

CIRCULARIDAD Y LINEALIDAD EN LA EXÉGESIS DEL POEMA EXTENSO: *Piedra de sol* de Octavio Paz y *Gran fuga* de Alfonso Canales¹

ANTONIO DÍAZ MOLA
Universidad de Málaga

Recepción: 3 de julio de 2024 / Aceptación: 15 de octubre de 2024

Resumen: Con el presente trabajo pretendemos exponer desde un enfoque metodológico comparatista las caracterizaciones que configuran la entidad del poema extenso, atendiendo, sobre todo, a la especial relevancia estructural que opera tanto en *Piedra de sol* de Octavio Paz, como en *Gran fuga* de Alfonso Canales. Así, nuestro principal objetivo es subrayar que la proyección circular del amor en Paz y la proyección lineal de la existencia en Canales constituyen dos formas de adaptar la argumentación temática al cauce expresivo que la contiene. Por tanto, queremos fijar la fenomenología del poema extenso como un formato óptimo que posibilita una compleja red de pensamiento y simultaneidades. Finalmente, habida cuenta de que *Gran fuga* cumple con los parámetros genéricos del poema extenso, resulta razonable vincularla al corpus diseñado por Rastrollo Torres (2016) al tiempo que reconocemos el valor de una obra indispensable del Patrimonio Literario Andaluz.

Palabras clave: Estructura circular, estructura lineal, Octavio Paz, Alfonso Canales, poema extenso.

Abstract: This work intends to expose, from a comparative methodological approach, the characterisations that configure the entity of the long poem, paying attention above all, to the special structural relevance that operates both in Octavio Paz's *Piedra de sol* and in Alfonso Canales' *Gran fuga*. Thus, its main aim is to highlight that the circular

¹ Este artículo emana como resultado de la concesión de la Ayuda de Iniciación a la Investigación del Plan Propio de la Universidad de Málaga (2024).

projection of love in Paz and the linear projection of existence in Canales constitute two ways of adapting the thematic argumentation to the linguistic and expressive channel that contains it. Therefore, this work tries to establish the phenomenology of the long poem as an ideal format that makes possible the creation of a complex network of thought and simultaneities. Finally, given that *Gran fuga* meets the generic parameters of the long poem, it is reasonable to link it to the corpus designed by Rastrollo Torres (2016) while recognising its value as an indispensable work of Andalusian literary heritage.

Keywords: Circularity, linearity, Octavio Paz, Alfonso Canales, long poem.

Introducción

El presente trabajo quiere contribuir con una aproximación descriptiva y teórica del poema extenso al corpus diseñado por Rastrollo Torres (2016) acerca de tal subgénero poético. Para ello hemos acudido a dos textos clave, uno presente en el corpus referido, como es *Piedra de sol* de Octavio Paz, y otro no presente, como es *Gran fuga* de Alfonso Canales. Respecto a este último, habida cuenta de que cumple los parámetros genéricos del poema extenso, cabe decir que nos motiva enérgicamente su origen malagueño, pues como colaboradores con el Grupo de Investigación Andalucía Literaria y Crítica: Textos Inéditos y Relecciones (ANLIT-C), dirigido por Belén Molina Huete, deseamos reivindicar y contribuir a aportar valor a las figuras destacadas del Patrimonio Literario Andaluz.

Asimismo, se pretende dar cuenta desde un enfoque metodológico comparatista como el propugnado por Coutinho (2019) de cómo dos poemas extensos adaptan su amplia estructura al tema y argumento que se objetiva en ellos, y cómo sus respectivas cadencias se caracterizan por una hondura conceptual de pensamiento. Así, se tratará de demostrar las implicaciones que presenta el hecho de que la poesía dialogue con otras disciplinas como la filosofía o la religión, para concluir, fijada la relevancia temática y argumental, que la estructura circular de *Piedra de sol* responde al deseo de un amor proyectado al infinito; mientras que, por otra parte, la linealidad de *Gran fuga* guarda relación con la inexorable consumación de la fugaz vida humana.

Finalmente, teniendo en cuenta el similar trasfondo filosófico que caracteriza a ambas obras, el abordaje interpretativo que vamos a desarrollar se sustantiva como eje operatorio y dinámico de la exégesis que se propone como aproximación general del estudio del poema extenso. Y, además, teniendo en cuenta el contraste existente entre la cantidad de versos que conforman un poema y otro (584 de *Piedra de sol* frente a los 300 de *Gran fuga*), el análisis será más extenso en el poema del mexicano, cuya potencia filosófica se volcará también, por similitudes conceptuales, a *Gran fuga*.

Estado de la cuestión

En términos generales, el poema largo como subgénero no ha sido un tema estudiado en profundidad desde una perspectiva académica. No obstante, pese a la tradicional escasa atención en nuestro ámbito hispánico, es posible rastrear algunos valiosos aportes en los cuales, además, se inspira este trabajo. Así, dentro de la esfera de la literatura peninsular destacan principalmente los estudios de Juan José Rastrollo Torres (2011, 2016 y 2017), quien ha centrado sus esfuerzos en desentrañar las caracterizaciones que operan en la composición del poema extenso moderno: «es algo más que un texto escrito en cien versos o más; es una composición con una estructura o armazón que alcanza la unidad dentro de la dispersión que representan los fragmentos que la componen» (2011: 105). También ha tratado de exponer la genericidad del poema extenso a partir de una amplia taxonomía de modos de expresión, y ante la observación de Kamboureli, cuando señala que «the long poem has been read as a lyric, as an epic, as a discursive narrative, as a post-modern text», afirma Rastrollo Torres que «esta definición es toda una piedra de toque para constatar la indefinición del género que tratamos y la dificultad de abordarlo desde un punto de vista genérico, ya que, por lo general, se revela como una modalidad textual mutante» (2016: 587).

Esta complejidad de trazar un método para definir los múltiples atributos estéticos, estilísticos y temáticos que integran el poema extenso se hace patente, asimismo, al observar estudios como los de, por ejemplo, el poeta peruano Eduardo Chirinos (2013) o Clara Isabel Martínez Cantón (2014), quienes vienen a concluir que la amplitud no es el único rasgo identitario, pues existen otros aspectos igual de relevantes para el análisis del poema extenso tales como la fragmentación, la pretensión de ofrecer una visión personal del mundo, la fijación de recurrencias y sorpresas, y la simultaneidad. En concreto, llegará a indicar Martínez Cantón al hilo de lo expuesto por Rastrollo Torres que «el poema largo o poema extenso contemporáneo es un concepto de difícil definición y sobre el que no ha habido, en el ámbito hispánico, una reflexión teórica sistemática» (2014: 124). Creemos que el carácter poliédrico de este tipo de composición se relaciona, entonces, con las diferentes formas del decir y con la continua sucesión de imágenes que van conectando distintos significados entre sí para instaurar, finalmente, unidades de sentido bien definidas. De ahí que exista un mayor grado de libertad de interpretación y transversalidad en el poema extenso que en el breve. Se aprecia, otra vez, que la complejidad a la hora de definir este subgénero es palmaria y, entre los estudios disponibles sobre la naturaleza del poema extenso, solo los de Rastrollo Torres (2016) proponen una clasificación tipológica que podemos resumir de la siguiente manera, atendiendo, sobre todo, a cuatro niveles esenciales: (i) el semántico, (ii) el enunciativo, el (iii) estructural y el (iv) expresivo.

Cuando advertimos el carácter poliédrico del poema extenso, planteamos como hipótesis que también se ve potenciado por las profundas manifestaciones del pensamiento que se dan en él, ya que durante la larga tirada de versos que lo conforman hay lugar para excursos y digresiones de fuerte hondura conceptual. Nuevamente Rastrollo Torres, a propósito de tales parámetros, señala sobre *Espacio* de Juan Ramón Jiménez que «la arquitectura íntima [...] responde a una lógica deductiva basada en un arranque poemático o elemento generador del poema que es la sucesiva respuesta a todos los interrogantes que planteará el texto» (2017: 502). De lo que se infiere que este tipo de poema se adentra en una reflexión ontológica acerca de las sentencias que se van distribuyendo a lo largo de su extensión total. Así, en tanto que se objetiva la plasmación de inquietudes personales ancladas en la fenomenología de la experiencia, hay estudiosos que han querido ver en el poema largo el sustrato biográfico como superficie sobre la que se cimienta todo el conjunto (nivel semántico-autobiográfico):

[...] la autobiografía extensa en verso conserva, entonces, esta capacidad del poema breve de referir figurativamente, pero no solo gracias a la «deformación» de la realidad de que hablaba Caballero Bonald, sino que también su mayor complejidad lingüística (heredada de su carácter lírico) implica el acceso a unos estratos de la realidad a los que no llega la autobiografía en prosa (Luján Atienza, 2022: 28).

Por tanto, vemos que el poema extenso es concebido por la crítica mejor calificada como una senda óptima para reflexionar en un tiempo simultáneo al de la escritura, y esta reflexión poética no solo se enuncia de diferentes modos, sino que además se presenta visualmente desde un amplio espectro de posibilidades que transita desde lo fragmentario y escurridizo a lo compacto y lineal. En la inercia de una cadencia rítmica y extensa es dable suponer, por consiguiente, que el pensamiento se adentra en los intersticios que oxigenan la estructura de un cauce de largo aliento, como si el pensamiento fuese el motor de un dispositivo poético que exige su anclaje en las ideas para materializar una tensión que sostenga en equilibrio el conjunto completo. Se trata de un desafío intelectual y técnico que ha tenido en los últimos tiempos un gran predicamento, tal y como recoge el corpus de obras diseñado por Rastrollo Torres (2016): *Espacio* de Jiménez, *Metropolitano* de Barral o *El libro, tras la duna* de Sánchez Robayna; [...] *El Contemplado* de Pedro Salinas; *Más Allá* de Jorge Guillén; *Drop a star* de León Felipe; *Elegías de Bierville* de Carles Riba; *Anagnórisis* de Tomas Segovia; *Descripción de la mentira* de Antonio Gamoneda; *En busca de Cordelia* de Clara Janés; *Rapsodia* de Pere Gimferrer; *El río* de Miguel Ángel Bernat; *El río de agua* de Álvaro García; *Tiempo* de Vicente Luis Mora; *Matar a Platón* de Chantal Maillard; *Entreguerras* de José Manuel Caballero Bonald; *Elegía en Portbou* de Antonio Crespo Massieu; *Camp de Mar* de Andreu Jaume; o *La tumba de Keats* de Juan Carlos Mestre.

Nos parece sumamente útil este corpus de obras porque pone de manifiesto el desajuste que se da entre la gran cantidad de poemas extensos disponibles y la falta de estudios teóricos y críticos que los aborden. Y esta realidad se ve más acusada aún en los poemas extensos escritos por mujeres, asunto que ha estudiado con atención Shaaron Keefe Ugalde (1994), pionera en el tratamiento del poema extenso como objeto de estudio que merece una sistematización clarificadora. Según esta crítica uno de los elementos distintivos del poema extenso es su autonomía plena como libro, no perteneciendo como sección o bloque a una totalidad mayor que lo contiene. Y nuevamente, en consonancia con lo expresado por Rastrollo Torres o Martínez Cantón, declara que «aunque los críticos literarios no se ponen de acuerdo en una definición exacta del poema largo contemporáneo, sí reconocen que tales poemas contienen elementos épicos y que estos forman una de las características definidoras (Keefe Ugalde, 1994: 173).

De modo que la indefinición parece un hecho consustancial al carácter cambiante y dinámico de una composición que alberga en su eje operatorio lo simultáneo y lo múltiple, y a raíz de ahí se oscurece, a nuestro juicio, la pretensión de instaurar una categoría que sirva de molde a tan variado subgénero poético. Para Keefe Ugalde «las poetas españolas de la actualidad utilizan el poema largo para la inscripción de la subjetividad femenina» (1994: 124), lo cual remite a la ya citada ontología del pensamiento, pues la extensión de la estructura posibilita que se incorporen las inquietudes del yo en un torrente de expresión poética universal donde se conjuga lo individual y lo colectivo. Son muchas las poetas que se han sometido al reto de la larga duración poemática, y en el catálogo de obras generado por Keefe Ugalde encontramos *En busca de Cordelia* de Clara Janés; *Odisea definitiva* de Luisa Castro; *Narcisia* de Juana Castro; *Usted* de Almudena Guzmán; *El libro de Ainakls* de Carmen Borja; *El don de Lilith* de Andrea Luca; y *Un nombre para Laila* de Carmen Albert. Conviene subrayar que «el poema largo femenino de la actualidad logra la revisión de la historia universal al narrar la historia silenciada de la mujer» (Keefe Ugalde, 1994: 174), de forma que la experiencia ya no va a ser reprimida como en anteriores siglos, sino articulada en el propio yo para situar el contexto femenino en el devenir de la humanidad a la que pertenece. Esta fuerza de la subjetividad fue vista, antes, por Octavio Paz, quien observó que el yo del poeta como asunto ofrece componentes subjetivos fértiles al poema, que se convierte en expresión identitaria y totalizadora (García Florindo, 2016).

Por otra parte, las representaciones en prosa poética también han sido estudiadas como variantes del poema extenso (en su nivel expresivo). Es lo que sucede, entre otros casos, con el ya citado *Espacio* de Juan Ramón Jiménez (Rastrollo Torres, 2017) y *Aquí en la tierra* de Juan Bernier (García Florindo, 2016). Sobre este último título se ha resaltado que el desarrollo continuado de su prosa es testimonial, configurando un poema extenso donde la escritura se caracteriza por ser híbrida y transgredir con espíritu romántico y moderno los corsés genéricos de la

tradicón y el canon ortodoxo. Precisamente, para Octavio Paz se funda con el Romanticismo una ruptura que evolucionará en un novedoso formato de composición poética, que él mismo denominó poema extenso moderno (García Florindo, 2016), y donde, como se ha precisado anteriormente, cobra vital trascendencia la subjetividad del yo poético.

Es justamente Paz quien ha escrito uno de los poemas extensos que mayores comentarios y anotaciones ha suscitado a lo largo del tiempo: *Piedra de sol*. En efecto, María Victoria Pineda González (2020), Gabriel Ortiz Armas (2021) y Luis Alberto López Soto (2023), por solo citar los estudios más recientes, han explorado diversas significaciones de lo que supone un texto total y universal, como señaló Enrico Mario Santí (en Paz, 1988). A decir de Pineda González, *Piedra de sol* se caracteriza por la versatilidad de su dinámica expresiva, pues en él encontramos «la circularidad, el instante, la temporalidad, la universalidad, el erotismo, la feminidad, la divinidad, el mito, el caminar, las notas autobiográficas, los detalles históricos, los componentes románticos, las reminiscencias surrealistas, la combinación de las tradiciones culturales prehispánica y europea [...]» (2020: 166). Y esta ristra de categorías la focaliza Pineda González en el marbete de la sublimidad, pues añade que «lo sublime se revela en *Piedra de sol* al menos de tres formas complementarias: en la concepción general del texto, en las imágenes que sostienen la carnadura de los diversos temas que conforman el todo y en el estilo» (2020: 169).

Por otro lado, Ortiz Armas ha puesto la atención sobre la estructura de *Piedra de sol* expresando que «el poema puede categorizarse como surrealista y existencial, y se construye como una frase circular» (2021: 20), pero lo fundamental, según su enfoque filosófico, es que *Piedra de sol*, amén de la circularidad que vehicula su significación, es, ante todo, el territorio de una ardiente emocionalidad como estado anímico idóneo para la escritura y, en función de lo expresado por Ortiz, parte de ahí la apertura gnoseológica del amor y la existencia como problemáticas que derivan de la emotividad inexpugnable de querer instaurar un significado práctico al infinito. Respecto a la postura del abordaje literario adoptada por López Soto (2023) frente a *Piedra de sol*, sobresale el pormenorizado análisis rítmico que realiza del texto, convencido de que la constante cadencia del poema extenso condiciona la interpretación de este, ya que, citando a Beristáin (1985), expondrá que la implicación del ritmo, en tanto que figura retórica, «afecta al nivel fónico-fonológico de la lengua, aunque también informa y permea los otros niveles, pues existe una interdependencia entre ritmo y sintaxis por una parte y, por otra, en la poesía el ritmo influye sobre el sentido» (2023: 8).

A este volumen de glosas y ejercicios hermenéuticos nos sumamos modestamente para acercar *Piedra de sol* a *Gran fuga*. Tal como hemos ya precisado, la relación de comentarios sobre *Piedra de sol* es abundante y prolija, y podríamos rastrear el alcance de las características que lo conforman como un hito universal de las letras hispánicas. Ni que decir tiene que, por supuesto, también aparece en

el corpus sobre poemas extensos fijado por Rastrollo Torres (2016) en el nivel estructural-circular. No corre la misma suerte la obra del poeta malagueño Alfonso Canales, de forma que esto constituye el motivo nuclear que justifica el presente trabajo, donde se quiere establecer un cotejo entre *Piedra de sol* y *Gran fuga* para mostrar la diferente concepción estructural de ambos poemas largos, uno orientado hacia lo circular y otro hacia lo lineal. Tal configuración, como trataremos de justificar minuciosamente, tiene sus orígenes en la temática abordada por cada poema; así, si Octavio Paz aborda el concepto del ser y del amor como identidad universal sublime que aspira circularmente a siempre renacer y no acabarse, Alfonso Canales realiza un recorrido lineal que, por impositivo lógico y con tono escéptico, se extiende desde el nacimiento a la muerte, sin posibilidad de redención. Nuestro propósito consiste en tratar de arrojar luz sobre las concatenaciones que configuran un poema extenso y en ver de qué modo se pueden establecer convergencias y divergencias en el planteamiento de lo circular y de lo lineal como cauce expresivo de sus significaciones.

Una noción comparatista de la literatura

El análisis descriptivo y la exégesis tanto de *Piedra de sol* como de *Gran fuga*, puestos en común mediante el cotejo temático en sus dinámicas constituyentes como entidad de texto (Gadamer, 1977), se va a poner al servicio del método comparatista, es decir, se quiere caracterizar la circularidad y la linealidad de uno y otro poema mediante el comentario por extenso de ambas obras. Y para tal fin resulta imprescindible acudir al plano simbólico, esto es, «el de la literatura como “espacio” para el imaginario, o mejor dicho como “paisaje” o “terreno”, palabras gratas a Jean-Pierre Richard cuando habla del texto como espacio o campo de lectura» (Pegeaux, 2023: 28). Así, desde una lectura pormenorizada de una y otra obra es como se desea presentar el conjunto de ideas centrales que constituyen y potencian la entidad de sus respectivas simbologías, pues la estrategia temática va a ser la que determine, según justificaremos, la estructura circular en *Piedra de sol* y lineal en *Gran fuga*.

Asimismo, dado que el estudio comparatista permite un diálogo que alcanza dimensiones de diversa índole, desde manifestaciones folclóricas a expresiones eruditas (Coutinho, 2018), se puede aspirar a eliminar la noción de «literatura periférica» para basar la entidad o nivel de un texto en función de los contenidos que en él se sustentan. De este modo, pese a la distancia espaciotemporal que media entre Paz y Canales, será posible observar qué registros revitalizan en cada caso los tratamientos específicos que enfatizan las tematizaciones que un autor y otro pretenden importar a la conciencia literaria lectora, ya sean mitológicas, religiosas, filosóficas o de cualesquiera continentes que admitan su poetización. Hay en

lo transversal, por tanto, una apertura de interpretación que no constriñe el texto a la biografía concreta de quien lo compone, y ahí radica la riqueza de significar de un modo íntimo la pluralidad que procura un comparatismo como el ideado por Coutinho o Pageaux. De hecho, según este último, «la creación poética o artística es mediadora entre el hombre que la inventa y el mundo en que vive. Es lo que me atrevo a llamar la mediación simbólica» (2023: 30).

Que el cotejo entre dos poemas extensos da como resultado una aproximación global al tratamiento que tal subgénero supone en las representaciones de lo que objetivan parece evidente, y es por ello que la comparación entre lo circular y lo lineal también da buena cuenta de cómo se articula la flexibilidad de un tipo de composición que habilita en su cauce un mundo propio, el del autor, pero también el del receptor, en tanto que atribuye simbologías emanadas de su saber enciclopédico al conjunto del poema. Así, para Damrosch (2003), era posible y necesario hablar de literatura-mundo. Este concepto, que aboga por la universalización del espíritu humanista, recientemente ha sido definido como «conjunto de obras clásicas [...] como un canon evolutivo compuesto de obras-maestras, y [...] como “ventanas hacia el mundo” (Coutinho, 2019: 21). Esta apertura consolida la noción de los estudios culturales en detrimento de la tradicional filología ortodoxa, representada, verbigracia, por Pottier (1970), y reacia a desvincular el análisis literario de lo puramente formal. Así, contra estas doctrinas estancas, el comparatismo fija la fundamentación de que el texto, como artefacto interdisciplinar, asume las diversas contribuciones extratextuales que se le puedan asignar; reforzando, por ende, que la categoría de circularidad y linealidad que aquí atribuimos a uno y otro texto se justifican, además, por la ontología temática que se vehicula en ellos.

Si la Literatura comparada persigue el encuentro de ideas literarias con el objeto de individuar los procesos de desarrollo que conlleva la originalidad de la escritura (Croce, 1966: 72), es asumible querer ver en el cotejo de *Piedra de sol* y *Gran fuga* los estilos poéticos con que se conduce la idea del amor como justificación de la existencia (en Paz) y la de la fragilidad efímera de la vida (en Canales) en relación con los argumentos retóricos persuasivos que, desde la citada transversalidad, proyectan en la literatura un dominio antropológico (Mombelli, 2019). Creemos que la problemática filosófica que uno y otro autor objetivan en sus extensos poemas ha de ser comparada por apreciar cómo el quehacer creador se asimila a un temperamento que se traduce, en el caso de Paz, en la circularidad de siempre renacer o, en el caso de Canales, en la linealidad de resignarse a la deriva última de la muerte.

Por razón de la transversalidad «se abandona la exclusividad del texto literario como objeto único del estudio de la literatura» (Mombelli, 2019: 104). Y como propósito último, al hilo de lo anterior, tenemos que advertir la necesidad de hacer efectivo un abordaje plural de los materiales literarios, sin el prurito terreneño como constitución de un análisis exaltado y nacionalista. Es decir, que la universalización comparada de, en este contexto, obras poéticas, habilita el intercambio de

expresiones que enriquecen el paradigma de un subgénero concreto: el poema extenso. Con el comparatismo, entonces, pretendemos sumarnos no a una subordinación de obras para establecer un *ranking* de prestigio, sino a una dinámica democratizadora que alberga como consigna un método de lectura de obras por separado para, a la postre, con perspectiva global, unir interpretaciones para construir multiculturalmente un espacio sin hegemonías nacionales. A este respecto pensamos que el comparatismo, en el tiempo de globalización que vivimos, posibilita precisamente «la necesidad de complementar el modelo instaurado por los estudios de las literaturas en su contexto estrictamente nacional» (Abeledo, 2016: 31).

Insistimos en que la idea de apertura nos resulta sumamente fructífera para conservar, por otro lado, el carácter particular tanto de *Piedra de sol* como de *Gran fuga*, sin detectar jerarquías de ningún orden ni ligar el impulso creador a caracterizaciones históricas de mayor o menor tendencia, aun sin perjuicio de las influencias que cada texto pueda disponer en su proceso de creación. Con relación a la noción de influencia, Jerónimo Ledesma ha observado, muy agudamente, que se trata de una metáfora «que predominó en los estudios literarios de sesgo comparatista durante largo tiempo [...]. Se empleaba en sentido astrológico para referirse a las energías de las estrellas que fluían en los cuerpos sublunares afectando su modo de actuar» (2004: 155). Así, «lo que fluye en» suele ligarse a la influencia literaria patente en una determinada obra, pero no atendemos en este trabajo, desde las coordenadas del comparatismo, a aquellos elementos que son deudores de un hito literario concreto, sino que vistos los textos por separado los queremos posicionar como subgénero del poema extenso, sobre todo en la interesante trabazón que se produce entre la estructura (circular y lineal) y la temática que aflora en la cadencia de tales geometrías discursivas.

Fijadas las fronteras de la comparación como espejos que comunican contrapuntos creemos que evitamos el fatal juego de las fagocitaciones, de tal forma que ni *Gran fuga* queda subsumida en *Piedra de sol* ni viceversa. De esta forma, la realidad literaria de ambas obras conforma un propio arsenal de encuentros entre las diferentes influencias que en ellas se suceden, y, por otro lado, la caracterización del poema extenso queda abierta de un modo en que las claves hermenéuticas se desprenden de lo que irradia como eje de transversalidad el propio texto. Estamos, pues, en la línea de Amado Alonso cuando sugería que la obra literaria ha de ser estudiada desde una intuición estilística pura, «como producto creado y como actividad creadora» (1977: 89), pero siempre respetando en grado sumo la preservación de sus valores y potencias inherentes.

La concepción poética circular y amorosa de Octavio Paz a la luz de un diálogo entre *Piedra de sol* y *El arco y la lira*

Con la publicación de *Piedra de sol* (Fondo de Cultura Económica, 1957), contenido en el volumen *Libertad bajo palabra* (Cátedra, 1988, que reúne obra escrita entre 1935 y 1957), Octavio Paz logra la concreción de un cosmos personal a partir de imágenes de amor esparcidas durante el largo aliento del poema para establecer un sentido de circularidad que simboliza el infinito del sentimiento objetivado. El motivo del amor se ampara en la exaltación patriótica de México, la mitología o la mujer desde un prisma de simultaneidades que aglutina conceptos como cuerpo, transparencia y escritura (Silvestre Manuel, 2012: 66), de forma que la circularidad cumple un propósito de perpetuo ir y venir, de nacer y renacer en el origen creador de la palabra. Palabra poética que, en *Piedra de sol*, fluye durante 584 endecasílabos para unir la circularidad a la hipnosis mística de una cadencia de alto vuelo, porque la «voluntaria utilización del ritmo como agente de seducción» (Paz, 1986: 53) posibilita que en la poesía domine una emoción ajena, que instaure una voluntad de conocimiento al servicio del mundo.

Este fluir en la circularidad aludida se trifurca en pasado, presente y futuro, es decir, en una simultaneidad temporal y abarcadora donde el poema se convierte en simulacro de vida real, puesto que en él se registran los acontecimientos que influyen y condicionan el desarrollo del sentimiento amoroso como un conocimiento dado por la visión amante: «el mundo ya es visible por tu cuerpo, / es transparente por tu transparencia» (Paz, 1988: 335). La citada circularidad que contiene el tiempo como problema filosófico funda en *Piedra de sol* una de las tesis octavianas acerca de la función poética, y esta guarda relación con que «el poema no es una forma literaria sino el lugar de encuentro entre la poesía y el hombre» (Paz, 1986: 14). Así el texto poético propiciaría la realidad de una conciencia colectiva, un lugar donde ha de concretarse —por fuerza de deducción lógica— la experiencia humana como salto hacia el encuentro comunicativo y solidario del poema. Pero también se produce un encuentro de orden inverso que transita desde lo colectivo a lo individual, cimentado en la subjetividad lírica de la primera persona rodeada de pluralidades que lo atestiguan: «voy entre galerías de sonidos, / fluyo entre las presencias resonantes, / voy por las transparencias como un ciego» (Paz, 1988: 335). Para Paz, entonces, la poesía (en realidad, la literatura en general) opera en unas coordenadas de interacción funcional en tanto que cree que el poder evocador de la palabra es suficiente para integrar una atmósfera íntima en un mundo compartido.

De hecho, sobre México señala que «es uno de los pocos países que aún posee eso que llaman color local [...]. El mexicano necesita de la fiesta, de la Revolución o de cualquier otro excitante para mostrarse tal cual es» (1982: 50). Parece que en el caso de *Piedra de sol*, Paz requiere del amor para mostrarse poéticamente

abierto a la consideración de pensar el infinito como un lugar posible, idea que iremos desarrollando a lo largo del artículo. Se concibe, por tanto, la palabra como signo de ofrenda y ceremonia. Y para el efectivo desarrollo del ejercicio poético dirá Paz que «el poeta siempre intenta comulgar, unirse (reunirse, mejor dicho) con su objeto: su propia alma, la amada, Dios, la naturaleza», esto es, que precisamente «la poesía mueve al poeta a lo desconocido» (1982: 97). Este adentrarse en territorios inhóspitos para explorar la imagen de un asombro o una celebración podría sugerir, a nuestro juicio, la pátina de misterio asociada al amor y a la naturaleza que se refleja por momentos a lo largo de *Piedra de sol*: «toda la noche llueves, todo el día / abres mi pecho con tus dedos de agua, / cierras mis ojos con tu boca de agua, / sobre mis huesos llueves, en mi pecho / hunde sus raíces de agua un árbol líquido» (Paz, 1988: 336).

El pensamiento literario y ensayístico de Paz es coherente con su acción poética, pues, en efecto, culmina con el anhelo del encuentro humano. La esperanza de fijar en el sentido mágico de la palabra la apertura de un mundo propio no es baladí, supone, de entrada, la voluntad de entregarse a un hipotético lector con una voz desnuda, confiada en discurrir por un tiempo vivo, y en esa vida, después, se fundamenta la concreción de lo que Paz llama «pluralidad de lo real» (1986: 99). Con la acuñación de imágenes que revelan dicha diversidad, se puede reducir lo abundante a cierta unidad icónica, y así surge el emblema de *Piedra de sol*, que constituye el canto de amor de una mitología personal donde cabe la mirada convergente y divergente.

Cuando el poeta mexicano expresa que «la poesía la podemos hacer entre todos porque el acto poético es, por naturaleza, involuntario y se produce siempre como negación del sujeto» (1986: 171), se descubre que la concepción de Paz acerca de la inspiración poética se entiende en la categoría de espíritu solidario. A la vez, la idea de que el poeta sea un demiurgo o un médium cuya voz intercede entre una pulsión colectiva y un mensaje unitario la reafirma Paz al indicar directamente que

[...] la misión del poeta consiste en atraer esa fuerza poética y convertirse en un cable de alta tensión que permita la descarga de imágenes. Sujeto y objeto se disuelven en beneficio de la inspiración [...]. Y al imaginar disolvemos sujeto y objeto, nos disolvemos nosotros mismos y suprimimos la contradicción (1986: 171-172).

De tal forma podemos inferir que la excesiva presencia del poeta en un poema de largo aliento ahogaría la fluidez lírica por una sobrecarga de subjetividad; entonces, la aspiración al equilibrio mediante el contrapunto y la técnica de la exactitud es un requisito urgente para consolidar la construcción de imágenes parlantes. Además, con esta sucesión visual se abre un oxígeno en el lector que, entregado a la hipnosis rítmica de un poema largo, se recrea en las conexiones de sentido que se derivan de la exégesis de un texto literario. Sin duda, tanto por la

precisión expresiva lograda en *Piedra de sol*, como por la lucidez del pensamiento ensayístico de *El arco y la lira* (mostrando coherencia Paz en su ejecución poética), tenemos condiciones suficientes para hablar de un intento de sublimar el amor desde la propia corporeidad convertida en *locus amoenus* para decorar y ensalzar la fusión amante: «voy por tu talle como por un río, / voy por tu cuerpo como por un bosque, / como por un sendero en la montaña» (Paz, 1988: 336-337). Así, como declara López Eire (2002) recordando el pensamiento de Longino, lo sublime conduce al éxtasis de los receptores, imbuidos por la configuración visual y conceptual de lo concebido convencionalmente como bello.

Por otro lado, cuando Pineda incide en que «lo sublime se revela en *Piedra de sol* al menos en tres formas complementarias: en la concepción general del texto, en las imágenes que sostienen la carnadura de los diversos temas que conforman el todo y en el estilo» (2020: 169), realza, a su vez, el pensamiento literario de Paz, que para dar continuidad a la extensión del poema (práctica tan compleja y malabarista) expone que «la operación poética no es diversa del conjuro, el hechizo y otros procedimientos de la magia» (1986: 100), y así late la combustión verbal: en una hoguera de significados y significantes que crepitan en el calor primitivo de la expresión poética. Parece que el mexicano confía en el milagro de la palabra para crear una fuerza purificadora. Tal noción teórica, como se ha señalado, se orienta a un ámbito de sublimación amorosa, pues efectivamente hay una conjugación entre dimensión textual, amplio catálogo de imágenes temáticas, y estilo. Asimismo, y teniendo muy en cuenta todos estos componentes técnicos, podría considerarse que en *Piedra de sol* se convoca el aura de lo divino, en línea con lo apreciado por Elsa Gross:

Tanto a través de su poesía como de sus ensayos, Octavio Paz se acercó a un erotismo de lo divino que disolvía el conflicto y la dualidad que en Occidente han separado de modo sistemático al espíritu y al cuerpo. Cuerpo y espíritu, erotismo y misticismo — que Paz vio como formas de una misma pasión (2023: 54).

Pero conviene aclarar que esta divinidad, sobre todo, está emparentada con el misticismo literario y el concepto mágico en Paz, como se tratará de especificar más adelante. Creemos que no se trata en modo alguno de una religiosidad dogmática que afirma en sus condiciones su propia exclusión de libertad, sino más bien, como bien subraya Elsa Gross, de un erotismo de lo divino, y a dicha seducción divina pertenecen ambos dominios: el de la carne y el del alma. Lo cual, por cierto, engarza con el proceso de creación poética tal como lo expresa Paz en relación con el ya referido concepto del poeta como médium. Asumiendo la revelación mística que para Paz supone la escritura, dirá el poeta mexicano que «religión y poesía tienden a realizar de una vez y para siempre esa posibilidad de ser que somos y que constituye nuestra propia manera de ser» (1986: 137). Que la esencia del ser

se ubique en una poética revelada permite hablar de un orden irracional que subyace en la tematología y el simbolismo de *Piedra de sol*. Porque, ¿cómo se atreve uno a asumir la responsabilidad de dar voz a un ente —mágico, superior, fantástico— que canta la sublimación de aquello que nos sucede y nos contiene? Dirá Paz que «la experiencia poética, como la religiosa, es un salto mortal: un cambiar de naturaleza que es también regresar a nuestra naturaleza original» (1986: 137). Y ese origen, quizá, se localizaría en una piedra que actúa como retroceso a un paleolítico conceptual; y se localizaría también en un sol, estrella que posibilita la vida, pero también, en un sentido platónico, como símbolo del conocimiento y el progreso. De hecho, en *Piedra de sol* hay un intento de implantar un cierto conocimiento mítico sobre el ser humano y su desenvoltura en la relación con la naturaleza. Por tanto, desde una postura poética que busca vincular la belleza a la razón, declarará Paz que «la poesía es conocimiento, salvación, poder, abandono» (1986: 13). Consideración afín a la óptica de la malagueña María Zambrano, quien considera que pensamiento y poesía constituyen «las dos formas de la palabra» (1993:15).

Efectivamente, creemos que en *Piedra de sol* se encarna la misma vida desde sus fronteras enigmáticas, así como su compleja geometría de relaciones intrahistóricas y sus numerosos pliegues, sus horizontes de simultaneidades, sus evaporaciones sin respuesta: «busco el sol de las cinco de la tarde / templado por los muros de tezontle: la hora maduraba sus racimos / y al abrirse salían las muchachas» (Paz, 1988: 337-338) o «escritura de fuego sobre el jade, / [...] nieve en agosto, luna del patíbulo, escritura del mar sobre el basalto» (Paz, 1988: 339). Abundancia de escenarios que convocan la ilusión de haberlos recorrido. Tal pluralidad, como se advirtió anteriormente, también recorre el orden inverso que transita hacia lo individual, y así se contempla la siguiente reducción: «todos los rostros son un solo rostro, / todos los siglos son un solo instante» (Paz, 1988: 389). Hay, entonces, un afán de unanimidad en los pasajes donde el amor se atomiza cotidianamente. Todo ello regido por el raciocinio poético que, como venimos sosteniendo, posibilita un cauce expresivo idóneo en la tipología del poema extenso, donde la presencia de la existencia se articula como una necesidad de celebración individual y colectiva.

Esta colectividad hunde sus raíces en las coincidencias palpables de textos entre distintos espacios y tiempos; por ejemplo, cuando «la lectura de Confucio, *mutatis mutandis*, encuentra su reflejo en las ideas de Sócrates en el otro orbe; o cuando [...] en Lao Tse encontramos unos ecos que nos recuerdan a las mismas ideas platónicas» (Baena, 2021: 211) asistimos a la celebración humana del encuentro literario. Tal fenómeno, nombrado por Baena como «conciencia literaria» (2021: 211), se adentra en el poema como un rasgo civilizatorio, y Paz, en función de las concatenaciones de imágenes y símbolos que nutren *Piedra de sol* participa de la conciencia literaria de un modo apasionado, abarcador, acechando la plenitud.

Con razón, entonces, la idea de sublimación impregna la atmósfera lírica que respira Paz, quien, por su parte, no se abandona al alto vuelo poético en un simple

alarde de hermosura bajo la consigna parnasiana de que tal preciosismo se basta por sí mismo, sino que contextualiza la sublimación del amor en la historia y en sus numerosos vericuetos, de modo que el sentir mexicano se colectiviza en *Piedra de sol* y trasciende generacionalmente entre sus lectores: «¿comimos uvas en Bidart? ¿compramos / gardenias en Perote?, nombres, sitios, / calles y calles, rostros, plazas, calles, / estaciones, parques, un cuarto solo» (Paz, 1988: 344). Incluso, como se detallará más adelante, la alusión a Moctezuma significa a nuestro juicio que la soberanía de lo primigenio funda sobre el presente un recuerdo vivo del origen como reinado del amor que aún perdura. De alguna forma, el poeta «no escapa a la historia, incluso cuando la niega o la ignora. Sus experiencias más secretas o personales se transforman en palabras sociales, históricas, [...] y con esas mismas palabras, el poeta dice otra cosa: revela al hombre» (Paz, 1986: 189). Con la revelación de la humanidad se afianza el sentido civilizatorio de *Piedra de sol*, en cuyo desarrollo se potencia el tiempo, la vida, el amor, la muerte, y cualesquiera elementos que irradian una luz universal atendida por todos. El vigor de la conciencia literaria se reafirma, así, en lo que podríamos llamar significado de múltiples revelaciones, es decir, una palabra poética que aspira a ofrecer en su reveladora semántica espacios de coexistencia. Y es como, según entendemos, lo simultáneo propicia «la posibilidad de comunión poética (Paz, 1986: 189).

A decir verdad, el encuentro literario y civilizatorio propuesto por Paz, donde hombre y poesía adquieren una identidad única y compartida, fue ya enunciado antes por Walt Whitman cuando desde su muy aguda visión humanista expresó: «I am less the reminder of property or qualities, and / more the reminder of life, / And go on the square for my own sake and for others' / sake» (2012: 126). De lo que, por cierto, se puede inferir una teorización sobre la función integradora de la poesía para salvar del olvido cualquier causa humana y, por tanto, desencadenar acumulaciones de instantes a los que cualquier ser humano puede adherirse emocionalmente. Resulta razonable pensar que en el fluir de un poema extenso se necesita la implicación lectora desde una sensibilidad dispuesta al temblor de la palabra poética, porque «la poesía nace en el silencio y el balbuceo [del lector]», aunque «aspira irresistiblemente a recuperar el lenguaje como una realidad total, [la del poeta]» (Paz, 1986: 283). El detonante de la naturaleza es lo que pone en funcionamiento los mecanismos de *Piedra de sol*, en cuya estructura circular se regresa continuamente al origen de partida, al nacimiento de la palabra y del hombre y del universo, como refleja la estampa del paisaje que abre y cierra el poema: «un sauce de cristal, un chopo de agua, / un alto surtidor que el viento arquea, / un árbol bien plantado mas danzante, / un caminar de río que se curva, avanza, retrocede, da un rodeo / y llega siempre» (Paz, 1988: 333-334).

Esa inercia del movimiento justifica la implicación lectora de quien queda sacudido en su conciencia individual por la expresión sublimada de la interacción con la naturaleza donde los amantes encuentran su camino: «y tú me llevas ciego

de la mano / por esas galerías obstinadas» (Paz, 1988: 341). Y dicho lenguaje de amor es autónomo porque «la designación y la manifestación no fundan el lenguaje, es él quien las hace posibles. Suponen la expresión. La expresión se funda sobre el acontecimiento como entidad de lo expresable o expresado. [...] el lenguaje es el acontecimiento» (Deleuze, 2005: 217). En la inercia de lo que acontece se sostienen entonces las proposiciones que justifican en *Piedra de sol* el amor como lenguaje trascendente y distinguido.

Es a lo largo de los 584 endecasílabos como se presenta esta sublimación divina de la palabra, que, como se ha señalado, remite a una circularidad eterna a partir de la apertura y clausura del texto. Creemos que «la inferencia de que lo circular, en tanto emblema de lo infinito, representa la sublimidad» (Pineda, 2020: 173), hecho que parece lógico en el lenguaje poético de Paz, cuya voluntad estética genera un efecto paradójico de tiempo ilimitado en el pretendido nacer y renacer del amor proyectado al infinito en compañía: «bien mirado no somos, nunca somos / a solas sino vértigo y vacío» (Paz, 1988: 353), y añade: «nunca la vida es nuestra, es la de otros» (Paz, 1988: 353), verso que refuerza el encuentro colectivo del amor en la otredad, en un tiempo que «se desboca / y golpea las puertas de mi alma» (Paz, 1988: 340). El tiempo en el poema transcurre como «días circulares» (Paz, 1988: 339), de modo que el infinito se fragmenta en otros infinitos reducidos a la escala de los amores cotidianos «que dan al mismo patio» (Paz, 1988: 339).

Realmente, esta disposición circular macrotextual y microtextual entraña nuevamente un eco de divinidad, de poder absoluto para reiniciar (o rebobinar) las secuencias que conforman *Piedra de sol*, en lo que podría considerarse una arquitectura de refugio. Sobre todo porque «el ser no es algo dado, sobre lo cual se apoya nuestro existir, sino algo que se hace. En nada puede apoyarse el ser, porque la nada es su fundamento» (Paz, 1986: 154), y ante el vacío inmenso de la nada, la inmortalidad es un ideal que se concreta en la creación poética. Ahí sí hay trincheras contra la nada, ahí sí que se admite pensar «sin temor a incurrir en contradicción, que el poeta crea al ser» (Paz, 1986: 154). Lo divino, pues, se liga a una vertiente creadora de vida y poesía fundidas en un crisol existencial, en cuya actividad emerge «un instante y para siempre. Instante en el que somos y seremos. Nacer y morir: un instante. En ese instante somos vida y muerte, esto y aquello» (Paz, 1986: 155). Es decir, que como se señaló anteriormente, «todos los siglos son un solo instante» (Paz, 1988: 339).

Se configura de tal modo un afán libertador en la creación poética propugnada en *El arco y la lira*. Según Roland Forgues «el mejor ejemplo del papel redentor de la poesía nos lo ofrece sin duda alguna *Piedra de sol*, cuyo título se refiere al calendario azteca y remite implícitamente a la fusión del tiempo y del espacio dentro de la categoría de lo sagrado» (1992: 77). Pero conviene apuntar que «Octavio Paz es un poeta, no un yogui, y que no hay en su obra una búsqueda espiritual sino una búsqueda de la poesía» (Gross, 2023: 56), de forma que la religión de Paz

se sustenta en la fe poética, en la rica combinación sintáctica que posibilita el hallazgo de un asombro, en el nervio de una palabra que quiere disponer el tránsito hacia la belleza como ideal absoluto, porque «cuando un poeta encuentra su palabra: la reconoce: ya estaba en él. Y él ya estaba en ella. La palabra del poeta se confunde con su ser mismo. Él es su palabra» (Paz, 1986: 45).

Ahí, en el presentimiento de haber nacido en la palabra es como, a nuestro juicio, se genera una genealogía poética, un lazo sanguíneo con la poesía; sin embargo, esta relación estrecha entre poeta y palabra, basada en un lenguaje íntimo, solitario y personal, no excluye la ceremonia del encuentro literario colectivo (ni, por extensión, de la conciencia literaria), pues, en efecto

[...] las palabras del poeta son también las de su comunidad. De otro modo no serían palabras. Toda palabra implica dos: el que habla y el que oye. El universo verbal del poema no está hecho de los vocablos del diccionario, sino de los de la comunidad. El poeta no es un hombre rico en palabras muertas, sino en voces vivas. Lenguaje personal quiere decir lenguaje común revelado o transfigurado por el poeta. [...] Las palabras del poeta son también las de la tribu o lo serán un día. El poeta transforma, recrea y purifica el idioma; y después, lo comparte (Paz, 1986: 46).

Interpretamos entonces que para Paz lo fortuito es ser poeta, y no tanto el ser parte de una comunidad guiada por la poesía. De nuevo, el nimbo de lo sagrado se dibuja sobre la cabeza del mexicano, quien, de un modo misterioso, asocia el lenguaje a un arrastre rítmico y divino porque, en efecto, «sentimos que el ritmo es un ir hacia algo, aunque no sepamos qué pueda ser ese algo» (Paz, 1986: 57). Lo que parece obvio es que la concepción poética de Paz se fundamenta en el eco de lo divino y en la aspiración a sublimar la cotidianidad del universo de *Piedra de sol* a partir de trozos de vida que dan paso al amor como tema principal. Si bien es cierto que México significa el escenario de fondo, también lo es que el amor a la mujer, el deseo erótico, o la implantación de un clima femenino constituyen resortes que cimientan la extensión circular del poema: así, el objetivo prioritario es a nuestro juicio la exaltación del amor como una reintegración completa en el ánimo primigenio de los dos primeros pobladores del mundo: la procreación. Dice Paz: «eres una ciudad que el mar asedia, una muralla que la luz divide en dos mitades de color durazno, un paraje de sal, rocas y pájaros bajo la ley del medio día absorto» (1988: 336). La definición de la mujer amada (en un dominio singular proyectado a lo universal) queda caracterizada por contener en su esencia dinámicas de la naturaleza que activan en el poeta un mirar enamorado, en línea con la poesía romántica.

A tal respecto observa Lucrecio Pérez Blanco que «el poeta romántico se plantea también como problema la propia existencia —¿qué es el hombre?; ¿qué es la vida?—. Y es que el romanticismo es semilla del existencialismo» (1976: 95). El

espacio autónomo femenino romantizado, en consecuencia, es el ámbito existencial de exploración del poeta. La temática amorosa queda esparcida por México, por la circularidad de los orígenes, por la mitología, pero sin verse nunca ensombrecida por ninguno de estos núcleos temáticos, de forma que la emocionalidad latente en *Piedra de sol* se vive como un intento de combatir con el amor el desamparo y la melancolía, pues según Paz:

Todos los hombres, en algún momento de su vida, se sienten solos; y más: todos los hombres están solos. Vivir es separarnos del que fuimos para internarnos en el que vamos a ser, futuro extraño siempre. La soledad es el fondo de la condición humana. El hombre es el único ser que se siente solo y el único que es búsqueda de otro [...]. El hombre es nostalgia y búsqueda de comunión (1997: 341).

Para José Emilio Pacheco, «la actividad de la búsqueda se cumple a través del acto de escritura» (1979: 113), y en el avance de Paz a través de su discurso poético encontramos la confusión que se cierne sobre la identidad de la amada, que, como señalamos antes, es singular proyectada a lo universal, y así se extiende a múltiples opciones: «he olvidado tu nombre, Melusina, / Laura, Isabel, Perséfone, María, / tienes todos los rostros y ninguno» (Paz, 1988: 338). Esta cualidad ambivalente desvela la condición universal del amor, el todo y nada que simultáneamente conviven como el simulacro de vida práctica referida antes. En la concepción poética de Paz sobre el amor en *Piedra de sol* existe un clima movible, un protagonismo de la memoria para ir y venir entre recuerdos, es decir, para recorrer otra circularidad estructural que se compone de referencias cifradas en la significación de aquello que evocan. Resulta crucial entonces la disposición y la puntuación para que el constante empuje de *Piedra de sol*, en su condición de poema extenso, pueda abarcar una expresión totalizadora de la inercia simultánea que quiere reflejar el poeta.

Pacheco señala que «en su estructura circular no hay puntos finales sino comas y dos puntos; un doble espacio nos da de trecho en trecho la pausa equivalente al cambio de estrofa» (1979: 112). El poema comienza con una minúscula inicial que podría sugerir que el primer verso pertenece a una marcha ya iniciada, esto es, podría pensarse que existe un comienzo *in media res*, dado el movimiento de circularidad que se trata de implantar como continuación de los versos finales del poema. Concebida la configuración del texto desde tales parámetros es dable identificar, a nuestro entender, una equivalencia entre la disposición y puntuación de *Piedra de sol* con la fluidez del amor como experiencia humana que aspira al ideal de un absoluto, de una continuidad sin trabazones. Es por ello que Paz insiste en la importancia del ritmo y del lenguaje para acuñar una cadencia que transforme el poema en música celebratoria, lo cual se ajusta al binomio *res-verba*, y, a su vez, propicia una tensión emotiva que circula libre de rémoras, porque «el ritmo provoca una expectación, suscita un anhelo. Si se interrumpe, sentimos un

choque. Algo se ha roto. Si continúa, esperamos algo que no acertamos a nombrar. El ritmo engendra en nosotros una disposición del ánimo» (Paz, 1986: 57).

Para Verani resulta destacable el hecho de que en *Piedra de sol* se produzca «la adecuación del ritmo verbal a la representación conceptual y [que ello culmine en] una voluntad creadora que ordena palabras e ideas» (2007: 27). Desde luego que la fluidez del poema de Paz armoniza con la exposición de reflexiones complejas, solucionadas hábilmente con numerosas enumeraciones que tejen el concepto que se trata de representar por medio de un nódulo solidario que imbrica a cada una de las cláusulas que se suceden en la enumeración. Por ejemplo, en el abordaje del amor trágico, Paz expone lo siguiente: «[...] mejor el crimen, / los amantes suicidas, el incesto / de los hermanos como dos espejos / enamorados de su semejanza, / mejor comer el pan envenenado, / el adulterio en lechos de ceniza, / los amores feroces, el delirio» (1988: 347).

Al tratar la naturaleza funesta del amor truncado por un *fatum* adverso, Paz reflexiona como más conveniente seguir el impulso vital pese al presentimiento de un evento trágico, pero no hay que refrenarse, conviene actuar hasta las últimas consecuencias y, así, «mejor el crimen» o «comer el pan envenenado». El pensamiento literario de Paz, en este sentido, se podría corresponder con el de María Zambrano, quien comentó a propósito de la función social del poeta que este «se desentiende de la reminiscencia que despierta a la razón» (1993: 35). Incluso llega a formular un sugerente interrogante antes de concluir que el poeta se erige como ser absorto en los márgenes del dictado racional: «¿Es que el poeta, poseído por el entusiasmo, ha sido [...] dejado de la mano de los dioses? ¿O es acaso que está poseído enteramente por lo divino de este mundo y, por ello, no quiere por nada abandonarlo?» (1993: 35).

Lo cierto es que Paz descarga la tragedia del amor con el ensueño utópico de una circularidad poética en la que es posible vencer la moral, la injusticia, el dolor; y donde, en paralelo, se puede fundar un nuevo ciclo de aspiraciones amoratorias, un origen, un paraíso doméstico: «todo se transfigura y es sagrado, / es el centro del mundo cada cuarto, / es la primera noche, el primer día, / el mundo nace cuando dos se besan» (Paz, 1988: 345). Y a partir del continuo renacer en *Piedra de Sol* es como creemos que se diseñan las trampas contra el destino para que el amor no concluya en catástrofe. La relevancia del lenguaje en sus distintas vertientes es insoslayable, pues, como sugiere López Soto, «se puede trazar, además, una relación metro-ritmo-significado, de modo que la experiencia lectora del poema resulte de una simbiosis entre los elementos compositivos del texto y las imágenes (léase, mujer, mundo, historia, instante)» (2023: 11). La aristotélica triada metro-ritmo-significado aporta, entonces, un equilibrio para objetivar el amor como experiencia universal, donde cada palabra puede contener la idea de mujer a partir de traslaciones metafóricas de imágenes superpuestas que generan una estampa determinada, nítidas en conjunto, con lo que el poeta aspira a que una

realidad hipotética (la soñada como ideal absoluto), pueda contemplarse como operatoria. Respecto a la creación de imágenes poéticas resulta muy estimulante lo que el propio Paz manifiesta:

El poeta nombra las cosas [...] y de pronto afirma: las piedras son plumas, esto es aquello. Los elementos de la imagen no pierden su carácter concreto y singular: las piedras siguen siendo piedras, ásperas, duras, impenetrables, amarillas de sol o verdes de musgo: piedras pesadas. Y las plumas, plumas ligeras. La imagen resulta escandalosa porque desafía el principio de contradicción: lo pesado es lo ligero. Al enunciar la identidad de los contrarios atenta contra los fundamentos de nuestro pensar. Por tanto, la realidad poética de la imagen no puede aspirar a la verdad. El poema no dice lo que es, sino lo que podría ser. Su reino no es el del ser, sino el del «imposible verosímil» de Aristóteles (1986: 99).

Luego si se acepta la premisa octaviana en lo tocante a la configuración de imágenes, habría que aceptar que el poema se caracteriza por presentarse atomizado y disperso, y ello permite el itinerario ilusorio (pero verídico) del amor como orbe personal: «voy por tu cuerpo como por el mundo» (Paz, 1988: 336), y gracias al ferviente deseo de inspeccionar el territorio femenino en plenitud, las atribuciones imaginadas en el cuerpo de la mujer se asumen como una verdad fantasiosa que nos abisma por cuanto rinde el delirio a su magnitud paisajística: «tu vientre es una plaza soleada, / tus pechos dos iglesias donde oficia / la sangre sus misterios paralelos, / [...] voy por tus ojos como por el agua, / [...] voy por tu frente como por la luna» (Paz, 1988: 336). En realidad, «al ser el amor la forma de furor más elevado, la inspiración poética que causa también resulta ser superior» (Galicia Lechuga, 2021: 90). De esta exaltación (aunque contenida en el esquema métrico) emergen los arrebatos líricos en forma de largas tiradas de enumeraciones, dando la impresión de que, por momentos, en Piedra de sol se articula un catálogo de imágenes amorosas que proceden del sentido último del texto: la belleza como antídoto contra la realidad histórica.

Es decir, que si el enamoramiento nubla la capacidad memorística y anula la opción de reconstruir racionalmente retazos del pasado (Galicia Lechuga, 2021: 91) se comprenderá entonces que Paz disponga en su extenso poema un eco de turbación y un arsenal de referentes que conectan con la idealización del mundo, desvirtuado a causa de un amor que hace temblar el alma y penetra en laberínticos espacios cognitivos, tal como indicamos con anterioridad: «he olvidado tu nombre, Melusina, / Laura, Isabel, Perséfone, María, / tienes todos los nombres y ninguno, / eres todas las horas y ninguna, / eres todos los pájaros y un astro» (Paz, 1988: 338). Nuevamente las imágenes configuran un libérrimo mosaico de interacciones en la persecución misteriosa de un rastro o una corazonada. Y así creemos que se moldea la estructura circular en *Piedra de sol*, en base a la identificación de una

conciencia que funde en su elemento abarcador el afán de que el paisaje sea absorbido por el propio estado de enamoramiento. La concepción poética de Paz, por otro lado, se enmarca en valiosas miradas que hacen de la imagen poética un instrumento puesto al servicio de la sublimación del amor. De esta forma el plano visual también redundante en la circularidad textual, pues generalmente las imágenes se nutren de elementos compartidos, como los ya identificados con relación a la intemperie nocturna de un paisaje íntimo: astros, estrellas, luna. Además, el plano visual, atendiendo a consignas formalistas, significa una captación del instante con el objeto de trascender el infinito. En la quietud inmóvil podría pensarse que hay posibilidad de eternidad. Que la imagen marca su ritmo y potencia la semántica poética, entonces, parece incontestable. Más aún si atendemos a Paz cuando dice que:

El principio de contradicción complementaria absuelve algunas imágenes, pero no todas. lo mismo, acaso, debe decirse de otros sistemas lógicos. Ahora bien, el poema no sólo proclama la coexistencia dinámica y necesaria de los contrarios, sino su final identidad. Y esta reconciliación, que no implica reducción ni transmutación de la singularidad de cada término, sí es un muro que hasta ahora el pensamiento occidental se ha rehusado a saltar o a perforar. Desde Parménides nuestro mundo ha sido el de la distinción neta y tajante entre lo que es y lo que no es. El ser no es el no-ser [...]. El desgarramiento ha sido indecible y constante. Las consecuencias de ese exilio de la poesía son cada día más evidentes y aterradoras: el hombre es un desterrado del fluir cósmico y de sí mismo (1986: 101).

De modo que el mexicano pretende el regreso al fluir ingrátido y al encuentro de sí mismo, y tal vez podría inferirse que la circularidad estructural de *Piedra de sol* responde a una poética del ser, de su trascendencia, de su incorporación al paraíso arrebatado. Un lugar donde el amor puede ocupar sus horizontes contrarios y alcanzar tanto el reverso como el anverso de la materia, un amor, en definitiva, que provoca que se entrelacen «sustancias enamoradas» (Paz, 1986: 104) y, a raíz de estas, abarquen la palabra poética en el esforzado intento de sublimar la existencia del amor como experiencia que nos perfecciona. Los planteamientos ensayísticos y teóricos de Paz discurren por un carril expresivo con tintes filosóficos. Aunque el poeta no tenga método (Zambrano, 1993: 29), la sistematización de Paz para elaborar una forma de acuñar imágenes en poesía le sitúa como poeta reflexivo de su propia escritura: «poesía y pensamiento se entretejen (Paz, 1986: 105). De forma que, según estos supuestos, la imagen no puede ser negada pese a fijar relaciones interactivas entre contrarios, puesto que en la antítesis evocadora de una imagen poética resalta, verdaderamente, la proposición de emplear el cauce visual como elemento auxiliar a la semántica que se verbaliza.

Así, tomando en consideración la perspectiva de Paz, su concepción poética admite ser pensada como «visión de mundo cíclica en la cual las fronteras entre filosofía, antropología y religión son indistinguibles» (López Soto, 2023: 12), pero sin ápice de dogmatismo, sino en el sentido antes aludido, es decir, como mística literaria y magia poética que posibilita el asombro y la conmoción. Esta visión mediante concatenación de imágenes habilita en *Piedra de sol* la justificación de que entendamos la poesía como productora de «conocimiento y *estesis*» (Márquez Máximo, 2020: 69). Se observa, en efecto, que la complejidad del diseño del poema extenso de Paz reside también en la pericia para urdir imágenes y palabras en busca de dar una impronta del reflejo de amor con que todo individuo, en un momento determinado, puede adherirse emocionalmente a lo que se proclama. Y en tal identificación estalla, a nuestro juicio, la liberación emocional del poema: «amar es combatir, si dos se besan / el mundo cambia, encarnan los deseos, / el pensamiento encarna, brotan alas, / en las espaldas del esclavo [...]» (Paz, 1988: 346).

Los gestos de amor metamorfosean la realidad que contiene a los amantes, que no quedan cautivos del fervoroso sentimiento que los conecta porque ya pueden volar y descubrir la pureza en el estado de las cosas que comparten: «[...] el vino es vino, / el pan vuelve a saber, el agua es agua, / amar es combatir, es abrir puertas» (Paz, 1988: 346-347). El tópico *militia amoris* funciona así como recurso de conquista, reconocimiento y apertura del prístino amor universal. Lo que persigue *Piedra de sol* es que la humanidad, en su circularidad simultánea, quede rescatada en el final de los tiempos para revivir la pasión de un ideal. Quizá por eso Paz finalice el poema con dos puntos, porque este signo implica continuidad, y esta se retoma al inicio del texto como símbolo de victoria, de vida ganada en vidas sucesivas para que la experiencia, a la postre, ponga en práctica el aprendizaje acumulado universalmente. De tal manera, los idénticos versos que aparecen al inicio y al cierre de *Piedra de sol* constituyen la coda o término formal del poema, [pero] regresan formando un círculo completo al inicio, y repostulan la metáfora que controla la extensa red de signos y símbolos a lo largo de las 584 líneas del texto (Valdés, 1983).

El amor, a su modo, es otra forma de aprender en el otro cuánta pluralidad hay en el mundo. Lo simultáneo es un caos que Paz idealiza con la asunción de que el erotismo contiene el espíritu torrencial amante en doble dirección: él y el otro, explicitado en un «ella», con el ya citado aquí valor universal, proyectado en infinitas referencias. Al hilo de lo anterior, explica Roland Forgues lo que sigue:

Plenitud y armonía marcan el regreso a los originarios tiempos de la creación. Y el poeta refiere este cambio que se da por la magia del amor, a la historia universal —porque, dentro de la visión circular del tiempo y de la historia, los crímenes o las hazañas de ayer son también los de hoy y serán los de mañana— para presentar precisamente la poesía como redención de la humanidad (1992: 83).

Con todo, el cauce del ser y del amor, con valor gnoseológico, dada la hondura conceptual que maneja Paz, se adentra en un ritmo poemático donde destacan las ausencias de conjunciones en favor de una abultada presencia de comas, como queriendo fijar las ideas a la importancia que exige su explicación parsimoniosa. Para el poeta mexicano

[...] el poema posee el mismo carácter complejo e indivisible del lenguaje y su célula: la frase. Todo poema es una totalidad cerrada sobre sí misma: es una frase o un conjunto de frases que forman un todo. Como el resto de los hombres, el poeta no se expresa en vocablos sueltos, sino en unidades compactas e inseparables. La célula del poema, su núcleo más simple, es la frase poética. Pero, a diferencia de lo que ocurre con la prosa, la unidad de la frase, lo que la constituye como tal y se hace lenguaje, no es el sentido o dirección significativa, sino el ritmo (1986: 51).

Octavio Paz coincide con lo que, sobre ese asunto, había anotado anteriormente Gili Gaya (1993), sin necesidad de que el mexicano conociera la obra del reputado filólogo, quien entendiendo el rol de significación desempeñado por el ritmo, expresa que más allá de la mera distribución silábica, gramatical y sintáctica sea la propia cadencia lo que, en verdad, provoca en el texto poético una impregnación de sentidos que fluyen junto a entonaciones y velocidades dentro del poema. Además, esto condiciona en especial a los poemas de larga extensión, como es el caso de *Piedra de sol*. Incluso en las esferas cotidianas del acto comunicativo «el diálogo es más que un acuerdo: es un acorde» (Paz, 1986: 53). A tal extremo llevaba el poeta mexicano la importancia de cuidar el ritmo. La concepción poética de Paz también se gobierna por alusiones mitológicas. De modo que en su pensamiento literario es posible identificar un imaginario mitológico en sintonía con el tratamiento del amor. Así, mitología y amor entablan una relación fecunda: dentro de la esfera circular del poema, un hemisferio nutre al otro, y viceversa. Entre ambos conceptos conforman una sociedad sin intermediarios, riquísima en imágenes donde los protagonistas amortiguan el peso de la historia real, la no soñada, con el fin de romantizar el canto circular de *Piedra de sol*, sin escatimar en el empleo de «eternos femeninos» (Forgues, 1992: 81), lo cual, a su vez, nos remite a la riqueza estética del planteamiento argumental con que se articula la extensión propia del poema.

Así, la presencia de Laura o Isabel corresponde a las mujeres amadas por Petrarca y Garcilaso, respectivamente; y si bien no son mitológicas, sí mantienen una estela casi mítica debido a la dimensión idealizada de ser inalcanzables y lejanas (Mario Santí en Paz, 1988: 338). Por otro lado, Melusina, Perséfone y María sí conforman plenamente un triángulo mitológico. Perséfone representa la germinación de las plantas y de la primavera, heredera de los atributos de su madre Deméter, de forma que se instala en la simbología cíclica del eterno retorno. Y no

solo como hija, sino por derecho propio, pues cuando fue apresada por Hades con el consentimiento de su padre Zeus, Deméter confió a Hermes la misión de rescatarla. Pero cuando Perséfone regresó (en un paralelismo circular de ida y vuelta con *Piedra de sol*) ya había ingerido una porción de granada que la obligaba a retornar al Hades durante una temporada cada año. Es decir, que ella es la representación de ese círculo sin fin, del eterno regreso. Por otro lado, María constituye el valor de la castidad virginal del amor que se sitúa por encima de lo mundano, a diferencia de Melusina, que, en su metamorfosis en serpiente, participa del amor monstruoso y calculado para engañar a pretendientes y poder experimentar el impúdico antojo del deseo caprichoso.

Por tanto, nos parece apropiado establecer un esquema con las cuatro tipologías que conforman el amor en *Piedra de sol*, recordando siempre que, en última instancia, este amor se concreta en el ideal de mujer singular proyectada al universal. Esto es, una mujer que —en su caleidoscópica esencia— incluye a todas las mujeres. Forgues opina que durante el desarrollo de *Piedra de sol* «el acto de amor se presenta [...] como un acto creador de una nueva realidad superior, una repetición [...] de la cosmogonía universal» (1992: 82), idea que, por supuesto, compartimos; de ahí que, quizá, se ensaye en la poética de Paz una confrontación y coexistencia de amores que concluye en la obtención de un ideal, el del amor soñado y sublimado. Como bien apunta Márquez Máximo, «el amor es [...] la construcción de una imagen que responde a la necesidad de cubrir una ausencia. Esa imagen [...] se opone al mundo material» (2020: 76). En efecto, constituye la acuñación (ilusoria si se quiere) de una posibilidad que se tiene por cierta y que se persigue hasta la concreción del referido ideal, absoluto y posible en el eje radial del ámbito poético. El esquema que proponemos a partir de los nombres femeninos enumerados en una misma secuencia de *Piedra de sol* (y justificado por las reflexiones que del propio Paz venimos recogiendo a lo largo de este trabajo) es el que sigue:

- i. Amor fatídico (alusión a Melusina): se ajustaría a la experiencia del amor dentro de desenlaces funestos y precarios. Como no puede reafirmarse en engaño para saciar, eventualmente, un arrebatado de amor que no se cimienta sobre la igualdad de condiciones entre los amantes, tiende a la decadencia. Una de las partes queda reducida al interés de la otra y, sometido a la mentira, el amor cobraría categoría de posesión, que, por no ser real, se inclinaría a la evaporización de su existencia, esto es, al vacío, a la nada.
- ii. Amor idealizado (alusiones a Laura e Isabel): se basaría en la construcción irracional de una imagen sobre la que se proyecta un deseo firme. Esta imagen exigiría una suerte de culto contemplativo y meditativo sin la advertencia de que es una impostura la que constata la magnitud de su representación. El alcance del amor, inmolado en el deseo firme e

irracional por el que se conduce su experiencia, no concluye en su materialización, sino en un sinfín de tentativas que logren la experiencia vivida de dicho amor.

- iii. Amor eterno (alusión a Perséfone): sería el más proclive a la felicidad, debido, precisamente, a saberse repetido el ciclo del amor ya experimentado. En la marcha infinita de nacer y renacer, este amor podría interpretarse como sustancia estructural de *Piedra de sol*, y, asimismo, se salva de quedar constreñido y truncado por condicionantes histórico-políticos (por ejemplo, por la Guerra Cristera²), ya que está predestinado a cumplirse repetidamente por inercia temporal para reestablecer la vida en el origen. En su condición de eterno, esta tipología significaría la renovación y el aprendizaje que vinculan el amor a la sabiduría acumulada en su infinita trayectoria, de forma que es un tipo de amor que, sin llegar a idealizarse, se orientaría hacia la perfección.
- iv. Amor puro (alusión a María): se relacionaría con lo casto, lo virginal, lo indoloro. Dentro de su desencadenamiento, probablemente importa la idea de belleza. No obstante, no se idealiza su concreción carnal, pues lo que trasciende es el pensamiento de sentirlo así: incorruptible y autosuficiente. Entonces, sin la exaltación del idealizado, el puro se caracteriza por una satisfacción dada en el hecho de no necesitar la experiencia amorosa para sentir la plenitud. En este sentido, la idea gnoseológica del ser cobra su máxima expresión en la medida en que la identidad no viene definida por fagocitar a la otredad, sino por la asimilación de dicha otredad como la libertad del ser mismo.

Esta gradación y ordenación de figuras femeninas vira desde el amor fatídico al amor puro, en una suerte de viacrucis amoroso que podría significar un anhelo de divinidad en el amor universal propugnado por Paz. Se aprecia que en el tratamiento del amor hay también una simultaneidad operatoria, nota común en *Piedra de sol*, y ello habilita, en palabras lúcidas del mexicano, «una escritura de fundación y profecía: lo que fue, será y está siendo desde toda la eternidad» (1986: 238), de modo que al poner en juego numerosos componentes que se interrelacionan entre sí se puede aspirar a dar un sentido verosímil de vida traída al texto, esto es, como si el poema fuese un organismo activo con un funcionamiento real de avatares en donde nos vemos reconocidos. Y la variada tipología del ideal femenino da cuenta del carácter poliédrico del amor, de su experiencia ontológica y de cómo su concreción demanda la voluntad consciente de adentrarse en él para conocerlo

² Guerra civil mexicana sostenida entre el Gobierno y milicias religiosas contrarias al carácter laicista que iba impregnando al Estado mexicano, y que se extendió desde el 3 de agosto de 1926 al 21 de junio de 1929.

a fondo: «aprende a ser también, labra tu cara, / trabaja tus facciones, ten un rostro, / para mirar mi rostro y que te mire, / para mirar la vida hasta la muerte» (Paz, 1988: 354). Es decir, se pretende la creación de una identidad reconocible en el otro para trascendernos a nosotros mismos. Se trata de una geometría amatoria que en el pensamiento literario de Paz parece hacer justicia con aquella premisa clave: «la poesía entra en acción» (1986: 238). ¿Se podría considerar, hermenéuticamente, que a través de la tupida red de relaciones que subyace en el poema existe un Eros organizador de orquesta? ¿Y que esta fuerza arrolladora, este Dios, dirige el amor como canto sublimado y atomizado en *Piedra de sol*? Creemos, siguiendo la línea de Carlos H. Soto, que «la mención de Dios se hace desde la perspectiva del tema del rostro» (1984: 118), en línea con lo que expresa Paz: «lo que llamamos Dios, el ser sin nombre, / se contempla en la nada, el ser sin rostro / emerge de sí mismo, sol de soles, / plenitud de presencias y de nombres» (1988: 348). Integrado en su potencia profética, este Dios-Eros sin nombre y sin rostro, que emerge por sí mismo, proyecta la identidad divina en los nombres femeninos ya citados. De alguna forma el arquetipo divino y sublimado del deseo (o idealizado y eterno) proclama una fusión universal de las distintas casuísticas que operan en los procesos del amor.

Como poema extenso, *Piedra de sol* también significa un peregrinar turístico, es decir, que es posible identificar el tópico del *homo viator* donde el camino hacia el amor puro supone la vía para la trascendencia humana en tanto que experiencia colectiva. Este recorrido se caracteriza por la simultaneidad que ofrece Paz: «Madrid, 1937, / en la plaza del Ángel las mujeres, / cosían y cantaban a sus hijos» (1988: 344); o «en Christopher Street, hace diez años» (1988: 343); o «¿por la Reforma Carmen me decía / “no pesa el aire, aquí siempre es octubre”, / o se lo dijo a otro que he perdido / o yo me lo invento y nadie me lo ha dicho? (1988: 343); o también: «¿caminé por la noche de Oaxaca / inmensa y verdinegra como un árbol [...]?» (1988: 343); o «¿desde el hotel Vernet vimos al alba / [...] manchas en la pared, sin decir nada?» (1988: 343); o el paisaje civil parodiado en su inoperancia ante el amor: «[...] presidente / del Club Vegetariano y la Cruz Roja, / el burro pedagogo, el cocodrilo / metido a redentor, padre de pueblos, / el Jefe, el tiburón, el arquitecto / del porvenir, el cerdo uniformado» (1988: 346), o las alusiones mitológicas, filosóficas e históricas: «Agamenón y su mugido inmenso / y el repetido grito de Casandra» (1988: 349); «Sócrates en cadenas (el sol nace, / morir es despertar: Critón, un gallo / a Esculapio, ya sano de la vida)» (1988: 349); «el chacal que diserta entre las ruinas / de Nínive, la sombra que vio Bruto / antes de la batalla, Moctezuma, / en el lecho de espinas de su insomnio» (1988: 350), o «el viaje interminable más contado / por Robespierre minuto tras minuto» (1988: 350), o «[...] los pasos ya contados / de Lincoln al salir hacia el teatro, / el estertor de Trotsky y sus quejidos / de jabalí, Madero y su mirada / que nadie contestó: ¿por qué me matan?» (1988: 351). Estos últimos son versos referidos a la simultaneidad

universal, y por eso los traemos a colación. No es nuestro objetivo analizar las caracterizaciones de la traición, el engaño y el asesinato en *Piedra de sol*, pero consignamos aquí su posible importancia como futura línea de investigación dentro del orbe poético de Paz.

Se contempla, por tanto, que existe un amplio recorrido de simultaneidades que sirven como escenario a la temática amorosa, y que la fundamentan como experiencia humana plural, donde el amante puede sentirse tan miserable como sublime, siendo la tipología del amor puro —en la gradación expuesta— la mayor cumbre del sentimiento humano. Y según entendemos, Paz se enfrenta contra, básicamente, tres posibilidades. A saber: (i) contra la decadencia de quienes no cumplen el objetivo del amor, (ii) contra la falta de valentía para sobrevivir y seguir en él, y (iii) contra la preocupación excesiva en uno mismo que propicia el olvidarse del otro. El que ama y vence adversidades posee un espíritu heroico: «la vida no es sueño, ni pesadilla, ni sombra, sino gesta, acto en el que la libertad y el destino forman un nudo indisoluble. Ese nudo es el hombre» (1986: 207). Y continúa más adelante Paz dando las razones de heroicidad en las causas del amor: «En él se atan las leyes humanas, las divinas y las no escritas que rigen en ambas. El hombre es el fiel de la balanza, la piedra angular del orden cósmico [...]» (1986: 207).

Y ante la caótica neblina que se intensifica con alusiones, interpretaciones, significados múltiples, lo que parece obvio es que Paz pretende llegar a desvelar la visión de un rostro colectivo: «mi cara verdadera la del otro, / mi cara de nosotros siempre todos, / cara de árbol y de panadero, / [...] cara de solitario colectivo» (1988: 353). De forma que la pluralidad se intensifica por la gesta que la lírica voz heroica protagoniza en los asuntos de amor, es decir, que al cantarlos los trasciende y, así, el destino queda vinculado a la identificación de un rostro universal, sustancia de una sublimación que, sin embargo, quedaría falta de mérito sin «la valentía del espíritu y la intrepidez de la mirada» (Paz, 1986: 206). La mirada es región de lo mirado. Hay una ambivalencia de abstracciones matizada por el nombramiento explícito de los paisajes que se suceden en el extenso poema del mexicano, en cuya concepción poética prima «la necesidad de reflexionar e inclinarse sobre la creación poética, para arrancarle su secreto» (1986: 170). Por ende, en la faceta ensayística de Paz vemos que hay designios que ponen a la conciencia poética en disputa.

Dada la complejidad de *Piedra de sol*, en donde las simultaneidades colisionan y provocan el temblor hermenéutico, parece necesario asumir que, de hecho, deambulamos por la creación de un paraíso muy concreto, donde todo es posible e imposible, convergente y divergente, y que se explica mediante la rotunda extensión de la idea de mujer a la naturaleza. De acuerdo con lo que indica Meléndez Guerrero, «el cuerpo es el mundo, y a su vez, en el poema, el mundo asume la geografía del cuerpo, sólo así el mundo puede ser visible y palpable» (2018: 251). Este cuerpo-mujer-universal se quiere liberar del declive que debilita la fuerza del

amor. Entendemos que, en efecto, se trata de un planteamiento utópico: que la humanidad se salve del horror por medio del amor a la belleza.

Pero conviene recordar que en *El creador literario y el fantaseo* nos dice Sigmund Freud (1992) que la literatura, y en especial la poesía, ejecuta un trabajo de descripciones imposibles como un fenómeno de fantasía similar al que elabora un niño en sus juegos. De forma que la utopía no es negligencia del hacer poético, sino bastión contra el impositivo práctico de la vida real, y al hilo de esto, justamente Paz expresa que «lo poético es una posibilidad, no una categoría a priori» (1986: 167). Por tal motivo, la justificación de aperturas conceptuales que contienen un imposible se naturaliza como un ciclo —también estructural— dentro de *Piedra de sol*. La compleja labor de mantener la energía enunciativa de las cláusulas que componen la circularidad del poema vive, en parte, de una universalidad existencial utópica que nos revela, justamente, la libertad de interpretación. De ahí, también, tanto la sutileza del pensamiento poético de Paz como la dificultad de desentrañar un sentido unánime a un texto de tales características.

Así, el equilibrio relampaguea y fluye hacia la forja de un escenario que implique que ápices de verosimilitud. De lo contrario, *Piedra de sol* sería una fábula, y no un poema. Según Baudrillard (1992) el territorio de lo aparente se localiza en la ilusión. El amante seductor se sirve de simulacros de imágenes de deseo para crear posibilidades que, aunque ficticias, si se cumplieran no negarían la realidad que pretenden. Lo fundamental, en este punto, es que la poesía (al menos la poesía de la que se ocupa este artículo) sí consiste en alcanzar las fronteras de la ilusión. Y paradójicamente, a nuestro juicio, lo ilusorio no destierra la verdad. Si bien no se consigue aprehender una verdad operatoria en las dinámicas de la realidad, la ilusión de querer expresar el sentir poético anuncia en sí misma una verdad, es decir, que aunque imposible por ilusoria, como es posible su enunciación, también lo es su legitimidad. Esto hace que la ficción sea válida para la interpretación de imágenes sublimadas, como, por ejemplo, que la siguiente cláusula: «vestida del color de mis deseos» (1988: 336) se metabolice como una oración donde se exalta la importancia del amor, algo que nos transforma y nos mejora y que, sin duda, entra en sintonía con la semántica global que conforma el eco hipnótico de *Piedra de sol*.

Al abordar las nociones filosóficas que Heidegger atribuye a conceptos como la estética y la verdad, Vega Visbal concluye finalmente que «el arte es la custodia creadora de la verdad en la obra y es un devenir y acontecer de aquella. La Poesía (creación) es iluminación del ser, intuición afectiva. La verdad acontece en ella como belleza» (2010: 44). A nuestro juicio, por cierto, dicha verdad embelecida (por la ilusión de la subjetividad) no perjudica el rigor poético de Paz, antes al contrario, en la sublimación del amor y del ser, y las coordenadas de universalidad en que nos movemos, *Piedra de sol* constituye un paradigma de continua renovación, y especialmente en tanto que «la palabra poética jamás es de este mundo: siempre nos lleva más allá, a otras tierras, a otros cielos, a otras verdades»

(Paz, 1986: 190). Otras verdades que, de hecho, podríamos pensar que acceden sin remedio al imaginario de lectores que consagran un determinado poema como monumento de representaciones personales.

Se trata, en resumen, de que la adhesión emocional sea la que posibilite instaurar una verdad poética, la personal, pues esta no procede de agentes externos, sino de la subjetividad que opera en la interpretación de la ficción literaria. Por la estructura circular de *Piedra de sol* y el torbellino de simultaneidades que sostienen su argumento poético, se podría pensar que el dominio de la verdad interpretada a raíz del texto quedaría encerrado en su diseño. Sin embargo, creemos que la concepción poética de Paz se guía por la libre interpretación del arte (lo cual redundaría en el concepto de verdad atomizada), y, además, él mismo señalará que: «el poema es una obra siempre inacabada, siempre dispuesta a ser completada y vivida por un lector nuevo [...] es la libertad misma desplegándose para alcanzar algo y así realizar por un instante al hombre» (1986: 192).

Por supuesto, no se puede desligar la creación poética del mexicano de su obra ensayística, donde se plantea cuestiones y conceptos acerca del fenómeno literario. La libertad de arregar múltiples aristas al texto poético, solución propugnada por Paz, la refrenda Weinberg al indicar que «el concepto de conciencia, y de una conciencia capaz de tomar una distancia lúcida y crítica respecto del mundo y de sí misma, será uno de los grandes motores de su obra reflexiva» (2020: 228). Esta reflexión viene marcada, en gran medida, por la sugerente práctica literaria de Paz, que se caracterizó por una reflexión constante sobre la estimulante implantación del ser en el mundo poemático a modo de correlato vivencial: «la experiencia poética no es otra cosa que revelación de la condición humana, esto es, de ese trascenderse sin cesar en el que reside precisamente su libertad esencial» (1986: 191). Hay pruebas suficientes para pensar que la preocupación poética de Paz se vincula a la existencia del ser, y a darle cabida a la humanidad (por medio de la sublimación del amor) en un poema que quiere ser retorno al origen para reintegrar actualizaciones de lo ya vivido. El planteamiento filosófico es, por tanto, soporte del poético en tanto que la belleza sintáctica y rítmica se activa a través de la reflexión pausada, original, trascendente. Tal profundidad de su concepción poética requiere, indudablemente, el influjo y la herencia de lecturas bien metabolizadas y certeras, y según Weinberg para Paz fueron fundamentales

[...] las lecturas no sólo de poesía sino de filosofía y ensayo. En ello tienen particular importancia las revistas y grupos que frecuentó: tal el caso de las ideas de Ortega y Gasset, tanto a través de la lectura de *Revista de Occidente* como de algunos de sus discípulos, que llegan con el exilio: María Zambrano y José Gaos entre ellos (2020: 231).

La postura de Paz frente a conceptos como el ser, la existencia o el amor parece que discurre por cauces idílicos, pues los aborda circularmente con la probable

intención de representar un eco digno de eternidad de la experiencia de sentimientos elevados. De hecho, llegará a preguntarse el mexicano:

¿Quién conocerá los límites de la muerte? ¿Quién los del amor? ¿Qué línea, qué estrella, los separa? Sus aguas se juntan en un solo sitio, más allá de todo tiempo; se confunden, se mezclan, y siempre, a través del amor, como una secreta e invisible presencia, escuchamos, palpamos a la muerte. [...] Pero la muerte no es el fin del amor, sino su condición, su entraña, y exigencia: la muerte sólo vive del amor y él sólo de ella. ¿Quién, al amar, no siente el morir, ya como abandono, ya como avidez? (1990: 67).

Podría pensarse que en *Piedra de sol* se aporta nueva vida y luz a la idea de amor en términos absolutos, tanto por la extensión del poema (en un querer que no claudique con la atroz puntuación final) como en la liberación expresiva de someter el problema existencial del amor y la muerte al discurso poético. Es evidente que las agudas reflexiones de Paz lo hacen ejercitarse en una poética trascendental, concienciada respecto a lo efímero y lo frágil. Si el contenido poemático ofrece una atmósfera estable y viable para la culminación del ideal del amor, entonces Paz se preocupa por la duración infinita de dicho ideal y, como venimos diciendo, la realidad no puede privar de sentido a la ilusión de superar los límites reales para implantar un infinito efectivo en las coordenadas de *Piedra de sol*. En efecto, dirá Paz que «desde Descartes nuestra idea de la realidad exterior se ha transformado radicalmente. El subjetivismo moderno afirma la existencia del mundo exterior solamente a partir de la conciencia» (1986: 161). Esta noción remite a la fenomenología propuesta antes por Henri Bergson en *Essais sur les données immédiates de la conscience* (1889), de la que puede afirmarse, en relación con el tiempo, que «la experiencia no solo tiene que ver con una apertura hacia el futuro, sino que incorpora también el pasado» (Cruz Ortiz de Landázuri, 2023: 554). Esta simultaneidad incorpora Paz, a su vez, en la inercia circular de *Piedra de sol*, forjando un universo que trasciende las finitas categorías aristotélicas. Y en tal relativismo iguala el mexicano el mundo onírico con el mundo real, y así se ingresa en una concepción poética del amor que supera todo alcance de muerte y desajuste, pues, en efecto, con el sentimiento sublimado es como se transgreden las posibles caducidades temporales y rendiciones que se originan fuera del paraíso creado en el poema.

Se observa que *Piedra de sol* sirve, también, como ejercicio místico por cuanto carga metafísica satura la semántica estructural de una indagación existencial volcada en la palabra poética, apta y adecuada para crear el propósito y principio de verosimilitud y poder aspirar, al fin, al anhelado infinito del amor. Se puede pretender la autorrealización depositada sobre la intimidad del otro, en una decisión que implica riesgo y confianza, pero que sana y prospera cuando se cumple sin ningún tipo de contrariedades. Declarará Paz que «solo en el amor es posible aprehender lo radicalmente “otro” sin reducirlo a la conciencia. [...] El amante

roza las fronteras de la verdadera objetividad y se trasciende, se vuelve otro» (1984: 148). En ese volverse otro hay una metamorfosis de perfección, y ahí se configura la proyección ideal de un renacer infinito para perfeccionarse en el amor como causa de supervivencia.

Ligado al amor sublimado, este tipo de sentimiento revela su auténtico poder en la expresión correspondiente de celebración poética, sacudida por un temblor amante que nos precipita al vértigo del erotismo. Para Marín Calderón «el erotismo —hermano del amor— corresponde a esa potencia capaz de transfigurar al sexo en ceremonia y al amor en rito, así como la poesía permite que el lenguaje se vuelva ritmo y canción amorosa» (2021: 181). De forma que, como pasión humana exaltada que aspira al absoluto, *Piedra de sol* logra moldearse a partir de una geometría que retorna a la reafirmación de lo inextinguible, de lo no caduco, y el propio Paz señalará que «la línea recta deja de ser su prototipo en favor del círculo, de la espiral y el zigzag» (1986: 181). La linealidad en el amor se asume como una acción cuyo destino es la meta, o sea, la muerte. Llegar a ser para dejar de ser: contra esta fuga irremediable se opone la concepción poética de Paz, y quizá la circularidad, en la imposibilidad de dislocarse, sea el canal idóneo para materializar su propuesta estética, poética y filosófica. Y no hay que olvidar que el fin último, bajo las premisas sostenidas, es la aspiración a un inmortal sentido del amor que alivia el peso de la existencia y de los siglos heredados.

Como señala Sörstad, es de suma significación y relevancia «la aseveración de Paz de que el encuentro con el otro es una “aspiración”, un “ir hacia algo” y que ese algo es “nosotros mismos”, pues ahí establece un diálogo con el existencialismo respecto al problema del otro» (2019: 324). Por tanto, el rumbo practicado para alcanzar la aspiración a fundirse en el otro tiene que guardar relación, necesariamente, con una circularidad que regresa, precisamente, al sitio de aquel; pues el trayecto lineal, como sospechaba Paz, es un cauce que suprime la supervivencia del amor más allá de los límites espaciotemporales traspasados. En obras como *Gran fuga*, de Alfonso Canales, lo lineal sí opera como cauce idóneo para la escapatoria de la vida (lo veremos más adelante), porque su proyección se concreta en la llegada al más allá, en un dejarse ir al abandono para alcanzar otro estado de existencia. Pero Paz implanta en *Piedra de sol* una circularidad que desarticula el efecto horrífico de la fugacidad, y confía en trascender el puro tránsito hacia el ocaso con la luz del verbo poetizado. A propósito de la poesía como redención, él expresará que «la creación poética es una de las formas de esa posibilidad. La poesía afirma que la vida humana no se reduce al “prepararse a morir de Montaigne” ni el hombre al “ser para la muerte” del análisis existencial» (1986: 155). Se deduce que el espíritu poético de Paz en *Piedra de sol* es vitalista y en él aflora el optimismo de la reconciliación y la posterior fusión entre amantes, buscando con ahínco las facciones de un rostro reconocible que despeje la sombra interior

del pensamiento alicaído. Así, se interroga Sörstad: «¿En qué medida se desintegra el sujeto y se realiza el encuentro con el otro?» (2019: 323).

Creemos que no existe tal desintegración. Además, nos es provechosa la aportación de Arcos Cabrera, quien parafraseando a Paz recuerda que «el erotismo es ante todo y sobre todo sed de otredad» (1998: 119). En el tratamiento que hace el mexicano (encajando la pasión amorosa en la reflexión templada de los frutos que aporta la vivencia íntima del deseo) la destrucción del otro no es viable; pues en la fusión con el amante ideal no hay contendientes, sino cómplices de un pacto equilibrista para sobrevivir a las vicisitudes que imponen los destinos. Un tratamiento erótico del amor como propone Sade sí desintegraría una de las partes que forman la unión carnal (Arcos Cabrera, 1998: 116- 120), puesto que se actúa desde el libertinaje, la inmoralidad y la transgresión. Sin embargo, la elegancia conceptual y sintáctica de *Piedra de sol* confirman que, el erotismo, en Paz, mantiene relación con la armonía de la naturaleza y la experiencia que provoca el descubrimiento del amor en su máxima potencia. Este hallazgo se articula como encuentro universal, celebratorio, carente de angustias y motivado por la búsqueda de una identidad (¿un rostro?) que complete y consolide la vida propia. Como hemos referido en reiteradas ocasiones, la estructura circular de *Piedra de sol* propicia que el amor actúe como oxígeno de un organismo literario vivo, precisamente debido a que el poema extenso, como categoría literaria, exige la transición continua entre secreto y descubrimiento, entre enigma y certeza, entre altura y descenso, de forma que la dualidad poemática establece contrapuntos suficientes para sobrevivir a su aparente acabamiento físico. El pensamiento poético de Paz, sin duda, se resume en la concepción del poema como «una totalidad viviente, hecha de elementos irremplazables» (1986: 45), y en esa fijación del amor como ideal absoluto, revive, tras cada lectura, la solemne esperanza de infinito, sin perder de vista que el ser colectivo (la humanidad) queda perfeccionado en el cumplimiento circular del eterno renacer.

Distinto a este planteamiento circular es el que va a ofrecer, a nuestro juicio, Alfonso Canales en *Gran fuga*, cuya linealidad supone un acabamiento concreto: es decir, que traspasado el umbral del poema, pronunciado su final, hay términos temáticos como «tiempo» o «muerte» que se ven sometidos a su esencia semántica, uno por transcurrir inexorablemente y otro por concretarse miméticamente en el propio desvanecimiento del poema. La reflexión sobre la existencia, desde una óptica melancólica y aguda, se diferencia del ideal de amor infinito y circular propuesto por Paz, de forma que Canales ajusta la coherencia estructural del texto (lineal) a cómo somete el abordaje de una temática preocupada por cuestiones existencialistas, y así, en el cauce de *Gran fuga*, otro poema extenso, este de 300 versos, la vida trazada por recuerdos va discurriendo hasta la difuminación del propio ser, vaciado de esperanza y destinado a concluir para siempre.

Alternativa poética de la circularidad amorosa en *Piedra de sol*: la linealidad existencialista y trágica de *Gran fuga*

Para el estudio de *Gran fuga* (El Guadalhorce, 1970) nos basamos en la edición del libro de artista que José Manuel Cabra de Luna, Presidente de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo de Málaga, ordenó imprimir el 18 de noviembre de 2020 para conmemorar el décimo aniversario por la muerte del que fuera Premio Nacional de Poesía en 1965. Merece la pena recordar lo que el propio José Manuel Cabra de Luna expresó respecto al poema que, según su discernimiento, considera el más elevado e interesante de la ingente producción poética de Alfonso Canales: «Lo titulé *Gran fuga* tras elegir como modelo [...] uno de los últimos cuartetos que compuso Beethoven y que tituló, precisamente, *Grosse Fuge*» (2010: 13). De forma que la purificación musical volcada al dominio poético le sirve a Canales para constituir su propio plan de fuga, de suerte que lo conceptual y lo estructural, como categorías que aportan significaciones, quedan regidas por una simbiótica relación de hermanamiento.

Al igual que sucede en *Piedra de sol*, «la simultaneidad genera un estado de apertura en la mente» (Zambrano, 1993: 77), y esta constituye el resorte que emplea Canales para arrastrar su voz hacia una deriva que se apaga y que, en tal proceso de extinción, evoca fragmentos que concuerdan con la nostalgia que preside la pulsión existencialista y pesimista del poeta malagueño. La exégesis crítica de la sustancia de lo simultáneo nos autoriza para explorar acerca de los límites que en un poema de larga extensión reconfiguran las evocaciones aludidas, como aluvión de recuerdos distorsionados por el filtro de la querencia hacia un ánimo concreto: la nostalgia. Sentir el paso del tiempo como ahogo existencial es el argumento de *Gran fuga* (en *Piedra de sol* era el amor y el ser), y en él actúa la concepción de lo sagrado como componente veraz que vertebra el conjunto poemático.

Si en *Piedra de sol* la mujer queda objetivada como aspiración al infinito dentro del proceso de querer siempre contemplarla; en *Gran fuga* la simbolización de la huida del mundo significa la fugacidad a la que está destinada el individuo desde los orígenes. El contraste se sustancia, entonces, en (i) el concepto de ser colectivo (y su perfeccionamiento a través del amor) como categoría infinita y eterna en la circularidad propuesta por Paz, y (ii) en el concepto de ser finito en tiempo y experiencia en el caso de Canales, quien diseña su poema linealmente como un plan de huida terrenal. En *Gran fuga* no hay retorno posible, ni tampoco ideales esperanzadores que apaguen la desazón existencial. Se observa cómo existe una evidente «manifestación personal de los deseos» (Pulido, 1996: 58) en ambos poemas extensos, pero la circularidad de Paz trata de abolir las incógnitas que, en el caso de Canales, se recrudecen como duda permanente sobre las condiciones del más allá. En el caso de Paz, el planteamiento de ese «más allá» no existe porque la eternidad se produce en el «más acá», en el revivir constante (circularidad) del ser

humano (ser colectivo). En el caso de Canales, el ser individual y su mortalidad requieren ser pensados y repensados en términos de incertidumbre sobre qué hay después del último aliento, de la última pulsión vivificadora.

La palabra poética de Canales se adentra en una cadencia introspectiva y musical, y así *Gran fuga* constituye una silva donde se combinan, mayormente, endecasílabos y heptasílabos. Se ha indicado que en la obra de Canales hay que «percibir lo anímico a través de la música y lo musical a través de lo anímico: concepto, forma estética y factura al servicio de los sentidos» (Álvarez en Beethoven, Canales y Cabra, 2020: 17), por lo que resulta lógico fijar la vinculación del problema existencial a un ritmo poético que permita un desbordamiento de la conciencia. Hablamos de una conciencia universal, pues como el amor en Paz, la fugacidad y la muerte en Canales nos liga colectivamente a la experiencia de su realización. Se puede considerar, por tanto, que *Gran fuga* supone una extensión de la coyuntura presente de Canales en lo que implica un querer ir lejos de la vida por medio de un largo poema que, por cierto, agota en su extensión el anhelo de sobrevivir al tiempo. No hay impostura en la propuesta estética de Canales: al igual que Paz, el poeta malagueño asume y explora su verdad para alzarla como estandarte. Y, en efecto, en «la poesía de Canales [se produce] la conjunción entre la verdad vital y la verdad estética» (Ruiz Noguera, 2012: 166).

La linealidad estructural de dicha verdad poética se organiza por medio de una semántica coherente, constante durante el encuadre del inicio, el intermedio y el final de *Gran fuga*. Así, el poema comienza con: «Algo nuevo se siente, / una llamada nueva, [...] no cabe / la vida ya en el marco» (2020: 9). Este pesimismo fundamenta «un principio vital indestructible» (Baena, 2010: 103) que, paradójicamente, acaba siendo destruido por la negativa visión del poeta ante los augurios del destino. La introspección poética se abre, diríamos, a la reflexión sobre la fe, que queda difuminada como redención imposible dentro de las elucubraciones existencialistas que reivindica Canales. Para Paz, como hemos visto, la circularidad sí le permite tener fe en la redención, pues la liberación por medio del amor expurga cualquier rémora vital anclada en la desazón. Sin embargo, la linealidad de *Gran fuga* es la que conduce la abrumante carga pesimista que culmina en sentimiento de derrota. La esencia del clima generado, así, se vuelve sobrecogedora. Y Álvaro García se pregunta qué hacer «para que no se agote en el poema esa esencia», y también cuál es «la medida de esa construcción» (2005: 123).

Consideramos que el desasosiego es la clave que instaura un eco derrotista en las estancias que configuran la fugacidad vital de Canales y, además, la vía escrita no le restituye el trauma de morir, pues al materializar en escritura su pensamiento pareciera que Canales cobra mayor certeza de que un último suspiro es rotundo y lapidario. A diferencia de Paz, existe en él una angustiosa serenidad que asume la imposibilidad del retorno a la vida: «el tiempo gime sin aceite, el vástago / se desajusta, y no es posible ahora / tensar los muelles, aguzar las rejas, / refrenar el

disparo, arder sin llama, / atesorar los frutos empezados, para volverlos a morder (2020: 10). El *tempus fugit* imposibilita la ilusión de detener el instante. El proyecto ideado entonces, la fuga, realza su potencia argumental. El tratamiento de Canales se caracteriza por incorporar validez de representación a los sintagmas que motivan la cruda reflexión de advertir que la vida va concluyendo. Y ahí conduce la linealidad una existencia tenida por inestable y efímera. En este punto resulta interesante recordar lo que a propósito del concepto de argumento manifiesta Álvaro García: «poetizar no consiste ni siquiera en argumentar la realidad o en argumentar sobre ella, sino más bien en emular los procedimientos que sigue lo real» (2005: 149), de forma que Canales adopta un talante autorreferencial como mecanismo poético de la coherencia lineal de *Gran fuga*, donde su misma voz es la que, paulatinamente, va deshaciéndose entre el ruido de otras vidas que suplirán la suya. Para Estévez Regidor, «la sistematización literaria de las propias vivencias es tanto característica como tope de la modalidad autodiegética» (2022: 157). En *Piedra de sol* otra era la persuasión de la voz lírica, pues para Paz el amor permite manipular el tiempo para rebobinar el flujo de secuencias que nos contiene hasta momento soñado y tenido por irrepitable.

Vemos consecuentemente que lo lineal, a diferencia de lo circular, se nutre de la decepción que conlleva su propio acabamiento. Y sobre la existencia cotidiana se pregunta Canales: «[...] ¿No es la misma / faena repetida de las horas, / el mismo pulso que anteayer decía: / soy tan constante cual fugaz [...]»? (2020: 13). Interrogantes que se suceden en *Gran fuga* como combinaciones de sospechas que no eluden la certeza de morir. Reflexionan sobre ella y apuntan a ella. Lo efímero se arroja en el ser como un grito en el vacío que se pierde hasta ser inaudible. Aunque, en realidad, la creación poética tiene una fuerte dosis de arrojo, y, en la voz de Canales, también de angustia. Dirá Zambrano, precisamente, que «sin angustia, el poeta no recorrería el camino que hay debajo de toda poesía» (1993: 95), lo cual opera como un ingrediente existencial que se remonta al nacimiento y, por otro lado, agita la problemática situación de no haber elegido la vida que se tiene: «Me estoy arrepintiendo / de haber nacido, de sentir en este / instante que algo nuevo / voy acabando de aprender» (2020: 13).

El aprendizaje se entiende como una asunción de que la inercia vital, en sus embestidas, no especula con el acontecimiento de morir: en tal certeza la linealidad del poema se hace más evidente si cabe. El espíritu heideggeriano con que Canales reflexiona sobre la azarosa emanación de vida no elegida se puede relacionar con que «todo acontece en su estar fuera en medio de los entes» (Lozano, 2004: 199). En la descripción de ese limbo es donde, según creemos, se ejecuta la *Gran fuga*, y ello motivado por el deseo de identificar la conciencia con un hondo sobresalto de incomodidad, un murmullo molesto que quiere ser conducido hacia su fin. Así pues, el desamparo penetra en la poética de Canales como una razón explicativa de vincular la abulia existencial y el poder seguir mostrando una

protesta contra la obviedad de ser efímeros, porque es «al tratar de evitar la angustia y el malestar cuando el ser cae, cuando deja de vivir propiamente» (Lozano, 2004: 201). Por tanto, no se pliega el poeta malagueño a rendiciones lógico-formales, sino que desde su discurso poético elabora un fundamento que dignifica su desolación y ofrece, a la vez, una tregua estoica y meditada contra la aceptación del dolor y de la fugacidad: «es un látigo el tiempo, que nos fustiga desde / dentro, y golpea, y desbarata en ciernes / cualquier insinuación de pedestal (2020: 18). No resulta posible salvarse desde una altura impostada, la de bastardos pedestales, de forma que el desengaño activa un elemento de aceptación parcial que, *a priori*, no se traduce en un sosiego capaz de ventilar el agobio interno del poeta: «estoy / tranquilo (no miréis mis dedos: siempre / se agitaron así). Creedme. Vivo, / muero tranquilo, me vistieron hoy / para una larga procesión [...]» (2020: 17).

En verdad, la procesión aludida guarda en sí la idea de peregrinación, pero este *homo viator* es, al revés que en Paz, un peregrinaje de muerte, y constituye el momento culminante del viaje iniciático de otrora, de forma que para Canales el aprendizaje del recorrido vital protagonizado le aporta la sabiduría de saber que no hay reductos de esperanza. Así se teje la imperiosa necesidad de querer acabar y rendir por fin cuentas ante no se sabe quién. Pero lo cierto es que la materialización de *Gran fuga* genera una operatividad donde el poema es ejercicio del espíritu, entrenamiento para llegar a descubrir el enigma oculto de las cosas, y en esta ardua actividad se concluye lo que ya adelantó María Zambrano al comentar que «el conocimiento no es una ocupación de la mente, sino un ejercicio que transforma el alma entera, que afecta a la vida en su totalidad» (1993: 97). El conocimiento poético brinda a Canales la fortaleza de su ánimo, y en su escritura, aunque irradie el reconocimiento de que la trascendencia no depende tanto de lo que uno aspire a aprehender, hay cierta seguridad en conocer la sombra oscura que tiembla lejos. Un miedo que se naturaliza con el dinamismo conductual de quien no propone soluciones para enmendar un funesto desenlace futuro, sino más bien la sobriedad de darse a él con premura y vocación de consumirse. La juventud se siente siempre arrebatada, ¿y contra quién cabe reclamar? Canales vuelve a la operatividad del interrogante como fórmula sutil que impulsa el lenguaje hacia la autenticidad de dar a entender, veladamente, lo que parece ser desconocido: «¿Qué es ser joven? ¿Apropiarse / del mundo, de sus pueblos jubilosos, / impulsador con gracia hasta una meta / deseada? ¿Romper las viejas cartas / de amores naufragados en los pechos / cuyo arrebató caducó?» (2020: 26). En la imposibilidad de acaparar una totalidad simultánea, que excede el ánimo del poeta, Canales se entrega a la obsesión de no insistir en que nada cambie, en dejarse ir dentro de un *panta rei* del que nada espera. La meta, cruzada, simboliza el ocaso definitivo. No es este el temperamento de Paz, movido por un sublimado ideal de amor y por la búsqueda eterna de una identidad complementaria dentro del cuerpo femenino.

Comoquiera que *Gran fuga* surge como fruto de una verdad autorrevelada, el dispositivo poético de Canales casa con la primitiva intuición de conectar el pensamiento íntimo al horizonte de expectativas de una realidad que no hace concesiones. Y en tal colisión emerge un inminente ahogo de existencia. Señala Paz que «la revelación [...] del hombre se transforma en la de su ser. Morir, vivir: viviendo morimos, morimos viviendo» (1986: 151). Esta revelación parece muy acusada en la figura de Canales: «He preguntado / por Dios. Luego me palmo. ¿Es que me busco / en esta playa, cabo de un suceso / que no recordaré?» (2020: 29). Queda explicitada la memoria como atributo insuficiente para salvar del olvido el estruendo de vivir. La linealidad se vuelve monótona, reiterativa en la huida que principia el fundamento argumental de *Gran fuga*, y en él se transfigura la retórica en consuelo, en voz para sí mismo, pues esta constituye un presagio de decadentes expectativas respecto al hecho de vivir. Advértase cómo en el episodio que continúa se acrecienta la carga semántica de la vida gastada que quiere renacer: «Cuando hago cuenta de los años, libre [...] / descubro que en la espuma / Venus renace» (2020: 33).

Expresar en términos filosóficos y poéticos un asunto tan acusado y peliagudo como ansiar la salida de la existencia exige la fundamentación de una renuncia, pues, en caso contrario, no sería plausible que el proceso de interpretación del destinatario asuma como natural las causas lógicas de la fuga protagonizada por nuestro poeta como efecto de una abulia existencial. Empero la esperanza de un hipotético resurgimiento se personifica en una imagen mitológica, la de Venus. Allende los límites de lo ficticio, resulta complejo imaginar la restauración de la raigambre del ser en toda plenitud. El poeta malagueño presiente la fuerza consciente de saberse acorralado, y en virtud de tal tesitura se siente cada vez más agobiado por la falta de respuestas esclarecedoras, así como se hace más apremiante el deseo de entablar un diálogo con entidades, diríamos, superiores a la lógica del ser y del sentido. No obstante, jamás aparece el rastro de un supuesto ser supremo en las ideaciones poéticas de *Gran fuga*, de forma que la esperanza se anula dentro de una linealidad que va a concluir en el vacío de la vida. A diferencia de Canales, Paz sí fija la superioridad del amor como una entidad autosuficiente que gobierna a los amantes, y de ahí que la circularidad de *Piedra de sol* reivindique una suerte de *uroboros* de íntimo deseo. Así, la sensación de derrota en *Gran fuga* se magnifica cuando se hace mención a una larga secuencia de desencuentros donde la fatalidad supone la impotencia de no poder rebobinar el tiempo de las edades ya cumplidas.

Hay que decir que, en paralelo a la fuga personal, los instantes acumulados en la experiencia se pierden también por un sumidero invisible mientras la identidad se disgrega. En este sentido, la fuga guarda relación con un querer abrir los ojos a la verdad evidente del fin, incommensurable, pues nada retorna a su lugar de origen si no se ha hecho el esfuerzo por dirigir las cosas al plano donde se pretende

colocarlas. Existe en la totalidad del poema una atmósfera de caótico apremio que, además, constituye un férreo afán de averiguar por qué no se quiere formar parte de esa frenética deriva vital (como concepto de posibilidades). De esta forma, igualmente, el distanciamiento y el hastío se imponen. A nuestro juicio, domina la poética lineal de Canales una premonición de oscuro destino, nutrido por la idea de apatía ante todo lo que late y revitaliza la rutina que consume al poeta: «No sé. Sólo una cosa / es cierta: que me voy: que ya tuve muchos / proyectos, y que apenas he llevado / a cabo algunos» (2020: 38). Esta confesión de vida parece buscar la escucha de un Dios, y, de hecho, se podría pensar que es una categoría asumible en *Gran fuga* para instalar un tono confesional a la poética existencial que reflexiona sobre qué depara la muerte al cruzar su umbral. De hecho, es «recurrente [la idea] de un Dios silente, o escondido en el silencio, que los poetas convierten paradójicamente en interlocutor» (Llamas Pombo, 2022: 121).

En consecuencia, la coherente dialéctica en *Gran fuga* se asocia a la intensa búsqueda discursiva de ineludibles requerimientos existenciales a fin de poder consignar la apertura de una conciencia que regresa y se pliega sobre sí misma, pero sin vislumbrar con nitidez la expresión de un rostro divino y salvador. Tal fenomenología hermenéutica desafía una consolidación jerárquica de supuestas autoridades, y, por tanto, la divinidad nunca es ligazón necesaria para la huida emprendida por Canales, pues a diferencia de *Piedra de sol*, la linealidad culmina en la aceptación de que no hay nada que esperar después de la muerte: hay una evaporización de la fe sublimada por el registro poético de *Gran fuga*, de alarde expresivo y técnico, en consonancia con «la poesía culta no específicamente creyente e incluso en el contexto de las dudas de fe» (Llamas Pombo, 2022: 121). Se nota entonces cómo el pensamiento literario —y filosófico— de Canales, al igual que sucede con Paz, presenta una clara correspondencia entre estética y temática, tal como se puede comprobar con los ejemplos extraídos de una y otra obra.

Y, sin duda, la relación entre filosofía y poesía queda anudada en las imbricaciones que *Gran fuga* establece para disponer la poética existencial al servicio de las dudas que configuran el argumento propio de Canales. Resulta obvio que las posiciones filosóficas comprobables en el poeta malagueño fijan una singularidad personal y temperamental, pues se trata de volcar una voz identitaria sobre la superficie física de un texto que sirva de catalizador de conciencias, y, a decir verdad, concordamos con que no pueden el poeta y el metafísico «partir de una situación radicalmente diferente; han de tener, al menos, un punto inicial común» (María Zambrano, 1993: 85). De ahí que la profundidad del pensamiento literario de Canales participe de la embriaguez reflexiva que ebulle como progresiva autoficción en el texto y en su intertexto, pues si en el poeta malagueño la linealidad culmina en que la vida es categoría finita; la estructura circular de Paz, por otro lado, genera un soberbio clima persuasivo de aceptar el amor como instrumento para que el ser adquiera categoría infinita. De forma que, en efecto, en ambos

autores rige un impulso espiritual que asume la concepción poética como apropiación de sentidos personales, dando el enfoque de una ilusión capaz de materializarse con eficacia.

Conviene concretar, por tanto, que en uno y otro «el arte comienza a disolverse con la poesía, al correr ésta constantemente el peligro de perderse a ella misma pasando de la región de lo sensible a aquella del pensamiento puramente espiritual» (Dastur, 1989: 290). Y, así, el pensamiento se identifica con lo sensible para que trascienda el hecho poético en calidad de legítima verdad ofrecida al mundo. Si «el hombre es el sujeto de un conocimiento fundamentador» (Zambrano, 1993: 77), la fundamentación que propone Canales en *Gran fuga* se ajusta paronomásticamente a la persistencia de la desesperación por la desaparición inminente. En este descorazonador proceso la escritura es el acicate que apuntala la dignidad del poema como cuerpo de expresión trascendental. Con razón sugiere María Zambrano que «la angustia no se resuelve sino con actividad» (1993: 87). La activa poética lineal se nos muestra vulnerable y, precisamente por eso, se nos hace más humana su expresión sublime. La figura de poeta filósofo ha de especular, necesariamente, con lo conceptual, y por tal razón se cuestiona la problemática de la redención en el sentido de noción que alivia el desasosiego del espíritu. Ahora bien, el trasvase de la fe al poema no soporta su operación calmante, farmacológica si se quiere, pues la voz lírica se sumerge en un rito de asunciones naturales, como la muerte, el acabamiento o la destrucción del yo poético.

Para Foucault el lenguaje puede ser revelación escondida que se presta a un paulatino descubrimiento o revelación que se nos muestra claramente presente (2009: 43), y aquí consideramos que el talante poético de Paz se integra dentro de la revelación escondida, ya que la circularidad de *Piedra de sol*, en su continuo retorno, va desvelando poco a poco la esencia de lo que transmite; mientras que en Canales la rotundidad de la revelación es palmaria, se muestra tal y como es, y se encauza dentro de una linealidad que mantiene una creencia en *Gran fuga* como presencia presente y firme hasta su fin irreparable. En rigor, la circularidad y la linealidad referidas se localizan como voluntad del ingenio creador, lo cual responde a un plan orquestado y cuidado al mínimo detalle, pues «allí donde encontramos un fenómeno de reconocimiento tenemos que admitir la existencia de un patrón o esquema que lo haga posible» (Marina, 2002: 47).

Conclusiones

En definitiva, podemos concluir que la estructura circular de *Piedra de sol* y lineal de *Gran fuga* guardan relación con el diseño temático y simbólico que en ambos poemas se objetiva: así, en el primero, lo fundamental es percibir que en el deseo humano (por iluso que sea) existe la posibilidad de crear

argumentos válidos contra el orden impositivo de la realidad, y esto resulta primordial para posicionar el amor como emblema y signo de un canto circular y trascendente; por otro lado, en el segundo, la linealidad conduce la fugacidad de la existencia a su propia extinción, paradero o sino que afronta el poeta desde el escepticismo y la resignación. Todo ello, en el cauce del poema extenso, parece fundamentar que tal subgénero tiende a la configuración del pensamiento poético como recurso interrelacionado con otras disciplinas. Así, la religión o la filosofía, en los casos que nos ocupan, son proyecciones temáticas vinculadas al agrupamiento de experiencias vitales que en ambos poemas se suceden.

Por otro lado, queremos hacer notar que la morfología del poema extenso posibilita la aplicación de un tratamiento gnoseológico a un determinado tema, de forma que el predominio del conocimiento fundado en la experiencia otorga a tales composiciones un eco de velada sabiduría, contenida en potencia sobre las redes referenciales que en ambas obras van tejiéndose de un modo intuitivo. Por consiguiente, creemos que se puede apreciar tanto en *Piedra de sol* como en *Gran fuga* una poética que apela al individuo en sus preocupaciones universales, mezclándose estas de idealismo y de realismo. En este sentido, ambos textos, como hemos tratado de subrayar, se componen sobre la base de conceptos opuestos (la infinitud idealista del mexicano frente a la finitud realista del malagueño), y, sin embargo, se complementan, pues sobre la metodología comparatista seguida parece razonable afirmar, como aquí hacemos, que la literatura es un ente dinámico que se construye sobre los huecos o parcelas que otras muchas obras dejan sin cubrir. En efecto, ambas propuestas poéticas, la de Paz y la de Canales, se adentran en la aspiración de un absoluto: el de plasmar una creencia singular sobre un poema de vocación universal. Sin embargo, tal absoluto, en tanto que concepto que excluye cualquier relación de dependencia, dejaría territorios inexplorados, y, por tanto, dependientes de sentido. Así es como decimos que la aspiración del absoluto se tornaría inviable. Entonces, paradójicamente, el diálogo establecido entre *Piedra de sol* y *Gran fuga* (desde una hermenéutica comparatista y panorámica) es el que propicia la concreción totalizadora del concepto absoluto que los dos autores tratan de manifestar. Respecto a esta manifestación, parece que el poema extenso, como categoría teórica, soporta, asimismo, el desarrollo de un autoconocimiento del autor y del lector, pues a medida que el poema va avanzando hacia su culmen ya se han concretado digresiones, alusiones históricas o mitológicas, testimonios confesionales o imágenes anecdóticas. Es decir, que la estructura de este tipo de composición se muestra proclive a una ontología trascendental del ser y de sus propiedades.

Además, establecida la idéntica relevancia estructural de un texto y otro, dentro de los parámetros diseñados por Rastrollo Torres (2016), y atendiendo, de igual modo, a las implicaciones que la extensión poemática presenta como condicionante temático, nos parece pertinente vincular *Gran fuga* al conjunto de poemas

extensos de la tradición hispánica reciente, entendiendo por recientes todas aquellas contribuciones realizadas desde principios del siglo xx (periodo al que ambos autores aquí estudiados pertenecen) hasta nuestros días. En consecuencia, nos parece idóneo el formato que presenta *Gran fuga* para proponer investigaciones que lo vinculen dentro de las caracterizaciones ideadas, entre otros, por Rastrollo Torres (2011), Eduardo Chirinos (2013) y López Soto (2023) con relación a los atributos que caracterizan el poema extenso como mecanismo autónomo (aunque no único, ni exclusivo) de conocimiento.

Por último, queremos consignar en este trabajo nuestro interés futuro de seguir ahondando en la producción literaria de Canales, con especial atención a *Poemas mayores*, obra donde figuran numerosas composiciones extensas (de ahí lo de mayores), y poder contribuir, así, a diversos estudios críticos como los de, por ejemplo, María del Pilar Palomo o Francisco Ruíz Noguera, citados anteriormente. Por supuesto, sumamos este interés al deseo de que la presente investigación sirva de estímulo a cualquier persona que aborde la conceptualización del poema extenso en la obra de Paz y de Canales, y nos motiva enérgicamente que nuestra aportación pueda arrojar algo de luz sobre un tema, por ahora, tan poco transitado en las esferas universitarias.

BIBLIOGRAFÍA

- ABELED0, M. (2016): «Literatura comparada, literatura mundial y el síntoma de lo nacional», *Filología*, 48, pp. 31-60.
- ALONSO, A. (1977): *Materia y forma en poesía*, Gredos, Barcelona.
- ARCOS CABRERA, C. (1988): «Octavio Paz: erotismo y amor», *Íconos: Revista de Ciencias Sociales*, 5, pp. 114-120.
- BAENA, E. (2010): *Umbrales del imaginario. Ensayos de estética literaria en la modernidad*, Anthropos, Barcelona.
- (2021): *Los poetas y el espíritu del tiempo*, Orbis Tertius, París.
- BAUDRILLARD, J. (1992): *De la seducción*, Red Editorial Iberoamericana, Buenos Aires.
- BERISTÁIN, H. (1995): *Diccionario de retórica y poética*, Porrúa, Ciudad de México.
- CABRA DE LUNA, J. M. (2020): *Gran Fuga de Alfonso Canales*, Real Academia de Bellas Artes de San Telmo. En línea: <https://www.realacademiasantelmo.org>.
- CANALES, A. (1970): *Gran fuga*, Librería Anticuaria El Guadalhorce, Almoraduj, Málaga.
- (1994): *Poemas mayores (1956-1983)*, Ciudad del Paraíso, Ayuntamiento de Málaga. Intr. de M. P. Palomo.
- (2006): *Ocasión de vida. Antología poética*, Fundación José Manuel Lara, Vandalia maior, Sevilla. Ed. de F. Ruiz Noguera.

- CHIRINOS ARRIETA, E. (2013): «Del poema largo y sus alrededores», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 753, pp. 59-78.
- COUTINHO, E. (2018): «Literatura comparada en América Latina: una disciplina transcultural», *Cuadernos de CILHA*, 19, 2, pp. 15-25.
- (2019): «Nuevos rumbos del comparatismo: literatura comparada y literatura-mundo», *El hilo de la fábula: Revista semestral del Centro de Estudios Comparados de la Universidad Nacional del Litoral*, 19, pp. 1-24.
- CROCE, B. (2021): *Estética como ciencia de la expresión y lingüística*, Instituto Juan Andrés, Madrid.
- CRUZ ORTIZ DE LANDÁZURI, M. M. (2023): «El tiempo en Bergson», *Anuales del seminario de historia de la filosofía*, 40, 3, pp. 551-560.
- DAMROSCH, D. (2003): *What is World Literature?*, Princeton University Press.
- DASTUR, F. (1989): «Filosofía y poesía», *Areté: Revista de Filosofía*, 1, 2, pp. 283-295.
- DELEUZE, G. (2005): *Lógica del sentido*, Paidós, Barcelona.
- ESTÉVEZ REGIDOR, F. (2022): *Las voces del texto. Teoría, poética y comparativismo europeo*, Comares, Granada.
- FOGUES, R. (1992): *Octavio Paz. El espejo roto*, Universidad de Murcia.
- FOUCAULT, M. (2009): *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, Siglo XXI, Madrid.
- FREUD, S. (1992): *Obras completas*, tomos IX y XXI, Amorrortu editores, Madrid.
- GADAMER, H. G. (1997): *Verdad y método*, Sígueme, Salamanca.
- GALICIA LECHUGA, D. (2021): «Amor y la inspiración poética», *Acta Poética*, 42, 1, pp. 87-112.
- GARCÍA FLORINDO, D. (2016): «Juan Bernier y el poema extenso de la modernidad: *Aquí en la tierra* (1948)», *Impossibilia*, 12, pp. 48-79.
- GARCÍA, A. (2005): *Poesía sin estatua. Ser y no ser en poética*, Pre-Textos, Valencia.
- GILI GAYA, S. (1993): *Estudios sobre el ritmo*, Istmo, Madrid.
- GROSS, E. (2023): «Octavio Paz: La unión del cuerpo, el universo y lo divino», *Poética: Revista de Estudios Literarios*, 17, pp. 53-66.
- HERNÁNDEZ, S. M. (2013): «Historia, tiempo y lenguaje en “Piedra de sol”», *Fuentes humanísticas*, 25, 46, pp. 65-78.
- KAMBOURELI, S. (1991): *On the Edge of the Genre. The Contemporary Canadian Long Poem*, University of Toronto Press, Toronto.
- KEEFE UGALDE, S. (1994): «El poema largo femenino en la España actual», *Actas del XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 2, pp. 173-180.
- LEDESMA, J. (2004): «Entre De Quincey y Borges. Metodología crítica en literaturas comparada», *Anclajes*, 8, 8, pp. 153-180.

- LLAMAS POMBO, E. (2022): «Poesía, filología y fe», *Almogaren: Revista del Centro Teológico de Las Palmas*, 69, pp. 117-158.
- LÓPEZ EIRE, A. (2002): «En torno al tratado *Sobre lo sublime* en Longino», *Myrtia: Revista de filología clásica*, 17, pp. 175-190.
- LÓPEZ SOTO, L. A. (2023): «La lógica del ritmo: apuntes para una clasificación de las lecturas de *Piedra de sol* de Octavio Paz», *Revista de filología y lingüística de la Universidad de Costa Rica*, 49, 2, pp. 197-212.
- LOZANO, V. (2004): «Heidegger y la cuestión del ser», *Espíritu: Cuadernos del Instituto Filosófico de Balmesiana*, 130, pp. 197-212.
- LUJÁN ATIENZA, A. L. (2022): «Entreguerras y la tradición del poema largo autobiográfico», *Prosemas: Revista de Estudios Poéticos*, 7, pp. 19-44.
- MAILLARD, Ch. (2009): «Poesía y pensamiento», *Minerva: Revista del Círculo de Bellas Artes*, 10, pp. 50-52.
- MARÍN CALDERÓN, N. (2021): «Octavio Paz y su geografía del amor», *Revista de Lenguas Modernas*, 33, pp. 177-198.
- MARINA, J. A. (2002): *Teoría de la inteligencia creadora*, Anagrama, Barcelona.
- MÁRQUEZ MÁXIMO, R. (2020): «El amor y la seducción: una poética de la imagen», *Poéticas: Revista de Estudios Literarios*, 11, pp. 67-82.
- MARTÍNEZ CANTÓN, C. I. (2014): «El poema largo en Antonio Colinas. *Sepulcro en Tarquinia* y *La tumba negra*», *Castilla: Estudios de Literatura*, 5, pp. 124-147.
- MELÉNDEZ GUERRERO, L. G. (2018): «Algunas consideraciones teológicas en torno al poema *Piedra de sol* de Octavio Paz», *Teoliteraria*, 8, 16, pp. 248-265.
- MOMBELLI, D. (2019): «La metodología comparatista en los estudios literarios», *Revista española de educación comparada*, 34, pp. 97-117.
- OTXOA GARCÍA, J. (2010): «La poesía como pensamiento», *Siglo XXI, literatura y cultura españolas: Revista de la Cátedra Miguel Delibes*, 8, pp. 43-51.
- PACHECO, J. E. (1979): «Descripción de *Piedra de sol*», en A. Roggiano (ed.), *Octavio Paz*, Fundamentos, Madrid, pp. 111-124.
- PAGEAUX, D. H. (2023): «Comparatismo e imaginario: tres recorridos entre método y teoría», *Boletín de Literatura Comparada*, 1, 48, pp. 17-48.
- PAZ, O. (1957): *Piedra solar*, Fondo de Cultura Económica: Tezontle, Ciudad de México.
- (1982): *Las peras del olmo*, Seix Barral, Barcelona.
- (1986): *El arco y la lira*, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México.
- (1988): *Libertad bajo palabra*, Cátedra, Madrid. Ed. de E. Mario Santí.
- (1990): *Primeras letras (1931-1943)*, Seix Barral, Barcelona.
- (1997): *El laberinto de la soledad*, Cátedra, Madrid. Ed. de E. Mario Santí.

- PÉREZ BLANCO, L. (1976): «El concepto de dios, vida, amor y muerte en la poesía de cinco escritores románticos hispanoamericanos», *Anales de literatura hispanoamericana*, 5, pp. 75-130.
- PINEDA, V. (2020): «Lo sublime en *Piedra de sol*», *Rétor*, 10, 2, pp. 162-192.
- POTTIER, B. (1970): *Lingüística Moderna y Filología Hispánica*, Gredos, Barcelona.
- PULIDO, G. (1996): «Literatura y pensamiento», en J. A. Hernández Guerrero (coord.), *Manual de Teoría de la Literatura*, Algaida, Sevilla, pp. 41-62.
- RASTROLLO TORRES, J. J. (2011): «Hacia una caracterización del poema extenso moderno», *Forma: revista d'estudis comparatius: art, literatura, pensament*, 4, pp. 103-115.
- (2016): «La genericidad del poema extenso: hacia una clasificación de sus modos de expresión», *Castilla: Estudios de Literatura*, 7, pp. 584-622.
- (2017): «Temas y pensamiento en el poema *Espacio* de Juan Ramón Jiménez: el cronotopos tiempo-espacio, Dios, el cuerpo de la conciencia y el amor», *Nueva revista de filología hispánica*, 65, 2, pp. 501-530.
- RUIZ NOGUERA, F. (2012): «Sobre la poesía de Alfonso Canales», *Anuario. Real Academia de Bellas Artes de San Telmo*, 12, pp. 166-173.
- SANDOVAL MOTA, J. V. (2023): «Filosofía y poesía como estilos de pensamiento», *Devenires: Revista de Filosofía y Filosofía de la Cultura*, 47, pp. 9-42.
- SÖRSTAD, F. (2019): «La otredad en *El arco y la lira* de Octavio Paz», *Anuario. Real Academia de Bellas Artes de San Telmo*, 12, pp. 166-173.
- VALDÉS, M. J. (1983): «Comentario hermenéutico sobre la coda de *Piedra de sol*», en A. D. Kossoff, R. H. Kossoff, G. Ribbans, y J. A. Vázquez (coords.), *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, pp. 685-690.
- VEGA VISBAL, M. de la (2010): «Heidegger: Poesía, estética y verdad», *Eidos: Revista de Filosofía*, 12, pp. 28-46.
- VERANI, H. (2007): *Lecturas de Piedra de sol*, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México.
- WEINBERG, L. (2020): «Octavio Paz y el ensayo: conciencia y transparencia», *Araucaria: Revista Iberoamericana de Filosofía, Política, Humanidades y Relaciones Internacionales*, 22, 43, pp. 225-249.
- WHITMAN, W. (2012): *Hojas de hierba*, Alianza editorial, Madrid.
- ZAMBRANO, M. (1993): *Filosofía y poesía*, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México.