

## Inti: Revista de literatura hispánica

---

Number 83

*Vías Transatlánticas: Crítica Latinoamericana  
en la República Checa*

Article 9

---

2016

### Los trabajos del poeta: Poema en prosa, flujo lírico y modernidad poética en *¿Águila o sol?*

Dina L. Rivera

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

---

#### Citas recomendadas

Rivera, Dina L. (April 2016) "Los trabajos del poeta: Poema en prosa, flujo lírico y modernidad poética en *¿Águila o sol?*," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 83, Article 9.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss83/9>

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).

# LOS TRABAJOS DEL POETA: POEMA EN PROSA, FLUJO LÍRICO Y MODERNIDAD POÉTICA EN ¿ÁGUILA O SOL?

Dina L. Rivera

Universidad de Connecticut, Storrs

¿Qué yerba, qué agua de vida ha de darnos la vida,  
dónde desenterrar la palabra,  
la proporción que rige al himno y al discurso,  
al baile, a la ciudad y a la balanza?

Octavio Paz, "Himno entre ruinas"

Octavio Paz, sagaz lector de Baudelaire, escribe entre 1949 y 1950 cuarenta y nueve poemas en prosa que, tras diversos avatares editoriales –publicación de los primeros dieciséis en la revista *Sur* en 1949, del “ciclo” completo como libro en 1951<sup>1</sup>– terminarán por ocupar un lugar tanto física como retóricamente central dentro de lo que podría considerarse como la temprana “biografía poética” del autor, el volumen *Libertad bajo palabra* [1935-1957]<sup>2</sup>. Redactados durante sus años de residencia en el París de la postguerra –y, no incidentalmente, en una suerte de contrapunto creativo con *El laberinto de la soledad*<sup>3</sup>–, el conjunto consta de tres secciones complejamente interrelacionadas: “Trabajos del poeta”, originalmente llamada “Trabajos forzados”, “Arenas movedizas” y “¿Águila o sol”, que además de culminar el ciclo con una suerte de manifiesto poético, proporciona el título global que de modo tan económico como sugestivo resume una de las problemáticas centrales –la suspensión y la dualidad– de la totalidad de la serie.

La lectura que propongo parte del gesto que me gustaría denominar *genérico* que estos poemas en prosa articulan dentro de *LBP*. Especie de simultánea ruptura y puente, la apelación que en *¿Águila o sol?* se hace

al híbrido –podríamos decir, con Jonathan Monroe, *dialogico*<sup>4</sup>– género del poema en prosa, así como su concurrente problematización de la “soberanía del sujeto lírico” (Monroe 24), desempeña una función crucial en la formulación de uno de los más importantes programas poéticos hispanoamericanos del pasado siglo que, a la distancia de poco más de cien años del nacimiento de su autor, resulta de gran interés volver a visitar, independientemente de cualquier impulso conmemorativo.

Como indica Enrico Mario Santí en su análisis de la historia editorial de *LBP*<sup>5</sup>, el proceso de evolución y cambio de esta colección presenta un cuadro bastante complejo, producto, en parte, de las cuidadosas revisiones sucesivas de su autor. Me interesaría primero solo considerar, en ese contexto, la lectura de *LBP* no únicamente en términos de una sucesión de poemas y secciones individuales, sino de la “figura” total que propone su misma estructura, especie de indirecto y sinuoso retrato de aquello que Wordsworth entendía como el “growth of a poet’s mind” durante su temprana etapa creativa<sup>6</sup>. En ese sentido, quisiera llamar la atención a la peculiar función –como mencioné, a la vez ruptura y puente– que ciertos aspectos de esta “sección” de poemas en prosa, preludiada por un notable paratexto, parecería desempeñar, no solo dentro de la misma colección, sino como novedoso elemento de una poética que Paz articula a esas alturas de su proceso de desarrollo artístico.

A pesar de lo que podría considerarse como una mayor atención crítica otorgada a la obra lírica más tradicional de Paz en detrimento de este sector de su producción<sup>7</sup>, a lo largo de las últimas décadas han aparecido varios estudios dedicados íntegramente al análisis de *¿Águila o sol?* o de sus respectivas secciones desde muy diversas perspectivas. Este conjunto de poemas en prosa, por algunos considerado como “Momento clave del poema en prosa mexicano y de la propia obra de Octavio Paz” (Helguera 42), como “etapa capital” (Krysinski 654) o inicio “de una nueva etapa” en la producción literaria del autor (Herpoel 224), constituye, en opinión de otro investigador, “the first sustained effort, across several texts, to grapple with the complexities of the ‘mission’ of the modern poet through meta-poetry in contemporary Mexican literature” (Chávez 15), así como “Paz’s most important contribution to the history of the genre in Mexico” (20). Entre otras propuestas, se han explorado tanto algunos aspectos de las relaciones entre los textos pacianos y los *Petites poèmes en prose* de Baudelaire<sup>8</sup>, como los rasgos formales que cimientan la clasificación de los mismos dentro del género del poema en prosa<sup>9</sup>. Un detallado análisis riffaterriano ha identificado en *El laberinto de la soledad*, por otra parte, el “hipotexto” de *¿Águila o sol?*, y en este una minuciosa exploración de la identidad mexicana y de lo que Paz denominaría como su propio “subsuelo psíquico”, representado en numerosas alusiones textuales al mundo pre-colombino<sup>10</sup>. Una lectura de la sección “Trabajos

del poeta", considerada como texto independiente, la interpreta como respuesta desde la vanguardia tardía a las ansiedades de la modernidad y sus pavorosas "tecnologías del ser"<sup>11</sup>. Se ha sugerido, incluso, una lectura en clave mística, de "unión con la Palabra" por las vías purgativa, iluminativa y unitiva, de esta colección de poemas en prosa<sup>12</sup>.

Los anteriores acercamientos proponen interesantes ángulos de lectura con respecto a estos textos, en los que también otros investigadores han identificado la articulación de un "arte poética" (Krysisnky 656, Herpoel 231), especialmente en el caso de los dos que cierran la serie, "Himno futuro" y "Hacia el poema (Puntos de partida)". A pesar de la existencia de algunos estudios que se ocupan del tema<sup>13</sup>, sin embargo, parecerían persistir todavía algunas grandes interrogantes en lo que atañe a una importante cuestión genérica. Como mencioné, un breve texto o paratexto abre esta "sección" del *LBP*:

Comienzo y recomienzo. Y no avanzo. Cuando llego a las letras fatales, la pluma retrocede: una prohibición implacable me cierra el paso. Ayer, investido de plenos poderes, escribía con fluidez . . . .

Hoy ludo a solas con una palabra. La que me pertenece, a la que pertenezco: ¿cara o cruz, águila o sol? (*LBP* 223)

En mitad del camino de la lectura de *LBP*, en el umbral mismo de esta sección, se plantea un problema tan urgente como inesperado. En "Asueto", en la primera parte de la colección, se invocaba por ejemplo la "Palabra, voz exacta / ... herida y fuente: espejo", una "invisible luz fría / cavando en mis abismos, / llenándome de nada, de palabras, / cristales fugitivos / que a su prisa someten mi destino" (*LBP* 92), el imaginario "líquido" de poemas como "Arcos" y "Manantial". No obstante, en medio del flujo temporal y lírico, en la suerte de *agón* que propone esta "biografía poética", surge un bloqueo, se invoca una temible obstrucción en el proceso de escritura, cifrada en el lanzamiento al aire de esa moneda-fórmula verbal que cierra el texto. Inevitablemente, lo anterior invita a una reflexión en torno a cómo entender la naturaleza y causas de esa obstrucción y de ese combate "a solas con una palabra", sobre todo en términos del proyecto o proceso poético que articula *LBP*. Más importante aún, cabe preguntarse por qué apela Paz precisamente al poema en prosa para expresar y en cierta medida, como se verá, "resolver" ese bloqueo. En términos más generales, se trata de interrogar la aportación de un género como el poema en prosa a una situación de escritura como la antes descrita y, concretamente, qué *historia* invoca un poeta –o este poeta– al recurrir a este género en tan especiales circunstancias.

Importa recordar, por una parte, diversos elementos contextuales de esta etapa de la producción de Paz, no solo en términos de la rica tradición mexicana de poesía en prosa trazada por Luis Ignacio Helguera<sup>14</sup>, sino

más específicamente, las circunstancias de creación de estos textos en el París de finales de la década de 1940. Como puntualiza Saul Yurkiévitch:

[A]lrededor de los años 50 la poesía de Paz cambia de tono y de registro. En el breve proemio de *¿Águila o sol?*, el poeta que antes manejó las palabras fluidamente . . . se encuentra trabado, inmovilizado. . . . Son los años del mundo desmoronado de la última posguerra, del gran agujero existencial. Las bombas no sólo llenaron de cráteres a Londres y Berlín . . . también vaciaron de sentido las vidas de los más lúcidos sobrevivientes. (267-8)<sup>15</sup>

Rachel Galvin, quien descubre en estos textos una suerte de espacio intermedio, un “middle province” entre el trasfondo mexicano y la circunstancia parisina, recuerda concretamente su diálogo con la propuesta baudeleriana de los *Petite poèmes en prose* e identifica en ellos “a direct response to the bleak, impoverished cityscape of postwar Paris” (Galvin 49). Ciertamente, tanto la circunstancia geopolítica como el vínculo con el “precursor” baudeleriano constituyen aspectos de gran interés en el proyecto de Paz. Importa sobre todo dado el muy peculiar giro que este autor dará a la “moneda en vuelo” de su *¿Águila o sol?*, que retoma dos de los aspectos fundamentales que Baudelaire imprimiría a su apropiación-consolidación del poema en prosa como género: la autorreflexión sobre la actividad de la creación poética y la representación de la experiencia de la urbe moderna, especialmente en lo que toca a la integración de sus sectores, voces o figuras marginales<sup>16</sup>.

Quisiera anticiparme a algunos aspectos de mi propio análisis notando aquí que desde la perspectiva del citado diálogo con la colección de Baudelaire, el “espacio intermedio” creado en estos *proemas*<sup>17</sup> pacianos ofrece una singular oportunidad para representar ciertos aspectos de una modernidad –mexicana, o quizás más propiamente, latinoamericana– que podría caracterizarse, siguiendo a Néstor García Canclini, como “híbrida”<sup>18</sup> ya para 1950. Como se recordará, inspirado en el modelo creado por Aloysius Bertrand, la aspiración de Baudelaire sería la de “tenter quelque chose d’analogue, et d’appliquer à la description de la vie moderne, ou plutôt d’une vie moderne et plus abstraite, le procédé qu’il avait appliqué à la peinture de la vie ancienne, si étrangement pittoresque” (Baudelaire 160). El resultado, la colección de cincuenta poemas en prosa mejor conocida como *Le Spleen de Paris*, aspiraría a adaptarse “aux mouvements lyriques de l’âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience” (160) de esa “vida moderna y más abstracta” que su autor contribuiría a codificar de maneras tan determinantes.

Para Paz, escribiendo desde la misma ciudad a casi un siglo exacto de la redacción de *Le Spleen de Paris*, la “herencia” temática de la experiencia urbana del *flâneur* baudeleriano –matizada por numerosos filtros e

influencias, entre ellos el surrealismo— asumiré el carácter peculiar de una búsqueda<sup>19</sup>, que inevitablemente modifica la experiencia del “sobresalto” metropolitano del antecesor parisino. Las ambientaciones urbanas que aparecen a lo largo de *¿Águila o sol?* —por lo general neutras con respecto a un espacio-tiempo concreto y atravesadas de alusiones a un mundo burocrático y oficinesco— a la par que la intervención de figuras como la “Mariposa de obsidiana”, la “Dama Huasteca” y hasta el curioso “florista” de “El ramo azul”, apuntan a algunos de los rasgos de esa “diferencia” y a los híbridos contextos imaginarios y geográficos de la colección. El mismo problema poético planteado en *¿Águila o sol?* —el alegado bloqueo y la mencionada “lucha con la palabra”, nacidos, quisiera proponer, del percibido imperativo de “desmontar”, entre otras cosas, un hipertrofiado sujeto lírico— coincide con las experiencias de “pérdida de la aureola” de los *Petite poèmes* baudelerianos<sup>20</sup> tanto como diverge de ellas. Paz es un poeta latinoamericano autoexiliado en medio de un París rodeado de los escombros materiales, políticos y filosóficos de una segunda Guerra Mundial, inmerso en una reflexión que tendrá como resultado *El laberinto de la soledad* y la producción de unos poemas en prosa que interpelan diversas tradiciones literarias, notablemente, la nacional y la francesa. Romper el bloqueo, encontrar la “palabra pura” y, sobre todo, reestablecer el flujo lírico de una nueva poesía —no solo parte de esa tradición poética, sino especialmente mexicana y latinoamericana— significará pensar México y su propia actividad creadora a partir de ese “espacio intermedio” convertido en panorama de una modernidad singularmente compleja y recurriendo a una de sus más nuevas “especies” literarias, la del poema en prosa.

Antes de entrar en un análisis más pormenorizado de los textos que componen *¿Águila o sol?*, quisiera acercarme desde un ángulo más formal al asunto de la aportación específica del poema en prosa a la situación de escritura —la prohibición, el bloqueo— que he venido discutiendo. Muchos investigadores se han dado a la tarea de analizar este paradójico género en un intento de precisar su carácter, que Charles Simic denomina como de “pura creación literaria”, “the monster child of two incompatible strategies, the lyric and the narrative” (citado en Zawacki 300). En su ensayo “Poetry Without Verse”, Tzvetan Todorov, al hablar de los poemas en prosa de Baudelaire como su “consagrador” genérico, sugiere que parecería que este autor “had only been attracted to the genre insofar as it enabled him to find an appropriate form (a ‘correspondence’) for a thematics of duality, contrast, and opposition” (Todorov 64). Figura de la hibridez y de la violación de lo que Jameson llamaría el “contrato genérico” (Halpern 5), el poema en prosa, en palabras de Jonathan Monroe, “has the distinction of being the only genre whose very name designates it as a space in which such [generic / discursive] conflicts are

the center of attention" (Monroe 29).

En adición al diálogo genérico establecido con los *Petite poèmes en prose* de Baudelaire y considerado desde la anterior perspectiva, no debe sorprender, pues, que Paz haya recurrido al poema en prosa para representar una situación de impasse, una ambivalencia o tensión igualmente consignada en la fórmula del "¿Águila o sol?" que la sección lleva por título. Si, como indica Todorov, siguiendo a Suzanne Bernard, la "esencia del género" queda plasmada en el oxímoron que lleva por nombre (Todorov 61), podría pensarse en el mismo como una suerte de "correlato objetivo" de una situación de contradicción creativa, como un espacio privilegiado, a medio camino –o en un nuevo camino– entre poesía y prosa, entre el reclamo de un yo poético "soberano" y la voz del otro y de los otros, la aparente "aristocracia" del verso y lo que Monroe llama la engañosa apariencia "democrática" de la prosa (Monroe 24). Entre los contradictorios impulsos de "detener el tiempo en torno a la imagen" y de "contar una historia" (Zawacki 300), el poema en prosa parecería constituir la perfecta "trastienda" genérica, quizás una especie de remedo metafórico de un subconsciente del lenguaje<sup>21</sup> en el que dirimir algunas rotundas cuestiones, entre ellas, como sugiere Rob Halpern, las vías de circulación aún accesibles a la opacidad constitutiva de la poesía lírica dentro de una "realidad social crecientemente mediatizada" (2), así como el desafío del "entorno periodístico" a la prosa literaria (13).

En su estudio *A Poverty of Objects: The Prose Poem and the Politics of Genre*, Monroe ha propuesto ver en el poema en prosa un género rigurosamente dialógico en el que se escenifica "the partial restoration of lost voices whose prosaic speech and everyday struggles . . . have been considered unworthy of literary attention" (10). Según Monroe, el poema en prosa cumple una función "fundamentalmente polémica" dentro del sistema de los géneros (15) y precisa que, desde una perspectiva "utópica", "the prose poem's incorporation of marginalized prosaic discourse may be seen as gesturing toward a salutary reinsertion of the 'sovereign' lyrical subject into a sociopolitical context..." (24). Como indica Jesse Fernández al discutir la propuesta de Monroe en el contexto del estudio preliminar a su antología del poema en prosa hispanoamericano:

el poema en prosa sigue demostrando su potencialidad en los momentos 'críticos' de la historia social. Al recurrir al poema en prosa, el escritor llama la atención, en términos estéticos, a las limitaciones de otros géneros (sobre todo el de la poesía en verso) para representar dichos conflictos de una manera simbólica. Una vez ... han sido resueltos o superados, los poetas pueden dedicarse a la tarea de poner sus intuiciones en forma versificada, la cual requiere mayor serenidad, al igual que una mayor exactitud expresiva. (73)



Me gustaría proponer, entonces, que la maniobra que realiza Paz a través de *¿Águila o sol?*, anunciada en la dramática declaración del “bloqueo”, en su apelación al género mismo y en el tratamiento pormenorizado a lo largo de los textos de la serie, podría traducirse en términos de una apropiación simbólica de los caracteres del poema en prosa descritos por Monroe, entre otros, con el fin de conjurar una nueva poética, cuyo “manifiesto” figuraría en los dos textos que cierran la sección, “Himno futuro” y “Hacia el poema (puntos de partida)”. Se declara en el primero, por ejemplo, que: “No basta ser la cumbre monda, el hueso pulido . . . No basta la lengua para el canto. Hay que ser la oreja, el caracol humano en donde Juan graba sus desvelos, María sus vaticinios . . .” (LBP 294). Anunciando la irrupción de la historia y sus otros dentro del fluir circular de “Piedra de sol”, en “Hacia el poema” se advierte que es necesario “Arrancar las máscaras de la fantasía, clavar una pica en el centro sensible: provocar la erupción. . . . En las plazas cantan los hombres y las mujeres el canto solar, surtidor de transparencias. Me cubre la marejada amarilla: nada mío ha de hablar por mi boca. . . .” (296-7).

Poniendo entre paréntesis algunas consideraciones sobre la tónica quizás demasiado enfática de estos dos textos –señal probable de que se alcanzan aquí los límites del poema en prosa para ingresar plenamente en el manifiesto–, interesa notar que la propuesta de la nueva poética apunta a un gesto de incorporación de otras voces, de un dialogismo que, como sugiere Monroe, involucre el rechazo de “literature’s (especially poetry’s) dream of itself as a pure other, set apart in sublime isolation, like the idealist/lyrical self...” (19). Como ha apuntado Herpoel, “Cuando se exponen los principios básicos, los puntos de partida de la nueva poética, también figura entre ellos el abandono del soliloquio. . . .” (231). La consideración del éxito o, más bien, de la posibilidad misma de realizar rigurosamente este proyecto –más allá de sus extraordinarias cristalizaciones poéticas en el resto de LBP, si es legítimo así considerarlas– cae fuera de los límites de este ensayo. Quisiera aquí únicamente enfocarme en los términos en que el mismo se articula a lo largo de esta sección de LBP.

Las estrategias para “disolver” el bloqueo, renovar el flujo poético y acceder a la “palabra pura” en *¿Águila o sol?* asumen, me parece, tres vertientes principales que corresponden a cada una de las secciones del ciclo. Al ingresar a la primera, “Trabajos del poeta”, se hace evidente ante todo una profunda diferencia con respecto al típico imaginario paciano, que autores como Ramón Xirau y Guillermo Sucre han caracterizado como “lúcido” y “solar”<sup>22</sup>. Por el contrario, se trata aquí de una catábasis hacia un mundo caliginoso, de chapoteos y aguas estancadas en el que, como indica Herpoel, “Ha desaparecido por completo el sosiego de textos anteriores y la intensa rebeldía frustrada . . . recuerda al mejor



Rimbaud. No extraña desde luego que se tildara el texto de ‘algo como una *Saison en Enfer*’ mexicana” (Herpoel 225). Por debajo de la “lucidez solar” borbotea una virtual *chora* semiótica<sup>23</sup> que es también el espacio de la tradición literaria, de las funciones sociales adscritas a los géneros y de ese proteico “yo poético”, a medias hercúleo y a medias dantesco. El tragicómico descenso introduce una notable confrontación ya en el primero de los textos:

A las tres y veinte como a las nueve y cuarenta y cuatro, desgredados al alba y pálidos a medianoche, pero siempre puntualmente inesperados, . . . se presentan Tedeoro y Tevomit, Tli, Mundoinmundo, Carnaza, Carroña y Escarnio. . . . La nube preñada de palabras viene, dócil y sombría, a suspenderse sobre mi cabeza, balanceándose, mugiendo como un animal herido. Hundo la mano en ese saco caliginoso y extraigo lo que encuentro: un cuerno astillado, un rayo enmohecido, un hueso mondo. Con esos trastos me defendiendo, apaleo a los visitantes, corto orejas . . . (LBP 225)

Comenzando con ese primer encuentro, la “escena primaria” del bloqueo y la lucha por la “palabra pura” se desarrolla en esta sección a través de dieciséis poemas en prosa que constituirán virtuales *rounds* de una batalla simbólica por limpiar o desmontar una retórica y una materia lingüística inútil o desvirtuada, así como las diversas *personas* y discursos autoritarios que las emplean o posibilitan. Lo anterior involucra, como sugerí, los burlescos tormentos y agresiones del “yo poético”, que en estos poemas en prosa tanto sufre como desacata la materia lingüística y la tradición literaria. Precisa Cynthia Peña con respecto a estos intercambios que,

el poema en prosa es esencialmente dialógico porque, con el lirismo propio de la conciencia lírica de la primera persona critica la supuesta objetividad de la prosa. Por otro lado, el énfasis en la anécdota y en el efecto de la narración por una tercera persona en un contexto social, critica, a la vez, la subjetividad del lirismo. (15)

Los “efectos de lo real” y las “artimañas” de lo narrativo –elementos de ambientación en esta lucha–, aparecen ya desde el comienzo, pues ante la citada procesión declara la voz poética: “Finjo no verlos y sigo mi trabajo, la conversación un instante suspendida, las sumas y las restas, la vida cotidiana” (LBP 225). Esta estrategia es notoria a lo largo de “Trabajos del poeta” y especialmente en el poema en prosa III, especie de espejismo de la narrativa “realista” –“A eso de las once advertí que me había fumado el último cigarrillo”, “Caminé unos trescientos metros contra el viento helado” (228)– que enmarca el primer encuentro, fugaz y frustrado, con la Palabra: “Recorrí dos calles más, tiritando, cuando

de pronto sentí –no, no sentí: pasó, rauda, la Palabra” (228).

La otra cara de esa estrategia, como mencioné, radica en la incorporación de una serie de “personas”, máscaras o actitudes que si bien recuerdan –a menudo cómicamente– las variadas labores del héroe, apelan también a otros campos de significación, a las figuras del profeta, el científico, el demiurgo y el déspota, así como figuraciones tanto orgánicas como inorgánicas de la materia poética. Se trata de un auténtico catálogo de encarnaciones de autoridad “vática” o social con ecos cuasi-burlescos de numerosos discursos, notablemente de los de la autoridad científica, poética, religiosa y política. Así, en el poema II se nos ofrecen observaciones y detalles empíricos sobre los “visitantes” de la primera sección:

He dicho que en general se presentan de negro. Debo añadir que de negro espeso, parecido al humo del carbón. Esta circunstancia les permite cúpulas, aglutinaciones . . . . Algunos, hechos de una materia parecida a la mica, se quiebran fácilmente, basta un manotazo. Heridos, dejan escapar una sustancia pardusca . . . . (227).

Quedan así aludidos y satirizados lenguajes como los del antropólogo, el zoólogo y el botánico. Daniel Chávez ha comentado la progresión de las etapas de esta tarea de desmontaje como parte del proyecto vanguardista tardío de Paz, que comienza con la burla a la “episteme de la ilustración” (Chávez 29), se ensaña con el romanticismo y culmina con los propios principios “creacionistas” de Huidobro:

In the aesthetics of Romanticism, the poetic self organized the emotions and perceptions of the world to the point of identifying the political ideals of the author with the representation of her/his emotions. . . . In contrast, in avant-garde poetry the social function called “poet” and the textual representation of her/himself in the poem, experience a complete dissociation.

If Huidobro’s poetry rebelled against the mimetic impositions of Romanticism by creating poetic objects and neologisms in *Altazor*, Paz’s poems suggest these “Creationist” powers came back to haunt the self highlighting its fragmented quality and isolating it further. (23, 26)

A esos intercambios se suma la extraordinaria variedad de escenarios que representan de maneras más o menos orgánicas o abstractas la confrontación con la palabra, que comprenden episodios de insomnio (IV), el descenso a la ecolalia del poema V –con su “Jadeo, penduleo desguanguiado, jadeo” (LBP 230)–, una visita a la “cocina” del poeta y toda clase de fenómenos somáticos en el poema VIII, incluyendo el extrañamiento de los objetos circundantes, la propia transformación del

poeta en plaza de toros, toro y torero, además del gigantismo: "Me estiro, mis pies salen de mi cuarto, mi cabeza horada las paredes. Me extendo por lo inmenso como las raíces de un árbol sagrado" (232). Otros notables episodios incluyen la fallida cacería del "Cris" en XI y la purgación que se escenifica en X: "Vómito de palabras, purgación del idioma infecto, comido y recomido por unos dientes cariados, basca donde nadan trozos de todos los alimentos que nos dieron en la escuela y de todos los que, solos o en compañía, hemos masticado desde hace siglos" (255), además de la significativa serie de encarnaciones demiúrgico-ascético-proféticas comprendidas entre las secciones XII-XV.

Con el poema XV y el burlesco despliegue de discursos, escalas de autoridad y personajes que lo precede, se alcanza casi el final de esta sección. Los "trabajos del poeta", "trabajado" a su vez por el lenguaje, han recorrido una amplia gama de posibles confrontaciones con la palabra común y poética, desvirtuada por la costumbre y el abuso, por las manipulaciones del poder, por las propias trampas de su tradición y por las hipóstasis de un yo poético que, se sugiere, demasiadas veces ha aspirado a confundirse con ellas. Lo anterior queda representado en el proceso de apoteosis, divinización y ascesis de los últimos cuatro poemas, al final del cual la voz poética hará una invocación: "¡Pueblo mío, pueblo que mis magros pensamientos alimentan con migajas, con exhaustas imágenes penosamente extraídas de la piedra!" (238).

Por una parte, en una historia como la hispanoamericana, donde poder, retórica y política tantas veces se han aliado, lo anterior no deja de aparecer como "castigo" de tales aspiraciones. Al mismo tiempo, se reconoce el potencial "utópico" de esa voz poética, disecada por la falta de "lluvia", cuya mejor y única opción radica en la transformación representada en el poema XVI. Allí, los "trabajos del poeta" se transforman en "labores de parto" y la voz, en cierto sentido feminizada, da a luz un hijo-grito, explosión precursora del "surtidor", la "marejada amarilla" que brota en el último de los textos que cierra la serie: "[T]ú, mi Grito, surtidor de plumas de fuego, herida resonante y vasta como el desprendimiento de un planeta del cuerpo de una estrella, caída infinita en un cielo de ecos, en un cielo de espejos que te repiten y destrozan y te vuelven innumerable, infinito y anónimo" (239).

Luego de la lucha con la "palabra" desvirtuada y de los vapuleos a la soberanía del "yo lírico" en "Trabajos del poeta", se reestablece al final de esta sección inicial una primera forma del flujo, encarnado en ese "hijo-grito" "innumerable, infinito y anónimo". La tarea de las próximas dos secciones será, en cierto modo, concretar y enriquecer la experiencia de ese recién nacido, ayudarlo a alcanzar la "madurez", podría decirse, por medio de la incorporación de diversas experiencias en distintos puntos del campo social. Es importante notar que el "bloqueo", sin embargo,

no se ha disuelto todavía: como proclama el título del texto que cierra el ciclo, "Hacia el poema (Puntos de partida)", por encima de las riquezas y hallazgos de estos poemas en prosa, la meta "real" parecería encontrarse en el pleno restablecimiento de la poesía, en un flujo lírico transformado, es cierto, pero flujo *lírico* al fin. Esta suerte de discreta teleología es, me parece, fundamental al proyecto paciano en esta etapa y lo que quizás más la distingue de la propuesta de Baudelaire dentro de este género.

La segunda sección de *¿Águila o sol?*, "Arenas movedizas", pone en marcha varios aspectos de ese trabajo de incorporación que Monroe llama "the restoration of lost voices" (10) peculiar al poema en prosa<sup>24</sup>. Se desarrolla aquí, igualmente, la representación de algunos elementos de una experiencia tanto urbana como rural que componen una suerte de "presente imaginario" de esta sección. Desde la puesta en escena de lo que Rob Halpern denomina como "the dynamic of social surrender" (3) entre un campesino y la figura del hablante poético en el primer texto, pasando por representaciones de la vida de pequeños burócratas y funcionarios, de intercambios de café, así como de algunas andanzas eróticas, en esta segunda parte se codifican tanto como se cuestionan los espacios de una modernidad "híbrida", donde el pueblo pequeño convive con la gran oficina, así como con el imaginario de la época colonial. El trabajo que se desarrolla a lo largo de esta sección es, me parece, doble, pues incluye tanto la recuperación de esos espacios y voces perdidas –de su riqueza, su potencial violencia imaginaria– como su crítica, a menudo dirigida contra los aspectos de inautenticidad y "solipsismo" de esas vidas de rutina y aislamiento<sup>25</sup>. Hay en "Arenas movedizas" un motivo de búsqueda ansiosa que Herpoel describe, por ejemplo, como de "huida y persecución" que, entiende, forma parte de un "autoanálisis del poeta" (225). Por supuesto, el título mismo de la sección alude a una condición de "estancamiento dinámico", de territorio peligroso en el que sería muy fácil hundirse<sup>26</sup>. Tan contradictorio impulso forma parte del esfuerzo por disolver, finalmente, el "bloqueo" poético, abandonando o condenando los aspectos cuestionables o inauténticos de los diversos espacios sociales que se atraviesan, con el fin de liberar los cauces de la nueva poética.

El primer texto de esta sección, "El ramo azul", coloca abruptamente al lector en unas coordenadas tiempo-espacio mucho más específicas que en la sección anterior: "Del piso de ladrillos, recién regado, subía un vapor caliente. Una mariposa de alas grisáceas revoloteaba encandilada alrededor del foco amarillo. Salté de la hamaca ...." (240). Alacranes, jarras de peltre y huaraches configuran la ambientación que concreta la escena, en la que intervienen, además, varios giros lingüísticos que, según creo, operan como marcas de "integración" de esas voces recuperadas por el poema en prosa: "¿Onde va, señor?" (240), "Nose haga el remilgoso", "Ah,

qué mañoso es usted..." (242). Se desarrolla aquí un encuentro entre la voz en primera persona –a caballo entre hablante lírico y narrador–, ahora encarnada en un obtuso "citadino" y un persistente sujeto, "pequeño y frágil", ataviado con sombrero de palma y machete de campo. Este desea sacarle los ojos –que insiste en que son azules– al primero, para satisfacer un "capricho" de su novia, que "quiere un ramito de ojos azules" (242). Este texto le da otra vuelta de tuerca a la inversión de la "dinámica de rendición social" que Baudelaire, por ejemplo, pondría en escena en "Assommons les pauvres!" Podría decirse que aquí la "voz lírica" se inicia en un proceso de aprendizaje al confrontar una experiencia de "poesía salvaje" en un contexto social muy distinto de los experimentos imaginarios de la primera sección y donde ciertamente se la instruye contra las tentaciones del color folklórico y el paternalismo.

El proceso de "restauración de voces perdidas" y de representación de una peculiar experiencia de la modernidad se desarrolla a lo largo de la segunda sección además, como indiqué, por medio de varias referencias y figuraciones –a menudo de corte fantástico– relativas al mundo del pequeño funcionario y de la vida del café. Así, en "Maravillas de la voluntad", se describe el ritual de don Pedro, que cada día llega puntualmente al negocio, saluda a los comensales y bebe su café, murmurando un rosario de "Ojalá te mueras" (257). En "Visión del escribiente", el mundo burocrático aparece filtrado por la violencia profética del hablante, quien luego de referir sus rutinas –"Y llenar todas estas hojas en blanco que me faltan con la misma, monótona pregunta: ¿a qué horas se acaban las horas? Y las antesalas, los memoriales, las intrigas, las gestiones ante el Portero ...." (258)– anuncia que:

No es la espada lo que brilla en la confusión de lo que viene. No es el sable, sino el miedo y el látigo. Hablo de lo que ya está entre nosotros. En todas partes hay temblor y cuchicheo, susurro y medias palabras. . . . El vientecillo se levanta de las praderas del pasado y se acerca trotando a nuestro tiempo. (261)

Se trata de una visión apocalíptica que también participa en la configuración de ese presente y que prefigura la "explosión" que deberá arrasar con "las moratorias, las disculpas y los exculpantes" (260) de una realidad social atrofiada.

"Antes de dormir" propone, por otra parte, una suerte de desdoblamiento del yo y registra esos fragmentos del tejido social que parecen vivir incrustados en la primera persona lírica: "Te llevo como un objeto perteneciente a otra edad, encontrado un día al azar y que palpamos con manos ignorantes: ¿fragmento de qué culto, dueño de qué poderes ya desaparecidos, portador de qué cóleras o qué maldiciones . . .?" (243). El motivo del desdoblamiento del "yo" se repite en "Encuentro";

en "Un aprendizaje difícil", se presenta la crónica de la salvaje "doma" y proceso de "formación social" del hablante, quien con bárbara ironía declara, "Los beneficios de la educación se prolongan durante toda la vida y, a veces, más allá de su término terrestre" (265). En todos estos casos, me gustaría proponer, se trata de un proceso de indagación de los límites del "yo lírico", así como de los diversos espacios sociales a los que se le expone. Simultáneamente se traza, pues, el retrato y la crítica de esos espacios, así como las evoluciones –más o menos fracasadas– del hablante dentro de ellos.

Esta sección concluye con "Cabeza de ángel", en la que se desarrolla la sangrienta fantasía de un "yo" ahora trocado en el de una niña que se extasía ante unos cuadros "muy lindos de martirios y degüellos de santas y niños" (269). Atravesando varios planos temporales y niveles narrativos, la voz se entrega a toda clase de juegos macabros inspirados en el tormento, el voyeurismo y la sustitución de su propia cabeza decapitada. En una ambientación que parecería cubrir desde los tiempos de la Colonia hasta una alegre celebración contemporánea de fiestas patrias, este texto invoca los terrores de la historia así como el nacimiento de una religiosidad híbrida y de una especial relación popular con la muerte, es decir, explora un espacio múltiple, tan fundamental como a veces pavoroso, que forma parte también de la "educación" del yo poético y el impulso de inclusión, especialmente en un contexto mexicano. Figura también aquí como personaje, debo añadir, un "indito" que es un ángel y ayuda a la niña en su búsqueda, rebanando y sustituyendo cabezas, y que representa otra marca de la "inclusión" del poema en prosa, si bien los potenciales "utópicos" del género parecen más bien manifestarse los textos de la tercera y última sección.

En "¿Águila o sol?" que, como indiqué, cierra el ciclo, el énfasis de la representación recae en el pasado –tanto en el retorno del "yo" poético a espacios de infancia, como en las diversas encarnaciones de elementos del mundo precolombino presente, sin embargo y todavía vital–, así como en la formulación de un espacio imaginario utópico y a la vez posible. Luego de los "trabajos de limpieza" –del lenguaje, de crítica de espacios sociales– de las anteriores secciones, se alcanza una especie de período de reconstrucción y se apela a los cauces –del pasado personal y nacional– que alimentarán la nueva poética. La sección comienza con "Jardín con niño", supuesta visita al jardín de la infancia, "lugar amado por la melancolía y las lagartijas", a la vez "sitio sagrado, el lugar infame, el rincón del monólogo" (273). Moviéndose entre pasado, presente y futuro, la voz poética aspira largamente "el aire cargado de porvenir. Vienen oleadas de futuro, rumor de conquistas, descubrimientos ...", si bien aparece, al cerrar el texto, la imagen de un "hombre encorvado" que "escribe trabajosamente, en camisa, entre pausas furiosas, estos



cuantos adioses al borde del precipicio" (274).

Una parecida oscilación temporal se manifiesta en otros textos de esta sección, donde figura, por ejemplo, "La higuera" que, durante la infancia y la "adolescencia feroz" "llegaba hasta mi encierro y tocaba los vidrios de mi ventana, llamándome. Yo salía y penetraba en su centro: sopor visitado de pájaros ... entraña de fruto golpeando plenitud" (283). Se trata, nuevamente, de un espacio personal de la "memoria" de un yo poético que activa el recuerdo y la simultánea proyección futura que, en este caso, se traduce en una larga serie de promesas de "luchas y un gran combate solitario contra un ser sin cuerpo. . . . Te prometo el coro de los amigos, la caída del tirano y el derrumbe del horizonte" (284). La representación más notable de esta exploración de la temporalidad del yo aparece en "Viejo poema", donde una "escalinata musical" induce una suerte de desdoblamiento y paseo a través de diversas épocas, comenzando con una visita a "alguien que conozco [que] juega un solitario empezado en 1870" (286) y culmina con una admonición: "Quédate si quieres a rumiar al que fuiste. Yo parto al encuentro del que soy, del que ya empieza a ser, mi descendiente y antepasado, mi padre y mi hijo, mi semejante desemejante. El hombre empieza donde muere. Voy a mi nacimiento" (287).

Según entiendo, se escenifican aquí momentos en el desarrollo del nuevo "yo" lírico y de los términos de la nueva poética, no considerados, por supuesto, como una evolución lineal ni rigurosamente coherente. Lo que propongo es más bien una apreciación de lo que podría llamarse el "soliloquio" de este "yo" que, a través de diversas situaciones textuales y sociales ha visto complicarse su soberanía y que pugna todavía por encontrar la vía para disolver el "bloqueo", situación que finalmente se resolverá mediante la apelación a los causes enriquecedores de la historia y de otras voces. A lo largo de esta sección se repiten los motivos de búsqueda y exploración en una clave tal vez menos sombría que en la sección anterior, aunque todavía, en ocasiones, amenazante. Así, por ejemplo, en "Paseo nocturno" se descubre que "El monólogo te asecha a cada paso, con sus exclamaciones, con sus signos de interrogación, sus nobles sentimientos . . . . Prosigue: nada tienes que decirte a ti mismo" (275); en "Salida" se concluye, por otra parte, que "Al cabo de tanta vigilia, de tanto roer silogismos, de habitar tantas ruinas y razones en ruinas, salgo al aire. Busco un contacto. Y desde ese trampolín me arrojo, cabeza baja, ojos abiertos, a ¿dónde?" (276).

Antes de examinar la respuesta que los textos parecen dar a esa pregunta, quisiera retomar otra de las estrategias que se desarrollan a lo largo de "¿Águila o sol?", que consiste en la representación poética y la inclusión de elementos y figuras de un pasado –de algún modo también "presente"– precolombino, así como del mismo paisaje mexicano.



Dos textos en particular, “Mariposa de obsidiana” y “Dama huasteca”, articulan este aspecto, como en la invitación, en el primero, a tomar “mi collar de lágrimas. Te espero en ese lado del tiempo en donde la luz inaugura un reinado dichoso: el pacto de los gemelos enemigos . . . Allí abrirás mi cuerpo en dos, para leer las letras de tu destino” (283). Desde otra perspectiva, el trabajo con el paisaje en textos como “Llano” o “Valle de México” refuerza el proceso de afianzamiento, de concreción de este espacio de modernidad, simultáneamente contemporáneo y antiguo, donde se declara que: “Soy el espacio puro, el campo de batalla. Veo a través de mi cuerpo mi otro cuerpo. La piedra centellea. El sol me arranca los ojos. En mis órbitas vacías dos astros alisan sus plumas rojas. . . . Asómate a su canto, arrójate a la hoguera” (292). Estos episodios, quisiera añadir, comparten el espacio con una visión utópica –con ribetes, más bien, de pesadilla– llamada “Eralabán”, “constelación de islas en mitad de un verano de vidrio” donde “el lenguaje consiste en la producción de objetos hermosos y transparentes y la conversación en un intercambio de regalos, el encuentro feliz entre dos desconocidos hechos el uno para el otro . . .” (276). Nótese, sin embargo, que si un naufrago es descubierto “paseándose melancólico por la orilla, inmediatamente lo llevan al puerto y lo devuelven a su tierra, con la lengua cortada” (276).

Si desde algún sitio, en realidad, es posible vislumbrar la “utopía” –o algo que se parezca un poco más a la dicha– ese espacio parece estar vinculado, en estos momentos y en esta propuesta, a una transformación simultánea del ser, entendido como portavoz de una nueva realidad, y del “yo” lírico, puesto al servicio de la nueva poesía –no sin algunas contradicciones, como es de esperarse. Los términos se articulan en textos como “Un poeta”, donde se advierte que “El saber no es distinto del soñar, el soñar del hacer. La poesía ha puesto fuego a todos los poemas. Se acabaron las palabras, se acabaron las imágenes. Abolida la distancia entre el nombre y la cosa, nombrar es crear, imaginar, nacer” (288). Más adelante, en “El sitiado”, el “soliloquio” del yo poético vuelve a hacer balance y auto-crítica y a expresar un impulso “visionario”:

¡Oh mundo por poblar, hoja en blanco! Peregrinaciones, sacrificios, combates cuerpo a cuerpo con mi alma . . . . Todo canta, todo da frutos, todo se dispone a ser. Pero yo me defiendo. Aún no acabo conmigo.

Entre extenderse y erguirse, entre los labios que dicen la Palabra y la Palabra, hay una pausa, un centelleo que divide y desgarrar: yo. Aún no acabo conmigo. (293)

Este proceso de aparente atenuación del “yo” lírico en beneficio de la poesía y la palabra pura culmina, como he mencionado, en los dos textos que cierran el ciclo, “Himno futuro” y “Hacia el poema (Puntos de partida)”. En el primero se manifiesta una aparición redentora: “Desde

la baja maleza que me ahoga, lo veo brillar, alto y serio. Arde, inmóvil, sobre la cima de sí mismo: chopo de luz, columna de música, chorro de silencio" (295). Tal visión cuasi-mística del "himno libre de hombre libre" incluye, por supuesto, imágenes que en algunos años vendrán a figurar en el extraordinario comienzo (y conclusión) de "Piedra de sol". A las alturas de este texto se declara todavía que "No es tiempo. No ha llegado el Tiempo". En el cierre, sin embargo, apelando al lenguaje de la invocación litúrgica, se eleva un ruego: "tú, dura pirámide de lágrimas, llama tallada en lo alto del desvelo, brilla en la cima de la ira y canta, cántame, cántanos: pino de música, columna de luz, chopo de fuego, chorro de agua. ¡Agua, agua al fin, palabra del hombre para el hombre!" (295). Es decir, en estos dos textos se han ido articulando no solo el proceso de necesaria reconsideración y atenuación de la soberanía del yo lírico, sino que se dramatiza el final del "bloqueo" poético y el restablecimiento del flujo, esas imágenes de "liquidez" que reaparecen, aún más intensamente, en "Hacia el poema". Allí se invoca "El chorro de agua" (296), el "surtidor de transparencias" (297), acompañado, por supuesto, de lo que en esta propuesta son sus corolarios: "Y si yo no existo, existes tú" (296) y "Todo poema se cumple a expensas del poeta" (297).

En este momento histórico –y sin olvidar los compromisos tanto como los rechazos de la compleja trayectoria política de Octavio Paz<sup>27</sup>–, este proyecto poético se hace eco, tal vez, de algunos otros que también apostarían por las reivindicaciones colectivas y cuestionarían asimismo la soberanía del sujeto lírico, no sin volver a confrontar, a veces, las ambigüedades de la expresión poética y de los canales de la circulación del poder simbólico. Como he tratado de argumentar a lo largo de estas páginas, la extraordinaria articulación del "problema" poético que se plantea Paz, así como su labor simbólica de resolución apelando a las características de un género como el poema en prosa, estructuran decisivamente los textos que he examinado. Como también he intentado demostrar, los peculiares rasgos formales del género hacen una espléndida contribución a la expresión de una situación de bloqueo. En conjunción con la "herencia temática" del mismo, posibilitan además la representación del desafío a esa persona lírica, la confrontan y enriquecen con las formas de la prosa y con sus variados canales "modernos" de circulación, que en el último texto del ciclo se evocan con resonancias de manifiesto, si bien, como he tratado de indicar, la meta "última" sea la restitución de un transformado flujo lírico.

El trabajo de incorporación de esas voces y espacios a menudo reclamados por el poema en prosa cumple también una función singular, ayudando a articular una experiencia de la modernidad alterna al enfatizar desde otro género las formas del nuevo programa poético –"Nada mío ha de hablar por mi boca"– y al ofrecer al "yo" lírico nuevo campo de

exploración para lo que la *New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* describe como las especiales aptitudes del poema en prosa de investigar “something not accessible under the more restrictive conventions of verse” (“Prose Poem” 978). Por último, cabe recordar lo señalado por Monroe y Fernández en torno al poema en prosa como un posible “marcador” de un período de crisis, y de su posible desplazamiento una vez reestablecidos, en el caso de Paz, los canales del flujo poético. Qué implicaciones en términos de expresión literaria y jerarquía genérica podría tener lo anterior es materia de otra reflexión –e incluso si tal teoría es justificable. Importa aquí simplemente observar que parecería ajustarse a ciertos elementos de este caso y que la apelación al género, fueran cuales fueran sus motivos, dio espléndidos frutos literarios.<sup>28</sup>

### NOTAS

1 Véase Santí (“Introducción” 39 y 225).

2 Me referiré en adelante a la edición consultada de *Libertad bajo palabra* por las siglas *LBP*.

3 Como declaró Paz en una entrevista con Rita Guibert, “I wrote *The Labyrinth [of Solitude]* first as a confession or to relieve my feelings, and immediately afterwards I wrote *Eagle or Sun?*” (“Octavio Paz” 243). Véase también la tesis de Linda Janet Burk, citada en la bibliografía.

4 Véase el estudio de Monroe citado en la bibliografía.

5 Véase Santí (*El acto* 79-119 e “Introducción” 9-68).

6 Anthony Stanton, quien en otro contexto se ha referido a secciones de la obra de Paz como “biografías espirituales” (citado en Peña 58), reporta la descripción que hizo el autor de *LBP* como “una suerte de ... diario ideal que retratase y reflejase la evolución y maduración de un espíritu y de una conciencia.... Me inspiré en Baudelaire y en los grandes libros de poemas de la tradición moderna” (“Genealogía de un libro” 16). En su citada introducción a la edición crítica, el mismo Santí se refiere a *LBP* como “un viaje simbólico en forma de búsqueda –versión del *bildungsreise* romántico ...” (“Introducción” 56).

7 El mismo Paz declaró, en la citada entrevista con Guibert que “that book [*Eagle or Sun?*] shared the same fate as Basho’s (it didn’t get a single review)” (“Octavio paz” 240), apreciación que, según una nota aparecida en *La jornada virtu@l* en 2001, compartía la Fundación Octavio Paz, que la consideraba como “una de las obras menos estudiadas por los especialistas en la obra paciana”. *La jornada virtu@l*. (sábado 29 de diciembre 2001): N.p. Red. 11 jul. 2015.

8 Véase Galvin.

9 Véase Peña.

10 Véase Burk.

11 Véase Chávez.

12 Véase Conde Ortega.

13 Véanse, en particular, los estudios de Burk y Peña. Puede consultarse también el ensayo de Carmen Ivette Pérez, "Octavio Paz y el poema en prosa surrealista" incluido en la bibliografía.

14 Véase el estudio de Helguera citado en la bibliografía.

15 Recuerda Jason Wilson también que "Paz has written about those years in post-war Paris. He describes a time of despair and depression, with no shared ideals and nothing to believe in" (Wilson 26).

16 Como sucintamente declara Todorov, por ejemplo, quien se refiere a "the question of poetic form [and] the theme of the city, both considered by Baudelaire as the distinctive characteristics of the prose poem" (Todorov 67). Véase también Johnson (79).

17 Utilizo aquí el neologismo acuñado por Francis Ponge para referirse a su propia producción dentro del género (Fernández 24).

18 Véase el texto de García Canclini citado en la bibliografía.

19 Para una concepción de la obra poética de Paz como marcada por el signo de la búsqueda o *quest*, véase el trabajo de J. Wilson (especialmente las páginas 46-50) citado en la bibliografía.

20 Véase Halpern.

21 En su estudio *The Prose Poem as a Genre in Nineteenth-Century European Literature*, John I. Simon propone, por ejemplo, que "the prose poem, because it is the freest of all poetic forms, is particularly suited to the pouring out of the poet's unconscious, and, in one sense, then, the development of the prose poem mirrors a growing exploration of the individual and, by extension, collective unconscious, which this genre is free to render in its primary, unrefined state" (2).

22 Véase Sucre 183, Xirau 102.

23 Según la definición de Julia Kristeva: "The chora is a modality of significance in which the linguistic sign is not yet articulated as the absence of an object and as the distinction between real and symbolic" (94).

24 Cabe notar que, como indica Cynthia Peña, algunos de los textos de esta segunda sección se alejan del polo del "lirismo" para acercarse al de la "narratividad", llegando a bordear, en ocasiones, la forma del cuento. Véase el estudio citado en la bibliografía, especialmente las páginas 107-118, donde Peña examina esta cuestión, concluyendo que se trata claramente de modalizaciones de ambos dentro del género del poema en prosa.

25 Cabría preguntarse si en esta sección, y como parte del trabajo de "limpieza de campo" poético, Paz no estará indirectamente tratando de sentar las "líndes" de su propio proyecto. Interesan a este respecto, por ejemplo, sus

declaraciones sobre *LBP* como “una ruptura no sólo con mi poesía anterior sino con la poesía que en ese momento se escribía en México. Ruptura en dos sentidos: por la introducción del coloquialismo ... y, por otro lado, por el alejamiento del tema social a la manera de la poesía *engagée* ...” (“Genealogía de un libro” 16).

26 Burk propone con respecto a la interpretación del título, por otro lado, que el mismo “reflects the instability of these pieces which shift from the poetic to the prosaic and back again” (94).

27 Véase, sobre este particular, el texto de Rodríguez Ledesma citado en la bibliografía.

28 Quisiera agradecer el apoyo económico ofrecido por El instituto: Institute of Latina/o, Caribbean, and Latin American Studies de la Universidad de Connecticut, que facilitó la presentación de una versión preliminar de este trabajo en un coloquio internacional dedicado a la obra de Octavio Paz celebrado en marzo del 2014.

### OBRAS CITADAS

Baudelaire, Charles. “À Arsène Houssaye.” *Baudelaire: Œuvres complètes*. Paris: Robert Laffont, 1980. 162. Impreso.

Burk, Linda Janet. “¿Águila o sol?”: *A Riffaterian Analysis of the Prose Poems of Octavio Paz*. Tesis. University of Illinois at Urbana-Champaign, Urbana, 1994. ProQuest Dissertations and Thesis. Red. 17 ago. 2015.

García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo, 1989. Impreso.

Chávez, Daniel. “Technologies of the Self and the Body in Octavio Paz’s ‘The Works of the Poet’”. *Revista Hispánica Moderna* 60-1 (2007): 15-33. Impreso.

Conde Ortega, José Francisco. “Octavio Paz: ¿Águila o sol?” *Casa del tiempo* I.V.2 (marzo 2014): 24-28. Red. 22 jul. 2015.

Fernández, Jesse. *El poema en prosa en Hispanoamérica. Del modernismo a la vanguardia (Estudio crítico y antología)*. Madrid: Hiperión, 1994. Impreso.

Galvin, Rachel. “Neither Heads nor Tails: The Middle Province in Octavio Paz’s *¿Águila o sol?*” *World Literature Today* (September-December 2004): 47-51. Red. 22 jul. 2015.

Halpern, Rob. “Baudelaire’s ‘Dark Zone’: *The Poème en Prose* as Social Hieroglyph; or The Beginning and the End of Commodity Aesthetics.” *Modernist Cultures* 4 (2009): 1-23. Red. 6 jul. 2015.

Helguera, Luis Ignacio. “Estudio preliminar.” *Antología del poema en prosa en México*. Selección y notas, L. I. Helguera. México: Fondo de cultura económica, 1993. 7-61. Impreso.

Herpoel, Sonja. "Hacia un nuevo orden. A propósito de *¿Águila o sol?* de Octavio Paz". *Neophilologus* 76.2 (1992): 224-233. Impreso.

Johnson, Barbara. "Disfiguring Poetic Language". Ed. Mary Ann Caws y Hermine Rifatterre. *The Prose Poem in France: Theory and Practice*. New York: Columbia UP, 1983. 79-97. Impreso.

Kristeva, Julia. *Revolution in Poetic Language*. Tr. Margaret Waller. New York: Columbia UP, 1984. Impreso.

Krysinski, Wladimir. "Intensidad y altura en la búsqueda del presente." *Revista canadiense de Estudios Hispánicos* 16.3 (1992): 653-667. JSTOR. Red. 30 mar. 2013.

Monroe, Jonathan. *A Poverty of Objects: The Prose Poem and the Politics of Genre*. Ithaca / London: Cornell UP, 1987. Impreso.

Paz, Octavio. *Libertad bajo palabra*. Ed. Enrico Mario Santí. 1988. 8a edición. Madrid: Cátedra, 2009. Impreso.

\_\_\_\_\_. "Genealogía de un libro: Libertad bajo palabra". Entrevista con Anthony Stanton. *Vuelta* 145 (diciembre 1988) 15-21. Red. 23 sep. 2015.

\_\_\_\_\_. *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral, 1974. Impreso.

\_\_\_\_\_. "Octavio Paz." *Seven Voices: Seven Latin American Writers Talk to Rita Guibert*. Entrevista con Rita Guibert. Trans. Frances Partridge. New York: Alfred A. Knopf, 1973. 183-275. Impreso.

Peña, Cyntia Marcela. "*¿Águila o sol?* de Octavio Paz y Variaciones sobre tema mexicano de Luis Cernuda: El poema en prosa y el planteamiento de una poética. Concordancias y discordancias." Tesis. Texas Tech University, Lubbock, 2002. ProQuest Dissertations and Thesis. Red. 1 ago 2015.

Pérez, Carmen Ivette. "Octavio Paz y el poema en prosa surrealista". *La Torre: Revista de la Universidad de Puerto Rico* 7.26 (1993): 233-267. Impreso.

Phillips, Rachel. *The Poetic Modes of Octavio Paz*. London: Oxford UP, 1972. Impreso.

"Prose poem." *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Ed. Alex Preminger, et al. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1993. 977-979. Gale Virtual Reference Library. Red. 28 mar. 2013.

Rodríguez Ledesma, Xavier. *El pensamiento político de Octavio Paz: Las trampas de la ideología*. México: U Autónoma de México / Plaza y Valdés, 1996. Impreso.

Roggiano, Alfredo, ed. *Octavio Paz*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1979. Impreso.

Santí, Enrico Mario. *El acto de las palabras: estudios y diálogos con Octavio Paz*. México: Fondo de Cultura Económica, 1997. 79-119. Impreso.

\_\_\_\_. "Introducción". *Libertad bajo palabra*. Por Octavio Paz. Ed. Enrico Mario Santí. 1988. Madrid: Cátedra, 2009. 9-68. Impreso.

Simon, John Ivan. *The Prose Poem as a Genre in Nineteenth-Century European Literature*. New York: Garland Publishing, Inc. 1987. Impreso.

Sucre, Guillermo. *La máscara, la transparencia*. México: Fondo de cultura económica, 1985. Impreso.

Todorov, Tzvetan. "Poetry Without Verse". Ed. Mary Ann Caws y Hermine Rifaterre. *The Prose Poem in France, Theory and Practice*. New York: Columbia UP, 1983. 60-78. Impreso.

Wilson, Jason. *Octavio Paz, A Study of his Poetics*. Cambridge: Cambridge UP, 1979. Impreso.

Xirau, Ramón. *Poesía y conocimiento. Borges, Lezama Lima, Octavio Paz*. México: Cuadernos de Joaquín Mortiz, 1978. Impreso.

Yurkievich, Saúl. *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana: Vallejo, Huidobro, Borges, Neruda, Paz*. Madrid: Barral Editores, 1973. Impreso.

Zawacki, Andrew. "Accommodating Commodity: The Prose Poem." *The Antioch Review* (2000): 286-303. Red. 6 jul. 2015.