrelleva la vida y la admiración ante la concepción de los indígenas mexicanos con respecto a sus propios cuerpos son solamente algunos ejemplos. La lectura cuidadosa ofrece un sinnúmero de posibilidades en relación a este tema.

La imagen del indígena es un buen ejemplo para apreciar la profunda admiración del hablante poético de Variaciones. La perspectiva ofrecida por los últimos dos párrafos del poema “El indio” es muy interesante, pues sintetiza las virtudes anheladas por el yo lírico:

Mírale, tú que te creíste poeta, y tocas ahora en lo que paran tareas, ambiciones y creencias. A él, que nada posee, nada desea, algo más hondo le sostiene; algo que hace siglos postula tácitamente. Lástima que el azar no te hiciera nacer uno entre los suyos.

Demasiado sería pedir su descuido ante la pobreza, su indiferencia ante la desdicha, su asentimiento ante la muerte. Pero gracias, Señor, por haberle creado y salvado; gracias por dejarnos ver todavía alguien para quien Tu mundo no es una feria demente ni un carnaval estúpido. (153)

El indígena es un desposeído de bienes materiales pero es precisamente esa carencia la que lo entroniza como un ser en goce pleno de su libertad. En este sentido este poema se emparenta con otro de la misma colección, “Propiedades,” en donde el joven Choco encarna virtudes parecidas a las del indígena, pues ambos son desposeídos:

Como animalillo familiar, que entiende donde hay para él simpatía y calor, estaba al lado de Albanio, sentado en el suelo. Aunque nada decía, sabiendo callar tan bien y siendo tan expresiva su cara, ese silencio resultaba la misma elocuencia para quien supiera mirarle.

[...]

Está tan despojado de todo, de todo lo que no sea su cuerpo y su alma, que no es posible mayor desnudez. Por no tener, ni siquiera tiene padres. ¿Dónde come? ¿Dónde duerme? ¿Es que come o duerme en verdad? Lo único que posee, y eso no le posee a él, sino que es él, es su gracia; y aun ésta la perderá, una vez hecho hombre. Pero no por eso dejará de ser él, como nosotros hemos dejado de ser los que fuimos. Porque su alma quedará intacta, sosteniéndole. (148)

Pero si en el anterior poema se preconiza la autonomía de un ser tan libre como lo es el vagabundo Choco, en “Mercaderes de la flor” está presente la admiración por la dignidad con que los mexicanos llevan a cabo sus tareas cotidianas, casi completamente ajenos a las categorizaciones socioeconómicas que esclavizan al ser humano:

Bajo el ala del sombrero, en una de esas caras frescas que apenas han dejado de ser infantiles, qué intensidad tiene la mirada. Los labios guardan silencio, pero cuántas cosas dicen los ojos, y qué bien las dicen. ¿Comprenderían allí los industriales protestantes que la pobreza puede ser vocación orgullosa e intransigente? ¿Cómo existe gente de la que ni siquiera puede decirse que prefieren ser de los últimos, porque para ellos no hay últimos ni primeros? (125)

Sin embargo, para el hablante poético lo que más destaca de entre los aspectos admirables del mexicano humilde es su apego a la vida y, por lo tanto, la dignidad con la que mueve su cuerpo, y hasta la manera en cómo descansa. “Dignidad y reposo” es un poema que establece claramente esta perspectiva acerca de los mexicanos. El poema

presenta tres imágenes: la de los anglosajones—pueblo que no se habitúa al descanso— la de dos jóvenes descansando y la de una india vieja. Ésta última imagen es la más reveladora, pues sintetiza lo expuesto en el poema:

Las actitudes de la mujer, por contraste, parecen más austeras, y no es su dejadez airosa, sino su fiera dignidad, lo que en ellas reclama aquí la atención. Como la india vieja, toda envuelta en su rebozo azul desteñido, caminando descalza hacia la iglesia, que así pudo marchar, siglos atrás, al sacrificio. O la que en cuclillas sobre el polvo, con el gesto ritual de una sacerdotisa, cocinaba al borde del camino, unos pobres alimentos. No. El cuerpo aún conserva en esta tierra su dignidad natural. Y en nada manifiesta tan bien el cuerpo la conciencia de su dignidad como en su abandono. (120)

La pobreza se entroniza, siguiendo el criterio de los poemas anteriormente citados, como el aspecto más auténtico del tesoro de los mexicanos. Es indudable que un pueblo tan dueño de su cuerpo y su alma no puede ser desdichado ni pobre. En ello radica precisamente su tesoro. El hablante poético, por su parte, contagiado de un ánimo de solidaridad, se proclama también por la liberación de sus ataduras. El poema titulado “Lo nuestro” pone de manifiesto este ideal de libertad promovido por la admiración de la actitud del pueblo:

¿Riqueza a costa del espíritu? ¿Espíritu a costa de la miseria?
Ambos, espíritu y riqueza, parece imposible reunirlos. Mas no eres tú,
ni acaso nadie, quien ahí pueda decidir. Piensa sólo, si lo que te importa
es el espíritu, adónde debes inclinar tu simpatía. Aunque sin tu decisión
racional, ya aquélla, sin vacilar un momento, se te va instintivamente a un
lado. Oh gente mía, mía con toda su pobreza y su desolación, tan viva, tan
entrañablemente viva. (122)

¿Se trata de una perspectiva desde afuera? ¿Establece el hablante poético de Variaciones una relación solidaria con respecto al pueblo mexicano? Los poemas citados anteriormente podrían crear la impresión de que el yo lírico describe las características del mexicano humilde desde afuera, sin comprometerse, considerándolo el *otro*. Nada

más alejado a la realidad. El poema “El pueblo” reafirma el carácter solidario del hablante poético con respecto a su referente poético:

Esta gente, estos indios taciturnos, en su pobreza, en su abandono, ¿son tan desgraciados como tu compasión y remordimiento humanos creen? Ante ellos, como ante otra gente de otro pueblo distante, el tuyo, nace igual tu simpatía. ¿Y por qué esa simpatía instintiva tuya hacia gente del pueblo? Insiste ahí, aclarando: hacia lo que de singular puede haber en cada criatura de éstas, más que hacia el amontonamiento indistinto y democrático de ellas. (128)

El hablante poético responde hacia el final del poema a la cuestión planteada, cuando las imágenes del pueblo mexicano, e incluso, la del pueblo español, alcanzan un sentido más universal, pues la fuerza del pueblo mexicano radica en el donaire con el que realiza el movimiento del cuerpo. De este modo no es extraño que el yo lírico remate con la siguiente sentencia: “Verdad es que también la poesía se escribe con el cuerpo” (129). Con ello, la síntesis del poemario queda perfectamente bien enunciada. México es el motivo inspirador de la concepción del hablante lírico acerca del universo poético del escritor. La manera en como los mexicanos visten, hablan, miran, se desenvuelven en la vida diaria y, principalmente, la dignidad con la que efectúan el movimiento de sus cuerpos, son los rasgos motivadores del cambio de concepción del poeta: sólo el cuerpo existe y en él habita el reino de la poesía.

México desde dentro: ¿Águila o sol?

¿Águila o sol? representa un hallazgo tanto en la evolución del poema en prosa hispanoamericano como en la obra artística de Paz, puesto que, como oportunamente ha notado Luis Ignacio Helguera en su Antología del poema en prosa en México: “En

oposición a la tradición del poema en prosa del preciosismo estilístico y de un mayor énfasis en los temas y las cosas que en las palabras, [...] ¿Águila o sol? da un giro, en la línea de Lautréamont y Rimbaud, en el sentido de una violencia verbal delirante y una crítica del lenguaje a través del lenguaje en busca de la liberación de la palabra originaria y fundadora de la libertad humana” (42). Sonja Herpoel, por su parte, destaca la trascendencia de ¿Águila o sol? en la trayectoria de Paz como poeta. La autora comenta:

A raíz de sus numerosos viajes y durante su carrera diplomática, que termina bruscamente el 4 de octubre de 1968, Octavio Paz aprende a respetar aún más unas culturas muy diferentes de la suya. Siempre abierto a cualquier sugestión que le viene del exterior, el tiempo pasado en Europa y en la India le enseñará que es esencial intentar comprender a un pueblo antes de criticar sin más sus costumbres y creencias. Además, le proporciona una nueva perspectiva de su propio país. (224)

¿Águila o sol? se circunscribe en el marco contextual descrito por Herpoel.

Especialmente la tercera parte del libro—titulada también “¿Águila o sol?”—plantea un ahondamiento en las raíces de la lengua y el contexto histórico-mítico del ser mexicano. Es evidente, pues, que ¿Águila o sol? presenta similitudes con la estética de la soledad y el aislamiento presentes en El laberinto de la soledad, aunque la estética de la primera obra va mucho más allá y se enuncia en su preludio: “Hoy lucho a solas con una palabra. La que me pertenece, a la que pertenezco: ¿cara o cruz?, ¿águila o sol?” (2).

No es fortuita la comparación con la dualidad establecida en el acto tan característico de los mexicanos de “volar” la moneda para hacer suertes. En el poemario, se trata también de dirimir los destinos del poeta en su lucha con la imaginación por medio de un acto lúdico. Sin embargo, queda bien claro en el poemario que se trata de un poeta mexicano en lucha dialéctica con la imaginación para obtener un lenguaje propio.

Paz descifró en El laberinto de la soledad ese nuevo lenguaje al resumir la naturaleza del acto del poeta en la siguiente sentencia: “escribir equivale a deshacer el español y a recrearlo para que se vuelva mexicano, sin dejar de ser español” (147).

En las tres partes constitutivas de ¿Águila o sol? se diseña un plan o una trayectoria que concierne tanto al terreno de lo formal como al del contenido. En la primera serie de poemas—con encabezados del uno al dieciséis en numeración romana— “Trabajos del poeta” o “Trabajos forzados,” el hablante poético centra su discurso en la meditación acerca de la actividad del poeta y su función dentro de la realidad circundante. En esta serie de poemas en prosa imperan los juegos verbales y la derivación de palabras. Un buen ejemplo de este recurso es el poema V: “Jadeo, viscoso, lento, aleteo. Buceo, voceo, clamoreo por el descampado. Vaya malachanza. Esta vez te vacío la panza, te tuerzo, te retuerzo, te volteo, te voltibocabajeo, te rompo el pico, te refriego el hocico, te arranco el pito, te hundo el esternón. Broncabroncabrón” (12).

La segunda parte, “Arenas movedizas,” explora por medio de un lenguaje más refrenado que el de la primera la lucha entre el poeta y la palabra. Esta sección está conformada por nueve poemas titulados: “El ramo azul,” “Antes de dormir,” “Mi vida con la ola,” “Carta a dos desconocidas,” “Maravillas de la voluntad,” “Visión del escribiente,” “Un aprendizaje difícil,” “Prisa” y “Cabeza de ángel.” Los poemas en esta sección parecen estar dominados por el elemento narrativo, aunque los aspectos surrealistas están todavía presentes. El poema “Antes de dormir” es muy representativo pues describe esta lucha dialéctica de la siguiente manera: “Te has instalado en mi pecho y como una campana neumática desalojas pensamientos, recuerdos y deseos. Invisible y

callado, a veces te asomas por mis ojos para ver el mundo de afuera; entonces me siento mirado por los objetos que contemplas y me sobrecoge una infinita vergüenza y un gran desamparo” (36).

La tercera parte “¿Águila o sol?” sintetiza este proceso de conflicto constante. La sección está conformada por veintiún poemas relativamente más cortos que los de las dos primeras y se titulan: “Jardín con niño,” “Paseo nocturno,” “Eralabán,” “Salida,” “Llano,” “Execración,” “Mayúscula,” “Mariposa de obsidiana,” “La higuera,” “Nota arriesgada,” “Gran mundo,” “Castillo en el aire,” “Viejo poema,” “Un poeta,” “Aparición,” “Dama huasteca,” “Ser natural,” “Valle de México,” “Lecho de helechos,” “El sitiado” y “Hacia el poema. Puntos de partida.” Este último poema que cierra la sección y todo el libro representa la conclusión de la lucha del hablante lírico con las palabras por medio de la enunciación de frases a manera de máximas cuya función es precisamente completar el proceso. La sección número II de este poema es reveladora en este sentido: “Cuando la Historia duerme, habla en sueños: en la frente del pueblo dormido el poema es una constelación de sangre. Cuando la Historia despierta, la imagen se hace acto, acontece el poema: la poesía entra en acción” (120). Otra breve sentencia del mismo poema da sentido a la misión creadora del artista cuando el hablante poético afirma que “Todo poema se cumple a expensas del poeta” (120).

La temática de ¿Águila o sol? se bifurca en dos vertientes a saber: la cultura mexicana y la poesía. Un total de veintiún poemas hacen referencia directa al tema de lo mexicano. En ellos se describe la esencia del ser mexicano y también se hace referencia a lugares importantes para la cultura nacional. Se trata de los poemas: “V,” “XII,” “XIII,”

“XIV” y “XV” de “Trabajos del poeta.” De “Arenas movedizas” se pueden citar: “El ramo azul,” “Maravillas de la voluntad,” “Prisa” y “Cabeza de ángel.” “Llano,” “Mariposa de obsidiana,” “La higuera,” “Nota arriesgada,” “Viejo poema,” “Dama huasteca,” “Ser natural,” “Jardín con niño,” “Eralabán,” “Mayúscula,” “Lecho de helechos” y “Valle de México” forman parte de la tercera y última sección, “¿Águila o sol?” El presente estudio se centra en la importancia de este tema para elaborar la comparación entre los textos de Paz y Cernuda.

En el segundo bloque de poemas dedicados al tema de la poesía se suman veinticinco composiciones. En ellos se plantea la búsqueda del poeta por conseguir un lenguaje poético propio, más relacionado con la cultura de su patria. Básicamente se presenta en estos poemas la lucha dialéctica entre el poeta y la palabra por alcanzar el objetivo anhelado. El libro comienza con un poema que hace las veces de preludio. Este poema se titula también “Águila o sol” y se relaciona directamente con el tema de la función de la poesía y del poeta en el mundo. Igualmente, con referencia a este tema aparecen en la primera parte los poemas: “I,” “II,” “III,” “IV,” “VI,” “VII,” “VIII,” “IX,” “X,” “XI” y “XVI” En “Arenas movedizas” se dan cita: “Antes de dormir,” “Mi vida con la ola,” “Carta a dos desconocidas,” “Un aprendizaje difícil” y “Visión del escribiente.” A la tercera parte corresponden: “Paseo nocturno,” “Salida,” “Gran mundo,” “Castillo en el aire,” “Un poeta,” “Aparición,” “Execración,” “El sitiado” y “Hacia el poema. Puntos de partida.”

Linda Janet Burk analiza la cuestión de la búsqueda de identidad de Paz como poeta mexicano. La autora da sus interpretaciones acerca de cada una de las partes del

poemario. Según su criterio, el título de la primera parte, “Trabajos del poeta” o “Trabajos forzados” tiene especial significación. Burk relaciona al hablante poético de esta primera parte con el mito de Prometeo:

When one thinks of hard or forced labor, one might think of a prisoner who is forced to break stones in a prison yard. Although not forced to break stones, Prometheus was condemned to a compulsory, eternal sentence of being chained to a rock in the Caucasus Mountains for disobeying Zeus by giving the gift of fire to human beings. Every day an eagle devoured his liver. (This eagle is sometimes referred to as vulture.) However, the liver renewed itself each night, and the vicious cycle was renewed again the following day for thirty years until Prometheus was finally rescued by Heracles (Hercules). (43)

La relación efectuada por esta autora es acorde con la temática del poemario, sin embargo, su explicación del mito de Prometeo en virtud del hablante poético es controvertible, pues la personalidad de Prometeo tiene otras implicaciones simbólicas más reveladoras. Baste recordar las palabras de Pierre Grimal en su Diccionario de mitología griega y romana, cuando explica el mito:

Prometeo, según se dice, creó los primeros hombres, modelándolos con arcilla. Pero esta leyenda no aparece en la Teogonía, donde Prometeo es simplemente el bienhechor de la humanidad, no su creador. [...] Prometeo acudió en su auxilio [de los hombres] [...] por segunda vez; robó semillas de fuego en la “rueda del Sol” y las llevó a la tierra ocultas en un tallo de férula. Otra tradición dice que sustrajo el fuego de la fragua de Hefesto. [...] Prometeo poseía el don profético. (455)

En la explicación de Grimal se pueden rastrear los rasgos definitorios de la personalidad del poeta, pues en Prometeo se dan cita las dotes de creador, profeta y bienhechor de la humanidad. Esta lectura del mito de Prometeo se solidariza cabalmente con la figura del hablante poético de ¿Águila o sol?, pues ante el lector tanto la tarea del poeta como su función en el mundo cobran dimensiones titánicas. Bien se trate de un demiurgo o de un

astuto bienhechor, la figura de Prometeo toma grandes proporciones en la lectura del poemario de Paz, pues el hablante poético insiste en la búsqueda del conocimiento verdadero de un lenguaje poético propio.

Burk añade otros puntos interesantes que confirman la importancia de este mito para lograr una interpretación coherente acerca del poemario de Paz:

Like Prometheus, the poet begins over and over again. For both Prometheus and the writer, it is a constant struggle, work, travail, and trouble. Both, Prometheus and the poet were “Ayer, investido de plenos poderes,” but now they must both struggle, the poet against the word, and Prometheus against his eagle. The poet is freed when, after a long, difficult struggle, he finds “by chance” the perfect word. Prometheus is also freed by chance when Heracles, during his eleventh labor for Eurystheus, kills the eagle and thereby liberates Prometheus. (45)

En todo caso, la labor titánica del poeta es una mezcla del simbolismo de las dos figuras mitológicas aludidas por Burk: Prometeo y Hércules. En otro momento de la investigación, la mencionada estudiosa afirma al respecto: “In the text to be analyzed, the invaders (the eagle) are the words which constantly and unexpectedly occur to the poet” (44). La autora afirma que las palabras toman el lugar del ave enemiga en el mito. Sin embargo, el trabajo del poeta con (y a pesar de) las palabras puede remitir igualmente a los trabajos encomendados a Hércules. Es decir, en virtud de la convivencia de las dos simbologías implicadas, se obtiene de la lectura una concepción del poeta como creador y esforzado héroe. Éste es uno de los puntos que Burk ha omitido en su análisis, puesto que ella solamente confiere valor simbólico al mito de Prometeo.

Paz describió de esta manera la tarea del poeta en un sinnúmero de ocasiones. Uno de los mejores ejemplos sin duda lo constituye su declaración en El laberinto de la soledad cuando sentencia: “Toda la historia de México desde la Conquista hasta la

Revolución, puede verse como una búsqueda de nosotros mismos, deformados o enmascarados por instituciones extrañas, y de una forma que nos exprese” (148). En ello radica la doble tarea de búsqueda ejercida por el hablante poético de ¿Águila o sol?: encontrar la justa dimensión del carácter del ser mexicano y la consecución de un lenguaje propio y original. Un ejemplo digno de mención es el poema en prosa “El poeta” (“Águila o sol”), en donde el yo lírico establece su propia concepción acerca de la poesía: “El hombre es el alimento del hombre. 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” (108).

¿Cómo es que el hablante poético en su investidura de pequeño demiurgo realiza esta tarea? ¿Cuál es el vehículo? La respuesta no se hace esperar después de haber realizado una lectura cuidadosa: el instrumento del poeta es la cultura mexicana. La exploración del hablante lírico, su escudriñamiento en los orígenes, le permite realizar su doble tarea. Por una parte individual, por otra, colectiva: encontrarse como creador y definir la identidad de su patria. En la opinión de Burk, la segunda parte del poemario es una representación perfecta de este motivo en el texto de Paz. La mencionada autora explica:

[...] the prose poems of “Arenas movedizas” are the perfect form to express the internal conflict in which a person tries to clarify his own self-identity and the identity of his homeland. Being neither a poem nor prose just as the Mexican is neither Spanish nor indigenous, they both are constantly in search of their own identity. (164)

Para empezar esa búsqueda de la identidad y el nuevo lenguaje, el hablante poético de *¿Águila o sol?* debe deshacerse de todo lo que le es extraño. Por consiguiente, lo que procede es una concienciación de la otredad. El poema “VI” de la primera parte es uno de los mejores ejemplos:

Abstraído en una meditación—que consiste en ser una meditación sobre la inutilidad de las meditaciones, una contemplación en la que contempla es contemplado por lo que contempla y ambos por la Contemplación, hasta que los tres son uno—se rompen los lazos con el mundo, la razón y el lenguaje. Sobre todo con el lenguaje—ese cordón umbilical que nos ata al abominable vientre rumiante. Te atreves a decir No, para un día poder decir mejor Sí. Vacías tu ser de todo lo que los Otros lo rellenaron: grandes y pequeñas naderías, todas las naderías de que está hecho el mundo de los Otros. Y luego te vacías de ti mismo, porque tú—lo que llamamos yo o persona—también es imagen, también es Otro, también es nadería. Vaciado, limpio de la nada purulenta del yo, vaciado de tu imagen, ya no eres sino espera y aguardar. Vienen eras del silencio, eras de sequía y de piedra. A veces, una tarde cualquiera, un día sin nombre, 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. (14)

Se colige de esta cita uno de los rasgos definitorios de la estética planteada en el poemario: el acto de configurar el lenguaje poético por medio de las palabras es un acto de crueldad descomunal. Se puede corroborar lo anterior en otro poema de la primera parte, el número “XII”:

Luego de haber cortado todos los brazos que se tendían hacia mí; luego de haber tapiado todas las ventanas y puertas; luego de haber inundado en agua envenenada los fosos; luego de haber edificado mi casa en la roca de un No inaccesible a los halagos y al miedo; luego de haberme cortado la lengua y luego de haberla devorado; luego de haber arrojado puñados de silencio y monosílabos de desprecio a mis amores; luego de haber olvidado mi nombre y el nombre de mi ciudad natal y el nombre de mi stirpe; luego de haberme juzgado y haberme sentenciado a perpetua espera y a soledad perpetua, oí contra las piedras de mi calabozo de silogismos la embestida húmeda, tierna, insistente de la primavera. (22)

El camino recorrido por el poeta está conformado por una serie interminable de negaciones que lo conducen a una vida en soledad y silencio. Estos componentes se unen para dar paso a la nueva actitud del poeta. El hablante lírico tiene que despojarse de todo lo que es y le pertenece para poder desarrollar plenamente sus facultades creadoras. La soledad y el aislamiento resultantes provocan en el ánimo del hablante lírico la conformación de un nuevo universo poético, de una tierra que va más allá de los límites geográficos de su patria. Con esta nueva inquietud se forjan Tilantlán y Eralabán, los dos pueblos del poeta en ¿Águila o sol? La edificación de Tilantlán recoge motivos muy similares a los pertenecientes al pasado indígena del pueblo mexicano. El poema “XIII” de la primera parte del poemario da cuenta de ello:

Hace años, con piedrecitas, basuras y yerbas, edificué Tilantlán.
Recuerdo la muralla, las puertas amarillas con el signo digital, las calles estrechas y malolientes que habitaba una plebe ruidosa, el verde Palacio del Gobierno y la roja Casa de los Sacrificios, abierta como una mano, con sus cinco grandes templos y sus calzadas innumerables. Tilantlán, ciudad gris al pie de la piedra blanca, ciudad agarrada al suelo con uñas y dientes, ciudad de polvo y plegarias. (24)

Ésta es la descripción del pueblo imaginario del hablante lírico. En principio se presenta un breve bosquejo de la ciudad. Los colores son bien representativos de la cultura mexicana, pues se hace alusión a la bandera tricolor. La descripción de las calles da idea de un paisaje urbano y no tanto de pueblo pequeño, contrario a lo descrito por el hablante poético de Cernuda en Variaciones. En una segunda instancia aparece la descripción de los habitantes de Tilantlán:

Sus moradores—astutos, ceremoniosos y coléricos—adoraban a las Manos, que los habían hecho, pero temían a los pies, que podrían destruirlos. Su teología, y los renovados sacrificios con que intentaron comprar el amor de las Primeras y asegurarse la benevolencia de los Últimos, no evitaron que

una alegre mañana mi pie derecho los aplastara, con su historia, su aristocracia feroz, sus motines, su lenguaje sagrado, sus canciones populares y su teatro ritual. Y sus sacerdotes jamás sospecharon que Pies y Manos no eran sino las extremidades de un mismo dios. (24)

Lo que prevalece a nivel simbólico-temático en el poema es el deseo del hablante poético de distanciarse de sus raíces. En este caso se trata de la herencia indígena, dado que el poeta hace un juego irónico utilizando como instrumento algunos rasgos característicos de las culturas prehispánicas. El yo lírico se distancia de su referente y entroniza su labor como creador describiéndose a sí mismo como un dios, el cual está por encima de las criaturas que pueblan Tilantlán. En otro poema del mismo corte perteneciente a la última sección, “Eralabán”, se da cuenta de un pueblo mítico, ideal, proveedor de la sabiduría necesaria a todo creador:

¡Eralabán, sílabas arrojadas al aire una tarde, constelación de islas en mitad de un verano de vidrio! Allá el lenguaje consiste en la producción de objetos hermosos y transparentes y la conversación es un intercambio de regalos, el encuentro feliz de 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, palabras tensas hechas de la misma materia vibrante con que hacen una pausa entre dos acordes. Allá el náufrago olvida amigos, patria y lengua natal. (90)

La conformación de este nuevo universo poético es uno de los elementos que dan cohesión al poemario. Tal y como en el caso de Cernuda, la concreción de la obra se da en el momento en el que el poeta crea su propio lenguaje. En el caso de Paz en la primera parte del poemario comienza esa búsqueda por medio de la reflexión en torno al manejo del lenguaje por parte del poeta. La dubitación entre lo lírico y lo narrativo se hace presente en los nueve textos de “Arenas movedizas” “¿Águila o sol?” es la síntesis

del proceso. En esta tercera parte del poemario aparece el producto de la reflexión y de la búsqueda del hablante lírico. En primer lugar se da la presentación de Tilantlán, lugar donde el hablante lírico elimina a los pequeños demonios que hacen peligrar su mente creadora. Eralabán es la culminación del proceso, pues es el lugar del poeta, donde las palabras se reúnen para edificar el nuevo lenguaje poético. La obtención de este lenguaje no es fácil para el hablante poético, pues ha tenido que despojarse de sus raíces —indígenas y españolas— para entrar en el proceso de crear sus propias palabras (es el caso del nombre de las ciudades ficticias), además del lugar imaginario destinado al reino de la poesía. En este sentido, es necesario recordar las palabras de Sonja Herpoel cuando afirma:

Para que surja la Palabra, el poeta habrá de vaciarse hasta que sólo quede la armonía [...] Únicamente entonces será posible la revelación liberadora. Hasta que llegue este momento, el narrador deja constancia de su pasión por la vida y por la libertad. Cuando una u otra se hallan amenazadas, cuando teme no estar a la altura de cierta situación, opta por la seguridad y huye sin más.
(“Hacia un nuevo orden” 228)

Ante la conformación entre las ciudades imaginarias surge una pregunta. ¿Cómo son, según la perspectiva del hablante poético, las ciudades de su entorno físico, en especial, las ciudades mexicanas? A pesar de que la atmósfera de los textos del poemario es de tono surrealista, existen diversos poemas reveladores con respecto a esta cuestión. Uno de ellos es “Valle de México,” perteneciente a la tercera parte:

El día despliega su cuerpo transparente. Atado a la piedra solar, la luz me golpea con sus grandes martillos invisibles. Sólo soy una pausa entre una vibración y otra: el punto vivo, el afilado, quieto punto fijo de intersección entre dos miradas que se ignoran y se encuentran en mí. ¿Pactan? Soy el espacio puro, el campo de batalla. Veo a través de mi cuerpo mi otro cuerpo. La piedra centellea. El sol me arranca los ojos. En mis órbitas vacías

dos astros alisan sus plumas rojas. Esplendor, espiral de alas y un pico feroz.
Y ahora, mis ojos cantan. Asómate a su canto, arrójate a la hoguera. (114)

Cuando se analizó Variaciones, se llamó la atención en torno a la lucha dialéctica entre cuerpo y alma en el poemario y, en general, otras oposiciones binarias, dialécticas en la poética cernudiana. En el caso de Paz, la lucha se establece entre la libertad creadora y la palabra. Es importante recordar el hecho de que el poeta y ensayista mexicano haya publicado su obra poética con el nombre de Libertad bajo palabra, tal y como Cernuda denominó a la suya La realidad y el deseo. Los dos poemarios en prosa estudiados aquí, aunque publicados en las mismas fechas, pertenecen a distintas etapas creativas de cada uno de los poetas. Lo que es inobjetable es la trascendencia de ambos textos en la evolución de sus poéticas. En el caso del poeta andaluz, se trata de la culminación de sus ideales estéticos; en el caso del mexicano, ¿Águila o sol? representa la incipiente consolidación de una poética. El tema de lo mexicano no es meramente un pretexto. Tanto en Paz como en Cernuda las imágenes poéticas relacionadas con lugares propios de la cultura mexicana o con las características de los mexicanos se relacionan con la idea de identificar el nuevo lenguaje con el motivo del cuerpo y de sus implicaciones para delimitar los linderos del reino dedicado a la poesía.

En Variaciones sobresale la devota admiración que tiene a bien demostrar el hablante poético ante la concepción del mexicano con respecto a su propio cuerpo y el donaire con el que realiza sus movimientos. En el caso de Paz, el cuerpo representa ese reino conferido exclusivamente a la poesía. En otro de los poemas de la última parte, “Mariposa de obsidiana,” el cuerpo de la diosa Itzpapalótl se constituye en especie de santuario, fuente de fecundidad, metáfora de la tarea creadora del poeta:

Estoy sola y caída, grano de maíz desprendido de la mazorca del tiempo. Siémbreme entre los fusilados. Naceré del ojo del capitán. Lluéveme, asoléame. Mi cuerpo arado por el tuyo ha de volverse un campo donde se siembra uno y se cosecha ciento. Espérame al otro lado del año: me encontrarás como un relámpago tendido a la orilla del otoño. Toca mis pechos de yerba. Besa mi vientre, piedra de sacrificios. En mi ombligo el remolino se aquieta: yo soy el centro fijo que mueve la danza. Arde, cae en mí: soy la fosa de cal viva que cura los huesos de su pesadumbre. Muere en mis labios. Nace en mis ojos. De mi cuerpo brotan imágenes: bebe en esas aguas y recuerda lo que olvidaste al nacer. Yo soy la herida que no cicatriza, la pequeña piedra solar: si me rozas, el mundo se incendia.

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. (100)

De la misma manera que en el texto de Cernuda, la meditación del hablante poético en el poemario de Paz exalta a la palabra y la entroniza como única entidad capaz de darle al poeta la eternidad, parte constitutiva del mito personal de todo creador literario.

En el caso de “Carta a dos desconocidas” (de la serie “Arenas movedizas”), la figura femenina cumple un papel fundamental en la reflexión propuesta por el hablante lírico del poemario, pues en el mencionado poema, las dos entidades femeninas engloban una sola: vida-muerte. La diosa de “Mariposa de obsidiana,” por otro lado, representa la intemporalidad de la poesía. Este gesto es muy revelador, puesto que se trata de una figura integrante de la cultura precolombina. En Primeras letras Paz esgrimió un comentario negativo acerca de la personalidad del mexicano del siglo XX, el cual, según su opinión, vivía alejado de sus orígenes:

El mexicano, durante todo un siglo, ha perdido sus raíces y su destino. Han sido relegados a los más profundos estratos psíquicos del valor y el sentido personal que la nación alimenta: el mexicano no se ha cumplido a sí mismo lo que su naturaleza profunda le reclama. Y sólo sumergiéndose en la espesa y

cambiante intemporalidad de la vida podrá encontrar su propio rostro, otra vez. (138)

En la primera parte de “Mariposa de obsidiana” se hace referencia a la virgen de Guadalupe, pero no como poseedora de la investidura que tradicionalmente se le da como patrona de los mexicanos. En el poema, la imagen de la virgen Itzpapalótl-Guadalupe conlleva ciertos tintes de decadencia:

Mataron a mis hermanos, a mis hijos, a mis tíos. A la orilla del lago de Texcoco me eché a llorar. Del peñón subían remolinos de salitre. Me cogieron suavemente y me depositaron en el atrio de la catedral. Me hice tan pequeña y tan gris que muchos me confundieron con un montoncito de polvo. (98)

Es precisamente la diosa Itzpapalótl-Guadalupe la imagen del rostro perdido de los mexicanos. Un rostro lleno de historia ignorado y olvidado por muchos de ellos. Las palabras anteriores de Paz se corresponden plenamente con el poema citado. La diosa es una representación simbólica en dos direcciones. Por un lado se trata de la imagen de la verdadera cultura indígena, por otro, la imagen del rostro de la poesía con sello mexicano. Para llegar a esta culminación, el hablante poético ha tenido que llevar a cuestras todo un proceso evolutivo, por medio del desmembramiento del lenguaje, de los juegos de palabras y de la reflexión en torno al quehacer estético. En el poema “Aparición,” es una confirmación de que este proceso ha llegado a buen término, pues el hablante poético se expresa de la siguiente manera:

Vuelan aves radiantes de estas letras. Amanece la desconocida en pleno día, sol rival del sol, e irrumpe entre los blancos y negros del poema. Píe en la espesura de mi asombro. Se posa en mi pecho con la misma suavidad inexorable de la luz que reclina la frente sobre una piedra abandonada. Extiende sus alas y canta. Su boca es un palomar del que brotan palabras sin sentido, frente deslumbrada por su propio manar, blancuras atónitas del ser. Luego desaparece. (108)

Si al comienzo del poemario la lucha dialéctica entre palabra y libertad creadora se expresaba por medio de imágenes angustiosas o la insistencia en las rocas, en este poema se ponen a consideración del lector motivos relacionados con la libertad. Las palabras tienen la capacidad de volar libremente, son las aves originadas de la belleza del lenguaje del poeta.

En ¿Águila o sol? inicia el proceso de creación del nuevo lenguaje que ha de consolidarse décadas más tarde en otro texto de Paz, también de poesía en prosa, El mono gramático. En el texto publicado en 1974, el hablante poético analiza su concepción acerca del lenguaje poético:

Hay que destejer (otra metáfora) inclusive las frases más simples para averiguar qué es lo que encierran (más expresiones figuradas) y de qué y como están hechas (¿de qué está hecho el lenguaje? y, sobre todo, ¿está hecho o es algo que perpetuamente se está haciendo?) Destejer el tejido verbal: la realidad aparecerá. (Dos metáforas.) ¿La realidad será el reverso del tejido, el reverso de la metáfora—aquello que está del otro lado del lenguaje? (El lenguaje no tiene reverso ni cara ni lados.) Quizá la realidad también es una metáfora (¿de qué y/o de quién?). Quizá las cosas no son cosas sino palabras de otras cosas. (24)

El poema mantiene un estilo dialógico que plantea la cuestión fundamental acerca de la naturaleza de la poesía. Igualmente, en otra sección del mismo poemario, el hablante poético manifiesta los rasgos característicos de la lucha del poeta por alcanzar la comprensión del fenómeno poético. En la sección 6 de El mono gramático, el yo lírico describe ese proceso, anteriormente descrito en “Trabajos del poeta”:

Manchas: Malezas: Borriones. Tachaduras. Preso entre líneas, las lianas de las letras. Ahogado por los trazos, los lazos de los volcanes. Mordido, picoteado por las pinzas, los garfios de las consonantes. Maleza de signos. Gesticulación estúpida, grotesca ceremonia. Plétora termina en extinción: los signos se comen a los signos. (37)

“Hacia el poema. Puntos de partida” es el texto que sintetiza todos los planteamientos del hablante poético. Es la conclusión de la lucha dialéctica establecida en el texto por medio de diversos factores: palabra y libertad creadora, soledad y silencio. El juego entre el instante y lo eterno surge de la reflexión del hablante poético ante sus raíces. El mexicano es un ser que debe desenvolverse dentro de su Historia, pues en ello radica la historia de su poesía. Son determinantes las frases de este poema, pues implican los juicios de valor producto de la reflexión profunda del hablante poético. Con respecto al papel del pueblo frente a la Historia y a la Poesía, señala: “Damos vueltas y vueltas en el vientre animal, en el vientre mineral, en el vientre temporal. Encontrar la salida: el poema” (118). Y más adelante: “Cuando la Historia duerme, habla en sueños: en la frente del pueblo dormido el poema es una constelación de sangre. Cuando la Historia despierta, la imagen se hace acto, acontece el poema: la poesía entra en acción” (120). Esto constituye la poética expresada por el hablante poético de Paz en *¿Águila o sol?*, un poemario pletórico de dualidades confundidas y en lucha dialéctica permanente. Es así como esta obra se consolida en testimonio permanente de la reflexión profunda del hablante poético de Paz en torno a la función de la poesía en el devenir histórico de la humanidad.

Convergencias y divergencias

El análisis de los dos autores estudiados permite corroborar la existencia de similitudes con respecto al planteamiento del tema de lo mexicano en los dos poemarios en prosa. Se trata, evidentemente, de dos visiones distintas. Una desde dentro: es el caso

de Paz; la otra, desde fuera: la de Cernuda en el exilio. Otro de los puntos de contraste es la estrategia estilística utilizada. En Cernuda el estilo surrealista ha perdido vigencia. Para Paz, en cambio, la estética vanguardista destaca como uno de los mejores momentos de su evolución artística en la década de los cincuenta. Lo que tienen en común es la presentación de este tema no solamente como mero pretexto o adorno poético. Para los dos México es un vehículo ideal para transmitir sus concepciones acerca del lenguaje poético.

La cultura mexicana, con su carácter dual—mitad español, mitad indígena—propicia la reflexión de los hablantes poéticos en cada uno de los textos. De esta manera, los conflictos entre libertad creadora y la palabra, y entre realidad y deseo que ambos poetas plasmaron en sus compilaciones en verso, cobran una nueva relevancia en sus poemarios en prosa. Analizar cómo es que la presencia de la cultura mexicana participa en la consecución de este nuevo lenguaje ha sido el propósito del presente capítulo.

CAPÍTULO V

HACIA UN INTENTO DE DESCRIPCIÓN DEL LIRISMO Y LA NARRATIVIDAD EN VARIACIONES SOBRE TEMA MEXICANO Y ¿ÁGUILA O SOL?

El propósito del presente capítulo es hacer una descripción de dos de los elementos formales constitutivos del poema en prosa: narratividad y lirismo. Debe darse por sentado, primeramente, que ambos elementos discursivos se combinan para formar un género nuevo: el poema en prosa. Se hace entonces necesario analizar cómo se realiza la presentación de estos mecanismos en Variaciones y en ¿Águila o sol? para comparar ambos textos en el ámbito de la forma, pues en el capítulo anterior se compararon los poemarios desde la perspectiva del contenido. En el presente capítulo se pretende confirmar o descartar, según sea el caso, la afinidad formal entre los mencionados textos contemporáneos. Para lograr este objetivo con mayor efectividad se procede, en primer lugar, a efectuar una breve digresión a propósito de las dos entidades discursivas conjuntadas en el poema en prosa.

La poesía sin verso

Como se observó en el primer capítulo, la dicotomía entre poesía y prosa es una de las cuestiones más controvertidas de la tradición literaria occidental, sobre todo a partir del romanticismo. Una distinción más precisa es la oposición entre prosa y verso; o mejor aún, entre lirismo y prosaísmo. Para Tzvetan Todorov, esta problemática se torna

mucho más compleja a raíz de la aparición del verso libre y del poema en prosa. El mencionado crítico descarta entonces el planteamiento entre prosa y poesía como discursos opuestos, más bien se debe estudiar, en su opinión, el concepto de la poesía más allá del verso. Según él, existen dos modalidades del discurso que resuelven esta cuestión:

Es ciertamente el carácter “presentativo” lo que vuelve poético a estos textos [...] La oposición entre presentación/representación es universal y “natural” (está inscrita en el lenguaje); pero la identificación de la poesía con el uso “presentativo” del lenguaje es un hecho históricamente circunscrito y culturalmente determinado.
(Los géneros del discurso 139-40)

Se puede colegir de lo dicho por Todorov que las dos categorías denominadas *verso* y *prosa* deben supeditarse a las de *presentación* y *representación*. La presentación tiende a la incoherencia, la discontinuidad y a la negación del universo real: “La literatura ‘presentativa’ sería no solamente aquella donde el significante deja de ser transparente y transitivo, sino aquella, más importante cuantitativa y cualitativamente, en la que el significado también deja de serlo” (137).

Caso diametralmente opuesto es la representación. Por tanto, en el esquema propuesto por el mencionado estudioso (139), la poesía en verso y el poema en prosa se clasifican como dos géneros presentativos, el primero utiliza el verso; el segundo, la prosa. Por otro lado, los géneros representativos en verso son la epopeya, la narración y descripción versificadas. Entre los géneros representativos en prosa se incluyen la novela y el cuento.

El poema en prosa parece no tener la intención de pertenecer a ninguno de los dos territorios enfrentados a partir de su propia nomenclatura, aunque es inobjetable que su

naturaleza se encuentra en la vena lírica y no en la prosística. Un poema en prosa nace con la intención de crear lirismo, a pesar de que en gran parte de los poemas en prosa de la tradición occidental se presenta un matiz anecdótico o narrativo. En este sentido, la intención del poema en prosa es análoga a la del poema en verso: transmitir un estado emotivo.

Si bien las argumentaciones de Todorov echan por tierra la contraposición prosa-verso, la naturaleza bipolar del poema en prosa es evidente. Estos dos elementos son, sin duda, narratividad y lirismo. Gerald Prince en The Form and Functioning of Narrative, introduce el elemento de narratividad como una entidad “[...] characterized by such features as concreteness, definite rather than probable location in time, and humanized significance, a concept that proves helpful in making the distinction between mere narrative and story” (64). Sin embargo, es justo argumentar que las características esbozadas por Prince pueden estar presentes en cualquier otro género literario, incluso en la poesía lírica. Este conflicto parece esclarecerse si se toman en cuenta las consideraciones de John Gerlach en su ensayo “The Margins of the Narrative: The Very Short Story, the Prose Poem, and the Lyric,” cuando afirma lo siguiente:

Many other poems do build stories, and are no less poems for doing so, but then they cease to become lyrics. [...] The line between story and poem is, then, a rather thin one: if we take a character as a reflector upon an idea, we have a poem; if we take him as a character who happens to be thinking, we have a story. [...]

Stories, like all complete satisfying forms such as essays and poems, exhibit point—point enacted not as the stasis of metaphor or reflection but under the illusion of space and time. (83-84)

En otro momento de su artículo, Gerlach resume en una frase la definición del poema en prosa como género literario, pues sostiene que en esta forma literaria el lector

no se siente motivado a extender su imaginación a los ámbitos de los personajes, el conflicto, el espacio y el tiempo (82). De lo anterior se deduce que la característica más intrínseca y esencial del poema en prosa para este autor es el lirismo que se desprende del creador. El “poeta en prosa” inventa un universo que no dista mucho del conformado por la poesía en verso, sin embargo, opta por la prosificación como instrumento estético. Lo anterior es de vital importancia: el poema en prosa es esencialmente lírico pero se piensa y se diseña para ser prosificado.

En el capítulo introductorio se planteó otra de las singulares dicotomías genéricas: la distinción entre prosa poética y poesía en prosa. Luis Ignacio Helguera supone a estos dos géneros como diametralmente opuestos, pues “[...] en el poema en prosa la poesía no se introduce en la prosa como un ingrediente sino que se expresa en prosa, se vuelve prosa sin dejar de ser poesía” (15).

En el poema en prosa, el elemento narrativo o prosístico es el vehículo indispensable, liberador de las ataduras del verso; sin embargo, la emotividad lírica sigue siendo el principal elemento. Ahora bien, el poema en prosa ofrece una perspectiva muy diferente con respecto a la percepción de la realidad. En los primeros ejemplos de este género—el caso concreto de Bertrand, en Gaspard de la Nuit—se puede apreciar un mundo imaginario, fantasioso, que poco o nada tiene que ver con la realidad real. En el caso de Baudelaire, en los poemas de Le Spleen de Paris, por el contrario, la atmósfera recreada mantiene una correspondencia más estrecha con el referente. De cualquiera se trata de una relación muy distinta a la perteneciente a los géneros prosísticos. Por su parte, Jesse Fernández (24) asegura que la preeminencia del elemento anecdótico en las

narraciones en prosa es indiscutible, mientras que en el poema en prosa lo verdaderamente importante es el estado de ánimo transmitido por el hablante poético. Para lograr este efecto, el poeta debe utilizar los elementos propios del discurso lírico, a saber: ritmo, aliteraciones, metáforas, anáforas, perífrasis, entre los más importantes.

La postura de Fernández concuerda con los postulados de los más prestigiados estudiosos del tema. La mayoría se inclina hacia la tendencia de tratar de definir los límites entre la vena lírica y la prosificación, pues estos elementos le otorgan a dicho género la noción de ambigüedad. Según la concepción del mencionado estudioso, el lenguaje del poema en prosa conlleva una naturaleza que se aparta tanto del lenguaje propio de la poesía como del de la prosa. Para Helguera, la poesía se contrapone al lenguaje prosaico, pues según él: “El lenguaje prosaico es el de todos los días y el poético, cosa excepcional, crema del lenguaje y la literatura, asunto de poetas, algo a lo que la gente común y corriente tiene acceso limitado” (7). Helguera encuentra en esta dicotomía la existencia de un conflicto mayor al aparente, pues: “Todos creemos poder diferenciar la poesía de la prosa, pero con paso menos firme entramos en las arenas movedizas de las definiciones y cuando menos lo pensamos, estamos hechos ya un lío, en que un conspirador, pero también una clave importante para aclararlo, es precisamente el poema en prosa” (8).

Roland Barthes distingue las dos concepciones presentes a lo largo de la historia de la literatura occidental. La tradicional, según sus propias palabras, se definía de la siguiente manera:

La poesía clásica era sentida como una variación ornamental de la prosa, el fruto de un *arte* (es decir de una técnica), nunca como un

lenguaje diferente o como el producto de una sensibilidad particular. Toda poesía no es entonces más que la ecuación decorativa, alusiva o cargada de una prosa virtual que yace en esencia y potencia en cualquier modo de expresarse. (El grado cero de la escritura 47)

En cambio, la perspectiva a comienzos del siglo XX es ya muy diferente. Barthes afirma que se trata de la postura más reciente, según la cual:

La poesía ya no es una prosa ornamentada o amputada de libertades [la que parte, no de Baudelaire sino de Rimbaud]. Es una cualidad irreductible y sin herencia. Ya no es atributo, es sustancia, y por consiguiente, puede muy bien renunciar a los signos, pues lleva en sí su naturaleza y no necesita señalar afuera su identidad: los lenguajes poéticos y prosaicos están suficientemente separados para poder prescindir de los signos de su alteridad. (48)

Según la concepción de Jesse Fernández, el lenguaje del poema en prosa conlleva una naturaleza que se aparta tanto del lenguaje propio de la poesía como del de la prosa: Se encuentra, más bien, a la mitad del camino (18-22). Comparten esta opinión críticos como Thomas Beebee y Jonathan Monroe. Para el primero, el lenguaje propio de los poemas en prosa se aparta de los dos estilos creativos tradicionales:

If the essay is a collage, the prose poem is a dehiscence between two opposing use-values of language. The prose poem is born out of the paradox of generic classification. If genres are only recognizable in their opposition to other genres, the prose poem questions this operation by belonging neither to prose nor poetry. It comes into existence by categorizing itself out of existence. (128)

Pero si Beebee señala la diferencia casi irreconciliable entre los mecanismos discursivos presentes en el poema en prosa, Jonathan Monroe sostiene que estos mecanismos formales también diferencian al poema en prosa de los dos reinos a los cuales pertenece:

Through its frequent focus on the first-person singular of subjective "lyrical" consciousness, the prose poem offers, on the one hand, an implicit critique of the putative "objectivity" of prose. On the other hand, by virtue of its dislocation and reinsertion of the

self into the social context of third-person narrative (with particular emphasis on the anecdote), the prose poem also suggests a critique of the “subjective” lyric. (104)

La definición de Monroe determina la naturaleza revolucionaria del poema en prosa, un género que se define por medio de la auto-negación de sus dos modalidades discursivas: lirismo y narratividad o, expresado en otros términos, subjetividad y objetividad. Marvin Richards, otro teórico y crítico del poema en prosa, también señala la doble naturaleza de las dos modalidades discursivas cuando afirma: “There must be a difference between prose and poetry to discuss genres, even the prose poem. Yet the defining aspect of the prose poem is the erasure of difference between prose and poetry” (19). Este es el rasgo que, según el mencionado estudioso, confiere al poema en prosa su carácter de género contradictorio y paradójico. Fernando Vallejo, por otra parte, no hace ninguna distinción entre prosa y poesía. En su opinión: “Poesía o prosa, el lenguaje literario existe por oposición al habla” (17).

Irena Makaryk ilustra con precisión el concepto bajtiniano de la diferenciación de los discursos literarios, pues según ella: “Bakhtin distinguishes sharply between poetry and prose, arguing that the language of poetry tends to be stratified and singular as opposed to the ‘dialogic’ and ‘heteroglotic’ character of prose language, especially in the novel.” (84). Esta es una distinción no aplicable al poema en prosa y que más bien lo entroniza como un género importante en el desarrollo de las letras occidentales, ante todo por su capacidad de reunir entidades discursivas aparentemente irreconciliables.

Para definir con mayor eficacia los términos arriba mencionados de subjetividad y objetividad, es necesario volver la mirada a Todorov, esta vez en “Categories of

Narrative.” Aunque su análisis se centra en el discurso narrativo, la diferenciación establecida por el conocido crítico es útil también para estudiar el poema en prosa:

Every speech act is, one knows, at the same time a statement (*énoncé*) and an enunciation (*énonciation*). As statement, it relates to the subject of the statement and thus remains objective. As enunciation, it relates to the subject of the enunciation and preserves a subjective aspect because it represents in each case an act accomplished by this subject [...] One can speak, therefore [...] of two modes of discourse, constative (objective) and performative (subjective). (28-29)

Quedan así contextualizados los presupuestos metodológicos a seguir en el desarrollo del análisis que a continuación se presenta. En adelante se entenderá el concepto de lirismo o de subjetividad como todo lo referente al sujeto de la enunciación. Caso contrario, es decir, lo relacionado con el sujeto de lo enunciado, será la definición del concepto de narrativismo u objetividad en el poema en prosa. Los conceptos de Ana María Platas Tasende en su Diccionario de términos literarios son también de vital importancia, pues profundizan más en el esquema propuesto por Todorov. La autora define objetividad y subjetividad en las siguientes palabras:

Subjetividad: Manifestación de la presencia del sujeto a través de su discurso. El tipo más neutro de subjetividad es el gramatical, que se aprecia en los pronombres, las desinencias y las formas conjugadas de los verbos. Más relevante es la subjetividad aspectual y modal que deja traslucir las opiniones del sujeto acerca de los hechos que vive o contempla. La subjetividad se incrementa mediante artificios propios de la Retórica que repercuten en el estilo. (791)

Objetividad: Cualidad de las narraciones en las que el narrador no interfiere en el discurso. La objetividad, que es propia del yo testigo, de la omnisciencia neutral, de la omnisciencia selectiva y de la multiselectiva, se incrementa en el modo dramático y el modo cámara. No hay, por lo tanto, injerencias autoriales. La narración parece imparcial, porque no existe narrador implicado, no se subjetiviza el texto. La objetividad a ultranza es, sin embargo, imposible, pues detrás del narrador y de la novela está el narrador empírico, el artista, con todo lo que

conlleven su propia concepción del mundo y los particulares cánones de su poética. (579)

De igual manera es necesario aclarar las definiciones de algunos otros conceptos importantes para la investigación en este capítulo. La primera dupla de conceptos fue subjetividad/objetividad. Una segunda díada está conformada por modalización lírica/ modalización narrativa.¹ De nueva cuenta es necesario recurrir a la definición de Platas acerca de estos términos, directamente relacionados con los de subjetividad/objetividad. La autora distingue los dos conceptos de la siguiente manera:

Modalización lírica: La modalización de un discurso lírico es el resultado de su focalización (punto de vista, visión o perspectiva) y de su voz. Se entiende por focalización quién, qué persona gramatical, desde dónde, con qué capacidad emite ese discurso y, por voz, la modalidad, la actitud, la implicación más o menos subjetiva en la expresión del mismo, (piénsese siempre en la poesía como manifestación ficcional). De las relaciones que se establecen entre el hablante lírico y el discurso surgen diversas actitudes líricas o modalizaciones que tienen siempre detrás al yo lírico, es decir, que han de considerarse englobadas en él, aunque permanezca oculto: monólogo lírico (predominio del “yo”), apóstrofe lírico (predominio del “tú”), narración lírica (predominio de la tercera persona). En un mismo poema pueden mezclarse diversas modalizaciones, aunque es frecuente observar la hegemonía de una de ellas. (493)

Modalización narrativa: En la novela y el cuento la modalización es la suma de varios factores: quién ve los hechos, cómo los ve, quién los relata y a través de qué persona gramatical. Del lugar donde se ubique la mirada del narrador y de la voz narrativa o actitud del narrador que el escritor elija frente a la historia narrada (más o menos externa, más o menos implicada, más o menos subjetiva) depende la modalización. (494)

Por ser un concepto más complicado, en primera instancia se define el concepto de focalización o punto de vista:

¹ Estos dos conceptos serán de vital importancia el en capítulo que sigue, pues se trata de rasgos directamente relacionados con el tipo de hablante poético.

No todos los narradores pueden observar los hechos desde el mismo ángulo [...] De ahí se derivan los conceptos de punto de vista, focalización, perspectiva o visión. Según Genette, hay tres tipos de focalización fundamentales: focalización cero o visión demiúrgico, desde lo alto y total por lo que respecta a tiempos, espacios e intimidad de los personajes (se corresponde con el punto de vista del narrador omnisciente tradicional, muy implicado en el relato, y con el de omnisciente neutral, no implicado, ambos en tercera persona gramatical); focalización interna, visión restringida, tomada desde el centro de los personajes, supeditada, pues, a lo que ellos saben (es la propia del punto de vista de los narradores omniscientes selectivos y multiselectivos —que usan la tercera persona gramatical— y del punto de vista del yo protagonista); focalización externa, visión objetiva desde fuera de los personajes, sobre cuyos pensamientos o sentimientos lo desconoce casi todo el narrador (novelas behavioristas o conductistas que adoptan el punto de vista del modo cámara o del modo dramático —ambos con narradores en tercera persona que parecen ocultarse—, y del punto de vista del yo testigo). (494-95)

El segundo elemento de la modalización narrativa es el concepto de la voz narrativa.

Siguiendo con la definición de Platas:

Además del punto de vista o ángulo desde el que se relata, el narrador se caracteriza, como se ha ido viendo, por dar una determinada modalidad a la enunciación mediante la voz narrativa. Pues bien, en la modalización se suman visión o focalización y voz e incluso las voces que desde otros niveles pueden emitir información (narradores secundarios) y los diálogos de los personajes. La interacción de todos estos elementos conforma lo que se denomina dialogismo o polifonía narrativa, que, en su variedad, puede presentar heterofonía, heterología y heteroglosia. (495)

El análisis en el presente capítulo parte primordialmente del principio de considerar en el poema en prosa que las dos entidades discursivas implicadas —narratividad y lirismo— no son entidades separadas y opuestas dentro del género. Más bien se parte de la premisa de considerarlas como partes de un todo indivisible, cuyas características sólo pueden estudiarse por separado por propósitos didácticos.

La definición de poema en prosa en este análisis se aproxima más a lo dictado por Octavio Paz, cuando señalaba los elementos de esta comunión: “Mediante el diálogo entre prosa y poesía se perseguía, por una parte, vitalizar a la primera por su inmersión en el lenguaje común y, por la otra, idealizar la prosa, disolver la lógica del discurso en la lógica de la imagen” (Los hijos del limo 386). Guillermo Díaz Plaja señala una carencia de producción del poema en prosa, la cual más bien se constituye en proveedora de libertad creadora. El crítico afirma cuando define este género literario que: “Denominamos ‘poema en prosa’ a toda entidad literaria que se proponga alcanzar el clima espiritual y la unidad estética del poema sin utilizar los procedimientos privativos del verso” (3).

Con tanto éxito se ha llevado a cabo la integración entre estos dos elementos, que se tiene que plantear la definición de otro concepto importante y necesario para el análisis de estos mecanismos en el poema en prosa. Dicho concepto se denomina “narración lírica” y será parte fundamental en el desarrollo del análisis que sigue. Ana María Platas describe este concepto en su Diccionario como:

Actitud lírica en la que la voz, desde una tercera persona gramatical (él) y una focalización externa, relata o describe algo sobre personas o cosas que no se manifiestan por sí mismas en el poema. El sujeto lírico representado por ese “él” asume así el papel de un narrador. Esta modalización supone en poesía el predominio de la función referencial del lenguaje y el grado menor de subjetividad, lo que en modo alguno significa su ausencia, pues la carga afectiva suele ser muy fuerte, como puede notarse en la utilización de adjetivaciones, metáforas, símiles, exclamaciones y figuras retóricas diversas. (520)

Habiendo establecido los parámetros metodológicos propicios para el estudio que a continuación se presenta, sin más preámbulo, se procede al análisis. Se lleva a cabo la

presentación de los resultados de la investigación en el orden acostumbrado en los capítulos previos. Primeramente Variaciones y en seguida, ¿Águila o sol?

Variaciones sobre tema mexicano y la modalización lírica

Fueron muy tardías y diversas las reacciones que surgieron a raíz de Variaciones sobre tema mexicano. Primeramente, es necesario recordar la poca difusión de las primeras ediciones tanto de Ocnos como de Variaciones hasta la aparición de la Prosa completa, edición elaborada por Derek Harris y Luis Maristany en 1975. Juan García Ponce criticó acremente la inclusión de una obra como Ocnos dentro de este tomo publicado por Barral Editores. En una reseña² publicada por la revista *Vuelta*, el mencionado escritor señala la razón de su comentario desfavorable:

No puede aceptarse que a estas alturas, por el hecho de estar escrito en prosa, un libro tan maravilloso y tan puramente de poesía como Ocnos esté incluido en este volumen [Prosa completa], ya de por sí bastante abundante, en vez de en el de la Poesía completa. Es un error significativo, tan significativo que tal vez podría justificar la manera despectiva con que Cernuda siempre se refirió “a sus paisanos” (91)

La anterior afirmación se puede aplicar, igualmente, a la inclusión de Variaciones dentro del volumen de la Prosa. En esta misma reseña, García Ponce comenta con respecto a Variaciones:

Sin embargo, tampoco puede dejarse en el olvido el significativo agudizamiento de la sensibilidad de Luis Cernuda que se produce ante el encuentro de las realidades que se evocan en Variaciones sobre tema mexicano y si hay que callar sólo puede hacerse para dejar que nos hable, a solas con su lector, la voz de Luis Cernuda. (92)

² La reseña apareció el 4 de marzo de 1977 en *Vuelta*, págs. 33-35. Aquí se transcribe la cita de Luis Cernuda ante la crítica mexicana, de James Valender.

Por su parte, James Valender en su artículo “Los placeres prohibidos. A Study of the Prose Poems,” comenta acerca del uso del poema en prosa al momento de valorar la obra poética de Cernuda:

One of the most interesting aspects of the work of Luis Cernuda is the poet's concern to explore the frontiers separating verse from prose, a concern that leads him, on the one hand, to insert “prosaic” elements into his poetry in verse and, on the other, to experiment with the possibilities of the poetic expression afforded by the prose poem. (80)

Lo que llama la atención es la disparidad de este comentario y los presentados en Cernuda y el poema en prosa,³ del mismo autor. Valender efectúa en este texto un valioso análisis de las cuatro ediciones de Ocnos (este tema ocupa la mayor parte del libro). En el último capítulo analiza algunos poemas de Variaciones. En primera instancia, el crítico esgrime una opinión negativa con respecto a algunos poemas:

El acento excesivamente personal de “La concha vacía” y “Centro del hombre” es otro defecto que Variaciones comparte con los poemas finales de Ocnos, como también lo es cierta laxitud en la disciplina meditativa [...] Afortunadamente, esto no es siempre y sí hay poemas (los mejores) donde esta unificación mental [memoria, entendimiento, voluntad] ocurre, entre otros: “Perdiendo el tiempo”, “Alborada en el golfo”, “Músicos rústicos”, “Por el agua”, “El patio”, “El indio”, “Poniente inusitado” y “El mercado” (120)

Dos cosas son discutibles en esta declaración. Por principio de cuentas se debe recordar que se está frente a un libro de poesía. Que los críticos se hayan propuesto deliberadamente encontrar hasta el mínimo detalle de la vida de Cernuda en sus textos es otra cuestión. En segundo lugar, el mencionado crítico se propone desde el principio del

³ La primera parte del estudio planteado del presente capítulo se centra en hacer una evaluación del análisis propuesto por Valender es este texto. Él ha sido el único autor preocupado por examinar Variaciones en el campo de lo formal y estilístico.

capítulo que le dedica al poemario encauzar la descripción de los poemas para hacerlos caber en la definición de Louis L. Martz del esquema de la poesía meditativa.⁴ Según Valender, el poemario a veces es “demasiado personal.” Esta idea contrasta con otra declaración en el mismo libro, cuando señala que:

En efecto, aún más que en los poemas finales de Ocnos, en Variaciones Cernuda corre el riesgo de sofocar el lirismo de sus textos bajo el peso de un razonamiento intelectual, seco e incoloro [...] Este constituye quizá el mayor defecto del libro y uno no puede sino concluir que Cernuda hubiera hecho mejor de haber suprimido aquellos textos en donde el estilo se vuelve demasiado intelectual. Tal es el caso con “Propiedades”, “Lo nuestro” y “El pueblo”, poemas que no hacen sino repetir lo que se dice más adecuada y sucintamente en otras páginas del libro. (120)

Que los poemas repitan ciertos motivos, comentarios e imágenes no debe considerarse un error o un “defecto,” como lo llama Valender. Antes bien, es necesario recordar la esencia del poemario. Los treinta poemas que forman el grueso del libro son *variaciones* de un mismo tema, expuesto al principio del texto. La última parte corresponde a lo que en el lenguaje musical es la recapitulación de este género específico. La estructura de la obra está en perfecta consonancia con la naturaleza del género musical. No solamente se trata de un poemario en prosa, sino de un texto que simula una forma musical. Por tanto, si ha de atenerse a este criterio, es obvia la repetición de los motivos en el poema, puesto que se trata de las variaciones de *un mismo* tema. Es entonces una virtud y no un defecto las resonancias propuestas por el texto y experimentadas por el lector. Es un texto que requiere de un oído (o lectura, según se trate de la música o la literatura) bien atento y

⁴ Básicamente Valender toma el esquema de la poesía meditativa (memoria, entendimiento y voluntad) de dos textos de Louis L. Martz: The Poetry of Meditation y The Meditative Poem: An Anthology of Seventeenth-Century Verse.

dispuesto a encontrar esas repeticiones. Por su parte, en la recapitulación, al igual que en la forma musical, se conjuntan todos los motivos presentes en las *variaciones* para concretar lo elaborado en el *tema*.

Por una parte, Cernuda es visto por Valender como un poeta “idealista” y “subjetivo,” y critica duramente el carácter antihistoricista de su poemario. Aunque el mencionado estudioso le otorga al poemario el don de la plasticidad, considera a este recurso como insuficiente, ya que:

El efecto de esta estrategia, hay que reconocerlo, es bastante limitado: [...] la nota predominante del libro es subjetiva, por mucho que Cernuda se esfuerce por contrarrestar esta tendencia. El problema es que el mundo visto por Cernuda es más que una mera organización de ciertos objetos en el espacio; también es una manifestación de cierta relación en el tiempo, la relación entre el presente de México y su pasado; y la conciencia que percibe la una no puede cerrarse los ojos a la otra. (117)

Luego, el crítico llega a límites un tanto exagerados cuando cuestiona la validez de textos como el de Cernuda:

Algunos considerarán, seguramente, muy idealista la visión que tiene Cernuda de México. Su noción de la pobreza como “vocación orgullosa e intransigente”, ¿la entenderían así los indios que la estén viviendo? No habría qué analizar las causas socioeconómicas de tal pobreza, la relación que tiene ésta con el orden político nacional e internacional? [...] al igual que otros españoles a la hora de escribir sus impresiones de México—José Moreno Villa en *Cornucopia de México* (1940), Juan Rejano en *La esfinge mestiza* (1945)—Cernuda decide dejar toda cuestión política a un lado, su propósito, como hemos visto era otro. (118)

Es indudable. El propósito de Cernuda era otro, pero tampoco era el señalado por Valender, es decir, el anhelo de transmitir sus propias frustraciones por medio de la utilización de la cultura mexicana. El mencionado crítico resume el propósito de Cernuda, a su ver, en las siguientes palabras: “De ahí el gran atractivo de México, en

cuanto le permitía crearse la ilusión de tener el conflicto resuelto en la interpenetración de las dos tradiciones culturales—la hispánica y la indígena” (119). Por otra parte, suena innecesaria la pretensión de que un texto como el de Variaciones o como los arriba mencionados deban interesarse en la problemática social de México, pues cada uno reúne motivos distintos pero igualmente válidos al tocar el tema de la cultura mexicana.

En el caso de Cernuda, como se vio en el capítulo anterior, la trascendencia de México se traduce en la consolidación del cuerpo como único ganador en la batalla incesante llevada a cabo en los textos cernudianos y, por qué no decirlo, en la entronización del lugar dedicado exclusivamente a la creación del poeta. Cernuda restaura en Variaciones la serie de valores morales y espirituales de la cultura mexicana y se decide por adoptarlos para utilizarlos en su labor como poeta.

Antes de proceder con el análisis, es necesario recordar otro de los aspectos de la valoración de Valender en su análisis: la poesía meditativa. Según su criterio, este concepto es muy importante cuando se trata de definir a un texto como el de Variaciones. La importancia de este tipo de poesía radica en lo siguiente:

Por medio de la meditación, el proceso normal de conocimiento se invierte: en lugar de una proyección subjetiva desde dentro hacia afuera, el mundo externo se convierte en parte de la experiencia interna del individuo; de esta manera cierta objetividad se mantiene a salvo.

El equivalente poético de esa distancia meditativa es, desde luego, el poema meditativo, y el uso que hace Cernuda del poema meditativo a través del libro [Variaciones] corresponde, yo diría a precisamente la misma preocupación, al deseo de conferir a su visión de México el más alto grado de objetividad posible. (110)

Anteriormente se señaló la insistencia de Valender en definir los poemas de Variaciones como subjetivos. Por otra parte, también dicho investigador, curiosamente, los clasifica

como pertenecientes a la escuela de la poesía meditativa, cuyo principal objetivo es la consecución de cierto grado de objetividad en la poesía. Son cinco los recursos que imprimen a los poemas estudiados aquí un grado de objetividad, según la opinión de Valender: (1) el uso deliberado del artículo definido, (2) el adjetivo demostrativo, (3) la aposición, (4) el adjetivo y las frases adjetivas y (5) el manejo de las cláusulas subordinadas. Estos recursos no son inherentes al presente análisis, pero hay que aclarar que Valender acierta en la ubicación de las mencionadas estrategias en el poemario. Sin embargo, es importante aclarar la carencia de ejemplos citados: dos o tres fragmentos para cada una de las estrategias.

Lo referente a la estructura de los poemas sí es relevante para el presente análisis, pues Valender afirma que los poemas más exitosos son los ejemplos de estructura meditativa:

La estructura meditativa de los poemas es la misma que la de los poemas de Ocnos. Empieza con una “composición del lugar” o con una “simple proposición”, ambas relacionadas con una experiencia suya; una vez que la situación o el tema haya sido presentado a la mente recogida, el proceso meditativo empieza poco a poco a desplegarse con la aplicación de los “tres poderes del alma”: memoria, entendimiento, voluntad. (110)

El esquema planteado, sin embargo, no se cumple en Variaciones porque cuando se antoja necesario un ejemplo, el crítico no encuentra el mejor. Valender cita como ejemplo de la estructura meditativa el poema “Alborada en el golfo,” pero no da una explicación convincente de la ausencia del primero de los poderes: la memoria. En cuanto a la conformación de otros tipos de estructura en el poemario, el mencionado estudioso afirma lo siguiente:

Es importante notar que, en aquellos poemas que empiezan con una “composición del lugar” (y son la mayoría), la proporción del texto dedicada a la descripción inicial varía de poema en poema; algunos textos (“Músicos rústicos”, “Perdiendo el tiempo”, por ejemplo) tienen un estilo predominantemente narrativo; otros, donde la descripción es mínima (“Lo nuestro”, “La imagen”, por ejemplo), un estilo predominantemente analítico. De las dos tendencias, quizá sea la narrativa la más persuasiva, precisamente porque presta más atención a la verdad objetiva de la realidad evocada; aunque guiado, el lector tiene la mayor libertad posible de emplear sus propias facultades mentales, de “revelar la fotografía” por su cuenta.

De esta distinción se llega a la conclusión de que el éxito del poema meditativo puede medirse según el éxito con que se crea la ilusión de objetividad en la “composición del lugar” inicial. Ciertamente es aquí donde Cernuda demuestra plenamente sus dotes como poeta en prosa. (112)

Es necesario evaluar su postura al respecto. A pesar de que el crítico afirme que los poemas de estructura meditativa son la mayoría, analiza únicamente la estructura de uno de ellos: “Alborada en el golfo.” Sin embargo asegura que solamente hay dos excepciones: “Propiedades” y “Recapitulando.” Por otra parte señala la existencia de poemas con “estilo predominantemente analítico.” Ésta es la clase de poemas a los cuales atribuye en su análisis la característica de propiciar “un razonamiento intelectual, seco e incoloro” (120) a la colección entera. Lo que sí es inobjetable es la presencia de ciertos poemas donde el elemento discursivo narrativo es más evidente, es decir, tiene más peso en el poema.

El análisis propuesto por Valender es cuestionable en varios sentidos. En primer lugar, por insistir en imponerle a los poemas de Variaciones la estructura meditativa, presente, eso sí, en los poemas de las primeras ediciones de Ocnos. En segundo término, esta estructura meditativa no aparece en la mayoría de los poemas, sino solamente en

algunos cuantos. En tercera instancia, existen cuatro (y no dos) diferentes tipos de estructura en el poema: (1) un esquema predominantemente narrativo, (2) uno bipartita, mayormente dedicado a la reflexión, (3) un esquema más inclinado a la descripción y (4) otro donde se integran la reflexión (o meditación) y la descripción. Estos cuatro tipos de estructura tratan de equilibrar los dos mecanismos discursivos: el narrativo (objetivo) y el lírico (subjetivo), pero la preeminencia del esquema lírico es más evidente en el poemario en general. Con esta categorización se pretende demostrar la riqueza formal del poemario de Cernuda, pues en ellos se reúnen diversos modos de presentar el estado contemplativo del hablante poético. Se prefiere llamar aquí reflexión y no meditación al acto efectuado por el hablante lírico en los momentos en que expresa sus ideas en torno a las imágenes, acontecimientos o personajes descritos. Dada la invalidez del esquema de la poesía meditativa en Variaciones, este análisis se inclina por la evasión de dicho término.

Debido a la importancia del mecanismo de la descripción en el poemario, es necesario esbozar una definición preparatoria del término. Según Angelo Marchese y Joaquín Forradellas en su Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria, la descripción: “[...] provoca un remansamiento después de un pasaje de acción, o bien una impaciente espera cuando interrumpe la narración en un momento crítico [...]” (94). Ana María Platas en su Diccionario de términos literarios define a la descripción como:

[...] técnica temporalizada mediante la que se detiene la acción mientras se mencionan rasgos de los personajes (su físico, su carácter, sus sentimientos), los objetos o los lugares y se dan detalles sobre sus distintas partes, cualidades o circunstancias [...]
Todas [las] variedades técnicas descriptivas suponen una pausa

cronológica (pausa descriptiva): el tiempo queda en suspensión y se remansa el dinamismo. (208)

Todo lo contrario encierra la definición del concepto de narración, pues siguiendo a la misma autora: “Como sistema de elocución, la narración es una modalidad técnica opuesta a la descripción y supone el desarrollo en el tiempo de ciertos sucesos que hacen avanzar la acción” (520). En este sentido, recuérdese la definición que se dio en la parte preliminar de este capítulo del concepto de narración lírica, dada su conexión más acorde con la poesía.

Los poemas pertenecientes al primer esquema señalado, es decir, los poemas en donde predomina la narración lírica o bien, aquellos donde prevalece lo representativo, según la categorización de Todorov, son: “Músicos rústicos,” “Propiedades,” “Por el agua” y “Recapitulando” El relato de los acontecimientos tiene mayor importancia en estos poemas. En “Músicos rústicos,” por ejemplo, los dos primeros párrafos se dedican a la narración de la llegada de los músicos de pueblo y de cómo es que comienzan a tocar sus guitarras y a cantar:

Al patio de la hacienda ha llegado el casero con sus amigos, y la guitarra, que uno de ellos trae medio escondida. Mientras nos hablan de fiestas próximas, de la ascensión imposible que alguno hará al pico enriscado a cuyo pie está el pueblo, la tarde ha ido cayendo. Ya por los arcos apenas se ve el jardín. Como la hora es propicia, y aún nos queda tiempo, les pedimos que canten; a eso vinieron espontáneamente, pero se resisten con tímida cortesía. El de la guitarra al fin comienza a rasguear. (121)

En el segundo párrafo el discurso en forma de narración lírica comienza a atenuarse, hasta que desaparece con la reflexión del tercer y último párrafo.

Qué bien suena la guitarra, y cómo fluye de ella con gracia reticente la música. Y esas extrañas voces con falsete, que de pronto

saltan a la corriente de la melodía. Para tu oído inacostumbrado parecen primero desentonar; pero luego, bajo el desentono aparente, percibes la honda concordancia. Hay allí, entre las palabras y el falsete con que son cantadas, una burla sutil; justa, si las palabras son satíricas; más justa aún si son dramáticas. (121)

El hablante lírico relata el encuentro con los músicos, desde el momento del saludo, hasta la despedida. También describe los tonos melancólicos de la música, a los músicos y los aspectos que le otorgan encanto a su música. Hacia el final del poema sigue presente cierta vena de objetividad, pues todavía se narran eventos, sin embargo, el tono reflexivo (aunado a la descripción) que comenzó desde la última parte del segundo párrafo sigue vigente en las últimas líneas del tercero:

No te engañe el acento suave con que se expresan. Hombres rudos como son, les va exaltando una pasión fría que no sabes cómo agradecerles. Cuando de regreso por el coche, por la carretera oscura, les veas surgir emparejados frente a la luz de los faros, blancas figuras bajo el halo del sombrero, con el sarape colgando a un lado, el brazo de cada uno sobre los hombros del otro, titubeantes (se diría) bajo la influencia del pulque, tú sabes cómo no es ésa la causa, sino el lirismo, que desde sus entrañas se abre camino a flor de piel. El pulque, a lo más, sólo es un pretexto. (121)

Con este mismo estilo se presenta “Por el agua” (123), pues el poema empieza con una referencia a una acción del hablante poético, el cual se convierte en narrador lírico: “Bajo el toldo de la barca nos deslizamos por el canal, escoltados por otra donde van los músicos: guitarra, violín, clarinete, maracas. A ambos lados altos y esbeltos árboles, parecidos al chopo, que dicen sólo se dan aquí [...]” En el último párrafo sucede algo parecido: “La lluvia arrecia sobre el toldo, y pues el canal se alarga interminable, desembarcamos en un merendero de la orilla. Allí, donde todo se disfraza de banalidad contemporánea, casi olvidamos el secreto opresivo del paisaje” (123).

Otro poema característico de este modo discursivo “representativo” u objetivo es “Propiedades” (147). El poema relata un encuentro y muestra la conversación entre un grupo de amigos. El narrador presenta usando el estilo directo la charla entre Tesifonte y Albanio. Es bien conocido que Albanio representa el desdoblamiento del hablante lírico de Cernuda en otros poemas, sobre todo de Ocnos. En este poema lo que prevalece es la presentación del diálogo. El hablante “narrativo,” en este caso, separa muy bien las opiniones de los dos personajes de los propios. Incluso, hacia el final del poema descubre desde qué perspectiva está narrando. Se trata de un narrador testigo. Las últimas frases del poema son reveladoras al respecto: “Choco, su faz quieta, su cuerpo inmóvil, como idolillo oscuro, ¿escuchaba a Albanio? Ni éste lo sabía ni acaso el propio Choco” (148).

Al principio del poema la presencia del narrador es casi nula, solamente lo indispensable:

—Yo, dijo finalmente Albanio, poseo el deseo de no tener propiedades. Las propiedades, ah, ¿quién dirá su influencia maléfica? Ellas no son nuestras, sino nosotros de ellas; ellas son poseedoras y nosotros los poseídos.

—No, no, no, no, no, no, interrumpieron a un tiempo Abelardo, Poncio, Aristides, Sofronio, Nuño y Tesifonte. Cardenio, más indiferente y Fidel, más tímido, guardaron silencio. (147)

Al mismo tiempo, el narrador también describe a los personajes. He aquí la presentación del trotamundos Choco: “Como animalillo familiar, que entiende donde hay para él simpatía y calor, estaba al lado de Albanio, sentado en el suelo. Aunque nada decía, sabiendo callar tan bien y siendo tan expresiva su cara, ese silencio resultaba la misma elocuencia para quien supiese mirarle” (147).

La última parte del poemario, “Recapitulando,” también presenta una estructura en forma de diálogo, pero sin la participación de un narrador. El poema se convierte en una especie de desdoblamiento del hablante poético. No existe en este poema hablante lírico ni narrador propiamente dichos. Más bien, el hablante poético se muestra en una dualidad de voces:

—Este país creció de otro que fue duramente devastado.
¿Recuerdas quiénes lo devastaron?
—Los mismos que después, con cuidado y desvelo trataron
de revivirlo a su manera: mi mente.
—Entonces, lo que te acerca hacia él acaso no sea sino una
forma sutil retrospectiva de orgullo nacional. ¿No has creído hallar
en esta tierra los mismos defectos ancestrales de la tuya?
—También sus mismas virtudes. Cuando casi no creía en mi
tierra, la vista de ésta me devuelve la fe en la mía, cuyos defectos no
existirían sin sus virtudes. (161)

Este es un esquema más narrativo o “representativo,” en el cual predomina la narración lírica. Contrario a lo propuesto por Valender, esta estructura es la que menos destaca en el poemario. También en menor cuantía se presentan los poemas de estructura bipartita, de tono más bien reflexivo. Los poemas pertenecientes a esta categoría son: “Dignidad y reposo,” “Los ojos y la voz” y “Alborada en el golfo.” El esquema ideal de estos poemas se divide en dos momentos poéticos: en primer lugar, la reflexión del hablante lírico y, en segunda instancia, imágenes plásticas o breves descripciones cuyo propósito es avalar la reflexión propuesta. El primer poema es revelador al momento de describir esta estructura. “Dignidad y reposo” comienza con una reflexión:

En tierras anglo-sajonas las gentes no saben reposar, ni sus
cuerpos adaptarse naturalmente al descanso. En cambio aquí las
actitudes de reposo son naturales a los cuerpos, tan naturales, que
hasta en los lugares peores pueden adaptarse con la gracia mejor.

Pronto, pronto. Antes que te olvides, recuerda, entre otras, algunas. (120)

La reflexión propone aspectos determinantes de la temática del poemario, pues describe un motivo altamente significativo: la admiración por una cultura ajena a él y, al mismo tiempo, tan atractiva. Al momento reflexivo le sigue la fase descriptiva, poblada de imágenes plásticas y convincentes. Así lo demuestran las descripciones contrastantes de dos jóvenes y dos mujeres indígenas en los dos últimos apartados de “Dignidad y reposo.” Primeramente los dos jóvenes:

Aquel chamaco en el umbral de un convento pueblerino, traje blanco y sombrero de paja, sentado sobre el primer escalón, la espalda contra el muro, una rodilla en alto, dejando caer sobre ella su brazo, la mano colgando entreabierto y el índice extendido, como el Adán de la Sixtina en el fresco de la Creación.

O aquel otro, reclinado sobre la balaustrada baja que rodeaba el jardincillo de una plaza. Su asiento, o mejor sería decir si diván, era sin duda incómodo. Sin embargo, ¿cuánto tiempo estuvo allí, escorzado de perfil con tanta gracia espontánea, un brazo sosteniendo la cabeza y el otro caído a lo largo del cuerpo? (120)

Luego las dos indígenas:

Las actitudes de la mujer, por contraste, parecen más austeras, y no es su dejadez airosa, sino su fiera dignidad lo que en ellas reclama aquí la atención. Como la india vieja, toda envuelta en un rebozo azul desteñido, caminando descalza a la iglesia, que así pudo marchar, siglos atrás, al sacrificio.

O la que en cuclillas sobre el polvo, con el gesto ritual de una sacerdotisa, cocinaba al borde del camino, unos pobres alimentos. No. El cuerpo aún conserva en esta tierra su dignidad natural. Y en nada manifiesta tan bien el cuerpo la conciencia de su dignidad como en su abandono. (120)

Las imágenes presentadas como refuerzo de la reflexión inicial son acertadas y bellas precisamente por su tendencia a exaltar lo visual. El hablante poético parece describir no sólo la apariencia física de los personajes, sino sus más hondos aspectos

espirituales con la precisión de un pintor. No se trata únicamente de describir los aspectos físicos, sino de otorgarles a las figuras descritas con la suficiente carga de plasticidad, ya sea en actitud de reposo—es el caso de los jóvenes—o del movimiento y las actitudes de las indígenas. El poema es contundente gracias a la descripción de las diversas actitudes presentadas. Por una parte, los dos jóvenes en actitud de descanso, incluso en posturas incómodas. Las dos mujeres cumplen dos tareas importantes: la más vieja muestra el fervor religioso, la segunda, despliega una actitud digna ante el trabajo diario.

Del mismo modo se produce el esquema en “Los ojos y la voz” y “Alborada en el golfo,” con la única salvedad de que en el segundo poema la reflexión viene al final del mismo y no al comienzo. He aquí las reflexiones propuestas por el hablante lírico en “Los ojos y la voz”:

Lo que el hombre es, si algo es, a los ojos y en la voz asoma,
tanto, que pueden ganar a quien los mira o los escucha. Hasta al cuerpo
hermoso, por hermoso que sea, le hace falta algo más: una chispa
de luz, un eco de música. ¡Perderse en una voz, quemarse en unos
ojos! ¿Quién no lo ha deseado una vez? (138)

Y en “Alborada en el golfo”:

La mañana crece, y nadie todavía. El mundo es esto: sol, arena,
agua. Soledad y tiempo lo habitan, y nada más. ¿Tú? Tú eres su
pensamiento circunstancial, hijo de esa soledad bien hallada y ese
tiempo demorado. Pausa.

Vivir siempre así. Que nada, ni el alba, ni la playa, ni la soledad
fuesen tránsito para otra hora, otro sitio, otro ser. ¿La muerte? No. La
vida todavía, con un más allá y un más acá, pero sin remordimientos y
afanes.

Y entre antes y luego, como entre sus dos valvas de perla, este
momento irisado y perfecto. Ahora. (150)

Los ojos y la voz complementan [en la persona del mexicano] el resto de los sentidos y al cuerpo mismo al emprender la tarea amorosa. En el segundo ejemplo citado, la descripción es de un solo instante, pero maravilloso y eterno gracias a las imágenes plásticas implicadas. Las partes complementarias de los poemas propician la consolidación de las imágenes puestas en juego en el momento de reflexión del yo lírico.

En “Los ojos y la voz”:

Pocas o ningunas veces son aquí incultas; por humilde quien sea quien habla, es en lenguaje delicado. Un habla precisa, una lengua clásica, sin modismos vulgares ni entonaciones plebeyas. Y cómo suenan estas voces, claras, sedosas, con el rumor frío y airoso de la seda.

Estos ojos morenos, de mirar prolongado, que toca y que penetra; ojos a los que asoma el alma. Al pasar, inesperadamente, se abren y caen sobre uno como poniente quemado, dejando en quien los ha visto un gozo inconcluso, y con él, el deseo de verles abrirse otra vez mañana. (138)

Y en “Alborada en el golfo”:

Al amanecer, a solas la playa y aun dormida, ya estás en el agua. El aire rubicundo y el mar blanquecino, ambos tempranamente tibios, casi no refrescan, aunque entonen, tu cuerpo mal descansado y ardoroso. Bienestar animal que regocija el alma.

Por la playa, a lo lejos, sólo aparece el sombrero de la cantina, bajo el cual resguardar del sol mesas y bancos. Detrás, grupos de palmeras, no tanto decoración como testimonio de latitud. Tierra caliente. (150)

Éste es un recurso que no ha pasado inadvertido para los estudiosos en el tema.

James Valender ha descrito la funcionalidad de la plasticidad en Variaciones y la ejemplifica con el poema “Dignidad y reposo.” Le llama la atención sobremanera la referencia directa con el arte pictórico cuando se presenta la descripción del segundo joven. Al respecto cabe recordar sus palabras:

No es simplemente que Cernuda introduzca una comparación explícita con la pintura; más importante aún es el hecho de que él mismo ve y presenta la escena con el punto de vista de un artista. [...] para expresar esta hermosura [de las escenas] Cernuda fija la atención en la perspectiva visual, en la relación formal que existe entre los distintos elementos del panorama. [...]

El punto de vista artístico que se impone aquí le permite a Cernuda reprimir esa visión subjetiva que se siente tentado a introducir, al mismo tiempo que asegurar que la escena que se presenta sea accesible al lector. (Cernuda 116-117)

Valender es muy atinado esta vez al juzgar el elemento de la plasticidad en Variaciones. Sin embargo, este comentario no es coherente con su juicio valorativo con respecto al poemario entero, pues concede mayor valía a los poemas narrativos y no a los mayormente descriptivos. “Dignidad y reposo” es sólo un ejemplo de cómo el discurso lírico o descriptivo en Cernuda es superior en el poemario en general. Se trata, más bien, de una actitud del hablante poético por presentar el lirismo por medio de las descripciones plásticas de personas, lugares y objetos. Otro aspecto interesante de la postura de Valender es su interpretación personal, pues afirma:

En realidad, como indica la presencia del autor dentro del texto, se trata de una meditación personal más que de una descripción objetiva: una meditación acerca de algo que se ofrece al lector como la experiencia del mismo Cernuda. Dramatizando esta experiencia, Cernuda intenta comunicar no tanto la realidad objetiva de México como el significado particular que esta realidad tiene para él. (Luis Cernuda 96)

Ni aún y cuando se incluyera un hablante poético denominado Luis Cernuda, se podría afirmar que ambas entidades se corresponden. Simplemente eso ya no es admisible. Los hablantes poéticos siempre son creaciones, ficción. Ahora bien, la descripción no se puede entender en una obra como Variaciones como “objetiva,” pues aquí no se trata de representar la realidad. Incluso cuando lo descrito presenta gran semejanza con la

realidad, se trata al fin y al cabo de la visión de un hablante lírico. A fin de cuentas las imágenes presentadas tienen que ser contundentes y eso sólo se demuestra en virtud de la respuesta del lector. Es decir, por medio de la recreación de esas imágenes en su imaginación. El hablante poético de Cernuda intenta, en todo caso, propiciar en el lector una concepción de la cultura mexicana que vaya mucho más allá de la “realidad objetiva.”

Quedan por analizar los dos últimos tipos de estructura. Como se habrá podido intuir, estas dos categorías son las que ocupan una mayor cantidad de poemas en la obra. El tercer esquema presente en Variaciones es el predominantemente descriptivo. Es decir, todos los poemas donde está presente el discurso descriptivo, ya sea de lugares y/o de los sentimientos (y emociones) de la voz lírica. A este grupo se suman los poemas: “El mirador,” “La acera,” “La imagen,” “Poniente inusitado,” “Las iglesias,” “Ocio,” “La gruta mágica,” “El mercado,” “El indio” y “Mercaderes de la flor”

En este bloque dominan los poemas cuyo propósito es traer a colación los sentimientos o recuerdos del hablante poético por medio de la descripción de lugares. Es el caso de “El mirador,” “La acera,” “Poniente inusitado,” “Las iglesias” y “La gruta mágica.” A continuación se citan algunos párrafos ilustrativos de este predominio descriptivo en los poemas. Baste citar los primeros dos párrafos para advertir el ambiente nocturno de un pueblito mexicano en “La acera”:

De anohecida te llevaban unos amigos por la acera de aquella calle, donde pulquerías y teatrillos orillaban un lado, y el otro tenderetes en que se vendían fritangas. En medio iba el fluir agolpado de los cuerpos, muchos aguardando propicios una señal para reunirse al deseo de más íntimo contacto. Por bocacalles oscuras, que surgían de vez en vez, se adivinaban también, con más baja calidad, las mismas tentaciones y los

mismos riesgos.

Entre el alumbrado suficiente de la calle te sorprendió la portada *a giorno* de una tienda, todavía abierta a aquella hora, sin parecer de lejos casa de comida o taberna. Llegado a su altura, tras el portal deslumbrante, viste de pronto pilas de ataúdes, sin forrar aún sobre sus costados metálicos, a espera, ellos también, de consumidores. (124)

O tres de los cinco párrafos de “Poniente inusitado” describiendo el pueblo perdido en la grandeza del mar:

El poblado minúsculo está allá, detrás de las palmeras que bordean la playa. Bajo el sombrero, sentado en la hamaca, aunque no es cómoda, sorbiendo el agua de un coco, aunque no es fresca, riéndote de ti, miras cómo acaba el día.

Riéndote de tu falta de costumbre, aquí donde todo te es nuevo: este mar de turquesa apenas desvaído en blanco agrisado; estas criaturas de cuerpos negros y cabellos rubios; este clima estival perenne.

Que en el cielo abre un primer término de quietos celajes irisados, y, tras de éste un segundo, y tras de éste otro, el fondo último que dejan entrever teñido de un carmín estridente. Se diría la cola abierta de un pavo real, con su esplendor pomposo, donde colores fríos equilibran otros enardecidos. (131)

O también, casi a lo largo de todo el poema “Las iglesias,” la descripción viva del estilo de las construcciones religiosas en los pueblos de México. Buenos ejemplos son el primer párrafo y el último:

En cualquier lugar de estas tierras una iglesia nunca está lejos. Entre las calles de la ciudad, entre las sendas del campo, pronto se la divisa, anunciando su presencia las dos torres gemelas, y luego tras de éstas la cúpula, como carroza poderosa de la que tira un par de caballos encabritados. Demasiado alta la portada, es a veces difícil, cerca de ella, abarcarla dentro de nuestro campo visual, ya se nos presente al fin de avenida arbórea, y aún más si aparece arrinconada, sin preparación de perspectiva.

[...]

Tan aparatoso puede ser el ornato, que convertida la fachada o la nave en teatro, reclama actores. ¿No ocurría así en la sacristía de Taxco? Los lienzos, cubriendo con figuras toda la extensión de sus muros, las molduras repujadas y estofadas de su techo y cornisas, la enorme y dorada extravagancia de cómoda y consolas, la transformaban en escena sin

rival para los parlamentos de un auto de Calderón o las arias de una ópera de Gluck. (132-33)

En “Mercaderes de la flor,” “El mercado” y “El indio,” el hablante poético describe los rasgos físicos y de carácter más determinantes de los mexicanos. En este caso, se presenta el cariz indígena. En el primer ejemplo, se contraponen las imágenes del anglosajón y el mexicano:

Los protestantes, que cubren el mundo de fábricas y en ellas consumen sus vidas (productivamente, según parece), cómo se reirán de estas gentes que sólo cultivan en su pedazo de tierra unas flores. De pie o en cuclillas, al borde del camino, ellas envueltas por sus rebozos, ellos cobijados por sus anchos sombreros de paja, un ramillete de rosas o claveles en cada mano y otros de reserva en latas por tierra, aguardan siempre.

Bajo el ala del sombrero, en una de esas caras frescas que apenas han dejado de ser infantiles, qué intensidad tiene la mirada. Los labios guardan silencio, pero cuántas cosas dicen los ojos, y qué bien las dicen. (125)
La manera de vestir y de conducirse en la vida diaria está excelentemente bien descrita en

“El mercado”:

Hacia oriente, camino del mar, pasásteis un día de mercado por aquel pueblecillo. En la plaza, bajo las ramas, entre unos y otros vendedores, unos que exponían sus mercancías en tenderetes y otros que menos favorecidos las exponían por el suelo, hombres y mujeres desfilaban. ¿Desfilaban? En grupos quietos por la mayor parte, silenciosos también, más que escena real te parecieron pintura de una muchedumbre. No era sólo su inmovilidad lo que te los hacía mirar como juego de apariencia ilusoria, sino la concentrada maravilla de sus atavíos y de sus actitudes.

Ellas, arropadas en sus rebozos oscuros, negro, azul o marrón, por los que sólo asomaban, arriba, el lustre sombrío de las crenchas, y abajo, el ocre de los pies desnudos. Ellos, con camisa y pantalón claros, rosa, crema o celeste, en los hombros esa prenda graciosa que tiene un nombre más gracioso aún, el jorongo, sobre cuyo fondo apagado aparecían otra vez los matices vívidos. (145)

Poemas como “El indio” (153) completan esta subcategoría de poemas dedicados a la descripción del indígena y de sus actitudes frente a la vida. Existe también un grupo de

poemas que describen las emociones del hablante lírico a raíz de su encuentro con determinados lugares o personajes. En el poema “Ocio,” el hablante lírico se solaza en un paraje encantador. Éste es uno de los escasos poemas que comienzan con una referencia directa al hablante poético. El primero y tercer párrafo son buenos ejemplos:

Sentado en esta terraza, cuya bóveda le da apariencia de claustro, pasado el jardín en declive, pasado el camino que lo bordea, miras la bahía. Es temprano en la mañana, y apenas hace calor. Afuera, tras uno de los arcos, cae desde la altura una delgada fronda constelada de flores escarlata, que cubre el horizonte y al mismo tiempo, como sutil colgadura, lo trasluce. ¿Qué árbol es ése? Es un árbol tropical, que nunca habías visto. (Acuérdate de preguntar su nombre).

Veamos. El mundo sensual, marino, soleado, donde por unas horas crees vivir, ¿es real? ¿No es un sueño inconcluso de tu juventud, que todavía persigues a lo largo de la vida? Aunque ese mundo fuera real, ¿sería el tuyo propio? Bien está hacer el amor, nadar, solearse, pero, ¿podrías vivir así el resto del tiempo? Sé lo que vas a decir, ese mundo, sea o no sea real, es bastante. No hacer nada es para ti actividad bastante. (134)

Otro ejemplo significativo de este tipo de estructura es “La gruta mágica.” Esta vez, el hablante poético se regocija frente al espectáculo del claroscuro del interior de un templo mexicano:

Paredes y techo, aunque tampoco es atinado aquí hablar de paredes o techo, cuando lo que te rodea, si a algo de este mundo se asemeja, sería a la tienda de un bárbaro guerrero asiático, se ahondan en una penumbra coruscante, recamada, nielada. En el dramático claroscuro, toda una flora y fauna ponderosa, alas, garras, tentáculos; troncos, tallos, hojas; muslos, vientres, fauces; cabelleras, corolas, plumas, vivo todo, pulula y serpentea, retorciéndose, encontrándose, anillándose, como formas brotando del caos. Es un sabat, un aquelarre, un pandemonium, y sólo la reiteración monótona y variada de las palabras expresaría, o intentaría expresar, esto que miras. (140)

Ninguno de los tres tipos de estructura presentados hasta el momento aparece con mayor frecuencia a lo largo del poemario. La estructura más frecuente es la que combina e integra dos tipos discursivos subjetivos: la reflexión y la descripción. En esta ocasión,

lo verdaderamente definitorio es la conjunción de los dos elementos, de tal manera que es casi imposible la separación de cada uno de ellos en los poemas. “La lengua,” “Miravalle,” “Lo nuestro,” “Perdiendo el tiempo,” “Juguetes de la muerte,” “Dúo,” “Un jardín,” “El patio,” “Centro del hombre,” “La concha vacía” y “La posesión” integran el grupo de poemas pertenecientes a esta categoría. Se trata de once poemas de temática muy diversa. Algunos de ellos como: “Juguetes de la muerte,” “La lengua” y “Lo nuestro” se refieren a ciertos aspectos de la cultura mexicana. “Miravalle,” “Un jardín,” y “El patio” mantienen relación con las memorias del hablante lírico, sobre todo en lo tocante a su infancia. Algunos otros como “Perdiendo el tiempo,” “Dúo,” “Centro del hombre,” “La concha vacía” y “La posesión” tienen que ver con los temas del amor y la lucha dialéctica del cuerpo y el alma (realidad y deseo). Todos estos poemas tienen, sin embargo, características formales afines: en todos destaca la sensibilidad del hablante poético y, este hecho, por consiguiente, imprime a los poemas el sello del lirismo.

Algunos de estos poemas fueron clasificados por James Valender en Cernuda y el poema en prosa como pertenecientes a la escuela de la poesía meditativa. Es indudable que en estos poemas la reflexión—o meditación—cumple una función determinante, sin embargo, como se vio anteriormente, el mencionado crítico no acierta cuando trata de presentar ejemplos convincentes. Por tanto, no demuestra contundentemente que dichos poemas se ajusten a ese tipo de estructura. Aquí cabe decir que estos poemas son los mejor logrados porque integran con éxito las facultades de la observación y la reflexión en Variaciones. Éste es uno de los recursos formales más substanciales en el poema, pues permite la valoración e interpretación de los tres temas preeminentes en el texto.

“Miravalle” es uno de los mejores ejemplos de la integración del hablante poético con los lugares, el ambiente y la naturaleza presentes en su entorno. En este caso, la emoción causada ante el Castillo de Chapultepec es bien evidente en las palabras del hablante poético:

Tiene este ala de palacio que fue virreinal un piso único,
y sobre él todo son terrazas. Desde su risco levantado a cualquier parte
que mires, aparecen frondas allá abajo: primero las del parque, luego las
de las avenidas. Al fondo, de un azul acerado y nevado, están los montes.
Encima el cielo, el cielo profundo y luminoso.

Siendo todo esto tan nuevo para ti, nada sin embargo te resulta
extraño. El mundo tendrá lugares aún más bellos, pero ninguno que así
se entre en el alma de quien lo mira. Míralo, míralo bien; acoge entera
dentro de ti tanta hermosura, que su contemplación es un regalo del destino,
cuando de él ya ninguno esperabas.

Estas terrazas, estas galerías, sólo son un marco del paisaje
admirable, limitándolo apenas para hacerlo accesible al ser humano,
humanizándolo de modo imperceptible. Tendido bajo la mirada del
hombre, le sonríe compasivo, casi tiernamente. Porque en él la
grandeza no excluye la sonrisa, ni lo dramático lo delicado, siendo
como es paisaje de conciliaciones, no de extremosidades. (119)

Se puede distinguir en los primeros tres párrafos de este poema una progresión de elementos. En primera instancia, lo predominante es la descripción de la fortaleza, no sin añadir también cierto toque de subjetividad. El hablante poético—haciendo gala del apóstrofe lírico—describe lo que observa. En el segundo párrafo, la transición hacia lo reflexivo se evidencia, pues el hablante lírico manifiesta los sentimientos provocados por su experiencia. La culminación de este proceso de *integración* entre la realidad observada y el sentimiento del hablante poético se manifiesta en el tercer párrafo. Ésta es la característica compartida por el grupo de poema pertenecientes al cuarto tipo de estructura: la comunión presente entre los dos elementos: realidad (paisajes, jardines, lugares, personas) y hablante lírico.

“Un jardín” y “El patio” son dos poemas muy relacionados con el tema de la infancia y de la concepción cernudiana del “Edén perdido.” Hay que recordar la insistente idea de la poética de Cernuda de considerar a la infancia como el periodo ideal del ser humano, pues el niño se integra perfectamente al mundo circundante. La infancia se revela para el hablante poético de Cernuda como un periodo de eterno presente, donde no existe la conciencia de la futilidad de la vida del ser humano. El hablante poético de “El patio” contempla un paisaje mexicano que le recuerda el jardín de su infancia, aunque la trascendencia de la experiencia actual se hace patente en el poema:

En media tarde, y al salir a esta galería del convento, tras los arcos blancos, con su frente al centro y naranjos en torno, ves el patio. Medio cortesano y medio rústico, está lleno de sol y de calma; de calma filtrada por los siglos, de vida apaciguada. Sentado en un poyo, miras y miras embebido, con el gozo de quien largo tiempo privado de un bien, lo encuentra al fin, e incrédulo aún, lo posee.

En tierra bien distante, pasados los mares, hallas trazado aquí, con piedra, árbol y agua, un rincón de la tuya, un rincón andaluz. El aire de josa y sutil que orea tu alma, ¿no es el aire de allá, no viene de allá? Mas la intromisión de una atmósfera lejana, en medio de la presente, no significa para ésta olvido ni desdén, sino conciencia y amistad raras. (149)

La última frase es muy significativa para dar a conocer una nueva interpretación en el poema. En los capítulos anteriores se discutió la preeminencia del tema de la infancia para el hablante poético de Cernuda, sin embargo, se insistió también en el aspecto simbólico de dicho elemento. En general la opinión de los críticos es considerar al motivo de la infancia en este poemario de Cernuda como un aspecto autobiográfico más de su obra. Lo que se pretende mostrar en la presente investigación es la implicación más universal de este concepto. La infancia no es solamente un periodo determinado y profundamente añorado en la vida del hombre—tal y como se presentó en las anteriores

obras del poeta español—sino que constituye la conciencia lírica del poeta, el espacio y el tiempo destinados para el arte de la poesía. Es así como las imágenes de niño-poeta se integran en el universo del hablante lírico de Variaciones.

Las imágenes presentes traen a la memoria los recuerdos perdidos. En el poema “Un jardín,” contrario a lo que pudiera parecer, el tono no es de añoranza. El hablante lírico concede la importancia debida a las circunstancias de su experiencia actual:

No, no—te dices, contra tu misma posible objeción: en la predilección pronta no tiene parte el que éste es el rincón que ahora miras, y los otros a que puedes compararlo sólo son recuerdo. Aunque el primer golpe de vista, abarcando los terrados, las escalinatas, las glorietas del jardín algo te trae a la memoria aquel otro cuya imagen llevas siempre en el fondo de tu alma. Pero es loco comparar: lo que existe plenamente, lo que está es por eso único, y nada puede desalojarlo ni reemplazarlo.

Flores no hay, o apenas, excepto esa bouganvillea pomposa, cascada de espuma morada que cae a lo largo de una tapia. Los árboles, aunque robustos, parecen fatigados, envejecidos. En las sendas el piso es desigual. Muchos peldaños están rotos. Las fuentes, secas. Por los paredones bostezan marcos vacíos, sin vidrieras ni postigos, abiertos a salas destechadas, en cuyo pavimento crece la hierba. Qué desolación. Y al mismo tiempo, qué encanto secreto viene de todo esto. (143)

Una vez más se presentan los dos lugares descritos con un estilo que más bien los opone. Los lugares son tan diferentes y, sin embargo, el actual inmortaliza al recordado. El hablante poético al pronunciar: “Pero es loco comparar: lo que existe plenamente, lo que esta es por eso único” (143), elabora un complejo proceso de integración a la nueva realidad circundante:

Porque la desolación no supone aquí abandono. Al contrario, todo indica manos cuidadosas que atienden, que reparan en lo posible, con medios escasos, los ultrajes del tiempo. De ahí el encanto peculiar de este jardín, como el de un cuerpo hermoso, en el cual se adivina que la voluntad quiere, si no luchar con el tiempo, aplacarlo, demorarlo. Si en alguna ocasión la idea de madurez excesiva te ha parecido menos triste, es aquí, en este lugar lo

pasado, aunque en todo se deja sentir, sin quitarle gracia, le da hondura, lo penetra de sosiego. (149-50)

La integración en este poema de los elementos jardín-recuerdo-infancia-eternidad, se manifiesta eficazmente gracias al manejo de los dos tipos subjetivos discursivos: la reflexión y la descripción. Se evidencia, de esta manera, la conjunción entre recursos discursivos y temáticos en este poemario, o dicho de otra manera, entre forma y contenido.

Existe un bloque de poemas relacionados con la temática de lo mexicano pertenecientes a este tipo de estructura. Aquí se trata de conjuntar la cultura mexicana con los sentimientos del hablante lírico provocados por la experiencia del encuentro con esa nueva cultura. La alianza entre descripción y reflexión en este tipo de poemas también propicia una concepción más universal del impacto de la cultura mexicana en el hablante lírico—que se trata predominantemente del *poeta* en Variaciones. El poema “Lo nuestro” es un ejemplo inmejorable de este tipo de estructura:

Apenas pasada la frontera, en el primer pueblo, desastrado y polvoriento, donde viste aquellos niños pidiendo limosna, aquellas mozas con trajes y velos negros, comenzaron a despertar en ti, penosos, los recuerdos. Recuerdos de tu tierra, también pobre, también grave. Y te sentiste tentado de volver a cruzar, sin más, al otro lado de la frontera.

Aquella tierra estaba viva. Y entonces comprendiste todo el valor de esa palabra y su entero significado, porque casi te habías olvidado de que estabas vivo. Acaso el precio de estar vivo sea esa pobreza y duelo que veías en torno. Acaso la vida exija, para estar viva, ese abono ruin de miseria y tristeza, entre las cuales ella, como una flor, crece acrisolada. ¿Sofismas? Nada quedaba allá de la trivialidad y el vacío de la vida en las tierras de donde venías. (122)

Es muy probable que el segundo párrafo sea el más significativo de todo el poemario con respecto al tema de la cultura mexicana y la comunión de ésta con el hablante poético.

En unas cuantas frases se resume la importancia del elemento mexicano para la edificación de una poética de la madurez en Cernuda, en la cual el arte de la poesía aparece simbolizado como única vía de inmortalidad para el poeta. También el poema “El pueblo” comparte estas características de afinidad entre el hablante poético y el mundo descrito:

Esta gente, estos indios taciturnos, en su pobreza, en su abandono, ¿son tan desgraciados como tu compasión y remordimiento humanos creen? Ante ellos, como ante otra gente de otro pueblo distante, el tuyo, nace igual tu simpatía. ¿Y por qué esa simpatía instintiva tuya hacia la gente del pueblo? Insiste ahí, aclarando: hacia lo que de singular puede haber en cada criatura de ésas, más que hacia el amontonamiento indistinto y democrático de ellas.

Difícil, excepto para la simpatía. Así, ¿de dónde nace ésta? ¿Qué la dicta? Porque la compasión sola no es. Cuando le deseas mejor suerte, sabes también que el pueblo al ganar en situación, suele perder lo que de noble había en él; es ya otra clase media, pero peor, sin aquellas aspiraciones, risibles acaso, dictadas por una anticuada realidad que no puede improvisarse. ¿Entonces?

Esto que en ti simpatiza con la gente del pueblo es lo que de animal hay en ti: el cuerpo, el elemento titánico de la vida, que ya tarde tanto poder alcanzó sobre ti, y según el cual muchas veces te sentiste, no sólo igual, sino hasta inferior al pueblo. Porque el espíritu, excepto en cuanto el cuerpo puede arrastrarlo (y en ti puede mucho), apenas tiene ahí parte. En ti, cuando el cuerpo, lo titánico, habla, tu espíritu, lo dionisiaco, si no otorga, lo más que puede hacer es callar.

Verdad es que la poesía también se escribe con el cuerpo. (128)

En la última frase del poema se cifra toda la poética de Variaciones, acaso también, la poética de la última fase creadora de Cernuda. Esta es una frase reveladora en cuanto anuncia un cambio en la estética cernudiana, donde la angustia existencial no tiene ya cabida. Este cambio no se habría logrado a no ser por la experiencia del encuentro con la cultura y el pueblo mexicanos. Todo esto se expresa eficazmente por medio de la estructura más compleja del texto: pues en ella se conjunta descripción y reflexión o meditación.

¿Águila o sol? ¿Hacia la narratividad?

Con respecto a la difusión y la acogida de la crítica en el momento de su publicación, ¿Águila o sol? corrió con la misma suerte que Variaciones sobre tema mexicano. Paz había dado a conocer la primera parte del poemario, “Trabajos forzados” (“Trabajos del poeta,”) en la revista de Breton, Le surréalisme, même, y otros poemas como “Mariposa de obsidiana” de la tercera sección, “¿Águila o sol?” en la publicación L'écart absolu. La publicación del texto completo se da en 1951, en México, un año después de la aparición de un libro de temática similar, El laberinto de la soledad. Además del género utilizado, hubo entre estas dos obras de Paz una gran diferencia, pues sólo el texto ensayístico mereció la atención de los críticos. La recepción de ¿Águila o sol? resultó ser todo lo opuesto. En palabras de Carlos H. Magis, la actitud de la crítica ante el poemario se describe de la siguiente manera:

Salvo el juicio de perspicaces lectores extranjeros, en ¿Águila o sol? se vio casi exclusivamente una colección de notas, cuando mucho de “poemas en prosa, tipo ensayo”, que prolongaban la línea de ocasionales incursiones en el periodismo literario y artístico, animadas esta vez por un explosivo lenguaje surrealista; no se vio que este lenguaje está allí para alzar la palabra y no para levantar laberintos, que este lenguaje inventa la realidad en vez de describirla. (Dos momentos en la poesía de Octavio Paz 259)

Magis hace referencia directa al ensayo de André Pyeire de Mandiargues intitulado “¿Águila o sol?,” publicado en la revista *Nouvelle Revue Francaise*, en 1958.⁵ El ensayo de Mandiargues contiene una crítica a manera de encomio y examina los aspectos surrealistas más destacados del poemario. Dos cosas son interesantes en la declaración

⁵ La versión utilizada en esta investigación es la traducción al español de Pilar Calvo, publicada por la editorial Taurus en 1982. Se trata de la compilación de Pere Gimferrer, intitulada Octavio Paz.

de Magis. En primera instancia, la clasificación incierta del texto de Paz. Llega al extremo de considerar al poema en prosa como un género de menor importancia, incluso, a clasificar el libro como una compilación de notas o ensayos. Dicha categorización plantea un conflicto, pues no pueden compararse géneros tan disímiles. Por otra parte, como se ha visto en el capítulo anterior del presente estudio, la temática del poemario es bien evidente y clara si el lector se concentra en efectuar una lectura cuidadosa. Es controvertible también el carácter de hermético o “laberíntico” que Magis le concede al texto. Aparentemente, el poemario es muy variado en la forma de presentar cada uno de los textos. En este capítulo se pretende demostrar que esta variedad formal es sólo eso, aparente, pues los poemas siguen predominantemente una estructura descriptiva, más apegada al lirismo que a la narratividad.

El juicio valorativo elaborado por Jason Wilson con respecto a ¿Águila o sol? muestra una perspectiva diferente y más apegada a los aciertos del poemario y a su significación dentro de la poética del escritor mexicano. Para el crítico británico, el poemario es altamente revelador del nuevo estilo que Paz adopta para la década de los cincuenta. En su libro Octavio Paz, comenta al respecto: “¿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 word where art’s effects are available to all, thus abolishing art”(58). Aunque su percepción es coherente y original, coincide con Magis en la “variedad aparente” de formas genéricas en el texto. En el mismo texto, el mencionado crítico comenta:

This collection breaks up with Paz’s past poetry by being in prose: prose poems that verge on essays, allegories, parables, manifestos and

short stories. Paz breaks up with the typographical conventions of lyrical poetry in his attempt to capture real poetry. Because a prose poem is a seemingly “open” form—it allows all kinds of things to intrude, more vulnerable to chance and the unconscious and closer to the spirit of automatic writing—it appears to be more modern. (59)

En el presente estudio se verá como es que en el texto de Paz no existen poemas tipo ensayo. Los elementos alegóricos son sólo recursos discursivos indicadores del elemento lírico prevaleciente en la obra, no formas genéricas propiamente dichas. Es indudable que el poema en prosa surgió como un género abierto a todo tipo de libertades, pero también es evidente el esfuerzo de los teóricos en el tema por encontrar los rasgos definitorios del poema en prosa como género literario. En otras palabras, hoy en día ya no es permisible afirmar que el poema en prosa es una mixtura de estrategias discursivas o de géneros y subgéneros literarios.

La trascendencia del poema en prosa en la evolución de la poética de Paz es un aspecto que ha podido observar eficazmente el mencionado estudioso, esta vez en otro de sus libros dedicados a Paz, Octavio Paz. A Study of His Poetics: “The prose poem is an activation of his liberty, for it explores signs and their vibrancies at the border of established genres. It reveals the sinuosity of the mid-flow; it is analogical prose” (156). El comentario surge con motivo de otro libro de poemas en prosa, El mono gramático, pero bien se puede hacer extensivo también para ¿Águila o sol? Sin embargo, lo que para el crítico es una característica de la prosa de Paz no debe verse como un intento por destruir el lirismo del poemario, pues como se ha visto, éste es el rasgo predominante del poema en prosa. En todo caso, algunos de los textos de ¿Águila o sol?—y más aún de El mono gramático—tienden a la reflexión profunda del hablante poético. Según Wilson,

los poemas de El mono gramático son la prueba del intento de renovar el lenguaje poético por medio del poema en prosa. A este respecto cuestiona: “Is not Paz in Le singe grammairien close to the prose poem (not a poem, not prose) where language and reflection of language melt erotically into a text?” (153) O también es necesario recordar cómo es que Wilson en su libro Octavio Paz, había descrito las bondades de utilizar un género literario como el poema en prosa, pues, según sus propias palabras: “The poet disposes of his duality (the binary structure of language, the gap between sign and signifier) by invoking a new inner art that fuses opposites into the experience of unity” (59).

Lisa Jane Burk determina que la clave para encontrar la diversidad formal en el poemario es la segunda parte del libro, “Arenas movedizas”:

It is not coincidental that the title of this collection, “Arenas movedizas” (shifting sands or quicksand) reflects the instability of these pieces which shift from the poetic to the prosaic and back again. Even though this second part of the poems of “¿Águila o sol?” [sic] incorporates a tendency in modern literature to blur the distinctions between genres, Paz still remains more a poet than a prose writer. It is also important to note that he continues his struggle with language throughout the prose poems of “Arenas movedizas” (95)

La autora continúa explorando esta segunda parte del libro y clasifica cada uno de los textos que la forman de la siguiente manera:

There are five [texts] which resemble short stories and each one has characters and a unified plot with a climax and a dénouement (“El ramo azul,” “Mi vida con la ola,” “Maravillas de la voluntad,” “Encuentro” and “Cabeza de ángel”); and there are five which approximate essays in which Paz analyzes or interprets specific subjects from his personal point of view (“Antes de dormir,” “Carta a dos desconocidas,” “Visión del escribiente,” “Aprendizaje difícil,” and “Prisa”). (94)

Los comentarios esbozados por Burk demuestran la urgencia de analizar cuidadosamente la estructura, no sólo de los poemas pertenecientes a la segunda parte, sino del poemario completo. La mayor parte de los críticos acusan a Paz de mezclar el estilo ensayístico y hasta periodístico en este libro. A simple vista los poemas de “Arenas movedizas” y algunos de la sección “¿Águila o sol?” parecen textos más inclinados hacia la narratividad o hacia un discurso que más bien se asemeja a lo prosístico. El análisis propuesto pone a consideración del lector otra interpretación de los poemas producto de una nueva lectura para comprobar hasta qué punto es coherente esta afirmación tan generalizada por la crítica de la obra de Paz.

Dentro del poemario entero se pueden observar cuatro tipos estructurales distintos, de entre los cuales sobresale la descripción. Las cuatro categorías son, a saber: (1) una predominantemente narrativa, (2) una que combina la descripción y la reflexión (o meditación), (3) otra de tendencia hacia la descripción y (4) una última de predominio de la técnica meditativa o de reflexión.

Los poemas pertenecientes a la primera categoría son: el poema III de la primera parte y “El ramo azul,” “Maravillas de la voluntad” y “Cabeza de ángel” de la segunda sección. En la tercera parte, “¿Águila o sol?,” no se advierte ningún poema con este tipo de estructura. Como se ve, de un total de cuarenta y siete poemas, cuatro textos no es una cantidad muy representativa. Sin embargo, es importante analizar las características específicas de cada uno de los ejemplos mencionados. Ante todo, se debe recordar que los textos narrativos son, siguiendo la clasificación de Todorov, ejemplos de discursos de modalidad representativa y, por consiguiente, opuestos diametralmente a lo poético. Sin

embargo, esta división no siempre es tan categórica cuando se trata de textos en forma de poemas en prosa. Es de notar el esquema de la progresión de eventos mostrado de acuerdo a un orden cronológico en el poema “III”:

Todos habían salido de casa. A eso de las once advertí que me había fumado mi último cigarrillo. Como no deseaba exponerme al viento ni al frío, busqué por todos los rincones una cajetilla, sin encontrarla. No tuve más remedio que ponerme un abrigo y descender la escalera (vivo en un quinto piso). La calle, una hermosa calle de altos edificios de piedra gris y dos hileras de castaños desnudos, estaba desierta. Caminé unos trescientos metros contra el viento helado y la niebla amarillenta sólo para encontrar cerrado el estanco. Dirigí mis pasos hacia un café próximo, en donde estaba seguro de hallar un poco de calor, de música y sobre todo, los cigarrillos, objeto de mi salida. Recorrí dos calles más, tiritando, cuando de pronto sentí—no, no sentí: pasó, rauda, la Palabra. (10)

El narrador protagonista cuenta una serie de hechos siguiendo un orden estrictamente cronológico, desde que sale de casa por los cigarros, hasta que llega a las puertas del lugar donde los va a adquirir. Es notable también la progresión de movimientos, es decir, de la serie de desplazamientos del narrador-poeta; todo ello amparado en las breves descripciones que ayudan a establecer la atmósfera de la narración. Como el narrador no es capaz de lograr su objetivo, decide desviar su trayectoria hasta otro lugar, esta vez un café en donde le sucederá un acontecimiento inusitado, tal y como él lo afirma en el poema:

Lo inesperado del encuentro me paralizó por un segundo, que fue suficiente para darle tiempo de volver a la noche. Repuesto, alcancé a cogerla por las puntas del pelo flotante. Tiré desesperadamente de esas hebras que se alargaban hacia el infinito, hilos de telégrafo que se alejan irremediabilmente con un paisaje entrevisto, nota que sube, se adelgaza, se estira, se estira... Me quedé solo en mitad de la calle, con una pluma roja entre las manos amoratadas. (10)

Inesperadamente, producto también de ese encuentro, la técnica discursiva cambia diametralmente, pues el narrador comienza con imprecisiones y dudas que nada tienen en común con el tipo de discurso planteado antes del acontecimiento. El narrador duda: “[...] cuando de pronto sentí—no, no sentí: pasó, rauda, la Palabra.” Las referencias temporales son también ya poco precisas: “Tiré desesperadamente de esas hebras que se alargaban hacia el infinito” o, “Lo inesperado del encuentro me paralizó por un segundo, que fue suficiente para darle tiempo de volver a la noche.” Las referencias al telégrafo provocan en la mente del lector la recreación del motivo de la escritura, pues está bien claro que este texto cuenta la historia de un arrebató de inspiración del poeta. El narrador lírico desacraliza su función artística contrastando dos tareas de naturaleza distinta: comprar cigarros y escribir un poema. En este sentido, la existencia del humor dentro de este texto es incuestionable.

El texto más representativo de este tipo de estructura es “El ramo azul.” En el poema, el narrador, un visitante de un pueblo tropical de México, cuenta la horrible experiencia ocurrida mientras da una caminata nocturna por las oscuras calles cercanas a su hotel. No presta atención a la advertencia del dueño del lugar, y se dispone a salir a pasear para sufrir una de las experiencias más horribles de su vida. Jason Wilson en su libro Octavio Paz describe este texto de la segunda parte del poemario en los siguientes términos: “[...] a prose poem, almost a short story, as bafflingly rich as a dream” (61). El comienzo del poema es como sigue:

Desperté, cubierto de sudor. Del piso de ladrillos rojos recién regado, subía un vapor caliente. Una mariposa de alas revoloteaba encandilada alrededor del foco amarillento. Salté de la hamaca y descalzo, atravesé el cuarto, cuidando de no pisar algún alacrán salido

de su escondrijo a tomar el fresco. Me acerqué al ventanillo y aspiré el aire del campo. Se oía la respiración de la noche, femenina. Regresé al centro de la habitación, vacié el agua de la jarra en la palangana de peltre y humedecí la toalla. Me froté el torso y las piernas con el trapo empapado, me sequé un poco, y tras de cerciorarme que ningún bicho estaba escondido en los pliegues de mi ropa, me vestí y calcé. Bajé saltando la escalera pintada de verde. En la puerta del mesón tropecé con el dueño, sujeto tuerto y reticente. Sentado en una silla de tule fumaba con el ojo entrecerrado. Con voz ronca me preguntó:

— ¿Ónde va, señor?

—A dar una vuelta. Hace mucho calor.

—Hum, todo está ya cerrado. Y no hay alumbrado aquí. Más le valiera quedarse.

Alcé los hombros, musité “ahora vuelvo” y me metí en lo oscuro. (30)

Las acciones se suceden en un perfecto orden temporal, marcado por la narración del protagonista. Los elementos descriptivos reveladores de la atmósfera poco placentera para el visitante son evidentes: los bichos de los cuales se debe reguardar, la imagen de la mariposa encandilada y la aparición del enigmático dueño del hotel, son solamente algunos ejemplos dignos de mención. Existe, además un predominio del estilo directo, lo cual imprime un rasgo de simultaneidad al relato y crea la apariencia de estar presenciando la acción directamente, casi sin la presencia de intermediarios. En otras palabras, este recurso le imprime de “representatividad” a los hechos narrados. No obstante, el cariz narrativo de este texto cambia de manera significativa cuando se llega al momento climático de la historia, es decir, el desafortunado encuentro del protagonista con un desconocido:

—No se mueva, señor, o se lo entierro.

Sin volver la cara, pregunté:

— ¿Qué quieres?

—Sus ojos, señor—contestó la voz suave, casi apenada.

— ¿Mis ojos? ¿Para qué te servirán mis ojos? Mira, aquí tengo un poco de dinero. No es mucho, pero es algo. Te daré todo lo que tengo, si me dejas. No vayas a matarme.

—No tenga miedo, señor, no lo mataré. Nada más voy a sacarle los ojos.

Volví a preguntar:

—Pero, ¿para qué quieres mis ojos?

—Es un capricho de mi novia. Quiere un ramito de ojos azules.

La respuesta del desconocido rompe con el estilo realista que había mantenido la narración, dada la genial ocurrencia del motivo esgrimido por el campesino. Con respecto a la función de este recurso de Paz, es necesario recordar una frase de Jason Wilson con la que describe el cambio ocurrido en este poema a raíz de dicha revelación: “As a narrative, the story subverts its title’s associations of blue bouquet with innocence and lovers” (61). Y va más allá cuando trata de encontrar una interpretación más profunda del texto, directamente relacionada con la estética surrealista adoptada por Paz:

The narrator/learned poet could be an aspect of Paz himself. This poet is then faced with a peasant who acts out a *capricho*. Isn’t acting out a whim a surrealist ideal? Isn’t the peasant more of a natural poet, in the surrealist *acte gratuite* sense, than the narrator? This whole parable depends on blue eyes and blue eyes are foreigner’s eyes. Fortunately, the learned poet-narrator did not possess blue eyes; he does belong to this nightmare world after all, though he does not dare explore any further into this pueblo [...]. (62)

Gracias a este recurso, Paz intenta subvertir el discurso narrativo de estilo realista que había tenido el texto desde el principio. La presencia del campesino y la genialidad de su ocurrencia—y del capricho de la novia—no hacen sino imprimir de lirismo a la narración. Por consiguiente, se comprueba por medio de este texto que la utilización de un estilo más narrativo no impide la predominancia del lirismo en los poemas en prosa.

“Maravillas de la voluntad” y “Cabeza de ángel” son otros dos textos representativos de este tipo de estructura. En ellos, formalmente predomina un estilo narrativo, donde existe cierta progresión de eventos al igual que referencia cronológica.

No obstante, los textos presentan diferentes formatos. En el caso de “Maravillas de la voluntad” existe un narrador testigo de los hechos, el cual relata los acontecimientos relacionados con Don Pedro, un viejo enigmático del pueblo:

A las tres en punto don Pedro llegaba a nuestra mesa, saludaba a cada uno de los concurrentes, pronunciaba para sí unas frases indescifrables y silenciosamente tomaba asiento. Pedía una taza de café, encendía un cigarrillo, escuchaba la plática, bebía a sorbos su tacita, pagaba a la mesera, tomaba su sombrero, recogía su portafolio, nos daba las buenas tardes y se marchaba, Y así todos los días. (58)

Hasta aquí todo parece el comienzo de una narración interesante. Sin embargo las frases que siguen contradicen el esquema propuesto inicialmente:

¿Qué decía son Pedro al sentarse y al levantarse, con cara seria y ojos duros? Decía:

—Ojalá te mueras.

Don Pedro repetía muchas veces al día esta frase. Al levantarse, 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, al acostarse cada noche. La repetía entre dientes o en voz alta; a solas o en compañía. A veces sólo con los ojos. Siempre con toda el alma. (58)

Los acontecimientos se relatan en este pasaje de manera más inconexa. El orden cronológico se va perdiendo y el narrador-testigo se transforma en un narrador con mayor capacidad de conocimiento con respecto a los eventos relatados y, en este caso, con relación a don Pedro. El clímax del relato contribuye a evidenciar el carácter inusitado del texto, pues la resolución del conflicto es sorpresiva:

Una tarde don Pedro llegó más grave que de costumbre. Se sentó con lentitud y en el centro mismo del silencio que se hizo ante su presencia, dejó caer con simplicidad estas palabras:

—Ya lo maté. (58)

— ¿A quién y cómo? Algunos sonrieron, queriendo tomar la cosa en broma. La mirada de don Pedro los detuvo. Todos nos sentimos incómodos. Era cierto, allí se sentía el hueco de la muerte. Lentamente, se dispersó el

grupo. Don Pedro se quedó sólo, más serio que nunca, un poco lacio, como un astro quemado ya, pero tranquilo, sin remordimientos. (58)

El final es abierto. Nada se sabe de la conclusión del extraño don Pedro. Ni el propio narrador puede hacerse un juicio apropiado de lo que aconteció. El texto cambia aún más cuando adopta cierto cariz de parábola, pues el remate es una especie de “moraleja”:

“Reviso mis acciones. Y te aconsejo que hagas lo mismo con las tuyas, no vaya a ser que hayas incurrido en la cólera paciente, obstinada, de esos pequeños ojos miopes. ¿Has pensado alguna vez cuántos, —acaso muy cercanos a ti—te miran con los mismos ojos de don Pedro?” (60).

“Cabeza de ángel” es un texto estructuralmente menos ortodoxo. Se trata del monólogo interior de una niña. La narración propuesta por la protagonista comienza de acuerdo a los cánones esperados de acuerdo a su estructura. La niña comienza su relato con la descripción del escenario:

Apenas entramos me sentí asfixiada por el calor y estaba como entre los muertos y creo que si me quedara sola en una sala de esas me daría miedo pues me figuraría que todos los cuadros se me quedaban mirando y me daría una vergüenza muy grande y es como si fueras a un camposanto en donde todos los muertos estuvieran vivos o como si estuvieras muerta sin dejar de estar viva y lástima que no sepa contarte los cuadros ni tanta cosa de hace muchísimos siglos que es una maravilla que están como acabados de hacer ¿por qué las cosas se conservan más que las personas? (78)

Los cuadros que la narradora observa proponen una serie de imágenes horribles, reproducidas más tarde como si se trataran de eventos experimentados por la niña. En un momento de la narración se presenta como una mártir:

[...] y de pronto cuando iba por el prado los moros me cogían y me llevaban a una plaza en donde había muchos edificios muy altos y puntiagudos como pinos y empezaban a martirizarme y yo empezaba a echar sangre como surtidor pero no me dolía mucho y no tenía miedo

porque Dios arriba me estaba viendo y los ángeles recogían en vasos mi sangre y mientras los moros me martirizaban yo me divertía viendo a unas señoras muy elegantes que contemplaban mi martirio desde sus balcones y se reían y platicaban entre sí de sus cosas. (78)

En el texto—de aproximadamente tres páginas de extensión—se sucede una inagotable variedad de escenas, sin conexión aparente alguna, unidas solamente por el libre capricho de la narradora. Además, es interesante notar que el monólogo de la criatura se realiza en forma de apóstrofe lírico, en decir, dirigiéndose a una segunda persona: “[...] imagínate ya ni sombra de quienes los pintaron y los cuadros están como sin nada hubiera pasado y había unos muy lindos de martirios y degüellos [...]” (78). A este interlocutor/a es a quien dirige la narradora el evento macabro que está por sucederle. Aunque también se puede tratar de un/a narratario/a. En última instancia, el final del texto es interesante porque el único signo de puntuación aparece para separar la última oración, tal y como si fuera el acto más consciente efectuado por la narradora:

[...] me puse a buscar mi cabeza y no aparecía y no podía ni siquiera llorar y como no había nadie en aquel paraje me eché a andar por un llano inmenso y amarillo buscando mi cabeza hasta que llegué a un jacal de adobe y me encontré a un indito que allí vivía [...] (80)

[...] Dios lo veía todo y la niña estaba muy tranquila y entonces el indito se abrió paso y cuando todos estaban descuidados le cortó la cabeza a la niña y me la puso y me quedó muy bien y yo di un salto de alegría porque el indito era un ángel y todos me miraban y yo me fui saltando entre los aplausos de la gente y cuando me quedé sola en el jardín de mi casa me puse un poco triste pues me acordaba de la niña que le cortaron la cabeza. Ojalá que ella se la pueda cortar a otra niña para que pueda tener cabeza como yo. (82)

Cabe destacar la singularidad formal de este texto con respecto a los restantes, pues ningún otro se asemeja a esta técnica. En ninguno de los casos se rompe con el esquema tipográfico tal y como en este poema. No obstante, aunque pese sobremanera el esquema

narrativo en el texto, debe insistirse en el recurso de los elementos pictóricos y en el entrelazado de imágenes oníricas del relato de la niña. Estos dos elementos por sí solos otorgan a la narración suficientes elementos para apartarse de la narratividad. Muy significativamente, “Arenas movedizas,” con toda su variedad formal de textos, ejemplifica la lucha emprendida por el hablante poético desde la primera sección del poemario. El horizonte se amplía pero también se clarifica aún más en la tercera parte, “¿Águila o sol?,” pues es muy revelador el hecho de que no existan poemas con esta estructura narrativa.

La tercera estrategia discursiva implementada en el poemario es la que combina pasajes descriptivos con la reflexión acerca de personas, lugares o recuerdos de la memoria de hablante poético. Los poemas pertenecientes a esta categoría son: “I,” “IX,” “XIII” y “XV,” de la primera parte; “Prisa,” de “Arenas movedizas” y “Jardín con niño,” “Mariposa de obsidiana,” “La higuera,” “Valle de México” y “El sitiado,” de la tercera parte. Como se verá en el análisis que sigue, la mayor cantidad de poemas pertenecientes a este tipo de estructura forman parte de “¿Águila o sol?” Los poemas “I” y “IX” describen el trabajo del poeta:

La nube preñada de palabras viene, dócil y sombría, a suspenderse sobre mi cabeza, balanceándose, mugiendo como un animal herido. Hundo la mano en ese saco caliginoso y extraigo lo que encuentro: un cuerno astillado, un rayo enmohecido, un hueso mondo. (6)

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, rebotan, gritan incansablemente, levantando sus coloridos estandartes. [...]

Los injertos ofrecen varias 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. (18)

El proceso de la escritura se resuelve como un procedimiento tortuoso, en donde la palabra y la imaginación aparecen en su papel de enemigos con respecto al poeta. De ahí que las imágenes presentadas en estos pasajes descriptivos sean monstruosas y exageradas. Los dos poemas presentan, además de esta tendencia descriptiva, el elemento reflexivo o meditativo con respecto a las imágenes presentadas, las cuales, siempre concuerdan con algún aspecto del proceso de la escritura. En el poema “I,” la reflexión surge en torno al tipo de conducta que debe observar el poeta experimentado con respecto a sus enemigas las palabras. Los pasajes reflexivos se encuentran al final de cada uno de los poemas:

Crujir de dientes, huesos rotos, un miembro de menos, uno de más, un juego—si logro tener los ojos bien abiertos y la cabeza fría. Pero no hay que mostrar demasiada habilidad: una superioridad manifiesta los desanima. Y tampoco excesiva confianza; podrían aprovecharse, y entonces ¿quién responde de las consecuencias? (6)

Y en el poema “IX” se plantea igualmente otra solución al conflicto:

Pero esos juegos acaban por cansar. Y entonces no queda sino el gran recurso: de una manotada aplastas seis o siete—o diez mil millones—y con esa masa blanda haces una bola que dejas a la intemperie hasta que se endurezca y brille como una partícula de astro. Una vez que esté bien fría, arrójala con fuerza contra esos ojos fijos que te contemplan desde que naciste. 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 de silencio. (20)

Estos dos poemas son bien representativos del estilo auto-referencial o meta-poético de la

primera parte del poemario. En “Prisa,” el hablante poético describe y reflexiona acerca de su función como poeta dentro del mundo:

Salto de la mañana a la noche, del sueño al despertar, del tumulto a la soledad, del alba al crepúsculo. Inútil que cada una de las cuatro estaciones me presente su mesa opulenta; inútil el rasgueo de madrugada del canario, el lecho hermoso como un río en el verano, esa adolescente y su lágrima, cortada al declinar el otoño. En balde el mediodía y su tallo de cristal, las hojas verdes que lo filtran, las piedras que niega, las sombras que esculpe. Todas esas plenitudes me apuran de un trago. (74)

Las imágenes descritas implican una total extrañeza del hablante lírico—el poeta, en este caso—para con todo lo que le rodea, pues representan los elementos que instan al poeta a crear. Por ello, resulta hasta cierto punto comprensible el remate meditativo del texto:

Desde que abrí los ojos me di cuenta que mi sitio no estaba aquí, donde estoy, sino en donde no estoy ni he estado nunca. En alguna parte hay un lugar vacío y ese vacío se llenará de mí y yo me asentaré en ese hueco que insensiblemente rebosará de mí, pleno de mí hasta volverse fuente o surtidor. [...]

Tengo prisa por estar. Corro tras de mí, tras de mi sitio, tras de mi hueco. ¿Quién me ha reservado mi sitio? ¿Cómo se llama mi fatalidad? [...]

Todo lo que me sostiene y sostengo sosteniéndome es alambrada, muro. Y todo lo salta mi prisa. Este cuerpo me ofrece su cuerpo, este mar se saca del vientre siete olas, siete desnudeces, siete sonrisas, siete cabrillas blancas. (74, 76)

Tal y como esta serie de poemas tienen un punto en común—la reflexión sobre la meta-poesía y la función del poeta en el mundo—, el grupo de poemas de la tercera parte del poemario comparte la manifestación de la memoria del hablante poético. El proceso de recuperación de los recuerdos del hablante se lleva a cabo en los poemas “Jardín con niño,” “La higuera,” “Mariposa de obsidiana,” “Valle de México” y “El sitiado.” Estos poemas conforman el bloque más nutrido de este tipo de estructura descriptivo-reflexiva.

Los recuerdos se relacionan con la infancia y adolescencia del hablante lírico y, mediante éstas, la reflexión sobre la cultura mexicana.

“Jardín con niño,” “La higuera” y “El sitiado” son poemas en los cuales el hablante poético describe ciertos lugares y aspectos importantes de su vida pasada y presente. Los primeros dos textos tienen que ver con los recuerdos de la infancia y la adolescencia. “Jardín con niño” hace recordar los poemas de Cernuda sobre la niñez como una edad mítica:

La glorieta de los pinos, ocho testigos de mi infancia, siempre de pie sin cambiar nunca de postura, de traje, de silencio. El montón de pedruscos de aquel pabellón que no dejó terminar la guerra civil, lugar amado por la melancolía y las lagartijas. Los yerbales, con sus secretos, su molicie de verde caliente, sus bichos agazapados y terribles. La higuera y sus consejas. (86)

“La higuera” es un enlace imperecedero entre el hablante poético—incipiente en su tarea como poeta—y su adolescencia:

En Mixcoac, pueblo de labios quemados, sólo la higuera señalaba los cambios del año. La higuera, seis vestida de un sonoro vestido verde y los otros seis carbonizada ruina del sol de verano.

Encerrado en cuatro muros (al norte, el cristal de no saber, paisaje por inventar; al sur, la memoria cuarteada; al este, el espejo; al oeste, la cal y el canto del silencio) escribía mensajes sin respuesta, destruidos apenas firmados. [...]

En los días de calma la higuera era una petrificada carabela de jade, balanceándose imperceptiblemente, atada al muro negro, salpicado de verde por la marea de la primavera. Pero si soplaba el viento de marzo, se abría paso entre la luz y las nubes, hinchadas las verdes velas. (102)

Los momentos de reflexión en ambos poemas conllevan a un mismo fin: por un lado, se trata de un intento por parte del hablante poético por recrearse en los recuerdos y, por otro, existe un afán por ubicarse de una vez y para siempre en su tarea como poeta.

También es interesante notar que Paz, al igual que Cernuda, maneja el motivo del espejo a la hora de que sus hablantes poéticos tocan el tema de la memoria. Los recuerdos y la reconstrucción de la memoria cumplen un papel fundamental en la formación del hablante lírico en el arte de la poesía. Para ejemplificar lo anterior, a continuación se transcriben dos fragmentos representativos de sendos poemas:

El silencio se yergue y me interroga. Pero yo avanzo y me planto en el centro de mi memoria. Aspiro largamente el aire cargado de porvenir. Vienen oleadas de futuro, rumor de conquistas, descubrimientos y esos vacíos súbitos con que prepara lo desconocido sus irrupciones. (86)

Adolescencia feroz: el hombre que quiere ser, que ya no cabe en ese cuerpo demasiado estrecho, estrangula al niño que somos. (Todavía, al cabo de los años, el que voy a ser y no será nunca, entra a saco en el que fui, arrasa mi estar, lo deshabita, malbarata riquezas, comercia con la muerte.) (102)

En “El sitiado,” el hablante lírico retoma el tema de la lucha del poeta con la palabra y traza una imagen de sí mismo, como para reafirmar su autoridad en esa batalla. El hablante poético describe su papel en esa lucha de la siguiente forma:

A mi izquierda el verano despliega sus verdes libertades, sus claros y cimas de ventura: follajes, transparencias, pies desnudos en el agua, sopor bajo los plátanos y un enjambre de imágenes revoloteando alrededor de mis ojos entrecerrados. Canta el mar de hojas. Zumba el sol. [...] ¡Ser yerba para un cuerpo, ser cuerpo, ser orilla que se desmorona, embestida dulce de un río que avanza entre meandros! (116)

Destaca la insistencia en el motivo del cuerpo. Tal y como se pudo observar también en Cernuda, el cuerpo es la metáfora de la escritura poética. Es el lugar que ha de llenarse y que ha de llenar al poeta. En el momento de más profunda meditación, el hablante poético vuelve a mencionar dicho motivo:

A mi derecha no hay nada. El silencio y la soledad extienden sus llanuras. ¡Oh mundo por poblar, hoja en blanco! Peregrinaciones, sacrificios, combates cuerpo a cuerpo con mi alma, diálogos con la nieve y la sal: ¡cuántas blancuras que esperan erguirse, cuántos nombres dormidos, prestos a ser alas del poema. [...]

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. (116)

Los poemas “Valle de México” y “Mariposa de obsidiana” también recrean este proceso de solidaridad entre el cuerpo y la escritura. Existe una integración de la meditación y la descripción en “Valle de México,” en el cual el hablante lírico presenta al propio cuerpo como campo de batalla, como el espacio en el que se lleva a cabo el proceso de la escritura. Es también significativa la comparación entre el cuerpo del poeta, la hoja en blanco y el escenario del valle de México:

El día despliega su cuerpo transparente. Atado a la piedra solar, la luz me golpea con sus grandes martillos invisibles. Sólo soy una pausa entre una vibración y otra: el punto vivo, el afilado, quieto punto fijo de intersección de dos miradas que se encuentran y se ignoran en mí. ¿Pactan? Soy el espacio puro, el campo de batalla. Veo a través de mi cuerpo mi otro cuerpo. La piedra centellea. El sol me arranca los ojos. En mis órbitas vacías dos astros alisan sus plumas rojas. Esplendor, espiral de alas y un pico feroz. Y ahora, mis ojos cantan. Asómate a su canto, arrójate a la hoguera. (114)

El poema entero es la recreación del poeta como el espacio donde se encuentran las palabras, al igual que la hoja en blanco. Por el contrario, en “Mariposa de obsidiana” no se trata ya del cuerpo mismo del poeta, sino de un cuerpo mítico, con reminiscencias de diosa, madre y virgen. Para ello, el mundo del poema se concentra en la época precolombina, específicamente en la diosa Izipapalótl, a veces confundida con Tonantzin (“nuestra madre”):

Estoy sola y caída, grano de maíz desprendido de la mazorca

del tiempo. Siémbreme entre los fusilados. Naceré del ojo del capitán. Lluéveme, asoléame. Mi cuerpo arado por el tuyo ha de volverse un campo donde se siembra uno y se cosecha ciento. Espérame al otro lado del año: me encontrarás como un relámpago tendido a la orilla del otoño. Toca mis pechos de yerba. Besa mi vientre, piedra de sacrificios. En mi ombligo el remolino se aquieta: yo soy el centro fijo que mueve la danza. Arde, cae en mí: soy la fosa de cal viva que cura los huesos de su pesadumbre. Muere en mis labios. Nace en mis ojos. De mi cuerpo frotan imágenes: bebe en esas aguas y recuerda lo que olvidaste al nacer. Yo soy la herida que no cicatriza, la pequeña piedra solar: si me rozas, el mundo se incendia.

Toma mi collar de lágrimas. Te espero en ese lado del tiempo donde la luz inaugura un reinado dichoso: el pacto de los gemelos enemigos, el agua que se 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. (100)

El rasgo formal sobresaliente es el hecho de que las dos entidades discursivas, descripción y meditación, están perfectamente integradas en este poema. El proceso concluye. Primero, el poeta encuentra los recuerdos de la infancia y la adolescencia, luego, auto-examina su función dentro del mundo, después, analiza la significación profunda de su cultura para poder ubicarse dentro de ella. La diosa representa la palabra, pero una palabra que, sin dejar de ser española, se transforma, legítimamente, en mexicana.

Los dos últimos esquemas estructurales —(3) descripción y (4) meditación o reflexión—son los que más peso tienen en el poemario. Este dato es relevante porque comprueba en el texto una predominancia del discurso subjetivo. El hablante poético irrumpe directamente en el discurso de los hechos y los sentimientos presentados. Es por ello que las dos técnicas que a continuación se analizan son decisivas para ofrecer una nueva interpretación del texto. Este análisis pretende dar a conocer hasta qué punto es

poco palpable la presencia del discurso narrativo, así como demostrar la nula presencia de los estilos periodístico y ensayístico.

Los textos pertenecientes al tercer tipo de estructura (la descriptiva) son: los poemas “I,” “IV,” “V,” “VII,” “VIII,” “XI,” “XII” y “XVI”, de la sección “Trabajos del poeta”, “Carta a dos desconocidas” y “Mi vida con la ola,” de “Arenas movedizas” y “Paseo nocturno,” “Llano,” “Mayúscula,” “Nota arriesgada,” “Gran mundo,” “Castillo en el aire,” “Aparición,” “Dama huasteca,” “Ser natural” y “Lecho de helechos,” de “¿Águila o sol?.” Los poemas se agrupan según sea el tema tratado. Se pueden dividir en tres grandes temas: 1) la palabra poética, 2) el proceso de la escritura y la función del poeta y 3) la cultura mexicana.

Al primer bloque temático corresponden: los poemas “II” y “V,” “Mi vida con la ola,” “Mayúscula,” “Nota arriesgada” y “Lecho de helechos.” Estos poemas cumplen el objetivo de presentar la concepción del hablante poético respecto a la palabra o el lenguaje literario. El poema “II” presenta a la palabra como seres torturadores y crueles:

He dicho que en general se presentan de negro. Debo añadir que de negro espeso, parecido al humo del carbón. Esta circunstancia les permite cópulas, aglutinaciones, separaciones, ramificaciones. [...]

Los hay de una sola cabeza y quince patas. Otros son nada más rostro y cuello. Terminan en un triángulo afilado. Cuando vuelan, silban como silba en el aire el cuchillo. Los jorobados son orquestas ambulantes e infinitas: en cada jiba esconden otro, que a su vez toca el tambor y que a su vez esconde otro, también músico, que por su parte esconde otro, que por la suya... (8)

El desfile de seres monstruosos se solidariza con el empleo de figuras de sonido-sentido, como la paronomasia, la aliteración y la onomatopeya. Si se concibe a ¿Águila o sol? como la caída y el resurgimiento del lenguaje poético, todos estos recursos tienen una

función clara en este proceso. Se trata de mostrar la parte musical del lenguaje, evitando la correspondencia directa del referente con el objeto. “Arenas movedizas” ejemplifica perfectamente esta estrategia en el poema “V.” En este texto también aparece la palabra, pero con un matiz lúdico llevado hasta sus últimas consecuencias: “El erizo se iriza, 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, desguanguido jadeo” (12). Otras veces, la palabra se presenta descrita de una forma optimista y hasta afable. Tal es el caso del poema “Mayúscula”:

No sabe a nada, no huele a nada la alborada, la niña todavía sin nombre, todavía sin rostro. Llega, avanza, titubea, se va por las afueras. Deja una cola de rumores que abren los ojos. Se pierde en ella misma. Y el día aplasta con su gran pie colérico una estrella pequeña. (98)

Igualmente en los poemas “Lecho de helechos” y “Nota arriesgada” se describe a la palabra en comunión con las maravillas de la naturaleza. En “Lecho de helechos” la relación entre el poeta y la palabra se compara con la relación amorosa:

En el fin del mundo, frente a un paisaje de ojos inmensos, adormecidos pero aún destellantes, me miras con tu mirada última —la mirada que pierde el cielo. La playa se cubre de miradas, escamas resplandecientes. [...] Y tu mirar se prende al mío. Te sostienen en vilo mis ojos, como la luna a la marea encendida. A tus pies la espuma degollada canta el canto de la noche que empieza. (114)

“Mi vida con la ola” bien puede considerarse como una alegoría de la relación entre el poeta y la palabra. La ola es como esa “amiga” algunas veces adorable, otras, intolerable del narrador del poema. El poema se enmarca dentro de una tendencia que al comienzo es narrativa. La historia está relatada de una forma despreocupada, pero es el discurso descriptivo el de mayor peso en el texto. La parte narrativa sólo se muestra al

principio del poema; el resto son largos pasajes descriptivos de la relación entre el poeta y la ola. Dichos pasajes se presentan de forma cándida:

El amor era un juego, una creación perpetua. Todo era playa, arena, lecho de sábanas siempre frescas. Si la abrazaba, ella se erguía, increíblemente esbelta, como el tallo líquido de un chopo; y de pronto esa delgadez florecía en un chorro de plumas blancas, en un penacho de risas que caían sobre mi cabeza y mi espalda y me cubrían de blancuras. O se extendía frente a mí, infinita como el horizonte, hasta que yo también me hacia horizonte y silencio. (48)

En “Nota arriesgada” los motivos y símbolos que destacan están relacionados con la libertad y más específicamente, con la libertad del artista. En este caso se trata de las aves:

[...] ¿adónde te diriges? Pájaro negro, tu pico hace saltar las rocas. Tu imperio enlutado vuelve ilusorios los precarios límites entre el hierro y el girasol, la piedra y el ave, el fuego y el liquen. Arrancas a la altura réplicas ardientes. La luz del cuello de vidrio se parte en dos y tu negra armadura se constela de frialdades intactas. Ya estás entre las transparencias y tu penacho blanco ondea en mil sitios a la vez, cisne ahogado en su propia blancura. Después, inclinándote, besas los labios congelados del cráter. (104)

Otro tema importante dentro de este tipo de estructura tiene que ver con los elementos de la cultura mexicana. En “Dama huasteca” se aprecia la descripción de la mujer indígena. En la descripción se observan símbolos y elementos representativos de México y la naturaleza cumple la función de dar más plasticidad al detalle:

Ronda por las orillas, desnuda, saludable, recién salida del baño, recién salida de la noche. En su pecho arden joyas arrancadas al verano. Cubre su sexo la yerba lacia, la yerba azul, casi negra, que crece en los bordes del volcán. En su vientre un águila despliega sus alas, dos banderas enemigas se enlazan, reposa el agua. Viene de lejos, del país húmedo. Diré su secreto: de día es una piedra al lado del camino; de noche, un río que fluye al costado del hombre. (110)

En “Carta a dos desconocidas,” el hablante poético describe dos figuras femeninas representantes de la vida y de la muerte. La configuración de estos conceptos es esencial para que el poeta renazca al nuevo lenguaje. El hablante lírico describe a sus dos “amigas.” En primer turno, la imagen de la vida:

[...] ¿Naciste conmigo o ese primer encuentro es tan lejano que tuvo tiempo de madurar en mi interior y fundirse a mi ser? Disuelta en mí mismo, nada me permitía distinguírte del resto de mí, recordarte, reconocerte. [...] la oleada indomable—la oleada del vacío—que sube desde mi estómago hasta mi frente y allí se instala con una avidez que no se aplaca [...] la gran boca maternal de la ausencia—la vagina que bosteza y me engulle y me deglute y me expulsa: ¡al tiempo, otra vez al tiempo—, el mareo y el vómito que te miran hacia abajo cada vez que desde lo alto de la torre de mis ojos me contemplo... (54)

Y después, la de la muerte, descrita como integrante de un mismo y único proceso:

Cuerpo en el que pierdo cuerpo, cuerpo sin fin. Si alguna vez acabo de caer, allá, de otro lado del caer, quizá me asome a la vida. A la verdadera vida, a la que no es noche ni día, ni tiempo ni destiempo, ni quietud ni movimiento, a la vida hirviente de vida, a la vivacidad pura. Pero acaso todo esto no sea sino una vieja manera de llamar a la muerte. La muerte que nació conmigo y que me ha dejado para habitar otro cuerpo. (56)

Este es el mismo cariz expresivo e ingenioso de los poemas pertenecientes a “Ser natural.” La historia de los poemas es conocida, pues se trata de un texto dedicado al pintor vanguardista mexicano Rufino Tamayo. El pintor utilizaría más tarde estos poemas al pie de cada uno de los cuadros de una exposición. La significación del sol como símbolo de vida es lo que destaca en cada uno de los fragmentos. Las imágenes presentadas se solidarizan con este elemento; son imágenes coloridas y relacionadas, como otros poemas en el texto, con la cultura mexicana. Así lo muestra el pasaje transcrito a continuación:

Ni muerta ni viva es la gran flor que crece del pecho de los muertos y del sueño de los vivos. La gran flor que cada mañana abre lentamente los ojos y contempla sin reproche al jardinero que la corta. Su sangre asciende pausada por el seno 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: todo es inacabable nacimiento. (112)

Este fragmento de “Ser natural” es el mejor ejemplo para encadenar este tema de lo mexicano con el del proceso de la escritura, al cual pertenecen la mayoría de los ejemplos del tipo discursivo descriptivo. El poema “XI” define la función del poeta en el momento de la creación:

La leve y frágil embarcación corta veloz las olas negras, las oleadas de sangre negra de mis sienas. Y se aleja hacia adentro. El cazador-pescador escruta la masa sombría y anubarrada del horizonte, henchido de amenazas; hunde los ojos sagaces en la rencorosa espuma, aguja el oído, olfatea, a veces cruza la oscuridad un destello vivaz, un aletazo verde y escamado. Es el Cri que sale un momento al aire, respira y se sumerge de nuevo en las profundidades. [...] De cuando en cuando el Cri reaparece, deja ver su aleta nefasta y se hunde. El remero fascinado lo sigue, hacia adentro, cada vez más hacia adentro. (22)

En otros poemas de la misma estructura se reproducen las imágenes relacionadas con este proceso de la escritura y los raptos de inspiración del poeta. Es el caso de los poemas “VIII,” “XII” y XIV” En el poema “VI,” por ejemplo, se describe la imagen del silencio. En los poemas restantes (“Aparición,” “Castillo en el aire,” “Paseo nocturno” y “Gran mundo”) se describen momentos clave en la vida creadora del poeta, el sueño del poeta o el poder inspirador de la noche, por mencionar algunos ejemplos. “Castillo en el aire” es un poema muy representativo a este respecto:

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. A mi derecha, grandes

Ni muerta ni viva es la gran flor que crece del pecho de los muertos y del sueño de los vivos. La gran flor que cada mañana abre lentamente los ojos y contempla sin reproche al jardinero que la corta. Su sangre asciende pausada por el seno 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: todo es inacabable nacimiento. (112)

Este fragmento de “Ser natural” es el mejor ejemplo para encadenar este tema de lo mexicano con el del proceso de la escritura, al cual pertenecen la mayoría de los ejemplos del tipo discursivo descriptivo. El poema “XI” define la función del poeta en el momento de la creación:

La leve y frágil embarcación corta veloz las olas negras, las oleadas de sangre negra de mis sienes. Y se aleja hacia adentro. El cazador-pescador escruta la masa sombría y anubarrada del horizonte, henchido de amenazas; hunde los ojos sagaces en la rencorosa espuma, aguza el oído, olfatea, a veces cruza la oscuridad un destello vivaz, un aletazo verde y escamado. Es el Cri que sale un momento al aire, respira y se sumerge de nuevo en las profundidades. [...] De cuando en cuando el Cri reaparece, deja ver su aleta nefasta y se hunde. El remero fascinado lo sigue, hacia adentro, cada vez más hacia adentro. (22)

En otros poemas de la misma estructura se reproducen las imágenes relacionadas con este proceso de la escritura y los raptos de inspiración del poeta. Es el caso de los poemas “VIII,” “XII” y XIV”. En el poema “VI,” por ejemplo, se describe la imagen del silencio. En los poemas restantes (“Aparición,” “Castillo en el aire,” “Paseo nocturno” y “Gran mundo”) se describen momentos clave en la vida creadora del poeta, el sueño del poeta o el poder inspirador de la noche, por mencionar algunos ejemplos. “Castillo en el aire” es un poema muy representativo a este respecto:

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. A mi derecha, grandes

masas de materias impenetrables; a mi izquierda, la sucesión de fauces. (106)

El hablante poético proclama su propia perspectiva con respecto al proceso creativo, y con ello promueve el diálogo de este tipo de estructura con otra de gran importancia en el texto. Se trata del cuarto tipo de estructura con tendencia hacia la reflexión. A este grupo lo conforman un número nutrido de textos: “VI,” “X” y XIV, de “Trabajos del poeta”; “Antes de dormir,” “Visión del escribiente” y “Un aprendizaje difícil,” de “Arenas movedizas” y “Eralabán,” “Salida,” “Execración,” “Viejo poema,” “Un poeta” y “Hacia el poema.” Debido a que se trata de una cantidad considerable de poemas, se procede a agruparlos según el tópico objeto de la reflexión o meditación del hablante lírico. Dos son los temas que ocupan los momentos de reflexión del poeta. Por una parte, la memoria y el reencuentro con épocas pasadas y, por otra, los conceptos relacionados con la función del poeta y el lenguaje. Al primer grupo pertenecen los poemas “XIV,” “Execración” y “Viejo poema.” En “Execración,” el hablante lírico reflexiona sobre la memoria:

(La memoria no es lo que recordamos, sino lo que nos recuerda.
La memoria es un presente que nunca acaba de pasar. Acecha, nos
coge de improviso entre sus manos de humo que no sueltan, se desliza
en nuestra sangre: el que fuimos se instala en nosotros y nos echa fuera.
Hace mil años, una tarde, al salir de la escuela, escupí sobre mi alma; y
ahora mi alma es el lugar infame, la plazuela, los fresnos, el muro ocre,
la tarde interminable en que escupo sobre mi alma [...] .)
El agua del tiempo escurre lentamente en esta oquedad agrietada,
cueva donde se pudren todas las palabras ateridas. (96)

El poema “XIV” de la primera parte comparte este mismo esquema de visión negativa con respecto al rescate de la memoria. Conforme el poeta se despoja de sus propios

recuerdos, adquiere una nueva conciencia de lo que debe ser el arte de la palabra. En este poema se presenta la primera parte de ese proceso:

Difícilmente, avanzando milímetros por año, me hago un camino entre la roca. Desde hace milenios mis dientes se gastan y mis uñas se rompen para llegar allá, al otro lado, a la luz y al aire libre. Y ahora que mis manos sangran y mis dientes tiemblan, inseguros, es una cavidad rajada por la sed y es polvo, me detengo y contemplo mi obra: he pasado la segunda parte de mi vida rompiendo las piedras, perforando las murallas, taladrando las puertas y apartando los obstáculos que interpuse entre la luz y yo durante la primera parte de mi vida. (24)

En otros textos se cumple la segunda parte de dicho proceso. En “Viejo poema” la perspectiva del hablante poético con respecto a la memoria y los recuerdos también es pesimista, aunque dicho punto de vista se transforma hacia el final del poema. Entre la memoria y el poeta existe la misma lucha que entre éste y la palabra:

En vano hojeo mi vida. Mi rostro se desprende de mi rostro y cae en mí, como un silencioso fruto podrido. Ni un son, ni un ay. Y de pronto, indecisa a la luz, la antigua torre, erguida de ayer y mañana. Conozco, reconozco la escalera, los gastados escalones, el mareo y el vértigo. [...]

No. Quédate, si quieres, a rumiar el 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. (106)

La culminación del anunciado “nacimiento” del poeta se logra en el último texto del poemario: “Hacia el poema.” No obstante, este objetivo se va perfilando con los poemas: “VI,” “X,” “Eralabán,” “Antes de dormir,” “Visión del escribiente,” “Un aprendizaje difícil,” “Salida,” y “Un poema.” Se trata, pues, de la segunda parte de textos pertenecientes a este tipo de estructura tocantes al tema de la palabra y la construcción de

un nuevo lenguaje. En el poema “VI,” por ejemplo, aparece la nostalgia por los años perdidos y se expresa la inutilidad de la meditación:

Ahora, después de los años, me pregunto si fue verdad o un engendro de mi adolescencia exaltada: los ojos que no se cierran nunca, ni en el momento de la caricia; ese cuerpo demasiado vivo (antes sólo la muerte me había parecido tan rotunda, tan totalmente ella misma, quizá porque en lo que llamamos vida hay siempre trozos y partículas de no-vida) [...] 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— se rompen los lazos con el mundo, la razón y el lenguaje. [...] Vaciado, limpiado de la nada purulenta del yo, vaciado de tu imagen, ya no eres sino espera y aguardar. Vienen eras de silencio, eras de sequía y piedra. A veces, una tarde cualquiera, un día sin nombre, cae una Palabra, que se posa levemente sobre esa tierra sin pasado. (12, 14)

El poeta queda así condenado a esperar la palabra justa para construir un lenguaje propio. En este poema se sintetiza el camino emprendido por el hablante poético en busca de ese nuevo lenguaje. Esta es la característica más destacable dentro de este bloque de poemas, pues el hablante ha logrado despojarse de todo lo que le impide conseguir su objetivo en su tarea con las palabras. El poeta demuestra su logro de diversas maneras, por ejemplo, con la creación de un espacio geográfico solamente dedicado al lenguaje poético. Es el caso del poema “Eralabán”:

¡Eralabán, sílabas arrojadas al aire una tarde, constelación de islas en mitad de un verano de vidrio! 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. (90)

O con la definición del concepto del nuevo lenguaje poético, como en el poema “X”:

Hubo un tiempo en que me preguntaba: ¿dónde está el mal?

¿dónde empezó la infección, en la palabra o en la cosa? Hoy sueño un lenguaje de cuchillos y picos, de ácidos y llamas. Un lenguaje de látigos. Para execrar, exasperar, excomulgar, expulsar, exheredar, expeler, exturbar, excorpiar, expurgar, excoriar, expilar, expectorar, exulcerar, excrementar (los sacramentos), extorsionar, extenuar (el silencio), expiar.

Un lenguaje que corte el resuello. Rasante, tajante, cortante. Un ejército de sables. Un lenguaje de aceros exactos, de relámpagos afilados, incansables, relucientes, metódicas navajas. Un lenguaje de guillotina. (20)

O bien, inquiriendo directamente a la Palabra, como en el caso de “Antes de dormir.”

Este poema es especial debido al desdoblamiento del hablante poético. Por un lado hablándole a la Palabra:

Te llevo como un objeto perteneciente a otra edad, encontrado un día al azar y que palpamos con manos ignorantes: ¿fragmento de qué culto, dueño de qué poderes ya desaparecidos, portador de qué cóleras o de qué maldiciones que el tiempo ha vuelto irrisorias, cifra en pie de qué números caídos? Su presencia nos invade hasta ocupar insensiblemente el centro de nuestras preocupaciones, sin que valga la reprobación de nuestro juicio, que declara su belleza—ligeramente horrenda—peligrosa para nuestro pequeño sistema de vida, hecho de erizadas negaciones, muralla circular que defiende dos o tres certidumbres. (36)

Otras, como si le hablara a su *alter ego*:

Reconozco que eres el más fuerte y el más hábil: penetras por la hendidura de la tristeza o por la brecha de la alegría, te sirves del sueño y de la vigilia, del espejo y del muro, del beso y de la lágrima. Sé que te pertenezco, que estarás a mi lado el día de la muerte y que entonces tomarás posesión de mí. ¿Por qué esperar tanto tiempo? Te prevengo desde ahora: no esperes la muerte en la batalla, ni la del criminal ni la del mártir. Habrá una pequeña agonía, acompañada de los acostumbrados terrores, delirios modestos, tardías iluminaciones sin consecuencia. (38)

En “Visión del escribiente” el hablante poético reconoce la pesada labor de su misión en el mundo, pues el arte de las palabras está conformado en gran medida por el sufrimiento.

Una vez más, se medita en torno a la condición del poeta:

Llevo con ligereza mi condición: las enfermedades, el insomnio, las pesadillas, los ratos de expansión, la idea de la muerte, el gusanito que escarba el corazón o el hígado del gusanito que deposita sus huevecillos en el cerebro y perfora en la noche el sueño más espeso), el mañana a expensas del hoy—el hoy que nunca llega a tiempo, que pierde siempre sus apuestas—. No: renuncio a la tarjeta de razonamiento, a la cédula de identidad, al certificado de supervivencia, a la ficha de filiación, al pasaporte, al número clave, a la contraseña, a la credencial, al salvoconducto, a la insignia, al tatuaje y al herraje. (62)

Y en “Un aprendizaje difícil” el proceso se determina en el interior del poeta, que tiene que liberarse de las ataduras personales y elevarse así a un plano en el cual la creación se desarrolle con mayor fluidez. Es como si de pronto los “trabajos forzados” de la primera parte vislumbraran sus primeros frutos. Así lo demuestra la reflexión en el mencionado poema:

Lo más extraño era que estaba atado a mí mismo, y por mí mismo.
No me podía desprender de mí, pero podía tampoco estar en mí. [...]

Recluido en mí, capaz de hacer un gesto sin recibir golpe, incapaz de no hacerlo sin recibir otro, me extendía a lo largo de mi ser, entre el miedo y la fiebre. Así viví años. Mis pelos crecieron tanto que de pronto quedé sepultado en su maleza intrincada. Allí acamparon pueblos enteros de pequeños bichos, belicosos, voraces e innumerables. Cuando no se exterminaban entre sí, me comían. Yo era su campo de batalla y su botín. (68)

Todo este proceso de reflexión emprendido en esta serie de poemas va encaminado a la entronización de la palabra. El hablante poético de *¿Águila o sol?* reconoce que bien vale la pena el sacrificio si se tiene como resultado el descubrimiento de la palabra poética. En el poema “Salida,” el hablante lírico describe su tarea como poeta: “Y peso palabras preciosas, palabras de amor, en la balanza del ahora. Una sola frase de más a estas alturas bastaría para hundirnos de aquel lado del tiempo” (92). Es por esto bien significativo el largo trance y la desesperación que se dejan ver en poemas

como “Un poeta.” Este texto forma parte del cierre del poemario y se manifiesta como una síntesis de todos los demás de la sección, pues el hablante poético destaca el poder de la creatividad. La reflexión del hablante poético se vierte en las siguientes frases y define con ellas su propio oficio: “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” (108).

“Hacia el poema” concluye, con frases y reflexiones cortas, el proceso de la búsqueda del nuevo lenguaje poético. Las dos secciones que componen el poema son pequeñas gotas de sabiduría, producto de las diferentes estrategias discursivas presentes en los textos. Las frases del poema hablan por sí mismas:

Palabras, ganancias de un cuarto de hora arrancado al árbol
calcinado del lenguaje, entre los buenos días y las buenas noches,
puertas de entrada y salida de un corredor que va de ningunaparte
a ningúnlado [sic]. (118)

Cortar el cordón umbilical, matar bien a la Madre: crimen que
el poeta moderno cometió por todos, en nombre de todos. Toca al
nuevo poeta descubrir a la mujer. (118)

El chorro de agua. La bocanada de salud. Una muchacha
reclinada sobre su pasado. El vino, el fuego, la guitarra, la sobremesa.
Un muro de terciopelo rojo en una plaza de pueblo. Las aclamaciones,
la caballería reluciente entrando a la ciudad, el pueblo en vilo: ¡himnos!
La irrupción de lo blanco, de lo verde, de lo llameante. Lo demasiado
fácil, lo que se escribe solo: la poesía. (120)

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
ante esas águilas incandescentes. (120)

Cuando la historia duerme, habla en sueños: en la frente del pueblo

dormido el poema es una constelación de sangre. Cuando la historia despierta, la imagen se hace acto, acontece el poema: la poesía entra en acción. (120)

Todos los temas se encuentran sintetizados en frases cortas: la memoria y la vida pasada del hablante lírico, su cultura mexicano-europea, la búsqueda de un lenguaje propio. El proceso de la muerte y nacimiento del poeta, del despojamiento de todo lo que interfiere con su labor poética ven su cumplimiento en el proceso de armar las palabras acordes al nuevo lenguaje poético. Curiosamente este nuevo lenguaje nada tiene que ver ya con los juegos audaces de palabras de la primera sección. Ahora más bien se trata de darle paso a la palabra-cosa, objetivo tan añorado por el poeta.

Concordancias y discordancias

El primer aspecto sobresaliente al momento de comparar las estrategias discursivas empleadas por los dos poetas estudiados aquí es el predominio de la modalidad subjetiva. Con éxito se pudo demostrar la imprecisión de ciertos críticos que confieren a ambas obras el predominio de los esquemas narrativos más cercanos a lo prosístico. En el caso de Paz, algunos estudiosos simplemente hacen a un lado esta importante obra, ¿Águila o sol?, para calificarla sólo como un grupo de textos ingeniosos, con tintes de la prosa ensayística o periodística. El análisis aquí planteado demostró la carencia de este tipo de discursos en el texto y el predominio, en ambos textos, de la técnica descriptiva.

Variaciones sobre tema mexicano, por su parte, es un texto que se aleja de los tintes costumbristas. Se ha podido observar que el hablante lírico se nutre de los aspectos

más llamativos de la cultura mexicana y los universaliza, los integra al arte de la poesía. Éste es el primer rasgo que ambos textos tienen en común, pues el tema de lo mexicano se transforma, por medio de la palabra en algo más universal: el lenguaje poético.

Los hablantes líricos de ambos poemarios tienen una concepción similar de la significación profunda de la poesía: el cuerpo. Ya sea metaforizado en hoja en blanco o en el cuerpo del ser amado, la conciencia del lenguaje poético está más relacionada con lo material que con lo espiritual. Mejor dicho, lo material, representado por el arte de las palabras, conduce necesariamente a lo imperecedero, a lo espiritual, en otras palabras, a la eternidad.

CAPÍTULO VI

EL CANTO DEL POETA: LOS HABLANTES LÍRICOS EN ¿ÁGUILA O SOL? Y VARIACIONES SOBRE TEMA MEXICANO

En el presente capítulo se presenta el análisis del último aspecto a tratar en la comparación de los dos poemarios de Paz y Cernuda. Habiendo sentado las bases que comprueban el predominio del discurso lírico (o subjetivo) con respecto al narrativo (u objetivo), lo pertinente es elaborar una descripción del desempeño de los hablantes poéticos en cada uno de los textos.

James Valender ubica a la poesía de Cernuda como inscrita en la tradición de la poesía meditativa. Si bien es cierto que el esquema propuesto por el mencionado crítico se aplica con precisión en los poemas de las primeras ediciones de Ocnos, no sucede de la misma manera—tal y como se apreció en el cuarto capítulo—en Variaciones. El esquema que bien podía aplicarse no solamente a Cernuda, sino también a Paz es el de la poesía de la experiencia. Dicho concepto surgió por oposición al de la poesía social a raíz de la publicación del texto The Poetry of Experience, de Robert Langbaum en 1957. El concepto fue promovido, principalmente, por los poetas españoles—José Manuel Caballero Bonald, José Agustín Goytisolo, Jaime Gil de Biedma, entre otros—atraídos por la lectura de las obras de Luis Cernuda, Manuel y Antonio Machado, Blas de Otero, Miguel Hernández, Federico García Lorca y Rafael Alberti. La poesía de la experiencia se propone la transformación de experiencias basadas en la realidad en poemas de genuina calidad.

La obra de Paz también pudiera sujetarse a este esquema estético gracias al manejo del monólogo lírico en sus poemas, especialmente en ¿Águila o sol? Esta corriente estética promueve el uso de ciertas estrategias discursivas que dotan de subjetividad a los textos; tal es el caso del monólogo lírico, por ejemplo. En general, también se proponía la claridad de los textos con respecto al lenguaje, es decir, la utilización de un discurso conciso y sencillo. A este respecto es necesario aclarar que ni Cernuda ni Paz se circunscriben por completo a los preceptos de este tipo de poesía. Baste recordar, sólo por mencionar un ejemplo, el lenguaje preciosista de Ocnos, sobre todo en lo referente a los nombres de árboles y plantas presentados en los poemas. Paz, por su parte, imbuido plenamente en la estética surrealista, dificulta el contenido de sus poemarios—sobre todo en el que concierne aquí, ¿Águila o sol?—con el manejo complicado de las imágenes oníricas en los poemas.

El análisis de la poesía de la experiencia conlleva numerosos aspectos interesantes. En este caso, dado el carácter de interiorización de este tipo de poesía, se hace necesaria una descripción del desempeño de los hablantes poéticos en los dos textos estudiados. En innumerables ocasiones la crítica del poema en prosa como género ha insistido en la versatilidad de este instrumento en la enunciación del discurso lírico. A este respecto, Michel Sandras señala en su libro Lire le poème en prose la existencia de diversos mecanismos característicos de la enunciación del poema en prosa y establece las diferencias con respecto a las estrategias propias de la poesía en verso:

Comme dans le poème versifié, le “je” y occupe une position dominante (même si, chez Reverdy, il se cache derrière un “il” o un sujet nominal anonyme). Mais ce “je” n’est pas celui du poète lyrique: la présence du

sujet dans le discours et l'adresse à l'autre sont bien plus complexes. L'homogénéité de l'énonciation est affectée par des phénomènes multiples, relevant du discours rapporté. (144)

El crítico caracteriza tres tipos de estrategias, a saber: 1) el *plurivocalisme*, 2) el *apostrophe directe* y 3) el *donner à voir*. El primero de estos recursos—el más frecuentado por los poetas franceses—sucede cuando el yo lírico habla por medio de otros personajes (145-46). En cambio, en el llamado apóstrofe lírico:

Le “je” du poème en prose n'est pas seulement divisé et masqué, dans une énonciation hétérogène. Il entretienne des rapports ambigus avec un “tu” ou un “vous” [...] l'apostrophe directe à une deuxième personne, fréquente dans Le Fleurs du mal, tend à faire place, dans les poèmes en prose, à une interpellation du lecteur. (147)

El recurso de “dar a que los otros vean” o *donner à voir* se aparta de los otros dos recursos. Es la visión del *promeneur solitaire et pensif*, la cual, según las palabras de Sandras se caracteriza de la siguiente manera:

Il existe enfin dans le poème en prose une forme de mise à distance qui ne s'exprime ni par les plurivocalismes ni par l'interpellation du lecteur, mais par une position du locuteur qui reste comme en retrait de l'histoire qu'il relate, même lorsqu'il en est le héros (Baudelaire, Villiers, Mallarmé). Alors que le “je” du poète en vers interpelle volontiers un partenaire amoureux, en lui soufflant les réponses, le “je” du poète en prose es parfois celui d'un homme qui reste sur le seuil [...] Dans ce cas le soliloqueuse substitue au dialogue. (148-49)

Estas estrategias le dan gran variedad al plano de la enunciación del poema en prosa y son muy similares a las utilizadas por los poetas que practican este género en lengua española. Una de las técnicas tomadas en consideración para elaborar el análisis en este capítulo es la sermocinación. Según la definición de Ana María Platas en su

Diccionario de términos literarios, este recurso consiste en el: “Diálogo del yo consigo mismo, es decir, desdoblamiento del yo. Suele ser característico de textos reflexivos, de clara interiorización” (751). Estas estrategias sirven al poeta para mitigar en algo la subjetividad de los textos. Otra técnica similar es el recurso del apóstrofe lírico, el cual, en palabras de la mencionada autora, se define de la siguiente manera:

Actitud lírica en la que triunfa la función apelativa de la lengua y predomina, a la manera de un destinatario lírico, la segunda persona gramatical—tú/vosotros lírico— para marcar el afán de diálogo y transmisión de lo íntimo. En poesía, este tipo de modalización, pese al tono exaltado, supone, en apariencia, menos subjetividad. La focalización puede ser externa (ausencia, aunque presuposición del yo lírico emisor) o interna (presencia expresa del yo lírico). (55)

Dicha estrategia supone la existencia de un destinatario lírico del discurso, el cual, según palabras de la mencionada estudiosa: “[...] no tiene por qué ser siempre un humano” (209). Es decir, dentro de esta nomenclatura caben objetos, elementos de la naturaleza, conceptos abstractos, individuales o colectivos receptores del discurso poético.

Siguiendo con este tipo de recursos tendientes a contrarrestar el exceso de subjetividad, también puede mencionarse la narración lírica, una más de las estrategias promotoras de esa “ilusión” de objetividad en el discurso. Platas la define en los términos siguientes:

Actitud lírica en la que la voz, desde una tercera persona gramatical (él) y una focalización externa, relata o describe algo sobre personas o cosas que no se manifiestan por sí mismas en el poema. El sujeto lírico representado por ese él asume así el papel de un narrador. Esta modalización supone en poesía el predominio de la función referencial del lenguaje y el grado menor de subjetividad, lo que en modo alguno significa su ausencia, pues la carga afectiva suele ser muy fuerte, como puede notarse en la

utilización de adjetivaciones, metáforas, símiles, exclamaciones y figuras retóricas diversas. (520)

Todos estos recursos discursivos se oponen diametralmente al concepto de monólogo lírico, pues, según la definición de Platas en su Diccionario, dicha estrategia se perfila como una: “Actitud lírica en la que el hablante coincide con el yo. En este tipo de modalización lírica la focalización es interna, resulta prioritaria la función expresiva de la lengua [...]” (507).

Cuatro funciones del hablante poético en Variaciones sobre tema mexicano

No existen estudios acerca del desempeño de los hablantes poéticos en Variaciones sobre tema mexicano. Solamente James Valender y Manuel Ramos Ortega se han ocupado de estudiar los hablantes poéticos de Cernuda en el poemario en prosa Ocnos. James Valender dedica un par de páginas de su estudio Cernuda y el poema en prosa a este tópico. Una de sus declaraciones más interesantes es la siguiente:

La irresolución de la impersonalidad queda reflejada, en términos más generales, en los cambios con que objetiva el yo del “drama interior” En este sentido es muy importante ver el tratamiento que da a este yo. Como forma de designación, Cernuda escoge a veces la segunda persona singular, “tú”; a veces, la tercera persona singular, “él”, “el niño” o Albanio; o, en casos extremos, [...] suprime toda mención del sujeto o del que percibe la acción, por el infinitivo de un verbo. Pero eso no es todo; más de la mitad de los poemas de la colección están escritos en la primera persona (“yo” o “nosotros”), hecho que, aunque de por sí no indica una subjetividad personalizada, sí sirve para acentuar la impresión de irresolución e inconsecuencia ya notada. (51-52)

Ramos Ortega en su libro La prosa literaria de Luis Cernuda se inclina por una interpretación inclinada a mostrar las bondades del poema en prosa en cuanto a su variedad en el terreno de la enunciación, pues señala esta divergencia de hablantes como la manifestación del desdoblamiento del yo lírico. Este recurso, según el criterio del autor mencionado, da versatilidad al desempeño de los hablantes poéticos (aunque más bien los denomina “narrador testigo, narrador protagonista y narrador omnisciente”), es decir, elimina la posibilidad de monotonía en el discurso (259-70).

Valender considera que el desempeño del hablante poético en Ocnos se separa de lo que había constituido la estética de Cernuda, principalmente en sus obras en verso. Esta afirmación es, indudablemente, correcta. En este sentido Variaciones se perfila como una obra diferente a Ocnos y, por ello, más cercana a la estética de la obra poética en verso del autor español, ya que, como se verá en el análisis que sigue, en el poemario de 1952 la referencia al yo lírico es mínima. En Variaciones el hablante poético se hace más versátil, tal y como sucedía en una gran cantidad de poemas en verso de Cernuda. Baste recordar, por ejemplo, las dos primeras estrofas del poema “Pasatiempo” de la colección Con las horas contadas (1950-56)¹:

Tu tierra está perdida
Para ti, y hasta olvidas,
Por cerrada, la herida.

Tu trabajo en secreto,
Con moneda de viento
Pagado por los menos (431)

O también, “De qué país”, de la colección Los placeres prohibidos (1931):

¹ Las citas de los poemas en verso se toman de la colección Poesía completa, compilada por Derek Harris y Luis Maristany.

De que país eres tú,
Dormido entre realidades como bocas sedientas
Vida de sueños azuzados,
Y ese duelo que exhibes por la avenida de los monumentos,
donde dioses y diosas olvidados
Levantán brazos inexistentes o miradas marmóreas. (133)

Igualmente se observa este recurso en poemas como “El retraído,” de la colección Vivir sin estar viviendo (1944-49):

Vuelto hacia ti prosigues
El divagar enamorado
de lo que fue tal como ser debiera,
y así la vida pasas,
Morador de entresueños,
Por esas galerías
Donde a la luz más bella hace la sombra
Y donde a la memoria más pura hace el olvido. (367)

En estos ejemplos es evidente el desdoblamiento del hablante poético presente también en Variaciones. Se pueden apreciar cuatro tipos de funciones en el desempeño de los hablantes poéticos del poemario: (1) Diálogo lírico, (2) Narración lírica, (3) Monólogo lírico (Yo/ Nosotros) y (4) Sermocinación. El cuarto de estos elementos es el que mayor cantidad de poemas ocupa en el poemario.

Como se comentó al comienzo del capítulo, el diálogo lírico consiste en la exposición dialogada (utilizando el estilo directo libre) del discurso poético. En el poemario solamente dos textos se circunscriben a este tipo de estrategia. “La lengua,” segundo poema de la colección (primero del apartado “Variaciones”), es uno de los ejemplos:

—Tras de cruzada la frontera, al oír tu lengua,
que tantos años no oías hablada en torno, ¿qué sentiste?
—Sentí cómo sin interrupción continuaba mi vida
en ella por el mundo exterior, ya que por el interior no había

dejado de sonar en mí todos aquellos años. (117)

Es muy significativo que éste sea el primer poema incluido en las “Variaciones,” pues otorga al texto cierto matiz confesional. El hablante lírico tiene que desdoblarse y dialogar consigo mismo para poder expresar con mayor eficacia el sentimiento. Este primer párrafo del poema contrasta con el resto del mismo porque solamente la parte citada aparece en forma de diálogo. Esta parte aparece al comienzo del texto, dividido en tres secciones. Este mismo poema es interesante porque presenta diferentes tipos de hablantes poéticos; uno por sección. También se presenta en el poema la sermocinación y el “nosotros” lírico. En los apartados correspondientes se comentará acerca de la trascendencia de cada una de estas estrategias en este mismo poema.

“Recapitulando,” el último poema de la colección, es el segundo ejemplo de este tipo de estrategia. Es significativa la ubicación de este texto en el poemario porque sirve como justificación o explicación al proyecto de Variaciones. El hablante poético se desdobra para presentar de una manera más objetiva la razón de ser de un poemario que se refiere solamente a los aspectos positivos de la cultura mexicana. Es importante también notar el intento—demasiado obvio, tal vez—el sentimiento personal con el del hablante poético:

— ¿No piensas que esa simpatía acaso sea disfraz
de un remordimiento atávico, compensación inefectiva de
deudas pasadas?

—Quizá. Por eso sólo puede y debe estar de nuestra
parte, sin esperar correspondencia, que al amor para
existir no la necesita.

—Sin embargo, confiesa...

—¿Qué?

—Un gesto de amistad, en respuesta, lo hubiera
agradecido tu simpatía.

—Ahí no hablaba la persona a quien llaman por mi nombre.

—¿Actitud impersonal? ¿Palabras impersonales?

—Detesto la intromisión de la persona en lo que escribe el poeta.

—Esa actitud hubiera excusado entonces, entre tu simpatía incondicional, algunas objeciones. Hay en esta tierra tanto que objetar. ¿No lo has visto?

—Bien a la vista está. Pero acaso sea condición, en parte, si no en todo, para la existencia que yo vine a buscar: la tierra y su voluntad de historia, que es el pueblo. (161-2)

Este recurso utilizado tan estratégicamente bien—como es el caso de

Variaciones—infunde en el ánimo del lector cierto matiz de objetividad, de que se está frente a un texto con pretensiones más universales, no solamente de transmitir una experiencia personal. Con este mismo afán el hablante lírico se disfraza cuando utiliza la estrategia de la narración lírica, algunas veces para narrar los acontecimientos de otros personajes, otras para describir lugares importantes de su propia experiencia. Los poemas que forman parte de este grupo son: “La lengua,” “Dignidad y reposo,” “La acera,” “Mercaderes de la flor,” “Las iglesias,” “Los ojos y la voz,” “Propiedades,” “La posesión” y “El indio.”

Todos estos poemas, además de la característica en común con respecto a la enunciación del discurso (en todos ellos el yo lírico aparece disfrazado), comparten un tema afín: diversos aspectos de la cultura mexicana. “El indio” y “Mercaderes de la flor” definen el carácter del mexicano en su personaje más humilde y digno: el indígena. En “Mercaderes de la flor,” lo hermoso del oficio:

Bajo el ala del sombrero, en una de esas caras
frescas que apenas han dejado de ser infantiles, qué

intensidad tiene la mirada. Los labios guardan silencio,
pero cuántas cosas dicen los ojos, y qué bien las dicen.
¿Comprenderían ahí los industriales protestantes
que la pobreza puede ser vocación orgullosa en
intransigente? (125)

En la primera mitad del poema “El indio”, el hablante poético se convierte en descriptor de la personalidad del indígena:

Cayeron los amos antiguos. Vencidos a su vez
fueron los conquistadores. Se abatieron y se olvidaron
las revoluciones. Él sigue siendo el que era; idéntico a
sí mismo, deja cerrarse, sobre la agitación superficial del
mundo, la haz igual del tiempo.

Es el hombre a quien los otros pueblos llaman no
civilizado. Cuánto pueden aprender de él. Ahí está.
Es más que un hombre. Es una decisión frente al
mundo. (153)

En “Dignidad y reposo”, el hablante lírico describe las bellas imágenes de dos jóvenes reposando. He aquí la primera de éstas:

Aquel chamaco en el umbral de un convento
pueblerino, traje blanco y sombrero de paja, sentado
sobre el primer escalón, la espalda contra el muro, una
rodilla en alto, dejando caer sobre ella su brazo, la mano
colgando entreabierta y el índice extendido, como el Adán
de la Sixtina en el fresco de la Creación. (120)

Todas estas descripciones por parte del hablante poético provocan la impresión de estar frente a lo descrito, sin ninguna figura intermediaria. Se observa, por tanto, cierta consistencia en el uso de este recurso, pero aparece solamente en una pequeña cantidad de poemas.

En el poema “La acera” el hablante lírico aminora la intervención directa de su persona cuando hace referencia al tema de la significación de la muerte en la cultura

mexicana. El contraste se presenta por el manejo de la oposición entre la inocencia del niño al jugar y la futilidad de la vida del hombre:

El niño entre cuyas manos la representación de la muerte fue un juguete, debe crecer con una mejor aceptación de ella, estoico ante su costumbre inevitable, buen hijo de una tierra más viva acaso que otra ninguna, pero detrás de cuya vida la muerte no está escondida ni indignamente disfrazada, sino reconocida ella también como parte de la vida, o la vida, más certeramente quizá, como parte indistinta de ella. (124)

En poemas como “Las iglesias” lo que destaca es la magnificencia de las construcciones, las cuales son una metáfora de la solidez de la religiosidad sincrética del mexicano:

Difícil es decidir si en el tipo más recamado, como los extraños creen, el carácter nativo halló consonante expresión. Porque es también posible ver contradicción entre dicho énfasis y el gesto mesurado y la actitud recogida que entre esta gente son frecuentes. A menos que pueda mirarse aquella lujuriente decoración, no como un conjunto en sí, sino como resultado indirecto de mucha encantadora minucia. (132)

De la misma manera sucede en el poema “Los ojos y la voz,” en el cual se observan ciertas virtudes de la personalidad de la gente del pueblo. En este caso el habla y la mirada. Todo esto como parte de un proceso evolutivo en la poética del cuerpo que se da en Variaciones:

Pocas o ningunas voces son aquí incultas; por humilde que sea quien habla, es en lenguaje delicado. Un habla precisa, una lengua clásica, sin modismos vulgares ni entonaciones plebeyas. Y cómo suenan estas voces, claras, sedosas, con el rumor frío y airoso de la seda.

Estos ojos morenos, de mirar prolongado, que toca y que penetra; ojos a los que asoma el alma, que son ellos mismos el alma. (138)

La exaltación de estas características continúa hasta que se da la suma total de sus presupuestos. El poema “La posesión” hace gala en el uso de esta misma estrategia para

culminar esta poética de la dignidad del cuerpo. Una vez más, es significativo el hecho de que el hablante lírico se esconda detrás de la descripción:

El cuerpo no quiere deshacerse sin antes haberse consumado. Y ¿cómo se consuma el cuerpo? La inteligencia no sabe decírselo, aunque sea ella quien más claramente conciba esa ambición del cuerpo, que éste sólo vislumbra. El cuerpo no sabe sino que está aislado, terriblemente aislado, mientras que frente a él, unida, entera, la creación está llamándole. (151)

También es necesario recordar a este respecto la descripción de Choco en “Propiedades.” Aquí también se hace un intento por resguardar la personalidad del hablante poético, pues el texto se presenta como si el lector fuera testigo presencial de los acontecimientos. En este caso, del diálogo (en estilo directo) entre Albanio y su amigo Tesifonte. Ambos interlocutores dialogan acerca de la relevancia de los bienes materiales en la vida de los seres humanos:

— ¿Atacas la propiedad?, exclamó Tesifonte. Si tus padres no la hubieran respetado y allegado, ¿qué paradojas nos dirías en este momento?

—Yo no ataco nada, dijo Albanio, y menos la propiedad; vuestra propiedad y mi propiedad, ¡ay! Bien sé que estamos en un callejón sin salida. La cuestión era divertirnos un rato. (147)

Luego sigue la descripción de la figura de Choco, un vagabundo sin ningún tipo de bien material, pero libre, según lo comenta el narrador lírico. El pobre menesteroso ni siquiera se da cuenta de la relevancia de su presencia para los demás en el tópico que discuten. El narrador describe su actitud: “Choco, su faz quieta, su cuerpo inmóvil, como idolillo oscuro, ¿escuchaba a Albanio? Ni éste lo sabía ni acaso el propio Choco” (148).

“La lengua” es otro poema interesante por la diversificación de las voces del hablante lírico. En este caso, el poema destaca la narración lírica cuando el hablante describe la importancia del pueblo mexicano en la conservación y difusión de la lengua española:

¿Cómo no sentir orgullo al escuchar hablada
nuestra lengua, eco fiel de ella y al mismo tiempo
expresión autónoma, por otros pueblos al otro lado
del mundo? Ellos, a sabiendas o no, quieranlo
o no, con esos mismos signos de su alma, que son las
palabras, mantienen vivo el destino de nuestro país,
y habrían de mantenerlo aun después que él dejara de
existir. (117)

Contrario a lo que pudiera pensarse, de todas las estrategias discursivas posibles, la del monólogo lírico (yo o nosotros) es la menos utilizada en Variaciones. Solamente en siete ocasiones el yo lírico aparece explícitamente en el poemario. Los textos pertenecientes a este grupo son: “El tema,” “La lengua,” “Músicos rústicos,” “Por el agua,” “Mercaderes de la flor,” “La posesión” y “La concha vacía”

En “El tema” el hablante lírico cuestiona la actitud de otros grandes escritores que han orientado sus textos a terrenos muy alejados de la cultura mexicana. Para expresar solidaridad tanto para con los mexicanos como con los españoles, el hablante adopta la forma del nosotros lírico:

España, pues, no había sido ni era para la mayoría de
nosotros, sino el territorio peninsular, y parece que los mexicanos,
por su parte, se dieron cuenta de dicha actitud antes que nosotros.
Acaso a los españoles no nos interesaron nunca esas otras
tierras, que durante tres siglos fueron parte de nuestra nación. (113)

En otro gesto por integrar ambas culturas por medio del idioma, el hablante lírico de “La lengua” también aparece explícitamente usando el nosotros lírico para externar su sentimiento. La segunda parte del poema ocupa esta intervención:

La lengua que hablaron nuestras gentes antes de
nacer nosotros de ellos, ésa de que nos servimos para
conocer el mundo y tomar posesión de las cosas por
medio de sus nombres, importante como es en la vida
de todo ser humano, aún lo es más en la del poeta.
Porque la lengua del poeta no sólo es materia de su
trabajo sino condición misma de su existencia. (117)

En “Músicos rústicos” el hablante poético—otra vez haciendo uso del nosotros lírico—presenta el lugar y el ambiente propicios para la delectación de una música que le parece al principio tan ajena a su costumbre, pero encantadora al fin y al cabo. En otro poema, “Por el agua,” la sensación del hablante lírico se describe de la siguiente forma: “Bajo el toldo de la barca nos deslizamos por el canal, escoltados por otra donde van los músicos: guitarra, violín, clarinete, maracas” (123). Una aventura (en este mismo poema) que se da en el canal del Xochimilco, en donde también aparece el toque de la música, acompañado de las maravillas de la naturaleza. Los elementos naturales se manifiestan en plena solidaridad con el sentimiento experimentado por el hablante lírico:

Bajo el toldo de la barca nos deslizamos por el
canal, escoltados por otra donde van los músicos: guitarra,
violín, clarinete, maracas. A ambos lados altos y esbeltos
árboles, parecidos al chopo, que dicen sólo se dan aquí, y
canales más estrechos, algunos secos ya, que desembocan
en éste por donde navegamos. El cielo azul, poco antes,
ha comenzado a cubrirse. (123)

Una emoción similar es la experimentada por el hablante lírico ante el espectáculo del mercado de flores. También aquí se presenta cierto dejo de solidaridad con el lector, tal y como el hablante lírico se solidariza en espíritu con los vendedores:

Apenas compradas las flores, quisiéramos dejarlas, con las monedas, en aquellas manos. El dinero, como alivio mínimo de la necesidad; las flores, como tributo insuficiente a la dignidad de sus vidas, a la gracia de sus cuerpos, a la elocuencia de sus caras. (125)

En “La concha vacía” y “La posesión,” últimos poemas de este bloque, aparece un tópico determinante de la poética planteada por Cernuda en Variaciones: el cuerpo. Ya se vio cómo los poemas relacionados con el carácter y la descripción física de los mexicanos preludian este otro tipo de textos. En “La concha vacía,” el hablante poético especula acerca de la correspondencia entre la fragilidad del ser humano y algunas de las artes. La música se distingue de la poesía, la pintura y la escultura por su carácter intemporal:

La música, en cambio, hecha de sonido, de lo más descarnado que existe para nosotros, seres de carne y hueso, es incorpórea, fluida toda. Así podemos entrar en ella, revestir con ella nuestras acciones, nuestros pensamientos, nuestros deseos, apropiarla como expresión de nuestra existencia. (156)

En “La posesión,” en cambio, se presenta un tono pesimista con respecto a la futilidad de la existencia humana. El cuerpo es perecedero y por tanto debe circunscribirse a los deseos más profundos del ser humano. Este poema puede considerarse como uno de los que más eficazmente entronizan al cuerpo en su misión encomiable:

No se lo reprochemos: el cuerpo, siendo lo que es, tiene que hacer lo que hace, tiene que querer lo que quiere. ¿Vencerlo? ¿Dominarlo? Cuán pronto se dice eso. El cuerpo advierte que sólo somos él por un tiempo, y que también él tiene que realizarse a su manera, para lo cual necesita nuestra ayuda. Pobre cuerpo, inocente animal tan calumniado; tratar de bestiales sus impulsos, cuando la bestialidad es cosa del espíritu. (151)

Se ha podido comprobar cómo es que el hablante poético emplea la estrategia del monólogo lírico para ocuparse de los temas de mayor importancia en el poemario. No obstante, es necesario señalar el predominio de la estrategia discursiva de la sermocinación en la mayoría de los textos de Variaciones. En total presentan esta estructura veintisiete poemas de la colección. Dicho grupo está conformado por: “El tema,” “La lengua,” “Miravalle,” “Dignidad y reposo,” “Músicos rústicos,” “Lo nuestro,” “Por el agua,” “La acera,” “El mirador,” “La imagen,” “El pueblo,” “Perdiendo el tiempo,” “Poniente inusitado,” “Las iglesias,” “Ocio,” “Los ojos y la voz,” “La gruta mágica,” “Dúo,” “Un jardín,” “El mercado,” “El patio,” “Alborada en el golfo,” “La posesión,” “El indio,” “Centro del hombre,” “La concha vacía” y “El regreso.” El recurso de la sermocinación cumple una función vital en el texto. Por una parte, crea el efecto de solidaridad con la perspectiva del lector, por otra, disminuye el exceso de la carga emotiva en los poemas.

En este grupo de textos el hablante poético se desdobra para dialogar consigo mismo y utiliza la segunda persona singular para enunciar su discurso. Es importante mencionar que también se crea la ilusión de estar dialogando con el lector y con ello, la carga emotiva plasmada en los textos se hace más universal. La gran mayoría de los textos de este grupo se encarga de examinar los aspectos más relevantes de la cultura y de

la personalidad de los mexicanos. “Miravalle,” por ejemplo, ejemplifica el sentimiento de extrañeza del hablante lírico incipiente en su conocimiento de la cultura mexicana. En este poema el hablante lírico se maravilla ante el Castillo de Chapultepec:

Los ecos trágicos de leyenda y de historia que vienen de esas frondas y galerías nada pueden contra el viejo deseo gozo de permanencia, que una vez más en ti nace de esta contemplación. Acodado en las balaustradas, deambulando bajo los arcos, parece imposible, si te fuera dado quedarte aquí, que llegaras un día a sentir saciedad, y con ella la maldición antigua del hombre: el deseo de cambiar de sitio. (119)

La integración entre naturaleza (o mundo circundante) y hablante poético se da con mayor eficacia gracias al recurso de la sermocinación. De la misma manera, en “Por el agua,” la motivación del hablante lírico surge a raíz de la contemplación de los canales de Xochimilco:

A esta luz velada el agua parece más turbia, los árboles más enfermos, los músicos más viejos. Un decaimiento inminente acecha a todo esto, tan dolorosamente hermoso. ¿Tierra nueva? No sabes qué ecos de sabiduría extinta, de vida abdicada, yerran por el aire. (123)

El hablante poético expresa su atracción tanto por las maravillas naturales como por la arquitectura mexicana. De nuevo se vale del desdoblamiento para comentar acerca de la emoción producida como resultado del encuentro con la cultura mexicana. En este caso, en el poema “El mirador”:

A este rincón del convento, suelo desigual de ladrillos rosáceos, apenas más ocre su color que el de las paredes, los dos arcos de su esquinazo abierto sobre el paisaje te atraen, te llaman desde el corredor del claustro. Acodado luego, en el muro, miras el paisaje, te dejas invadir por él, de tus ojos a tu imaginación y su memoria, adonde algo anterior, no sabes qué, imagen venida cómo o por dónde, parecía

haberte preparado para esta simpatía profunda, este
conocimiento entrañable que a su visita en ti despierta.
(126)

La conexión con los recuerdos de la infancia comienza. Dos buenos ejemplos de este proceso son “La imagen” y “Un jardín.” En adelante se observan poemas que relacionan pasado y presente del hablante lírico. El hablante de “Un jardín” se cuestiona: “¿En cuántos lugares, por extraños que algunos fueran para ti, no has hallado ese rincón donde te sentías vivo en lo que es tuyo?” (143). En “La imagen” lo que se evoca es la religiosidad del pueblo:

Años, largos años en tierras puritanas te habían
desacostumbrado de fe tan absoluta ante sus símbolos,
de la cual, ni el gesto de confianza temerosa con que les
ves tocar el cristal protegiendo una reliquia, y replegar
luego la mano contra el cuerpo para comunicarle así
una virtud, ni lo perdido de la mirada en adoración,
parecen ser indicio suficiente. Mas allí está, viva por
esos cuerpos, la obra más duradera de tu raza, entre
éstos que tan de la tuya te parecen. (127)

Es persistente la relación establecida por el hablante poético entre los dos pueblos, el mexicano y el español. “El pueblo” es otro ejemplo más del efecto creado. Se da en este poema perfecta consonancia entre forma y contenido, pues se trata de dos entidades en diálogo permanente: el poeta y su doble, México y España, pasado y presente. El hablante poético se manifiesta de la siguiente manera en este poema:

Ante ellos [los mexicanos], como ante otra gente
de otro pueblo distante, el tuyo, nace igual tu simpatía.
¿Y por qué esa simpatía instintiva tuya hacia la gente
del pueblo? [...]

Esto que en ti simpatiza con la gente del pueblo es
lo único que de animal hay en ti: el cuerpo, el elemento
titánico de la vida, que ya tarde alcanzó tanto poder
sobre ti [...] (128-9)

Una visión diametralmente opuesta es la representación del carácter de los estadounidenses. En el poema “Los ojos y la voz” el hablante postula las enormes diferencias entre ambas culturas: la mexicana y la estadounidense:

Muchos años viviste entre gentes de ojos apagados y de voz inexpresiva. Y no es que algunas dejaran de estar bien; pero sus ojos, cuando más, eran aguas estancadas, y cuando menos, tragaluces. ¿Había algo adentro? Si lo había, que no pocas veces dudaste, estaba muerto.

Y sus voces, o rencorosas o desdeñosas; entre ambos extremos, ruido, ruido, ruido. (138)

También el arte de la música entra en este diálogo del hablante lírico con su doble. La música mexicana recrea en él nuevas sensaciones:

Qué bien suena la guitarra, y cómo fluye de ella con gracia reticente la música. Y esas extrañas voces en falsete, que de pronto saltan a la corriente de la melodía. Para tu oído inacostumbrado parecen primero desentonar; pero luego, bajo el desentono aparente, percibes la honda concordancia. (121)

No obstante, como para acentuar aún más el discurso dialogado, en poemas como “Lo nuestro” el hablante lírico entra en conflicto con esa realidad tan nueva para él:

El primer contacto con aquel ambiente, que es tu ambiente, fue difícil después de tantos años. Sólo veías ya su desolación y su miseria, contra las cuales querías protegerte negando cuantas posibilidades, a pesar de todo, pudieran surgir tras ellas. Mas sobre pasado el primer momento de rencor atávico, comenzaste a entrever, a recobrar algo bien distinto. (122)

O también expresa su sentimiento ante el espectáculo tan avasallador al contemplar una escena de mercado en el México tradicional: “Lo mismo que el personaje ausente, que sólo está en el lienzo, esfumado y circunstancial, al fondo de él, en un espejo, así quedaste tú allí, actor elusivo y testigo invisible, reflejado en unos ojos” (146).

En general, ésta es la postura que el hablante lírico quiere mantener a lo largo del poemario: ser testigo mudo y del espectáculo que observa y transmitir lo más vívidamente su experiencia. Su simpatía por la cultura mexicana provoca en su ánimo la necesidad de sentirse profundamente integrado a ella, tal y como sucede con la naturaleza. El poema “La posesión” es el mejor ejemplo a este respecto:

Aquella tierra estaba frente a ti, y tú inerme frente a ella. Su atracción era precisamente del orden necesario a tu naturaleza: todo en ella se conformaba a tu deseo. Un instinto de fusión con ella, de absorción en ella, urgían tu ser, tanto más cuanto que la precaria vislumbre sólo te era concedida por un momento. (151-2)

La culminación de este proceso de integración se da en uno de los poemas relacionados con la tarea del poeta y su función en el mundo: “El indio.” En este poema también se presenta una contraposición de elementos, en este caso, el poeta (o, en general, el “hombre civilizado”) y el indígena:

Mírale, tú que te creíste poeta, y tocas ahora en lo que paran tareas, ambiciones y creencias. A él, que nada posee, nada desea, algo más hondo le sostiene; algo que hace siglos postula tácitamente. Lástima que el azar no te hiciera nacer uno entre los suyos. (153)

El recurso del desdoblamiento promueve la discusión de otros temas presentes en Variaciones. Así, por ejemplo, en “Dúo” (142) el hablante poético dialoga consigo mismo para reflexionar en torno del amor físico: “A tu ternura envolvente responde con su abandono, y no te cansas de acariciarle ni de besarle, sintiendo más que vislumbrando su cara [...]” (142). Éste es el único poema que trata el tema del amor homosexual, sin embargo, el recurso de la sermocinación le permite distanciarse al hablante poético para

no estropear el lirismo plasmado en el poema. Obtener el mismo resultado empleando cualquier otro tipo de estrategia discursiva sería casi imposible.

De lo anterior se deduce que la selección del recurso de la sermocinación o desdoblamiento en la mayor parte de los poemas de Variaciones no es en modo alguno arbitraria. Cernuda supo darse cuenta de las implicaciones de redactar un poemario como éste y quiso mantener en perfecto equilibrio el lirismo de los textos. Más que ningún otro de los recursos estudiados aquí, la sermocinación se constituye como el más atinado para lograr el efecto esperado.

Cinco funciones de los hablantes poéticos de ¿Águila o sol?

Son cinco las estrategias discursivas de los hablantes poéticos en el poemario de Paz, a saber: (1) Sermocinación, (2) Apóstrofe lírico, (3) Narración lírica, (4) Diálogo lírico y 5) Monólogo lírico. Pese a todo lo que se pudiera pensar, los recursos no se utilizan de una forma tan variada como en el caso de Cernuda en Variaciones. La estrategia que ocupa la gran mayoría del poemario es el monólogo lírico, muy al contrario de lo presentado en el poemario del autor español. En Paz el “yo lírico” avasalla abrumadoramente a los estilos restantes. Por el contrario, el diálogo lírico (en estilo directo) solamente se presenta en uno de los textos, “Un poeta”:

—Música, pan, leche, vino, amor y sueño: gratis.
Gran abrazo mortal de los adversarios que se aman:
cada herida es una fuente. [...] 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.

—*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.
(108)

El poema es interesante porque trata de mostrar su estructura dialogada no solamente por la introducción del estilo directo, sino por el cambio en el tipo de letra. De esta manera se hace más evidente el desdoblamiento.

El apóstrofe lírico es otro de los recursos por medio del cual el hablante poético disfraza su personalidad lírica. Por ejemplo, en el poema “Salida,” el hablante lírico interpela directamente al 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 [...]” (92).

En el poema “Carta a dos desconocidas,” el hablante se apoya en la función apelativa del lenguaje para dirigir su discurso a dos entidades distintas: vida y muerte. Gracias a este recurso se logra la personificación de estos dos conceptos abstractos y determinantes en la cosmovisión del ser humano. Primero se dirige a la vida:

No me acuerdo de la primera vez. ¿Naciste conmigo
o ese primer encuentro es tan lejano que tuvo tiempo de
madurar en mi interior y fundirse a mi ser? Disuelta en
mí mismo, nada me permitía distinguírte del resto de mí,
recordarte, reconocerte. (108)

Después se dirige a la muerte:

He gastado mi vida en olvidarte y recordarte, en
huírte y perseguírte. No estoy menos solo que, cuando
niño, te descubrí en el charco de aquel jardín recién
llovido, menos solo que cuando, adolescente, te contemplé
entre dos nubes rotas, una tarde en ruinas. (56)

El efecto logrado mediante el uso de este recurso es interesante, pues el poema recrea la concepción indígena de considerar ambas entidades como parte de un mismo proceso.

De la misma manera que el indígena considera a la muerte como un eslabón más en el devenir de la vida del ser humano, así el hablante lírico (el poeta) constituye su propio universo estético a partir de la asimilación de estas dos nociones.

En el poema “La higuera” el hablante dirige su discurso a este mudo testigo de sus momentos de adolescencia feliz. El árbol representa al mismo tiempo el paso implacable del tiempo y también la eternidad:

¡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. Te prometo una
tarde de toros y una cornada y una ovación. Te prometo
el coro de los amigos, la caída del tirano y el derrumbe
del horizonte. [...] Te prometo la llaga y los labios, un
cuerpo y una visión. (102)

Se trata de un canto a la inocencia reflejada en los recuerdos de la adolescencia del hablante lírico. De la misma manera y con igual intensidad dirige el yo lírico su discurso directamente a la candidez de la juventud, como para reclamar su atención en el poema “Aparición”: “Inocencia entrevista, que cantas en el pretil del puente a la hora en que yo soy un río que deserta en lo oscuro: ¿qué frutos picas allá arriba?, ¿en qué ramas de qué árbol cantas los cantos de la altura?” (108).

En el poema “Nota arriesgada” el hablante poético no se dirige a los recuerdos del pasado, sino más bien apela a la musicalidad, ingrediente esencial de todo buen poema. Por medio del apóstrofe lírico, el hablante lírico va construyendo el universo individual del poeta. Nótese la similitud de ambos autores con respecto al manejo del motivo de la música :

Templada nota que avanzas por un país de nieve y
alas, entre despeñaderos y picos donde afilan su navaja los

astros, acompañada sólo por un murmullo grave de cola aterciopelada, ¿adónde te diriges? Pájaro negro, tu pico hace saltar las rocas. [...] Después, inclinándote, besas los labios congelados del cráter. Es hora de estallar en una explosión que no dejará más huella que una larga cicatriz en el cielo. Cruzas los corredores de la música y desapareces entre un cortejo de cobres. (104)

El recurso de la narración lírica aparece en las tres secciones del libro, aunque se nota su predominio en la segunda parte, “Arenas movedizas.” Es significativo este dato pues en esta parte destaca la tendencia de los textos hacia un estilo más bien narrativo, tal es el caso de “El ramo azul,” “Mi vida con la ola” y “Maravillas de la voluntad.” En el capítulo anterior se pudo observar el carácter alegórico de estos textos, que algunas veces tienden a la alegoría, otras a la fábula y en algunos momentos hacia lo irónico. En “El ramo azul”, el narrador protagonista relata el extraño encuentro con un humilde hombre de pueblo. La narración propone el contraste entre dos hombres diametralmente opuestos: el indígena y el poeta. El poeta aparece como un extraño en su propia tierra. El indio “necesita” unos ojos azules para satisfacer el capricho de la novia. Los ojos azules son algo raro en el pueblo; así que el poeta es el único que los tiene, pues es el extranjero en el pueblo. El texto metaforiza, por medio de la estrategia de la narración lírica, la concepción del ser humano frente al “otro.” El poeta no puede entrar en ese mundo a pesar del intento de esa noche. No puede integrarse a la realidad del pueblo porque su misma naturaleza provoca que sea rechazado:

—Ábralos bien—ordenó.

Abrí los ojos. La llamita me quemaba las pestañas.

Me soltó de improviso.

—Pues no son azules, señor. Dispense.

Y desapareció. Me acodé junto al muro, con la cabeza entre las manos. Luego me incorporé. A tropezones,

cayendo y levantándome, corrí durante una hora por el pueblo desierto. Cuando llegué a la plaza, vi al dueño del mesón, sentado aún frente a la puerta. Entré sin decir palabra. Al día siguiente huí de aquel pueblo. (34)

“Un aprendizaje difícil” es otro de los poemas de esta sección con predominio de elementos narrativos. De hecho, se perfila en el mismo tenor que “Maravillas de la voluntad,” en donde la narración lírica funciona como elemento atenuador del lirismo cuando el hablante poético trata motivos directamente relacionados con el oficio del poeta.

En “Maravillas de la voluntad” se reflexiona acerca de la envidia suscitada en el ánimo de los poetas contra aquéllos más famosos; todo ello mediante la alegórica historia de don Pedro:

No volvió al día siguiente. Nunca volvió. ¿Murió?
Acaso le faltó ese odio vivificador. Tal vez vive aún y ahora
odia a otro. Reviso mis acciones. Y te aconsejo que hagas
lo mismo con las tuyas, no vaya a ser que hayas incurrido en
la cólera paciente, obstinada, de esos pequeños miopes.
¿Has pensado alguna vez cuántos—acaso muy cercanos a ti—
te miran con los mismos ojos de don Pedro? (60)

“Mi vida con la ola” es un texto sui géneris en el poemario. El relato del narrador protagonista se presenta pletórico de elementos metafóricos y alegóricos. En esta ocasión se trata el tema de la relación del poeta con el tópico del amor. La “ola,” amiga del poeta, representa a la mujer y, en un sentido más universal, el concepto del amor. El texto se puede dividir en dos partes, de acuerdo a cómo se manejan las estructuras discursivas en el universo del poema. La primera mitad del texto es fundamentalmente narrativa: el narrador lírico (se trata de un poeta) relata su encuentro con la ola y la fatídica unión con ésta. La segunda parte del texto es mayormente descriptiva. En ésta, el narrador describe

los constantes cambios de la amiga; la relación empieza a desgastarse, hasta que él, finalmente, se deshace de la amiga, la abandona. El tono lúdico y hasta irónico del texto contrasta con la gravedad del tema; esta actitud se presenta en perfecta consonancia con la forma discursiva elegida por el hablante poético. Al convertir su discurso en una narración lírica, el hablante resta subjetividad al discurso, para poder así tratar con cierta distancia un tema tan emotivo como el amor.

En “Mayúscula” y “Ser natural” prevalece la estrategia de la descripción. Mediante este mecanismo, el hablante poético reafirma su posición externa con respecto a los hechos manifestados en los poemas. Mientras en “Ser natural” las imágenes oníricas se suceden semejando un tríptico. Gracias a la elocuencia pictórica, las imágenes hablan por sí mismas (el hablante lírico desaparece, se esconde). En “Mayúscula,” la descripción se refiere a la palabra, pero con un matiz metafórico. La palabra es una hermosa niña:

No sabe a nada, no huele a nada la alborada,
la niña todavía sin nombre, todavía sin rostro. Llega,
avanza, titubea, se va por las afueras. Deja una cola
de rumores que abren los ojos. Se pierde en ella misma.
Y el día aplasta con su gran pie colérico una estrella
pequeña. (98)

En el poema “XI” de la primera sección del libro el hablante lírico toma la investidura del poeta y describe, haciendo gala de las relaciones metafóricas, los momentos de inspiración creadora:

El cazador-pescador escruta la masa sombría y
anubarrada del horizonte, henchido de amenazas; hunde
los ojos sagaces en la rencorosa espuma, aguza el oído,
olfatea. A veces cruza la oscuridad un destello vivaz, un
aletazo verde y escamado. [...] El cazador sopla el cuerno

que lleva atado al pecho, pero su enlutado mugido se
pierde en el desierto del agua. (22)

Cuando no adopta la narración lírica para referirse a los tópicos del lenguaje de la poesía y el trabajo del poeta, el hablante poético se desdobra para dialogar consigo mismo utilizando la estrategia de la sermocinación. Pertenecientes a este grupo son los poemas: “IV,” “VI,” “IX,” “XVI,” “Antes de dormir,” “Gran mundo,” “Paseo nocturno,” y “Viejo poema.” En todos ellos el poeta establece un diálogo consigo mismo, como para poder liberarse de individualidad y acercarse más a la conformación de una postura universal acerca de estos temas. Por ejemplo, en el poema “IV” (muy representativo de los pertenecientes a esta primera sección del poemario), el hablante lírico se manifiesta en la hora destinada para el sueño: “Cierro los ojos y procuro no oír el tam-tam que suena en no sé qué rincón de la pieza. ‘El silencio está lleno de ruidos—me digo—y lo que oyes, no lo oyes de verdad. Oyes al silencio’ Y el tam-tam continúa, cada vez más fuerte [...]” (10). En otro texto, “Gran mundo,” también se hace referencia al sueño del poeta: “Habitas un bosque de vidrio. El mar de labios delgados, el mar de las cinco de la mañana, centellea a las puertas de tu dormir” (104). Igualmente, en el poema “Paseo nocturno,” el ambiente de la noche se presenta como el momento ideal para la reflexión del poeta:

El monólogo te acecha a cada paso, con sus
exclamaciones, sus signos de interrogación, sus nobles
sentimientos, sus puntos sobre las íes en mitad de un beso,
su molino de lamentos y su repertorio de espejos rotos.
Prosigue: nada tienes que decirte a ti mismo. (88)

Otro poema representativo de este tipo de estrategia es “Antes de dormir.” En este texto, el poeta se desdobra para cuestionarse acerca de uno de los más grandes

temores del ser humano: el paso implacable del tiempo. Al mismo tiempo el hablante lírico se prepara para liberarse de las ataduras de los recuerdos y de su propia individualidad. La forma de enunciación del discurso se solidariza con el sentimiento expresado:

¿Me oyes? No te veo. Escondes siempre la cara.
Te haré una confidencia—ya ves, no te guardo rencor y
estoy seguro de que un día vas a romper ese absurdo
silencio—: al cabo de tantos años de vivir... aunque siento
que no he vivido nunca, que he sido vivido por el tiempo,
ese tiempo desdeñoso e implacable que jamás se ha detenido,
que jamás me ha hecho una seña, que siempre me ha ignorado.
[...] Así yo: no tengo nada que decirle al tiempo. (38)

La estrategia discursiva más importante en *¿Águila o sol?* es el monólogo lírico, es decir, el uso de la primera persona singular en la enunciación de los poemas. Casi todos los textos se presentan desde esta perspectiva. El primero de los ejemplos es el poema que da el título a la colección, “¿Águila o sol?”. En “Trabajos del poeta” hay sólo dos excepciones: los poemas “IV” y “XVI.” En la última sección del poemario, “¿Águila o sol?,” también prevalece la mencionada estrategia, ya que once textos se ajustan al monólogo lírico: “Jardín con niño,” “Eralabán,” “Salida,” “Llano,” “Execración,” “Mariposa de obsidiana,” “La higuera,” “Castillo en el aire,” “Viejo poema,” “Valle de México” y “El sitiado.” Por el contrario, únicamente tres de los textos presentan este recurso en la segunda parte, “Arenas movedizas”: “Visión del escribiente,” “Prisa” y “Cabeza de ángel.”

Dos textos se apartan de la exposición tradicional de este recurso. “Mariposa de obsidiana” y “Cabeza de ángel” son monólogos líricos, pero aquí no es el poeta quien habla. En ambos casos se trata de monólogos elaborados por mujeres. En el primer

ejemplo se trata de una figura femenina precolombina, Itzpapalótl; en el segundo, de una niña de pueblo. La divinidad precolombina define su personalidad y el simbolismo de su investidura por medio del monólogo lírico:

Yo era el mediodía tatuado y la noche desnuda,
el pequeño insecto de jade que canta entre las yerbas
del amanecer y el zenzontle de barro que convoca a los
muertos. Me bañaba en mí misma, anegada en mi propio
resplandor. Yo era el pedernal que rasga la cerrazón
nocturna y abre las puertas del chubasco. En el cielo
del sur planté jardines de fuego, jardines de sangre. (100)

En el largo monólogo de la diosa se observa el sincretismo cultural y religioso del pueblo mexicano. Itzpapalótl es el símbolo de la madre, de la fertilidad de la tierra y de la raza vencida por los conquistadores españoles. Las características propias de esta divinidad precolombina se manifiestan, sin embargo, entremezcladas con la figura de la virgen de Guadalupe:

Mataron a mis hermanos, a mis hijos, a mis tíos.
A la orilla del lago de Texcoco me eché a llorar. Del Peñón
subían remolinos de salitre. Me cogieron suavemente y me
depositaron en el atrio de la Catedral. Me hice tan pequeña
y tan gris que muchos me confundieron con un montoncito de polvo. (98)

En “Cabeza de ángel” se suceden una serie de imágenes presentadas en el formato de monólogo interior. El texto ocupa dos páginas y media del libro y no presenta ningún signo de puntuación sino hasta la última frase del poema. La disposición del discurso se solidariza tanto con el contenido como con el cariz onírico del texto:

[...] me fui saliendo de aquel paisaje y volví a
México y me metí en el corral de mi casa en donde
había mucho sol y polvo y todo el patio cubierto por
unas grandes sábanas recién lavadas y puestas a
secar [...] el prado aparecía todo verde y cubierto de
florecitas rojas que mi mamá decía que eran del

color de la sangre de una Santa y yo me echaba a reír y le contaba que la Santa era yo y cómo me habían martirizado los moros y ella se enojaba y decía ay Dios mío ya mi hija perdió la cabeza y a mí me daba mucha tristeza [...] (80)

Por el contrario, en “Jardín con niño” y “Llano” el hablante poético vierte con desenfado el lirismo que caracteriza a este tipo de textos. En los tres poemas el yo lírico rememora los momentos más excepcionales de su pasado, especialmente la infancia y la adolescencia. Los recuerdos del pasado se avivan gracias a la contemplación de algún lugar o surge como resultado de la reflexión del hablante poético con respecto al paso del tiempo: “Y vuelvo al llano, al llano donde siempre es mediodía, donde un 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” (94). En “Jardín con niño,” por otro lado, el hablante recuerda ciertos momentos de su niñez:

La glorieta de los pinos, ocho testigos de mi infancia, siempre de pie, sin cambiar nunca de postura, de traje, de silencio. El montón de pedruscos de aquel pabellón que no dejó terminar la guerra civil, lugar amado por la melancolía y las moscas. [...] El silencio se yergue y me interroga. Pero yo avanzo y me planto en el centro de mi memoria. (86)

El recurso del monólogo lírico funciona como instrumento esencial en el proceso evolutivo del poemario completo. Dado que uno de los temas primordiales en el texto es la meditación del poeta acerca de su trabajo como artista, resulta hasta cierto punto necesaria la utilización de este recurso. En las constantes intervenciones del yo lírico de la sección “Arenas movedizas,” por ejemplo, inicia la reflexión en torno al devastador proceso de la escritura. El poema más representativo de esta sección es el “IX”:

Llevado por el entusiasmo de los experimentos
abro en canal a una, saco los ojos a otra, corto piernas,
agrego brazos, picos, cuernos. Colecciono manadas,
que someto a un régimen de colegio, de cuartel, de cuadra,
de convento. Adulo instintos, corto y recorto tendencias y
alas. Hago picudo lo redondo, espinoso lo blando,
reblandezco huesos, osifico vísceras. Pongo diques a las
inclinaciones naturales. Y así creo seres graciosos y
de poca vida. (18)

El poeta se convierte así en un pequeño demiurgo, capaz de edificar ciudades enteras dedicadas a la poesía, tal y como lo indica el poema “XIII,” en el cual se narra la edificación de Tilantlán. Todo esto rinde sus frutos y, para la tercera sección del poemario, el poeta está perfectamente consciente de su misión en la tierra. La cuestión planteada al inicio del poemario: “Hoy lucho a solas con una palabra. La que me pertenece, a la que pertenezco: ¿cara o cruz, águila o sol?” (2), parece resolverse en la conciencia del poeta. El proceso iniciado con el planteamiento de esta pregunta parece resolverse hacia el final del poemario. Así lo indica el texto “Viejo poema”:

No. Quédate si quieres, a rumiar al que fuiste. Yo
parto al encuentro del que soy, del que empieza a ser, mi
descendiente y antepasado, mi padre y mi hijo, mi semejante
desemejante. El hombre empieza donde muere. Voy a mi
nacimiento. (106)

El corolario de este proceso se da en el último poema de la colección, “Hacia el poema. Puntos de partida.” En este texto el hablante poético sintetiza los puntos más destacables de su poética. Igualmente importante es el hecho de que el hablante poético reúne las estrategias discursivas empleadas con anterioridad para expresarlas en las frases de este poema. En “Puntos de partida” se reúnen todas estas estrategias. Por principio de cuentas, el monólogo lírico: “Damos vueltas y vueltas en el vientre animal, en el vientre

mineral, en el vientre temporal. Encontrar la salida: el poema” (118). O, también en el siguiente ejemplo: “Obstinación de ese rostro donde se quiebran mis miradas. Frente armada, invicta ante un paisaje en ruinas, tras el asalto al secreto. Melancolía de volcán” (118). De igual manera se incluye la narración lírica en la siguiente máxima: “El instante se congela, blancura compacta que ciega y no responde y se desvanece, témpano empujado por corrientes circulares. Ha de volver” (120).

Es muy significativo, por otra parte, que el final del poemario apele directamente al lector, pues el hablante poético utiliza el recurso del apóstrofe lírico: “Merece lo que sueñas” (120). Por consiguiente, puede afirmarse sin temor a ningún equívoco que ¿Águila o sol? es un texto de gran variedad en el terreno de la enunciación; un texto, en suma, perfectamente coherente y equilibrado tanto en el plano de la expresión como del contenido.

El canto del poeta

En este capítulo no solamente se constató el modo de proceder tan disímil de los diversos hablantes líricos de los poemarios de Paz y Cernuda, sino también se pudo observar la gran variedad estilística del poema en prosa en cuanto al plano de la enunciación. Tanto Paz como Cernuda utilizan estrategias similares, con la excepción del apóstrofe lírico. Sin embargo, lo más interesante y novedoso de entre los resultados de esta investigación es la intención de controlar el exceso de subjetividad de ambos autores.

Si bien es cierto que la presencia del recurso del monólogo lírico es casi nula en Variaciones, el lirismo del texto no se ve afectado en modo alguno gracias a la

abundancia de los pasajes descriptivos. Por otro lado, en el caso de Paz, la insistencia en el monólogo lírico no exagera el lirismo del texto, ya que el hablante utiliza otras estrategias como el apóstrofe lírico o las narraciones para darle riqueza formal a su enunciación.

También es necesario señalar la presencia en el texto de Paz de lo que Bajtín denominaría para la novela como polifonía. Este mismo fenómeno, pero aplicado al poema en prosa es denominado por Sandras como el recurso del *plurivocalisme*. Esta estrategia en Paz resulta atinada y pertinente precisamente debido a esa abundancia en el monólogo lírico característico de ¿Águila o sol? Por su parte, Cernuda deliberadamente esconde la presencia del yo lírico como para evitar la exageración en el elemento subjetivo inherente a la poesía. Sin embargo, de nuevo este recurso resulta oportuno, pues permite la inclusión de otras técnicas discursivas que le permiten al hablante lírico ser más original y proveer de cierta novedad al poemario

En suma, lo que se pudo constatar es la versatilidad característica de los textos pertenecientes a este género literario, además de indagar cuáles son los mecanismos que le impiden apartarse de su naturaleza lírica. Gracias a esta capacidad del poema en prosa de conseguir la comunión perfecta de narratividad y lirismo es posible la existencia de poemarios tan bien logrados como los comparados en este estudio. La diversidad de perspectivas ofrecida por los recursos de enunciación del hablante poético en el poema en prosa sólo es uno de los aspectos enriquecedores de este género. La otra parte importante de la investigación radicó en rebatir los argumentos de cierto sector de la crítica de

sendos autores con respecto a la poca o nula presencia de lirismo con la que habían caracterizado a estos poemarios.

CAPÍTULO VII

CONCLUSIONES

El presente trabajo de investigación resulta del esfuerzo por estudiar con profundidad el fenómeno del poema en prosa como género trascendental en la historia de las letras españolas e hispanoamericanas. El objetivo principal fue la comparación entre dos ejemplos representativos en la evolución del género. La hipótesis planteada inicialmente propuso la existencia de numerosas similitudes—tanto en el plano del contenido como en el de la expresión—entre ambos textos, *¿Águila o sol?* y *Variaciones sobre tema mexicano*. Se propusieron estos dos ejemplos dada su fecha de publicación más o menos contemporánea y las afinidades entre Paz y Cernuda, tanto en el ámbito de la relación interpersonal como en la evolución de sus respectivas poéticas. Se ha podido observar cómo es que ambos escritores comparten estrategias en común al momento de expresarse utilizando un género tan versátil como el poema en prosa.

La comprobación de la hipótesis inicial constituye solamente una parte del proceso surgido como resultado de la investigación, dado que, por otro lado, la comparación llevada a cabo sirvió como instrumento de análisis de las características más intrínsecas del poema en prosa. Este tipo de estudios, tan escasos en el panorama de la crítica actual, aclaran los derroteros del poema en prosa en su evolución en Hispanoamérica y en España. Gracias a la valiosa ayuda de los estudios teóricos que definen los rasgos característicos de este género—principalmente en las letras francesas y

estadounidenses—se puede implementar con mayor eficacia estudios como el aquí presentado.

La mayoría de los presupuestos teóricos en torno al poema en prosa no se han aplicado al caso específico de la literatura en lengua española. Los estudios más valiosos se han enfocado principalmente a la literatura francesa. Es el caso, por ejemplo, de Suzanne Bernard, quien analiza el desarrollo de la evolución del género, desde sus comienzos hasta la segunda parte del siglo XX en su importante estudio. Destacan también los nombres de otros estudiosos como Jonathan Monroe, Michael Riffaterre, Mary Ann Caws, Steven Monte y Hermine Riffaterre, pues han puesto en práctica una metodología de análisis profundo de diversos autores significativos en la evolución del género. Es así como teoría y metodología crítica se complementan en el estudio del poema en prosa francés. Desgraciadamente, no es así en el caso de las letras españolas.

Habida cuenta de la carencia de estudios globales o, por lo menos, dedicados a la aplicación de los postulados teóricos en ejemplos concretos, el estudio ofrecido aquí constituye en una herramienta útil en el análisis de la evolución del género. Es de sobra conocida la existencia—aunque no muy profusa—de excelentes antologías que cumplen un propósito fundamental: la difusión del género a sectores especializados y no especializados en la materia. Es aún más evidente la carencia de estudios en el campo de la implementación de la teoría y su aplicación a ejemplos específicos. En ello reside la aportación más importante del presente estudio. Por medio del estudio comparativo de dos escritores valiosos en la evolución del género, Paz y Cernuda, se han podido cotejar las aportaciones anteriores de la crítica con respecto a la creación de ambos autores con la

teoría disponible acerca del género, pues sólo la exposición detallada de estos mecanismos puede hacer más eficiente un estudio de la naturaleza del aquí realizado.

La crítica especializada había esbozado algunos comentarios valiosos para el estudio de los dos poemarios en cuestión, aunque no siempre de manera rigurosa ni apeándose a la teoría implementada. Por medio de este estudio se pudo observar cómo es que la aplicación de un análisis más riguroso cuestiona dichos comentarios basados en criterios muy alejados de los instrumentos metodológicos propuestos por los teóricos del poema en prosa. De igual manera se ha podido refutar algunas imprecisiones con respecto a la clasificación genérica de textos como *¿Águila o sol?*, por ejemplo, en el sentido de considerarlo no un poemario sino un texto basado en la mezcla de un gran número de géneros. Considerar este poemario como una obra de raigambre ensayística o periodística es en realidad un argumento erróneo e impreciso, pues el poema en prosa es de naturaleza muy distinta a la propuesta por esas vertientes creativas. El poema en prosa es, sin duda, un género predominantemente poético (lírico). Que utilice los mecanismos propios de la prosa es una cuestión muy distinta, pues su naturaleza prosística es solamente inherente al plano de la expresión.

En el caso de *Variaciones sobre tema mexicano* se observó cómo es que la forma genérica aparta a un texto de textos aparentemente similares. Tal es el caso, por ejemplo, de la comparación de esta obra de Cernuda con otras semejantes tendientes a la presentación de una cultura o de la atmósfera de un país determinado. En *Variaciones* no existe el afán de retratar fielmente la realidad—tal y como aquel tipo de obras propone en términos generales—sino de presentar una cultura para poder esbozar principios

universales relacionados con la existencia del ser humano y, principalmente, de la función del poeta y de la poesía en la evolución de la humanidad.

Las ideas estéticas de ambos autores están fundamentadas en un mismo anhelo: trascender mediante la creación poética. Por tanto, una correlación une en un plano más universal estas dos obras: Paz y Cernuda se presentan como dos creadores en búsqueda permanente. Para Paz esta búsqueda se centra en la palabra exacta. La poética de Cernuda se centra, en cambio, en el anhelo de eternidad. Paz, por ejemplo, emprende la búsqueda de la palabra exacta y se cuestiona con respecto a su posición como escritor mexicano dentro de la literatura occidental. Lo mismo sucede con Cernuda: por medio del exilio encuentra su verdadero lugar como poeta dentro de la literatura en lengua española, para así poder acceder a la eternidad por medio de su creación poética. Dicho proceso de búsqueda llega a su culminación gracias a la libertad creativa inherente a la práctica de un género como el poema en prosa.

Los instrumentos metodológicos propuestos en este análisis: temática, tipos de discurso—narrativo y lírico—y desempeño de los hablantes poéticos pudieron fundamentar una comparación sólida entre ambos autores. Con éxito se comprobó cómo mediante un análisis profundo pueden encontrarse similitudes entre obras aparentemente distintas. Estas características afines tienen un origen común: la coincidencia en la práctica del poema en prosa.

Tanto en Variaciones sobre tema mexicano como en ¿Águila o sol?, la meditación de los hablantes poéticos, la implementación de narratividad y lirismo y el manejo del tema de lo mexicano exaltan a la palabra y la entronizan como única entidad capaz de

darle al poeta esa ansia de eternidad, parte constitutiva del mito personal de todo creador literario. De esta manera, los conflictos entre libertad creadora y la palabra, y entre realidad y deseo que ambos poetas plasmaron en sus compilaciones en verso, cobran una nueva relevancia en sus poemarios en prosa. Todos estos mecanismos son solamente un ejemplo del grado de versatilidad propuesto por el poema en prosa como género literario. Ambos textos son tan sólo dos ejemplos de la rica tradición iniciada a principios del siglo XX, fundamentada sobre todo en el ansia de renovación del lenguaje literario y de la creación poética en lengua española. El estudio que se presentó aquí es un esbozo de lo que constituiría una aportación importante, no únicamente al estudio de la obra de ambos poetas, sino a la perspectiva actual de las investigaciones en torno al poema en prosa en España e Hispanoamérica.

OBRAS CITADAS

- Abbagnano, Nicola. Diccionario de Filosofía. México: Fondo de Cultura Económica, 1974.
- Bachelard, Gaston. La poética de la ensoñación. México: Fondo de Cultura Económica, 1982.
- Bajtín, Mijaíl. Estética de la creación verbal. Trad. Tatiana Bubnova. México: Siglo Veintiuno Editores, 1997.
- . Teoría y estética de la novela. Trad. Helena Kriúkova. Madrid: Taurus, 1989.
- Barthes, Roland. El grado cero de la escritura. Trad Nicolás Rosa. México: Siglo Veintiuno, 1978.
- Beebee, Thomas O. The Ideology of Genre: A Comparative Study of Generic Instability. University Park, PA: Pennsylvanic SU, 1994.
- Bernard, Suzanne. Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours. Paris: Nizet, 1959.
- Bravo Villarroel, Roberto. "Eagle or sun? / ¿Águila o sol?" Masterplots. Magill's Literary Annual Essay-Reviews of 100 Outstanding Books Published in the Unites States During 1971. Englewood Cliffs, NJ: Salem Press, 1972.
- Burk, Linda Janet. ¿Águila o sol? A Riffaterrian Análisis of the Prose Poems of Octavio Paz. Diss. U of Illinois, Urbana-Champaign, 1994.
- Capote-Benot, José María. El surrealismo en la poesía de Luis Cernuda. Sevilla: U de Sevilla, 1976.
- Caws, Mary Ann and Hermine Riffaterre, eds. The Prose Poem in France: Theory and Practice. Nueva York: Columbia UP, 1983.
- Cernuda, Luis. Ocnos seguido de Variaciones sobre tema mexicano. Prólogo de Jaime Gil de Biedma. Madrid: Taurus, 1977.
- . Variaciones sobre tema mexicano. México: Porrúa y Obregón, 1952.
- . Poesía completa. Ed. de Derek Harris y Luis Maristany. Madrid: Siruela, 1993.

- . Prosa completa. Ed. de Derek Harris y Luis Maristany. Barcelona: Seix Barral, 1975.
- Chantikian, Kosrof, ed. Octavio Paz. Homage to the Poet. San Francisco: Cosmos, 1980.
- Corral, Rose, Arturo Soto Alabarce y James Valender, comps. Poesía y exilio: los poetas del exilio español en México. México: El Colegio de México, 1995.
- Curry, Richard K. En torno a la poesía de Luis Cernuda. Madrid: Pliegos, 1985.
- De la Rosa, Julio M. Cernuda y Sevilla. Albanio en el Edén. Sevilla: Edisur, 1981.
- Delgado, Agustín. La poética de Luis Cernuda. Madrid: Editora Nacional, 1975.
- Díaz-Plaja, Guillermo. El poema en prosa en España. Estudio crítico y antología. Barcelona: Gili, 1956.
- Fernández, Jesse. El poema en prosa en Hispanoamérica. Del modernismo a la vanguardia. Estudio crítico y antología. Madrid: Hiperión, 1994.
- Gerlach, John. "The Margins of Narrative: The Very Short Story, the Prose Poem, and the Lyric." Short Story Theory at a Cross Roads. Susan Lohafer and Clarey Jo Ellyn, eds. Baton Rouge: Louisiana S UP, 1989.74-84.
- Gimferrer, Pere. Octavio Paz. Madrid: Taurus, 1982.
- Grimal, Pierre. Diccionario de mitología griega y romana. Barcelona: Paidós, 2000.
- Guibert, Rita. Siete voces. México: Novaro, 1974.
- Harris, Derek. Luis Cernuda. Madrid: Taurus, 1977.
- . Luis Cernuda. A Study of the Poetry. London: Tamesis, 1973.
- Helguera, Luis Ignacio. Antología del poema en prosa en México. México: Fondo de Cultura Económica, 1993 (Colección Letras Mexicanas)
- Hendrix, Kloek, Levie y Peer, eds. The Search for a New Alphabet: Literary Stories in a Changing World. Amsterdam: Benjamins, 1996.
- Hernadi, Paul. Beyond Genre. Ithaca: Cornell UP, 1972.
- Herpoel, Sonja. "Hacia un nuevo orden. A propósito de ¿Águila o sol? de Octavio Paz." Neophilologus 76 (1992): 224-233.

- Jameson, Fredric. The Political Unconscious. Ithaca: Cornell UP, 1981.
- Krysinki, Wladimir. "Intensidad y altura en la búsqueda del presente." Revista Canadiense de Estudios Hispánicos 16.3 (Primavera 1992): 653-667.
- Langbaum, Robert. The Poetry of Experience. New York: Random House, 1957.
- Lemaître, Monique J. Octavio Paz. Poesía y poética. México: UNAM, 1976.
- Mabrey, María Cristina. "El laberinto de la soledad y Variaciones sobre tema mexicano: Paz y Cernuda, dos miradas a un mismo paisaje." SECOLAS Annals 27 (marzo 1996): 97-106.
- Magis, Carlos H. Dos momentos en la poesía de Octavio Paz. México: El Colegio de México, 1977.
- Makaryk, Irena. Encyclopedia of Contemporary Literary Theory. Toronto: U of Toronto P, 1993.
- Marchese, Angelo y Joaquín Forradellas. Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria. Barcelona: Ariel, 2000.
- Martz, Louis. The Meditative Poem: An Anthology of Seventeenth Century Verse. New York: New York UP, 1963.
- . The Poetry of Meditation. A Study in English Religious Literature on the Seventeenth Century. New Haven: Yale UP, 1954.
- Monroe, Jonathan. A Poverty of Objects: the Prose Poem and the Politics of Genre. Ithaca, NY: Cornell UP, 1987.
- Monte, Steven Vincent. Invisible Fences: Prose Poetry as a Genre in French and American Literature. U of Nebraska P, 2000.
- Paz, Octavio. ¿Águila o sol? / Eagle or Sun? Trans. by Eliot Weinberger. New York: New Directions, 1976.
- . Convergencias. "Juegos de memoria y olvido (Luis Cernuda)." Barcelona: Seix Barral, 1991.
- . Corriente alterna. "Apuntes sobre La realidad y el deseo." México: Siglo Veintiuno Editores, 1968.
- . Cuadrivio: Darío, López Velarde, Pessoa, Cernuda. México: Joaquín Mortiz, 1980.

- . El arco y la lira. Los hijos del limo. Obras completas. Barcelona: Círculo de Lectores/Fondo de Cultura Económica, 1994.
- . El laberinto de la soledad. Obras completas. Barcelona: Círculo de Lectores/ Fondo de Cultura Económica, 1994.
- . “El surrealismo.” Las peras del olmo. México: Imprenta Universitaria, 1956. 112-130.
- . El mono gramático. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1998.
- . Primeras letras. Ed. Enrico Mario Santí. México: Vuelta, 1988.
- Phillips, Rachel. The Poetic Modes of Octavio Paz. London: Oxford UP, 1972.
- . Las estaciones poéticas de Octavio Paz. México: Fondo de Cultura Económica, 1976. (Col. Breviarios, núm. 257)
- Pieyre de Mandiargues, Andre. “¿Águila o sol?” Octavio Paz. Pere Gimferrer. Madrid: Taurus, 1982. 13-16.
- Platas Tasende, Ana María. Diccionario de términos literarios. Madrid: Espasa, 2000.
- Prince, Gerald. The Form and Functioning of Narrative. New York: Mouton, 1982.
- Ramos Ortega, Manuel. La prosa literaria de Luis Cernuda. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 1982.
- Richards, Marvin. Without Rhyme or Reason: Gaspard de la Nuit and the Dialectic of the Prose Poem. Lewisburg, PA: Bucknell UP/ Londres: Associated U Ps, 1998.
- Riffaterre, Michael. “On the Prose Poem’s Formal Features.” Caws and Riffaterre 117-32.
- . Semiotics of Poetry. Bloomington. Indiana UP, 1978.
- Rodríguez-Monegal, Emir. “La muerte como realidad mexicana en la obra de Octavio Paz.” Octavio Paz. Alfredo Roggiano, ed. Madrid: Fundamentos, 1979. 125-154.
- Roggiano, Alfredo, ed. Octavio Paz. Madrid: Fundamentos, 1979.

- Rosa, Julio Manuel de la. Luis Cernuda y Sevilla (Albanio en el Edén): notas para una introducción a la lectura de Ocnos. Sevilla: EdiSur, 1981.
- Sandras, Michel. Lire le poème en prose. Paris: Dunod, 1995.
- Santí, Enrico Mario. El acto de las palabras: estudios y diálogos con Octavio Paz. México: Fondo de Cultura Económica, 1997.
- Silver, Philip W. Et in Arcadia Ego. A Study of the Poetry of Luis Cernuda. Princeton, DAI Princeton U, 1963.
- . Luis Cernuda: el poeta en su leyenda. Madrid: Castalia, 1995.
- Stanton, Anthony. "Luis Cernuda y Octavio Paz: convergencias y divergencias." Corral, Soto y Valender 231-43.
- Talens, Jenaro. El espacio y las máscaras: introducción a la lectura de Cernuda. Barcelona: Anagrama, 1975.
- Todorov, Tzvetan. "Categories of Narrative." Papers on Language and Literature 16 (1980): 3-36.
- . Los géneros del discurso. Caracas: Monte Ávila Editores, 1996.
- Ulacia Altolaquirre, Manuel. El árbol milenario: un recorrido por la obra de Octavio Paz. Barcelona: Galaxia Gutenberg/ Círculo de Lectores, 1999.
- Valender, James. Cernuda y el poema en prosa. Londres: Tamesis, 1984.
- . La prosa narrativa de Luis Cernuda. Historia de una pista falsa. México: UAM, 1981.
- . "Los placeres prohibidos: An Analysis of the Prose Poems." The Word and the Mirror: Critical Essays on the Poetry of Luis Cernuda. Salvador Jiménez-Fajardo, ed. London: Fairleigh Dickinson UP/ Associated U Presses, 1989. 80-96.
- , comp. Luis Cernuda ante la crítica mexicana: una antología. México: Fondo de Cultura Económica, 1990.
- Vallejo, Fernando. Logoi. Una gramática del lenguaje literario. México: Fondo de Cultura Económica, 1983.
- Wilson, Jason. Octavio Paz. Boston: Twayne, 1986.

---. Octavio Paz. A Study of His Poetics. Cambridge: Cambridge UP, 1979.