

2011

## Octavio Paz y Julio Llamazares: encuentros bajo *El cielo de Madrid*

Heike Scharm

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>

---

### Citas recomendadas

Scharm, Heike (Primavera-Otono 2011) "Octavio Paz y Julio Llamazares: encuentros bajo *El cielo de Madrid*," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 73, Article 12.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss73/12>

This Estudio is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in *Inti: Revista de literatura hispánica* by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact [dps@providence.edu](mailto:dps@providence.edu).

## OCTAVIO PAZ Y JULIO LLAMAZARES: ENCUENTROS BAJO EL CIELO DE MADRID

**Heike Scharm**

University of Southern Florida, Tampa

Se fue, doblando las calles.  
Mi cuerpo anduvo, sin nadie<sup>1</sup>

*L*a importancia de Octavio Paz para las letras españolas ha sido innegable, tanto que Jorge Volpi sugiere que Paz le debe a España su pasión crítica, ya que fueron las experiencias vividas en este país que le inspiraron ‘el valor para oponerse a sus antiguas creencias’ (20). Del mismo modo, las ideas de Paz, cristalizadas en sus poemas y ensayos, persisten en las letras españolas como un subtexto que merece ser elaborado, ya que demuestra la relevancia y el valor posnacional de obras escritas en España hoy día, y que desafortunadamente suelen leerse únicamente en el contexto de la aldea nacional. Uno de los ejemplos más llamativos es la novela de Julio Llamazares, *El cielo de Madrid* (2005). Por medio de sus personajes que recorren la Madrid de las últimas décadas del siglo XX, Llamazares da testimonio de la experiencia de una generación desconectada de su pasado, que nace y crece bajo la dictadura franquista, y cuyo período entre adolescencia y madurez coincide con todos los hitos de la *Transición*, los que vivía y en parte protagonizaba, desde el *Destape* y *La movida madrileña*, hasta el *Desencanto* nacional. Ya desde la primera frase, ‘En el verano de 1985, todos teníamos ya treinta años’ (*Cielo* 15), el autor parece consagrar su novela como crónica generacional de la *Transición*, y, por tanto, como otro libro más con ecos autobiográficos que participa en la moda literaria (y cinematográfica) de la recuperación de memoria histórica por vía de auto/meta-ficción.

El propósito de este ensayo no consiste, sin embargo, en elaborar el trasfondo nacional-histórico de *El cielo de Madrid*. Más bien, el diálogo entre la obra de Octavio Paz y Julio Llamazares que propongo aquí tiene el objetivo de independizar la novela de su contexto nacional, llamando la atención a otra transición que se lleva a cabo durante la misma época en la que se sitúa la novela; a saber, la transición de una modernidad a otra. Me referiré a ‘modernidad’ o ‘moderno’ en los tres sentidos empleados por Paz en sus ensayos: primero, en el sentido de *época*, la que se inicia con el discurso racionalista y llega hasta la edad contemporánea (industrializada, mecanizada, comercializada, globalizada). Segundo, como concepto básico de *actualidad*. De acuerdo con Jürgen Habermas y Paul de Man, Paz rechaza tanto el término como la idea de posmodernidad, ya que para él el significado mismo de ‘moderno’ ya se refiere al puro presente. Anteponer un ‘post’ a este momento efímero no sólo carece de sentido, sino que refuerza la idea de parálisis. Finalmente, me referiré a modernidad en el sentido ético-filosófico-existencial de Paz, como proyecto de una re-humanización de la humanidad, y de acuerdo con Paul de Man, como “an attempt at self-definition, as a way of diagnosing one’s own present” (384).

Octavio Paz es uno de los pensadores que más ha escrito sobre los cambios de la modernidad a lo largo de la segunda mitad del siglo XX. En su discurso de aceptación del premio Nobel en 1990, Paz lamenta el presentimiento apocalíptico que define el estado de la modernidad en estas últimas décadas del siglo. El fracaso de la utopía moderna del progreso y la creciente violencia e intolerancia producen un presentimiento de amenaza existencial global. Es este mismo presentimiento de aniquilación inminente e indefinido que forja el ambiente de la novela de Llamazares. En más de una ocasión, el aire sofocante de la ciudad en espera de una tormenta (“o lo que fuera”) se compara con las horas anteriores a la tragedia del barco Titanic: “Salvo los icebergs y el calor, todo en [el bar] Limbo lo recordaba: el pianista, la tripulación impávida, los pasajeros inmóviles esperando en nuestros sitios, igual que los del Titanic, el inminente naufragio” (*Cielo* 50).

Símbolo de la civilización y cultura occidental, la ciudad ha sido inseparable de los discursos sobre la modernidad de los últimos siglos. Esto es cierto para Baudelaire, Weber, Simmel, Benjamin, Barthes, como lo es para Octavio Paz. En Paz es en la cronotopia de la metrópolis donde se revela la condición fragmentada y solitaria del hombre moderno, la misma que forma el núcleo de la novela de Llamazares. Y es la misma triada de ciudad, lengua y cuerpo, cuya fragmentación y dispersión producen la crisis de identidad en Paz, que padece el protagonista de *El cielo de Madrid*. Hacer dialogar a Paz y Llamazares, pues, demuestra cómo la novela, más que crónica generacional de un *Desencanto* nacional, se puede leer como una crónica de una modernidad en transición que pasa por los mismos cuatro círculos dantescos que organizan la novela: del limbo de una (pos)modernidad petrificada, al infierno y purgatorio de la alienación del hombre moderno, hasta llegar al cielo y la apuesta por una

nueva modernidad de convergencias, simbolizada por el nacimiento del hijo del narrador y la usurpación del discurso racional por la palabra poética.

### ***Primer círculo: El limbo***

Novela dantesca, *El cielo de Madrid* está dividido en cuatro círculos: el limbo, el infierno, el purgatorio y el cielo. El primer párrafo del Limbo marca el tono que se mantiene hasta el último círculo, y que establece la estrecha relación entre la parálisis cronotópica y la desintegración del yo, la cual forma el leitmotif de la novela: “aquel verano llegó a nosotros con una especie de melancolía de otoño anticipado” (*Cielo* 15). Esta “especie de melancolía” que padece el protagonista se manifiesta como estado patológico de un yo descentrado, consciente de una pérdida importante en su vida sin poder precisar en qué consiste. Como escribía Thomas Browne en *Urne-Buriall*, “it is the heaviest stone that melancholy can throw at a man, to tell him he is at the end of his nature” (67). Este “final de su natura” se percibe en la novela de Llamazares como presentimiento de una pérdida indefinible que desemboca en duelo. Para Freud, la diferencia entre duelo y melancolía radica justamente en el grado de patología. La melancolía es el proceso desnaturalizado del duelo que se manifiesta en un estado patológico de vacuidad interior, la cual se proyecta hacia el mundo exterior: “En el duelo es el mundo que se ha empobrecido y vaciado, en la melancolía es uno mismo” (431). Del mismo modo, en *El cielo de Madrid*, el motivo de tristeza personal no es la pérdida de un objeto o de una persona específica, sino la consciencia de un vacío interior que desata una melancolía colectiva entre los clientes del bar Limbo:

Empecé a sentirme triste. Me ocurría algunas veces, cuando las noches se presentaban tan *insulsas y vacías* como aquélla [...]. Además, César parecía empeñado en *llenarnos de melancolía*. Cuando terminó *Ansiedad*, la canción con la que siempre solía empezar las noches (*era casi como un himno*), comenzó a tocar Sin ti [...]. Se ve que también a él la tormenta, *o lo que fuera*, le había puesto nostálgico (21, énfasis mío).

En Llamazares, el anticipado fin y la llegada de algo indefinible, simbolizada por la tormenta (“o lo que fuera”) que acecha la ciudad provoca un sentimiento de melancolía, justo en el sentido del ya citado *Enterramiento en urnas* de Browne: el origen de la melancolía no es el final de un proceso fisiológico o político o social, sino el cuestionamiento mismo de la propia *natura*, tanto en plano individual como colectivo.

El desencanto personal de Carlos (relaciones amorosas insatisfechas, la despedida definitiva de la juventud, la crisis profesional) coincide con el desencanto político de un país que parece seguir en el mismo limbo del ‘preposfranquismo’, como lo llamaba Eduardo Mendoza irónicamente, esperando

apáticamente la muerte de Franco, aún hasta 10 años después de enterrarlo. Sin embargo, más que una incipiente crisis de los cuarenta o la abulia de su generación, el “otoño anticipado” señala un desencanto que trasciende el contexto personal o nacional. Octavio Paz define justamente estas últimas décadas del siglo como un limbo en espera, como un ‘ya no’ y un ‘todavía no’. ¿Ideales perdidos de una naciente democracia, o bien de una (pos)modernidad moribunda? No sorprende que Jürgen Habermas equivalga la historia de la modernidad a una crónica de un lento desencanto. Y es por esta misma razón que Octavio Paz ve acercándose en estos mismos años el fin de una era histórica en que “vivimos el crepúsculo de muchos de los supuestos que fundaron hace dos siglos a la modernidad” (*Obras* 26). En “Poesía y modernidad,” otro ensayo escrito cuatro años antes, de tono aún más escéptico, escribe que “La modernidad está herida de muerte: el sol del progreso desaparece en el horizonte y todavía no vislumbramos la nueva estrella intelectual que ha de guiar a los hombres” (*Obras* 514). Lo que describe Paz es el limbo de una modernidad en espera de ‘lo que fuera’, sin saber todavía si la tormenta que se avecina llevará a la aniquilación o la catarsis. La melancolía del hombre moderno es la manifestación de este duelo irresuelto, de la pérdida de ideales y la pérdida de su propio centro (su *natura*). Sabe que se está acabando el sueño occidental de una modernidad de la que ya ni está seguro en qué realmente consistía.

En *El cielo de Madrid*, la metrópolis moderna se presenta desde el principio como un espacio en el que el tiempo dejó de fluir. La petrificación del tiempo ya es evidente en la cronología troncada de la novela: el protagonista Carlos recuerda durante un anochecer en el año 2000 (el presente de la escritura no precisada hasta las últimas páginas) otro momento en el año 1985 (el presente del recuerdo) en que recordaba, sentado en la barra del bar Limbo, eventos que ocurrían a partir del año 1975 (el recuerdo del pasado). Esta compleja estructura laberíntica refuerza el sentimiento de claustrofobia y fragmentación temporal que se extienden a todos los espacios asociados a los recuerdos. Con su techo pintado de cielo inmóvil y sus muros-espejos, el bar Limbo representa el microcosmo de la metrópolis petrificada. La víspera de su viaje a Suecia, el camarero intenta convencerle a Carlos de quedarse, ya que “todo lo que puedas ver por ahí está aquí. No en Madrid; en este bar, en la esquina de esta calle. Y lo que no [...] está en el Museo del Prado” (16). La aproximación entre ciudad y museo define la Madrid de Llamazares como una heterotopía de acumulación, según Foucault, un producto típico de la modernidad occidental. Inmóvil, petrificada, la metrópolis funciona como un museo donde se archivan “all times, all epochs, all forms, all tastes, [...] a place of all times that is itself outside of time and inaccessible to its ravages” (26). En este limbo atemporal, los camareros parecen decorados prehistóricos del local, “saurios a ambos lados de la barra” (*Cielo* 17), mientras que la clientela está congelada como en una instantánea *kodak*: con sus movimientos suspendidos, mudos, miran “a

la gente que pasa por la calle [...] esperando [...] que la tormenta se desatara” (17-18). Del mismo modo, el pianista César “parecía un cartel más, uno de esos cartelones de tamaño natural que anuncian a la puerta de algunos bares la composición del menú del día o las especialidades culinarias de la casa” (18). La sensación de parálisis de una ciudad sitiada por la tormenta evoca la imagen del *Angelus Novus* de Klee, descrita por Walter Benjamin para expresar el efecto desintegrante de la modernidad en el flujo entre pasado, presente y futuro:

His eyes are staring, his mouth is open, his wings are spread. This is how one pictures the angel of history. His face is turned towards the past [...]. The angel would like to stay, awaken the dead, and make whole what has been smashed. But a storm is blowing from Paradise; it has got caught in his wings with such violence that the angel can no longer close them. This storm irresistibly propels him into the future to which his back is turned, while the pile of debris before him grows skyward. This storm is what we call progress (258).

En esta imagen de Benjamin se expresa la crítica de Paz de la modernidad occidental fundada en la valorización del futuro como perfección añorada (el progreso) que niega el pasado y paraliza el presente (Monteleone 303). Sobre todo dentro del marco de la posmodernidad se ha comentado la sensación de parálisis que domina la época contemporánea. La diferencia entre la imagen del tiempo de Benjamin y la parálisis temporal en *Llamazares* es que la tormenta -el futuro que arrasa al ángel- no llega, y que la mirada hacia el pasado no posee ningún poder redentor o reintegrante. En este sentido, la novela reproduce la ansiedad expresada por Jameson, por una parálisis colectiva a raíz del colapso de una progresión temporal en el presente que anula cualquier posibilidad en el futuro, puesto que “a present experienced as eternal is a present experienced as a Total, with no imagined elsewhere” (Brown 9).

La melancolía y la soledad son los dos sentimientos que dominan la novela. En *Llamazares*, la desintegración del yo no es únicamente aparente en la parálisis del tiempo y espacio, sino y sobre todo, en uno de los temas centrales de la novela: el percibido colapso de la comunicación: entre el yo y su mundo, y del yo consigo mismo. Como indican los muros-espejos vacíos del bar Limbo, el espacio estático refleja el estado de ánimo del narrador, o, mejor dicho, refuerza la conexión y des-conexión entre el hombre moderno y su espacio. Para Paz, “el árido [léase seco, estéril] mundo actual,” se define como un espacio de incomunicación aislante. Por tanto, llama la ‘aliedad’ la característica más prevalente del hombre moderno. Como escribe en su ensayo “Los signos en rotación” (1965), el precio que paga la civilización occidental por su racionalismo y culto individualista es la suspensión “en una suerte de vuelo inmóvil, como si las bases del mundo y las de su propio ser se hubiesen desvanecido” (*Obras* 258). La insistencia del autor en la desintegración de las relaciones sociales y el carácter solitario de Carlos remite al *Extranjero*

de Camus, otro escritor muy admirado por Paz y muy afín a su pensamiento. Parecido a *El cielo de Madrid*, aunque de forma mucho más extrema, *El Extranjero* de Camus narra la patología de la alienación moderna en forma de una vacuidad interna que impide la formación de cualquier relación significativa entre el ser y su mundo. Una aparente excepción es el vecino de Meursault, el viejo Salamano, que frecuenta el mismo bar que Meursault, siempre inseparable de su perro. Posible guiño de Llamazares a Camus, uno de los clientes regulares del bar Limbo viene siempre acompañado por su perro Sam. Carlos observa la pareja como una rareza, y se “preguntaba, no sin envidia, qué habrá entre ellos para que siempre estuvieran juntos, sin separarse” (*Cielo* 21).

Empezando con Carmen Martín-Gaité, hay cientos de ejemplos de obras literarias y cinematográficas que pretenden recuperar el tiempo perdido de las dictaduras pasadas por medio de obras con rasgos autobiográficos y la autogénesis ficticia. La fórmula posmoderna en boga durante las últimas cuatro décadas en los países europeos y latinoamericanos con pasados conflictivos, prescribe un narrador-escritor, consciente de un vacío temporal (histórico, personal), que recupera la H/historia desmantelando el discurso oficial, llenando los huecos y silencios con una llamada ficción verdadera y compensadora, la cual se realiza con la última vuelta de página de la novela. En Llamazares, sin embargo, la desintegración del lenguaje y de toda comunicación entre ser y mundo son tan profundas que la palabra misma ha perdido su capacidad redentora y comunicadora. Considerando el fuerte peso autobiográfico de la obra es curioso y muy llamativo que el narrador sea pintor y no escritor, a pesar de que entre el grupo de amigos de Carlos abundan justamente escritores y poetas, y se comenta plenamente el ámbito literario de Madrid y las dificultades de sus escritores. Uno de los amigos escritores del protagonista, “cuando escribía, *que era lo que pretendía hacer*, [...] lo hacía pensando en [las mujeres],” ya que ‘prefería enamorarse que escribir’ (19-20). Otro lleva años escribiendo la misma novela, hasta que se le sugiere que “la mejor novela, para un escritor puro, es el fracaso” (20). Otro más, para sobrevivir, “vendía poemas por los cafés” (17) como si fueran churros.

En su ensayo “La consagración del instante,” Octavio Paz explica que el acto poético es lo que otorga historicidad a una obra, lo que vincula al poeta con su tiempo, y lo que da fundamento a la sociedad. Esta ‘pureza’ de la escritura como fracaso, como se sugiere en la novela, remite a la definición que da Paz en este mismo ensayo de la poesía pura como algo “indecible, ya que se escribiría con palabras sin referencias” (*Obras* 189). El poema realizado, pues, sería el resultado de la dependencia de la palabra y la lucha por trascenderla. Siendo “movimiento que engendra movimiento,” como explica Paz en “Signos en rotación” (*Obras* 250), la palabra poética queda desterrada de la ciudad petrificada de Llamazares. Arnold Gehlen describe el estado cristalizado de la modernidad (“kulturelle Kristallisation”) que produce una cultura exhausta

e inmóvil como consecuencia de una acumulación excesiva de posibilidades, puesto que “even the counterpossibilities and antithesis have been uncovered and assimilated, so that henceforth changes in the premises have become increasingly unlikely” (Gehlen, citado en Habermas 3). Esta misma idea de cristalización (petrificación) cultural la expresa el vagabundo Fermín, voz de la ciudad y alter-ego de Carlos, cuando llama Madrid una “entelequia” (*Cielo* 173). Según Aristóteles *entelecheia* es el contrapunto de energía, ya que en una entelequia (de *fin*, *propósito* y *tener*) ya se han realizado todas las posibilidades de su ser, sin quedar más para el futuro salvo la esterilidad (“with no imagined elsewhere”). En Llamazares, el arte está tan petrificado como la ciudad y los habitantes mismos. Pasado, presente, la posibilidad de un futuro, coexisten como una acumulación de fragmentos vacíos y atrofiados, en un espacio igualmente vacío de ciudad-museo, ciudad-limbo, ciudad-cementerio: “Madrid era un escenario abandonado,” “El limbo un panteón vacío lleno de espejos y fantasmas,” “Madrid era un cementerio” (*Cielo* 27). No es la primera vez en la tradición literaria de España que se compara Madrid con un cementerio. Sin embargo, a diferencia de los ensayos costumbristas de Larra, Llamazares, más que hacer referencia a una determinada condición política-nacional, quiere expresar la patología de una modernidad moribunda que trasciende el contexto social inmediato del autor. Más bien, refleja la inutilidad del arte que perdió su capacidad de movimiento que engendra movimiento y hace aún más patente la cristalización del tiempo, cuyo flujo y cronología han sido interrumpidos.

La lucha frustrada de Carlos de expresar su presente en sus cuadros es el resultado de la imposibilidad del acto poético como fundador del tiempo histórico. Una vez pasado el *Destape* y la euforia post-dictadura, el estatismo de los cuadros y luego la desconexión entre obra y creador refuerzan aún más el colapso de la comunicación, la dislocación del personaje de su espacio y tiempo, y la paulatina desintegración de su propia persona. Por lo tanto, la ciudad funciona como el intermediario entre el ser fragmentado y su mundo, y también como su reflejo. Emblema de la modernidad, la metrópolis “es el espejo de las proyecciones y esperanzas [...], pero también ‘espejo roto’ de la propia identidad” (Gómez Moreno 127). En este sentido, la ciudad en *El cielo de Madrid* cumple la misma función que la ciudad de las palabras rotas en la obra poética de Paz. Más que espacio urbano o un espacio urbano específico, ejemplifica la disolución del cuerpo urbano, y, como afirma Holmes, se convierte en un texto que se resiste a ser leído por el poeta (13). Así pues, en la Ciudad de México, al igual que en Madrid, “the city and, with it, language and body are in a state of desintegration and decay, reflecting the integral significance of the three for identitarian definition” (34). En Llamazares, la correlación entre lenguaje, ciudad y cuerpo se manifiesta en los intentos frustrados del pintor de llevar al lienzo la realidad de la ciudad. El espacio urbano se resiste a ser pintado, y se convierte en el espejismo de la propia desintegración: “las figuras



que se me presentaban solas y aisladas unas de otras [...] se volvían irreales [...] y me sorprende que no me diera cuenta ya entonces de hasta qué punto me retrataban” (*Cielo* 31, énfasis mío). Más tarde, el pintor-protagonista observa que “era como si de pronto hubiera perdido el pulso, como si las perspectivas se vaciaran de contenido, lo mismo que los colores, y hasta el propio pincel me traicionara. Seguramente influía, ahora que pienso en ello, la desazón que sentía en aquel entonces, no sólo por mi pintura, sino por mi vida” (37). Es decir, la misma resistencia de ser retratado paraliza el acto de la creación artística y refuerza aun más el sentimiento de melancolía y apatía.

La creciente irrealidad de los cuadros y la incapacidad de Carlos de comprender su propia obra son análogos a la progresiva desintegración del yo. El vacío interior se manifiesta en las insatisfechas relaciones amorosas del protagonista, en la percibida falta de vinculación con su tiempo y espacio, y en la incomprensión de la propia creación, es decir, de su propia identidad. Sobre todo la serie de cuadros de hojas verdes que pinta “sin saber por qué lo hacía” (38) ponen de relieve la desconexión interna y externa. Vemos que la mano pinta paisajes pero la razón no logra comprender lo que está pintando o por qué. Los cuadros expresan, pues, una ruptura entre la interioridad y exterioridad del pintor. Para Nietzsche, esta misma ruptura es la característica inherente (“die eigenste Eigenschaft”) del hombre moderno: “la extraña oposición de una interioridad sin correspondencia de exterioridad, de una exterioridad sin correspondencia de una interioridad” (133).

Como escribe Paz en “La nueva analogía,” ensayo que servía de puente entre “El arco y la lira” y “Los hijos del limo”, esta “crisis de los significados” es típica de la era contemporánea en la cual “la poesía se enfrenta a la pérdida de la imagen del mundo” (*Obras* 306). En *El Cielo de Madrid* se narra la lucha frustrada de un doble proceso de creación y comunicación: el intento de Carlos de traducir la propia “aliedad,” como diría Paz, al lienzo, y el esfuerzo del narrador de traducir la imagen (el contenido de los cuadros) en lenguaje y comunicarla a su mundo. Lo que se manifiesta en los cuadros de Carlos es el acto poético desprovisto de palabras. La imposibilidad de comprender sus propios cuadros demuestra la escisión entre interioridad y exterioridad, signo de la ‘aliedad’ del hombre moderno, según Nietzsche y Paz. A Carlos le elude el significado de su propia obra hasta tal punto que los cuadros acogen vida propia, independiente de su creador, invadiendo y consumiendo la consciencia de su creador:

Durante aquel día, no había dejado de [interrogarme sobre el sentido], mientras retocaba el cuadro que terminaría rompiendo [...]. Era como si aquellas hojas siguieran creciendo en [el cuadro]; como si sus verdes sombras (verdes de tanto pintarlas) siguieran en mi conciencia y me impidieran pensar en algo que no fuera ellas mismas (*Cielo* 40).

La pérdida de la imagen implica también la pérdida del lenguaje como posible acto de comunicación y la ausencia de la otredad, la cual imposibilita la integridad del yo como ente ontológico. Los esfuerzos fútiles del pintor en *El cielo de Madrid* ejemplifican la estrecha relación que existe entre la pérdida de la imagen y la crisis del lenguaje, observados por Paz, y la consiguiente desintegración de las relaciones interpersonales y la discordia entre el yo y su propia consciencia.

### ***Segundo y tercer círculo: Infierno y Purgatorio***

Mientras que la primera parte de la novela, el círculo El limbo, “donde nada era real” (109), se ocupa de la fragmentación de espacio, cuerpo y palabra, el segundo círculo El infierno se enfoca en la consiguiente discordia entre interioridad y exterioridad. El infierno se inicia con el creciente distanciamiento emocional de Carlos de su entorno. A la ruptura de su relación con Eva que ocurre sin motivo salvo un enfriamiento, “que no podía identificar porque nunca lo había sentido antes” (107), sigue el éxito profesional del pintor. Sin embargo, a medida que florece su carrera de pintor profesional, se intensifica su desintegración interna, evidente en la creciente incomprendibilidad de su propia obra y la imposibilidad de comunicarla a su público:

Al revés que otros pintores, que saben contar su obra, yo jamás he sabido explicarla con palabras. Por eso, recurro siempre a los escritores [...] para que cuenten por mí lo que yo no sé contar y digan de mi pintura lo que yo no sé decir. Aunque muy pocas veces coincide lo que ellos dicen y escriben con lo que yo he querido contar realmente o con lo que de verdad sentía y siento al pintar un cuadro (110).

El sentimiento de melancolía como manifestación de la vacuidad interna proyectada hacia afuera se intensifica en círculo El infierno y determina la selección de temas de sus cuadros: “Aquel vacío infinito que crecía día a día en mi interior y que se correspondía con el del cuadro que ahora tenía frente a mis ojos. ¿Vendría de él su melancolía? ¿Sería ésa su razón de ser? ¿Sería el vacío la explicación de que el cielo lo ocupara casi entero y de que fuera idéntico al que amanecía en aquel momento sobre Madrid?” (162). La pintura del cielo y de las habitaciones vacías demuestra la fijación del pintor en un espejo irreal, cuyo reflejo sigue devolviéndole un vacío abismal. Reminiscente al narcisismo secundario de Freud, Carlos, en vez de encontrarse a sí mismo, se pierde en el propio reflejo de su lienzo y empieza a renunciar a toda relación con su mundo.

La idolatría o el culto del yo que denuncia Paz como característica saliente del hombre moderno, llega al clímax en el círculo Purgatorio, donde la introversión narcisista lleva a lo que Freud denomina la parálisis de la libido (literalmente ‘Stauung der Ichlibido’, o embotellamiento de la libido del yo) y

a la apatía y hasta ataraxia hacia el mundo externo. A raíz de su auto-exilio en Miraflores, donde se encierra con su pintura “sin ver a nadie ni hablar casi con nadie” (211), Carlos acoge más y más las características del hombre solitario asociadas a la condición de la modernidad: “era un forastero en todos los sitios: en el que vivía ahora y en los que había dejado atrás, en los que había vivido más tiempo y en los que menos [...] a más tiempo, más sensación de ser extraño tenía” (217). También Zygmunt Bauman resume la experiencia de la modernidad como la de un proceso de progresiva alienación cuando declara que “Strangerhood has become universal” (*Liquid Times* 97). Muy parecido al estado físico y mental de Carlos, y muy de acuerdo con el pensamiento de Paz, Bauman define ‘strangerhood’ como una disyunción del hombre de su mundo, “being neither inside nor outside [...] neither included nor excluded” (77), y un proceso de alienación interna: el extranjero soy yo frente a mí mismo (86).

A pesar de narrar el exilio en Miraflores como la exploración del tercer círculo, El purgatorio, en esta parte de la novela se observan más referencias al infierno que a un espacio de purificación. Otra heterotopía inmóvil de acumulación, Miraflores está poblado de tiempos muertos y de fantasmas: los de la Guerra civil que Carlos encuentra en edificios abandonados, los fantasmas-destinatarios de sus cuadros, los motivos-fantasmas de sus cuadros cada vez más monocromáticos, abstractos e inmóviles. Más que incongruencias de la novela, esta aparente confusión entre los ámbitos tradicionales de los círculos refuerza aún más la sensación de desvinculación entre cuerpo y espacio. El frío intolerable, la soledad, el estado de ánimo del protagonista, identifican Miraflores como infierno dantesco. El perro Lutero que adopta (o quien le adopta a Carlos) invita a establecer un paralelismo entre el aislamiento de Carlos en Miraflores y el de Lutero en el castillo de Warburg, donde, como cuenta la leyenda, Lutero ahuyentaba los constantes ataques del diablo, tirándole su tintero. Como prueba de la lucha entre diablo y hombre, la famosa mancha de tinta queda preservada en el castillo de Warburg. Del mismo modo que Lutero se defendía contra el diablo con la tinta (digamos, la escritura como acto de comunicación o comunión), Carlos busca salvación en la pintura. Sin embargo, su pintura, “la única actividad que me interesaba desde hacía mucho tampoco podía ya ayudarme a superar la depresión que me producía, al despertarme cada mañana, descubrir que el invierno [léase infierno] seguía fuera, inmóvil con una mancha tras los cristales de la galería” (220). La razón por la cual sigue perdiendo interés en su obra es el reconocimiento de la futilidad de su arte como un acto de comunicación capaz de unirle a la otredad, de vincularle con su tiempo y espacio, y de recuperar un sentido íntegro de su propio ser:

porque ése y no otro era mi problema: saber que lo que pintaba, lo que durante horas y horas imaginaba y creaba con la ayuda de un pincel y unos colores, estaba destinado a unas personas que ni siquiera llegaría a conocer. Cierto que antes, cuando vivía en Madrid, tampoco las conocía, solamente eran fantasmas que se llevaban cuando no estaba mis cuadros de la galería [...] *pero ahora su*

*inexistencia era ya casi absoluta*, por cuanto desde la sierra yo jamás vería sus caras, ni siquiera por la calle, como entonces, *sin saber ni uno ni otros quiénes éramos*. Ahora lo que estaba claro es que [...] los destinatarios de mi trabajo y de mi imaginación, ya no formaban parte de mi paisaje, mientras que los que sí lo hacían nunca los comprenderían (220, énfasis mío).

Creyéndose salir del infierno para poder acercarse al cielo, Carlos acelera en realidad su descenso al infierno en forma de la separación total de la otredad y la continua fragmentación interna.

Jonathan Friedman ha comparado la construcción de la identidad del individuo moderno con el narcisismo freudiano, “characterized by a lack [...] of the kind of experience that defines the self as an autonomous being” (336). En el narcisismo primario de Freud, natural y apropiado, se inicia la constitución del propio ser desde el mundo externo (la madre) como una paulatina internalización del “narcistic mirroring” (336). Sin embargo, una característica de la sociedad moderna es el posible fracaso de la individuación del yo y su desintegración, a causa de un duelo incompleto por la ausencia del marco externo como posible punto de partida del proceso de interiorización: “In modernity [...] by removing the ancestral organization, the establishment and maintenance of personal projects can only have an internal source, and the lack of socially established fixity decenters the project and loosens it from its cosmological foundations” (337). De forma más poética, pero defendiendo la misma idea que el antropólogo Friedman, Octavio Paz define justamente el paso de la antigüedad a la modernidad en su ensayo “Ruptura y convergencia” como la desaparición de las referencias externas que se le ofrecen al hombre de espejo, que le vinculan con su mundo y que le dan un sentido de su propio ser:

La antigua naturaleza desaparece y con ella sus selvas, valles, océanos y montes poblados de monstruos, dioses, demonios y otras maravillas; en su lugar [aparece] la ciudad abstracta [...]. Antes, el hombre hablaba con el universo; o creía que hablaba: si no era su interlocutor era su espejo. En el siglo XX el interlocutor mítico y sus voces misteriosas se evaporan. El hombre se ha quedado solo en la ciudad inmensa y su soledad es la de millones como él (508).

Trasladado al discurso sobre la modernidad, el narcisismo secundario de Freud revela el enfoque compulsivo de Carlos en su propia pintura, no como una consecuencia, sino como la causa de su aliedad y la causa de su desintegración interna. Para Freud, haciendo referencia a Jung, el narcisismo secundario se manifiesta en la inversión de la libido, es decir, en una confusión de lo que es deseo por el/lo otro, por un deseo (mal) dirigido hacia adentro (“Ichinteresse”). Es esta misma confusión entre objeto real (el otro) y objeto irreal (yo), entre exterioridad e interioridad, que el yo fragmentado experimenta como estado de melancolía. Padece de este duelo mal procesado, porque no logra reconocer el origen de su dolor en la pérdida de la otredad. Para evitar el dolor y huir

de la percibida vacuidad del mundo, que no es sino el propio vacío interior, el narcisista intensifica la introversión y así, acelera la propia desintegración. Octavio Paz nos ofrece una explicación en términos poéticos para el mismo fenómeno: la desesperada búsqueda de su ser es justamente lo que le impide a Carlos encontrarse, ya que “querer ser uno mismo es condenarse a la mutilación pues el hombre es apetito perpetuo de ser otro.” (259). Como demuestra el exilio de Carlos en Miraflores y su progresiva desintegración, la importancia del otro como elemento constitutivo del propio ser es clave en *El cielo de Madrid*. Asimismo, es una constante en los ensayos de Paz, desde sus comienzos de escritor hasta, como veremos más tarde, sus últimos escritos. En su primer gran ensayo, *El laberinto de la soledad* (1950), su texto más influenciados por sus lecturas de Freud, escribe por ejemplo, que “cada vez que [el hombre] se siente a sí mismo se siente como carencia de otro, como soledad” (*Soledad* 175).

#### ***Cuarto círculo: El cielo***

Para Paz, la naciente modernidad, para poder ser llamada moderna, requiere un giro radical en el pensamiento: requiere abandonar el discurso racionalista fundado en la añoranza del progreso y la idolatría del yo, a favor de la añoranza del presente como experiencia de la otredad. La experiencia de la otredad es posible en un acto creador basado en la analogía. La analogía presupone la consciencia del yo como entidad distinta al otro y el reconocimiento del otro como entidad distinta del yo. Sólo de esta diferencia entre el yo y el tú puede surgir el “como” en forma de puente o mediación. Es este aspecto, esencial en la obra de Paz y también muy prevalente en el último círculo de *El cielo de Madrid*, que demuestra por qué y cómo la novela de Llamazares trasciende el contexto nacional y acoge su pleno sentido como un discurso velado sobre la modernidad occidental, conforme el pensamiento paciano.

Como explica Paz en “Los hijos del limo,” una mediación por vía de la analogía “no implica la unidad del mundo, sino su pluralidad, no la identidad del hombre, sino su división, su perpetuo escindirse de sí mismo” (397). A partir de estas ideas de Paz veremos también que irónicamente lo que llamamos ‘posmodernidad’ no es sino una modernidad cuyo proceso de realización ha sido troncado. En este contexto, Paz y Llamazares nos hacen ver la importancia de reconsiderar lo que Bauman llama “the ineradicable plurality of the world” (98) como un punto de partida, y no, como quiere el paradigma posmoderno, como un propósito final.

La analogía de Paz sería el segundo paso de este punto de partida. Una vez aceptada la pluralidad del mundo, existe la posibilidad de que la posmodernidad trascienda su ‘post’ y llegue a ser “a chance of modernity” (*Liquid Times* 257) o, en el contexto de nuestra lectura de Paz y Llamazares, que se logra escapar

del infierno de la petrificación y desintegración de la humanidad para hacer posible una modernidad “realmente moderna” que renuncie al culto del *yo* y acepte la otredad como constituyente del propio ser. En este sentido, Paz ofrece la analogía como antídoto al narcisismo del hombre moderno. El narcisista no sabe distinguir entre el *yo* y el *tú*, y confunde el objeto del deseo con el deseo del sujeto. Enamorado de sí mismo, se contempla tomando el propio reflejo por una otredad inexistente. Según Freud, debajo de la aparente indiferencia del narcisista hacia el mundo exterior se esconde una tensión interna irresuelta. Una vez reconocida, esta tensión se convierte en energía que redirige la libido hacia una otredad verdadera e inicia el proceso de curación. El puente (la analogía) entre Freud y Paz está en la superación del narcisismo (del culto del *yo*, la ‘aliedad’) por medio del acto de creación poético, entendido de nuevo como un acto de comunicación. En la “Introducción al narcisismo,” Freud cita unos versos del poeta Heinrich Heine que identifica el arte como fin terapéutico: “la enfermedad era el último empuje / del motor de creación. / Creando pude remediarme. / Creando me curé” (152). Este acto de creación tiene el propósito de conectar el *yo* con su mundo y reestablecer un nuevo marco externo en forma de la otredad. Por lo tanto, para Paz, el acto poético entendido de esta forma sirve de acto fundador de comunión: es a la vez movimiento que engendra movimiento y es la liberación posible de la modernidad de su estatismo patológico.

*El cielo de Madrid* es la novelación perfecta de estas ideas, puesto que la diferencia entre los círculos Limbo, Infierno, Purgatorio y Cielo radica justamente en el paso que da Carlos de la búsqueda por su identidad a la búsqueda de la analogía. Como explica Paz en *La nueva analogía: poesía y tecnología*,

la analogía dice que cada cosa es la metáfora de otra cosa, pero en la esfera de la identidad no hay metáforas: las diferencias se anulan en la unidad y la alteridad desaparece. La palabra *como* se evapora: el ser idéntico a sí mismo. Al mundo moderno del tiempo lineal y sus infinitas divisiones, al tiempo de cambio y de la historia, la analogía opone, no la imposible unidad, sino la mediación de una metáfora (397).

En este contexto paciano de estética o ética de convergencias se desvela el gran mérito de la novela de Llamazares. El epígrafe mismo del círculo El cielo, del canto LXVIII de la Divina Comedia, es una analogía: “Y de pronto me pareció que un nuevo día se unía al día, *como si* aquel que todo lo puede hubiese adornado el cielo *con otro sol*” (*Cielo* 249). En las cuatro páginas que siguen no se realizan, como es el caso en tantas novelas de metaficción memorialista, la recuperación del tiempo perdido, la redención del pasado o la unidad ontológica del mundo. Más bien, en el cuarto círculo el autor se limita a establecer una dialéctica, en el sentido hegeliano, entre el narrador y su mundo, entre el *yo* y la otredad. El tono dominante de los previos círculos de

auto-análisis y auto-explicación cede lugar a imágenes poéticas, descriptivas y meditativas al mismo tiempo, que abren el espacio a una otredad que surge, literalmente, en la aparición del *tú*.

No pretendo quitarle valor a las interpretaciones que se han hecho de *El cielo de Madrid* como novela de recuperación de memoria nacional. Sin embargo, leer la novela únicamente como crónica generacional de la *Transición* excluye las referencias importantes que forman el marco externo de la obra: la dedicatoria (¿extra o/y intradiegética?) del autor/narrador a su hijo, “Para Julio que nació en Madrid;” el epígrafe del primer círculo El Limbo que alude a la interrupción de un profundo sueño; las múltiples referencias al momento de la escritura que precisa la génesis de la novela con el día del nacimiento del hijo (“*tú* acabas de nacer,” “te lo cuento *ahora* [...],” 254); y, finalmente, el implicado diálogo entre los epígrafes de los capítulos que conecta el despertar a la fuerza (el Limbo) con el amanecer de *otro* día y la aparición de *otro* sol (el Cielo). La estrecha relación entre la dedicatoria, los epígrafes y las últimas líneas de la novela demuestra que debajo de la aparente cronología lineal, insinuada en la ya citada primera frase “En el verano de 1985, todos teníamos ya treinta años,” yace la estructura circular de la novela. Así pues, el ‘trueno’ que abre la novela se revela al final de la novela como evento catártico, metaforizado en el nacimiento del hijo del narrador. Este evento catalizador abre la comunicación entre el yo y la otredad, entre una generación y otra, entre el siglo que se acaba y otro que nace. Convierte también el primer epígrafe de la novela en analogía: el nacimiento del *tú* es *como* un trueno que interrumpe el profundo sueño, es *como* un despertar que propulsa la narración y devuelve movimiento al texto. El cambio de la narración en el pasado de los círculos anteriores al ‘ahora’ del presente en *El cielo*, marca el paso de parálisis a dinamismo, de entelequia a energía. Aunque la narración está enmarcada entre dos momentos clave (1985 y 2000), se lleva a cabo desde el punto de vista de una mirada espectral: de un yo fragmentado, exiliado de su propio tiempo y espacio, que busca reconstituir la integridad espacio-temporal en la mirada ajena, imaginada, de una futura generación. Con esta redirección de la mirada, de un pasado disperso y paralizado hacia un presente convergente, *El cielo de Madrid* rompe el esquema de las tantas novelas de recuperación de memoria, y da el paso de una visión limitada, nacional, a una visión universal, posnacional, que trasciende claramente el marco posmoderno.

En el último círculo de *El cielo de Madrid* se narra la fundación de un presente dinámico y se consagra el espacio como un lugar compartido. La transformación de fragmentación en convergencia se cristaliza en la narración en segunda persona, la misma que inicia el uso del tiempo verbal presente. Mientras que los otros círculos se narran en el pasado, la consagración del ‘es’ por un ‘eres,’ es decir el paso del yo protagónico al *tú*, inaugura el presente como presencia: “*Ahora* anochece en Madrid, la ciudad en la que *estamos*. Tú sin saberlo, lógicamente, y yo sabiéndolo, pero dudándolo. Quiero decir: dudando de si *es eres* de verdad o un espejismo [...]” (253, énfasis mío).

Paz expresa la conexión entre la crisis de signos, la crisis de comunicación y la crisis de identidad por medio de varias imágenes poéticas reminiscentes de los cuadros de Carlos en *El cielo de Madrid*. En “Árbol adentro,” por ejemplo, equipara los “confusos follajes” con los pensamientos de la voz poética, indescifrables e inaccesibles al propio yo mientras se dirijan hacia adentro. La aparición del *tú* en forma de una mirada ajena, sin embargo, abre la comunión entre yo y mundo, y reestablece el puente entre interioridad y exterioridad: “Creció en mi frente un árbol / creció hacia dentro [...] / sus *confusos follajes* pensamientos. / *Tus miradas lo entienden.*” En esta comunión entre el yo y la otredad se supera la crisis de los significados. Así pues, el nacimiento de la palabra como acto comunicativo con el mundo le otorga al yo poético cuerpo, es decir materialidad, es decir integridad, es decir *voz*: “*amanece en la noche del cuerpo.* / *Allá adentro,* en mi frente /, el árbol *habla.* *Acércate, ¿lo oyes?*” (*Árbol* 137, énfasis mío).

Durante toda su carrera, pero sobre todo a medida que se acercaba el fin de siglo que coincidía con el fin de su vida, Paz defendía la necesidad del surgimiento de una estética nueva en el arte que fuera capaz de remediar el empobrecimiento metafísico y lo que él denominaba ‘la aliedad’ universal. Para Paz, esto exige dar el paso de una modernidad que añora el futuro o una (pos)modernidad que niega el futuro, a una modernidad que añora el presente como un lugar de encuentro. Para nuestra lectura de *El cielo de Madrid* como un discurso velado sobre la modernidad, es también significativo que el nacimiento del hijo de Carlos coincida con el nacimiento del nuevo siglo. La novela de Llamazares es un ejemplo que ilustra a la perfección la oposición de estos dos tipos de modernidades y sus respectivos modelos discursivos: uno, la pintura de Carlos, estática, ensimismada, excluyente, desintegrante; otro, la voz narrativa, meditativa, poética, dirigida hacia afuera en busca de la otredad. Uno basado en la razón (del limbo al purgatorio), versus otro (el cielo), “espejo de la fraternidad cósmica,” dialogante, “un modelo de lo que podría ser la sociedad humana” (592 ). Las enigmáticas declaraciones del narrador en las últimas páginas que “no sabrás de mí más de lo que [el espejo roto] te cuente. Ni siquiera yo podré contarte mi vida” (*Cielo* 252), o “te lo cuento ahora, que no me escuchas, porque, cuando me escuches, ya no sabré decírtelo” (254), se han interpretado como el planteamiento de un inminente suicidio del narrador, consecuencia de su alienación y vacuidad personal insuperables (Gómez Moreno 128). Leer la novela en el contexto de la ética y estética de Paz, sin embargo, ofrece otra interpretación. Lo que Llamazares comunica en las últimas palabras de Carlos es la diferencia entre lenguaje racional, poseedor, venerado por la modernidad occidental, y la palabra poética, exiliada de Paz “[which] has the ability to show us modernity from its margins and show what is being excluded” (Vázquez 101). En los principios de la era moderna, Thomas Browne declaraba ya con voz profética en el *Enterramiento de las urnas* que “Happy are they, which live not in that disadvantage of time, when



men could say little for futurity, *but from reason*. Whereby the noblest mindes fell often upon [...] melancholy Dissolutions” (66). Paz llama la palabra poética “palabra exiliada,” justamente porque no tiene un sitio en el discurso de una modernidad dominada por el racionalismo, el cual la percibe como “illegitimate and useless to understand the world” (Vázquez 101).

Indicativo de la lucha entre representación y palabra, de la cual nace el poema, el pintor insiste en la imposibilidad de traducir sus cuadros en lenguaje, “porque el color es superior a la palabra del mismo modo en *que los sentidos son superiores al pensamiento*” (*Cielo* 253, énfasis mío). No obstante, Carlos llama su pintura “mi lenguaje y mi condición, la única forma que tengo de *decir* la verdad, de soportarla y de buscar, a la vez, la vida que perdí viviendo otras” (253, énfasis mío). Esta afirmación de su pintura como lenguaje resume de nuevo la importancia del arte como un movimiento bidireccional y comunicativo: mientras que el pensamiento es una experiencia interior, solitario, los sentidos se dirigen hacia afuera, se alimentan del mundo exterior, y nos conectan, gracias a la experiencia sensorial, con el mundo. No es, pues, el acto de la pintura como espejo propio, para volver al narcisista de Freud, que inicia el proceso de curación de la melancolía de Carlos, sino el acto de ofrecerse a sí mismo, por medio de la pintura, de espejo a la mirada ajena de la otredad que aparece como *tú* verdadero en el último círculo: “Pronto me conocerás y entonces *te* darás cuenta de que *mi* rostro no es más que *un espejo roto en el que te mirarás* cuando seas mayor” (252, énfasis mío).

En 1975 Paz da su pronóstico sobre un arte finisecular necesario para la (re)humanización de una modernidad por venir. Escribe que “la poesía que comienza en este fin de siglo [...] busca la intersección de los tiempos, el punto de convergencia. Dice que entre el pasado abigarrado y el futuro deshabitado, la poesía es el presente” (*Obras* 517). 15 años más tarde añade a este mismo ensayo, recogido en *La otra voz*, que “el presente se manifiesta en la presencia y la presencia es la reconciliación de los tres tiempos. Poesía de reconciliación: la imaginación encarnada en un ahora sin fechas” (517). La última imagen de *El cielo de Madrid*, el párrafo más conmovedor y poético de la novela, brinda un ejemplo logrado de esta estética propuesta por Paz para el nuevo siglo. Mirando por la ventana del hospital donde acaba de nacer su hijo, Carlos contempla el anochecer sobre Madrid como una analogía de las intersecciones de todos los tiempos y espacios. Este momento de epifanía, expresado en los colores cambiantes del cielo, reúne los dos extremos de la condición humana, según Paz, la soledad y la comunión, en un presente que se abre como puente y que alberga todos los tiempos y todos los espacios:

Ese momento, tan sustancial, tan efímero y eterno al mismo tiempo, es primordial para mi pintura porque resume mi vida entera. Una vida que he pasado deambulando entre la luz y la oscuridad, [...] entre el cielo y el infierno en el que pinto desde hace muchos años. Porque este viejo cielo de Madrid, este cielo azul y rosa [...] que ahora se desvanece igual que todos los días detrás del gran edificio

en el que tú acabas de nacer [...], es a la vez el infierno, y el limbo, y el purgatorio [...]. Te lo cuento ahora, que no me escuchas, porque, cuando me escuches, ya no sabré decírtelo (253-4).

El momento “tan sustancial, tan efímero y eterno al mismo tiempo” remite a la perfección al retrato que pinta Paz del estado de la modernidad en los últimos años del siglo XX. En su discurso de aceptación del premio Nobel, Paz anuncia que “la modernidad es el instante, ese pájaro que está en todas partes y en ninguna. Queremos asirlo vivo pero abre las alas y se desvanece, vuelto un puñado de sílabas. Nos quedamos con las manos vacías. Entonces las puertas de la percepción se entreabren y aparece el otro tiempo, el verdadero, el que buscábamos sin saberlo: el presente, la presencia” (*Nobel s.p.*).

Lo que expresa Paz sobre todo en sus últimos ensayos, y lo que ilustra tan bien Julio Llamazares en *El cielo de Madrid*, es que nuestro presente, para poder ser presencia, es decir, un espacio dinámico de apertura y diálogo, exige un cambio radical en la priorización de valores y en nuestra forma de pensar, tanto en nivel individual como colectivo, político como social, económico como cultural. Lo que ilustra el descenso de Carlos al infierno, su paso por el purgatorio y su ascenso final al cielo es que si bien el inicio de la modernidad se asocia con la conquista del centro del universo por el yo, el consiguiente culto al individualismo llevó a su propia automutilación. La trayectoria de Carlos por los círculos dantescos es una lograda analogía de la continuidad y de la supervivencia de esta nueva modernidad que tanto anhelaba el escritor mexicano. Sin embargo, el encuentro metafórico de Octavio Paz y Julio Llamazares bajo *El cielo de Madrid* nos hace comprender también que esta posibilidad de una nueva modernidad depende de nuestra capacidad de reconocer la pluralidad como base de la humanidad y la otredad como elemento constituyente de la propia esencia.

## NOTAS

- 1 “El cuerpo deshabitado” (Alberti 11).
- 2 Para una elaboración de esta triada en Paz, véase Amanda Holmes, *City Fictions: Language, Body, and Spanish American Urban Space* (2010).
- 3 Conviene recordar que la obra de Freud tuvo una influencia marcada en el joven Paz, sobre todo en la escritura de *Laberinto de soledad*. Véase, por ejemplo, el estudio de Rubén Gallo, *Freud's Mexico. Into the Wilds of Psychoanalysis* (2010).
- 4 Bei der Trauer ist die Welt arm und leer geworden, bei der Melancholie ist es das Ich selbst’ (“Trauer und Melancholie,” Freud 427- 46). Todas las traducciones del alemán al español son mías. El texto original se incluye en notas a pie de página.
- 5 En *Modernity and Identity*, por ejemplo, Friedman escribe que “[...] the dominant figure in postmodernism is equally static and abstract. Postmodernism anulls movement and change [...]” (1).
- 6 Este ensayo fue revisado e incorporado por el autor como epílogo en *El arco y la lira* (*Obras* 247-73).
- 7 Sobre sus encuentros con Camus en París, Paz escribe lo siguiente: “En Camus me encantó su amor, tan de hombre del Mediterráneo, por el sol y la belleza física, corporal. Para él los sentidos existían realmente y veía al mundo como un conjunto no sólo de signos sino de formas, formas que se podían ver, o leer, oír, tocar. Me inspiró admiración el temple de su carácter tanto como la claridad de su inteligencia y su generosidad. Amante de la libertad y solidario de las víctimas, pero irreductiblemente solitario. [...] No fue un filósofo sino un artista, pero un artista que nunca renunció al pensamiento. Si la filosofía nos enseñaba a vivir y también a morir, si la filosofía no es sólo un saber, sino una sabiduría hay más sabiduría en los ensayos no filosóficos de Camus que en las disquisiciones de muchos filósofos” (citado por Stanton s.p.).
- 8 Publicado en *El arco y la lira* (1956).
- 9 Para Zygmunt Bauman, al igual que en *El cielo de Madrid*, el vagabundo o Sin-techo es la metáfora del hombre moderno (86).
- 10 Hago referencia a la ya citada Amy Brown (9).
- 11 Sie ist der Spiegel der Projektionen und Erwartungen ihrer Bewohner, aber auch ‘espejo roto’, der zerbrochene Spiegel der eigenen Identität.
- 12 “der merkwürdige Gegensatz eines Inneren, dem kein Äußeres, eines Äußeren, dem kein Inneres entspricht.” Citado de “Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben,” (Nietzsche 111-74).
- 13 Citado de “Los signos en rotación.”
- 14 Krankheit ist wohl der letzte Grund/ Des ganzen Schöpferdrangs gewesen; / Erschaffend konnte ich genesen, /Erschaffend wurde ich gesund.
- 15 Citado de “La otra voz” (1989), recogido en *Obras* 581-592.

## OBRAS CITADAS

- Alberti, Rafael. *Sobre los ángeles*. Madrid: Alianza, 1982.
- Bauman Zygmunt. *Liquid Times. Living in an Age of Uncertainty*. Cambridge UK: Polity Press, 2010.
- Benjamin, Walter. *Illuminations*. New York: Random House, 1988.
- Brown, Amy. *Critical Essays on Knowledge and Politics*. Princeton: Princeton University Press, 2005.
- Browne, Thomas. *Hydriotaphia, Urne Buriall, or, a Discourse of the Sepulchrall Urnes lately found in Norfolk*. London: Printed for Hen. Brome, 1927.
- Foucault, Michel. "Of Other Spaces." *Diacritics* (1986): 22-27.
- Freud, Sigmund. *Gesammelte Werke*. London: Imago Publishing Co., 1981.
- Friedman, Jonathan. *Modernity and Identity*. Cambridge: Blackwell, 1993.
- Gallo, Rubén. *Freud's Mexico. Into the Wild of Psychoanalysis*. Cambridge: MIT Press, 2010.
- Gómez Moreno, Javier. "Engagement und Ernüchterung; Madrid-Berlin, aller et retour; Zur Erinnerungskultur im Stadroman der Gegenwart in Spanien." Berlin-Madrid; postdiktatoriale Grossstadtliteratur. Ed. Katja Carillo Zeiter y Berit Callsen. Berlin: Ehrlich Schmidt Verlag, 2011. 115-36.
- Holmes, Amanda. *City Fictions: Language, Body, and Spanish American Urban Space*. Bucknell University Press: Lewisburg, 2010.
- Habermas, Jürgen. *The Philosophical Discourse of Modernity*. MIT Press: Cambridge, 1987.
- Kozlarek, Oliver. *Octavio Paz. Humanism and Critique*. Bielefeld: transcript Verlag, 2009.
- Llamazares, Julio. *El cielo de Madrid*. Madrid: Punto de Lectura, 2006.
- Man, Paul de. "Literary History and Literary Modernity." *Daedalus* 99, 2 (1970): 384-404.
- Monteleone, Jorge. "Temporalidad moderna y poética del ahora: Octavio Paz y Walter Benjamin." *Alba de América* 13, 24-25 (1995): 297-307.
- Nietzsche, Friedrich. *Werke in zwei Bänden*. Vol I. München: Carl Hanser Verlag, 1967.
- Paz, Octavio. *Árbol adentro*. Barcelona: Seix Barral, 1987.
- . "La búsqueda del presente." Discurso de aceptación del premio Nobel, 1990. <[http://www.nobelprize.org/nobel\\_prizes/literature/laureates/1990/paz-lecture-s.html](http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1990/paz-lecture-s.html)>
- . *Obras completas I*. Mexico: Círculo de lectores, 1997.

—. *El laberinto de la soledad*. Mexico: Fondo de cultura, 1959.

Román-Odio, Clara. *Octavio Paz en los debates críticos y estéticos del siglo XX*. A Coruña: tresCtres editores, 2006.

Stanton, Anthony. "Octavio Paz por él mismo (1944-54)." *Reforma* 9 (1994): 12D- y 13D.<<http://www.horizonte.unam.mx/cuadernos/paz/paz4.html>>

Vázquez, Rolando. "On Visual Modernity and Poetic Critique, between Octavio Paz and Walter Benjamin." *Octavio Paz. Humanism and Critique*. Ed. Kozlarek, Oliver. Bielefeld: transcript Verlag, 2009. 99-110.

Volpi, Jorge. "Octavio Paz en Valencia." *Revista de la Universidad de México* 51(2008): 13-20.