

**EL REFERENTE PREHISPÁNICO Y LA POLIACROASIS EN LA
ESTACIÓN VIOLENTA (1948-1957) DE OCTAVIO PAZ**

Camilo Fernández Cozman

(Universidad San Ignacio de Loyola)

camiloruben@gmail.com

"¿Y quién asume la grandeza si nadie asume el desamparo?"

O. Paz

RESUMEN

El referente prehispánico y la poliacroasis son dos particularidades de *La estación violenta* de Octavio Paz. El poeta mexicano practica una poesía intercultural que implica el diálogo (no exento de conflictos) entre las culturas europeas y las amerindias. Ello implica el funcionamiento de cuatro niveles: la lengua, la estructuración literaria, las estructuras figurativo-simbólicas y la cosmovisión. Tanto en el poema "El cántaro roto" como en "Piedra de sol" se observa la poliacroasis, es decir, un procedimiento por el cual el locutor se dirige a varios alocutarios, y esta particularidad le permite manifestar en su discurso un tono dialógico e influir poderosamente en cada alocutario para cambiar la conducta de este.

Palabras clave: Referente, culturas, amerindias, poliacroasis, locutor, alocutario

ABSTRACT

The prehispanic benchmark and polyacroasis are two important features of Octavio Paz' poetry book *La estación violenta*. The intercultural poetry of the Mexican poet implies dialogues (not free from conflicts) between European and Amerindian cultures. This implies the operation of four levels: the language, the literary structure, the symbolic-figurative structures and the worldview. Poems like "El cántaro roto" and "Piedra de sol" are examples of polyacroasis, the proceeding in which the speaker addresses different types of hearers, and this feature allows him to have a dialogic discourse and influence powerfully over each hearer's conduct.

Palabras clave: Benchmark, cultures, Amerindian, polyacrosis, speaker, hearer

En 2014 se cumplió el centenario del nacimiento de Octavio Paz (1914-1998). Poeta, ensayista, traductor e intelectual universal, este escritor mexicano tuvo una versatilidad asombrosa. En su prolífica obra, que mereció el Premio Nobel de Literatura en 1990, es posible encontrar referencias a las civilizaciones amerindias (como la andina, la maya y la azteca, por ejemplo) y a las culturas china, japonesa e hindú.

Gran lector de Sor Juana Inés de la Cruz (Paz, 1992) y admirador de los muralistas mexicanos, Paz se sitúa en el ámbito de una poesía intercultural posvanguardista, pero que adquiere una indiscutible universalidad. Frente al impacto de las culturas invasoras, las civilizaciones tradicionales responden de tres maneras (Lanternari, 1974; Rama, 2004): la rigidez, la vulnerabilidad y la plasticidad culturales. La primera implica el rechazo acrítico de los componentes occidentales para afirmar los elementos culturales propios. La segunda presupone la asimilación mecánica de rasgos de la civilización europea. La tercera abre la posibilidad de una neoculturación que sea producto de un esfuerzo de recomposición discursiva que dé cabida tanto a componentes propios (andinos, mayas o aztecas, por ejemplo) como occidentales. La poesía intercultural pone de relieve un proceso en el cual las culturas tradicionales “entren en diálogo creativo con la cultura occidental a través de un proceso dinámico e inserto en un contexto histórico específico” (Fernández Cozman, 2004, p. 71).

La obra poética de Paz puede dividirse en cuatro períodos. El primero es el de los inicios y allí se sitúan *Luna silvestre* (1933), *iNo pasarán!* (1936) y *Raíz del hombre* (1937). Se caracteriza, sobre todo, por el tema de la Guerra Civil Española y por la asunción de una poesía de compromiso político y de tono coyuntural. Poetas como Vallejo y Neruda también expresarán su solidaridad por la lucha de los republicanos durante la Guerra Civil Española.

La segunda etapa es la de *Libertad bajo palabra*, donde se observa una lírica surrealizante que se halla interesada en el mundo amerindio y en

el diálogo intercultural con las civilizaciones vernáculas (la maya, la andina, la azteca, entre otras); asimismo, se observa una reflexión honda sobre la violencia en el mundo contemporáneo. En este segundo período se ubican libros como *Bajo tu clara sombra* (1935-1944), *Calamidades y milagros* (1937-1947), *Semillas para un himno* (1943-1955), *¿Águila o sol?* (1949-1950) y *La estación violenta* (1948-1957).

El tercer período está marcado por su segundo viaje a la India, pues fue nombrado Embajador de México en ese país en 1962. Paz ya había conocido la India en 1951, pero en el segundo periplo por dicha nación donde se identifica plenamente con el mundo hindú. Esta etapa abarca poemarios como *La hija de Rapaccini* (1956), *Días hábiles* (1958-1961), *Homenajes y profanaciones* (1960), *Salamandra* (1958-1961), *Solo a dos voces* (1961), *Ladera este* (1962-1968) y *Hacia el comienzo* (1964-1968); además, se percibe no solo un diálogo intercultural con la civilización hindú, sino también el auge de los signos en rotación como estética de Paz basada en el aprovechamiento de la dimensión espacial del poema, herencia de las propuestas de Stéphane Mallarmé.

La cuarta y última etapa comprende desde *Blanco* (1966), *Topoemas* (1968), *El mono gramático* (1970), *Vuelta* (1969-1975) hasta los últimos poemarios. La búsqueda del poema colectivo (en *Renga*), la mayor exploración de la página en blanco mallarmeana (*Topoemas*), la vuelta a estructuras míticas fundamentales (*Árbol adentro*) constituyen algunos rasgos esenciales de la poética de Paz en este período.

Saúl Yurkievich (Santi, 2009) señala que Paz se mueve entre la aventura (la experimentación verbal) y el orden (la tradición), pues se adhiere al surrealismo para plantear la liberación del hombre y trata de unir, la política, la ética y el erotismo. Distinto es el enfoque de Guillermo Sucre (Santi, 2009), quien plantea que el movimiento de la forma literaria es uno de los ejes de la escritura del poeta mexicano; además, subraya que la tensión entre opuestos es uno de los temas recurrentes en esta última. José Emilio Pacheco (Santi 2009) realiza una descripción de "Piedra de sol"; afirma que los cinco primeros versos del poema son los últimos del mismo y, por consiguiente, introducen la noción de movilidad para poner de relieve una estructura circular y el hecho de que la mujer y el mundo se unifican en la figura del cuerpo que recorre el yo poético. A diferencia de

los tres críticos literarios antes mencionados, Jacques Lafaye (2013) traza el recorrido vital de Octavio Paz desde su recorrido por Estados Unidos y España hasta su meditación acerca de la identidad mexicana en *El laberinto de la soledad* que lo llevarían a escribir, posteriormente, un intenso libro sobre la Décima Musa, es decir, Sor Juana Inés de la Cruz. En un reciente libro, Hugo Verani (2013) afirma sin ambages lo siguiente: "En la poesía de Paz, el acto de escribir responde a exigencias rítmicas afines a los pasos de un caminante. La vivencia de andar por el mundo *ocasiona* su poesía y *condiciona* una escritura que se propone reconstruir las peregrinaciones de un yo errante en busca del otro lado del lenguaje y del tiempo, de un acorde entre el mundo natural y la vida humana" (Verani, 2013, p. 13).

El libro que abordaré es *La estación violenta* y se sitúa en el segundo período de la obra de Paz. Allí destacan dos particularidades: el referente amerindio y la poliacroasis, es decir, la audición múltiple: un locutor se dirige a varios alocutarios al interior de un poema, hecho que hermana a *La estación violenta* con otras manifestaciones de la poesía intercultural como *Canto general* de Pablo Neruda y "Telúrica y magnética" de César Vallejo. León Portilla ha subrayado cómo poetas y narradores, como Paz y Miguel Ángel Asturias, han "encontrado inspiración en el caudal de la expresión indígena" (León-Portilla, 1996, p. 34).

A) ESTRUCTURA DE LA ESTACIÓN VIOLENTA

Sostengo que *La estación violenta* tiene una estructura circular. Empieza con "Himno entre ruinas", donde se evoca la imagen de Teotihuacán en contraposición con la urbe moderna, representada por Nueva York, Londres y Moscú. El poemario termina con "Piedra de sol" cuyos primeros seis versos son idénticos a los seis últimos. En este último poema, Paz retorna al calendario azteca y, a partir de allí, hace un análisis de la violencia en la sociedad contemporánea. Metafóricamente, *La estación violenta* nace en Teotihuacán y retorna a las culturas amerindias a través de la evocación poética del simbolismo azteca.

Entre el poema-pórtico y el de cierre, hay otros textos donde existe una búsqueda constante del tiempo del origen a partir de un presente marcado por la violencia: "Volvía el tiempo a su origen, manándose" (Paz,

2013, p. 202), "volvemos al principio" (Paz, 2013, p. 206). En lo que concierne a escenas impregnadas de violencia --"se precipita en su dormir sin sueño el asesino" Paz, 2013, p. 203), por ejemplo--, es pertinente señalar que se manifiesta en la ciudad moderna, aunque allí el locutor rememora imágenes del pasado. Por ejemplo, en "Máscaras del pasado" se recuerda la plaza de San Marcos de Venecia: "Soñolienta/ en su lecho de fango, abre los ojos/ Venecia (...) Los caballos de bronce de San Marcos cruzan arquitecturas que vacilan" (Paz, 2013, p. 199). En otras palabras, los vestigios arqueológicos se revelan en un lugar atravesado por la violencia.

El hablante anhela la unidad --"flor doble que brota de un tallo único" (Paz, 2013, p. 203), "todos los nombres son un solo nombre" (Paz, 2013, p. 221)-- que permita superar la fragmentación que predomina en el mundo moderno. Por eso, *La estación violenta* empieza con las ruinas de Teotihuacán, luego habla de la fuente como metáfora del origen; posteriormente, desarrolla el tema del cántaro roto como manifestación de un pasado que se quiebra en un presente deshumanizado. Finalmente, reconstruye el calendario azteca en ""Piedra de sol"" para abordar la crisis de la racionalidad instrumental en el mundo moderno, donde reinan el asesino y el tirano como figuras emblemáticas frente a la carencia y el desamparo.

B) LECTURA DE "PIEDRA DE SOL"

""Piedra de sol"" es un poema que fue publicado como libro en 1957 y luego formó parte de la *Estación violenta* que vio la luz por vez primera en 1958, aunque --como afirmé antes-- abarcaba textos escritos desde 1948 hasta 1957. Es una de las obras maestras de Paz. Un crítico literario ha señalado que se trata de un poema de cariz autobiográfico (Ruy Sánchez, 2013). Otro investigador ha puesto de relieve que en dicho discurso poético se observa la idea de que el poema es una caminata (Verani, 2013).

Mi óptica pondrá en evidencia cómo “Piedra de sol” es un poema intercultural donde se percibe el diálogo (no exento de conflicto) entre la cultura occidental y las civilizaciones prehispánicas. Así como en Vallejo, ese proceso se percibe en “Idilio muerto” o en “Telúrica y magnética”, puedo aseverar que en la obra de Paz se despliega la heterogeneidad de la literatura latinoamericana a través del cruce de elementos occidentales y aztecas o mayas en el propio tejido del discurso poético.

B.1) EL NIVEL DE LA ESTRUCTURACIÓN LITERARIA

Paz afirma sobre el poema “Piedra de sol” lo siguiente: “está compuesto por 584 endecasílabos (los seis últimos no cuentan porque son idénticos a los seis primeros; en realidad, con ellos no termina, sino vuelve a empezar el poema). Este número de versos es igual al de la revolución sinódica del planeta Venus (...), que es de 584 días. Los antiguos mexicanos llevaban la cuenta del ciclo venusino (y de los planetas visibles a simple vista) a partir del día 4 Olín, el día 4 Ehécatl señalaba, 584 días después, la conjunción de Venus y el Sol y, en consecuencia, el fin de un ciclo y el principio de otro” (Paz, 2013, pp. 536-537).

En otras palabras, el poeta mexicano ha optado por estructurar el texto poético tomando en cuenta fielmente la cantidad de días de la revolución sinódica del planeta Venus según los antiguos mexicanos. Se concibe, en tal sentido, que cada endecasílabo (verso de once sílabas) equivale a un día. Aquí se observa cómo el fenómeno de la interculturalidad afecta la propia estructura del texto poético. Paz ha considerado pertinente no solo referirse a la civilización de los antiguos mexicanos, sino representarla a través de la forma literaria, de manera que el poema constituye una realización de un acto de habla, pues hace cosas. Se trata, en este caso, de afirmar la preeminencia de la cultura azteca a través del esqueleto formal del poema. Allí Paz se acerca a la propuesta de Vallejo, quien rompió el soneto modernista en “Idilio muerto” ante el impacto del referente indígena. El poeta mexicano emplea el endecasílabo subrayando la heterogeneidad de la cultura latinoamericana: el

verso de once sílabas de origen italiano se mezcla con la concepción azteca del tiempo sobre la base de la cantidad de los versos antes mencionada: 584 versos son 584 días. El poeta peruano, en cambio, quiebra el soneto, también de procedencia italiana, para dar cuenta de la poderosa presencia de las culturas andinas y del sujeto migrante, quien recuerda a su amada Rita “de junco y capulí” en el ámbito de la urbe asfixiante, representada por la imagen de Bizancio.

B.2) EL NIVEL DE LA LENGUA

Vallejo emplea, en “Telúrica y magnética”, algunos americanismos como “papales” o “cuy”. Del mismo modo, Paz utiliza algunos mexicanismos, uno de los más importantes, en “Piedra de sol”, es, sin duda, “tezontle” (piedra volcánica), palabra clave en el poema que se articula sólidamente con las cosmogonías indígenas de Mesoamérica.

Miguel León-Portilla (2009) ha estudiado la cosmogonía de los antiguos mexicanos. Hay cinco edades cósmicas. En la primera, el sol es de agua, entonces los hombres se convirtieron en peces. En la segunda, el sol es un tigre y, por eso, estos felinos se comían a las gentes. En la tercera, el sol equivale a la lluvia de fuego y, en tal sentido, los seres humanos se convirtieron en guajolotes. En la cuarta, es el sol del viento y, en consecuencia, los hombres se volvieron monos. Por último, en la quinta edad, es un sol de movimiento y surgió en Teotihuacán. Allí habrá hambre y fuertes movimientos de tierra. Es pertinente subrayar que “Cada edad o sol termina siempre con un cataclismo” (León-Portilla, 2009, p. 16).

El tezontle se sitúa en la tercera edad. En la antigua y conocida recopilación de Cuauhtitlán se afirma lo siguiente:

Se cimentó luego el tercer Sol.

Su signo era 4-Lluvia.

Se decía Sol de Lluvia [de fuego].

Sucedió que durante él llovió fuego,

los que en él vivían se quemaron.

Y durante él llovió también arena.

Y decían que en él

llovieron las piedrezuelas que vemos,

que hirvió la piedra tezontle

y que entonces se enrojecieron los peñascos.

(Citado por León Portilla, 2009, pp. 17-18).

Como se puede observar, el tezontle se asocia con el fuego y el agua, hecho que se manifiesta en la lluvia de fuego. En tal sentido, durante la cuarta edad de la cosmogonía de los antiguos mexicanos, hierve el tezontle. Se trata de una creencia que implica la predominancia de una memoria colectiva ("Y decían que en él...") de carácter indígena que influye poderosamente en "Piedra de sol".

El nivel de la lengua de la poesía intercultural (por ejemplo, el empleo de americanismos) remite, sin duda, a una cosmogonía porque todo acto lingüístico traduce un horizonte de percepción del mundo y, en este caso, un canto consignado en la recopilación de Cuauhtitlán es un antecedente del poema de Paz respecto del rol del tezontle que se halla presente en ambos textos.

B.3) EL NIVEL DE LAS ESTRUCTURAS FIGURATIVO-SIMBÓLICAS

Este es uno de los niveles fundamentales de la poesía intercultural de Paz, pues en "Piedra de sol" se manifiestan metáforas y símbolos cuyo origen se hallan en las culturas vernáculas como la maya o la azteca, por ejemplo. El poeta mexicano se nutre creativamente de un arsenal simbólico que proviene de estas últimas (Fernández Cozman, 2004). En las siguientes líneas, precisaré de qué manera elementos como el árbol y el maíz, entre otros elementos, remiten a las civilizaciones mesoamericanas. Por eso, es un error creer que Paz es un típico poeta cosmopolita que se olvida de las culturas amerindias. Por el contrario, asimila los aportes de estas sin perder su vuelo creativo ni fuerza creadora. Cuando lo crea pertinente, haré una comparación entre Vallejo y Paz sobre la base de la asimilación de los aportes de las culturas amerindias que realizan ambos escritores.

B.3.1) EL CONTENIDO SIMBÓLICO DEL ÁRBOL

Vallejo, en "Idilio muerto", evoca la imagen de Rita: "Qué estará haciendo esta hora/ mi andina y dulce Rita de junco y capulí", es decir, la amada se asocia con el mundo vegetal (un árbol espigado y un fruto de color rosáceo). De la misma manera, aunque con profundos rasgos distintivos, "Piedra de sol" empieza con la imagen del árbol.

un sauce de cristal, un chopo de agua,

un alto surtidor que el viento arquea,

un árbol bien plantado mas danzante,

un caminar de río que se curva,

avanza, retrocede, da un rodeo

y llega siempre: (Paz, 2013, p. 217)

Estos versos subrayan, sin duda, que el árbol no es un objeto desprovisto de sentido simbólico, sino que posee una palmaria connotación

ritual. Y, en consecuencia, la poesía de Paz trabaja, en este caso, en el plano de las estructuras figurativo-simbólicas porque recalca la metáfora vegetal que muestra, de modo ostensible, una oposición entre lo estático y lo dinámico.

Pero no solo eso. En "Piedra de sol" se habla de "un árbol líquido" (Paz, 2013, p. 219), de un instante que "echa raíces,/ crece dentro de mí, me ocupa todo" (Paz, 2013, p. 222). También se alude a un "árbol mental" (Paz, 2013, p. 222) que involucra la ilación de los pensamientos del hablante. En tal sentido se trata de "tocar nuestra raíz y recobrarnos" (Paz, 2013, p. 225) como una utopía basada en la búsqueda de la identidad. Además se subraya que "los árboles ascienden, el espacio/ sólo es luz" (Paz, 2013, p. 229).

Por eso, "el árbol es un *Axis mundi* (Eliade, 1954, 1985) tanto al inicio como al final del poema, posibilita la regeneración del universo, pues es un poste cósmico a partir del cual el mundo se organiza" (Fernández Cozman, 2004, p. 105). Es el árbol de la vida que, en la religión maya, "con rasgos de fabulosa arquitectura, ocupa el lugar central" (Rivera Dorado, 1986, p. 56). No obstante, Paz asimila los aportes de las civilizaciones mesoamericanas, no obstante, los reformula creativamente. Por ello, no se trata de un árbol con una fabulosa arquitectura, sino de "un sauce de cristal". En el poema "cristal" alude al agua. Esa significación se refuerza con la metáfora "chopo de agua". Es una escena que evoca, poéticamente, el origen del cosmos. No hay que olvidar de que para los antiguos mayas: "el agua es (...), por supuesto condición de toda creación o renovación: la creación del universo se inicia en el agua, su presencia es indispensable en los ritos de paso (...), y los baños o rituales de inmersión tienen aquí, como en otros lugares del planeta, claras connotaciones eróticas, de fecundidad o de restablecimiento" (Rivera Dorado, 1986, p. 80). En tal sentido, Paz desarrolla una cosmogonía poética de connotación acuática y el árbol se asocia con el momento de creación del universo.

Es indudable que "Sauce de cristal" y "chopo de agua" son expresiones que se asocian a la fertilidad. Ambos árboles están inmersos en el agua y dicho ritual de inmersión implica una purificación cósmica" (Fernández Cozman, 2004, p. 105). El árbol, además, posee movimiento y se vincula

sólidamente con la quinta edad, en la cosmovisión indígena mesoamericana, donde el sol se asocia con el movimiento: "La quinta edad en que ahora vivimos, la época del 'sol de movimiento', tuvo su origen en Teotihuacán y en ella surgió también la grandeza tolteca con Nuestro Príncipe Quetzalcóatl" (León-Portilla, 2009, p. 16).

B.3.2) EL CONTENIDO SIMBÓLICO DEL MAÍZ Y DE LA LLUVIA

Vallejo, en "Telúrica y magnética", afirma:

iCuaternarios maíces, de opuestos natalicios,

los oigo por mis pies cómo se alejan,

los huelo retomar cuando la tierra

tropieza con la técnica del cielo! (Vallejo, 1991, p. 545)

En "Telúrica y magnética", Vallejo subraya la humanización del maíz como símbolo del origen de la civilización andina, por eso, se le califica como cuaternario, ya que el ser humano surgió en la era cuaternaria. El hombre andino es aquel que se aleja, metafóricamente, como el maíz y camina como este último. Ahora bien, Vallejo pone de relieve que las civilizaciones andinas conocieron una tecnología avanzada ("la tierra/ tropieza con la técnica del cielo") para cultivar la tierra de acuerdo con la dinámica de las sociedades agrarias.

El maíz también aparece en la poesía de Paz y, en particular, en "*Piedra de sol*" y se asocia con la figura de la amada. Claro está que, a diferencia de la poesía de Vallejo, no remite tanto al mundo andino, sino, sobre todo, a las civilizaciones mesoamericanas. ¿Qué significados poseen el maíz y la lluvia asociada con la amada en un poema que representa el ciclo de Venus? Veamos estos versos:

tu falda de maíz ondula y canta,
tu falda de cristal, tu falda de agua,
tus labios, tus cabellos, tus miradas,
todas las noches llueves, todo el día
abres mi pecho con tus dedos de agua,
cierras mis ojos con tu boca de agua,
sobre mis huesos llueves, en mi pecho
hunde raíces de agua un árbol líquido (Paz, 2013, pp. 218-219)

En el verso "tu falda de maíz ondula y canta", observamos cómo la amada (diosa de la lluvia) es un árbol de cristal. Para algunas culturas prehispánicas, el hombre surgió de los granos de maíz, hecho relatado en el *Popol Vuh*. Por lo tanto, el maíz establece un tiempo de fundación y de génesis. Cuando se dice que la falda de la diosa de la lluvia es de maíz se alude a que los hombres pueden nacer de su vestimenta que se asocia a la ondulación sagrada (Séjourné, 1998), es decir, ello evoca el movimiento de la serpiente sagrada con cara de águila; pero también remite al canto y a la oralidad, componentes fundamentales de las culturas mesoamericanas.

La amada también se vincula con el "árbol líquido" y la lluvia asociada a la tercera edad en la cosmovisión de los antiguos mexicanos (León-Portilla, 2009), donde aparece el tercer sol vinculado a la lluvia de fuego. Por eso, el hablante afirma: "busco el sol de las cinco de la tarde/ templado por los muros de tezontle" (Paz, 2013, p. 220) para luego afirmar sin ambages: "escritura de fuego sobre el jade" (Paz, 2013, p. 220). En tal sentido, la mujer, el agua, la lluvia, el sol y el fuego tejen fecundas relaciones semánticas que remiten obviamente a los relatos de las civilizaciones mesoamericanas.

B.4) EL NIVEL DE LA COSMOVISIÓN Y LA NOCIÓN DEL TIEMPO CÍCLICO

Si el poema representa, en su propia estructura formal, los 584 versos de la revolución sinódica de Venus, entonces se observa allí la noción del tiempo cíclico tan peculiar de las civilizaciones mesoamericanas. Los últimos seis versos deben ser entendidos, desde el punto de vista pragmático, como manifestación de que el poema hace cosas. Según Ohmann, la pragmática literaria subraya que el poema es una imitación de un macroacto de habla (Mayoral, 1987) porque el emisor no intenta imponer criterios de verdad al receptor ni desea que este confronte el mundo ficcional con el real de manera directa ni mecánica. Por eso, el texto poético puede afirmar, sugerir, prometer, entre otros actos de habla.

“Piedra de sol” hace que la lectura del texto implique una materialización del tiempo cíclico porque el lector lee los últimos seis versos finales y retorna inmediatamente al principio del poema. El proceso de lectura, en tal sentido, significa regenerar el sentido del mismo y percibir el movimiento del tiempo, metafóricamente hablando, de manera que resulta imprescindible volver al inicio sobre la base de la concepción clásica de las civilizaciones mesoamericanas.

Además, el funcionamiento de elementos como el colibrí, la lluvia, el tigre, el tezontle, la mujer, la lluvia, la luna, el espacio ritual, el maíz y el fenómeno de la dualidad tan típica del mundo prehispánico me lleva a formular la hipótesis de que la poesía intercultural de Paz muestra, de manera palmaria, una cosmovisión mítica muy peculiar de las civilizaciones mesoamericanas.

Este horizonte cultural lleva a Paz a cuestionar los peligros de la modernidad, por ejemplo, la agresión al otro y la violencia como secuelas del discurso modernizador. El poeta mexicano afirma que “si dos se besan, el mundo cambia”, en otras palabras, “amar es desnudarse de los nombres” para superar la fragmentación del mundo moderno y buscar insistentemente la unidad a través de la plenitud del instante en el cual los amantes se

unimisman a través del retorno a los orígenes. Este hecho no implica negar el presente, sino insertar el pasado en el tiempo presente intentando la humanización de un mundo donde reinan la tecnología armamentista y la destrucción de la naturaleza.

B) LA POLIACROASIS EN LA ESTACIÓN VIOLENTA

El poeta intercultural suele emplear la poliacroasis, es decir, la audición múltiple. El término fue incorporado por la Retórica Cultural de Tomás Albaladejo (2009, 2013) a la teoría literaria contemporánea e implica el funcionamiento de un locutor que se dirige a varios alocutarios en un determinado poema: "La poliacroasis que supone esta comunicación interna del poema de lo que en él expresa el 'yo' del enunciado es representada mediante formas verbales y de los vocativos" (Albaladejo, 2009, pp. 15-16). En otro lugar (Fernández Cozman, 2014), abordé el estudio de la poliacroasis en "Alturas de Macchu¹Picchu", segunda sección de *Canto general* de Pablo Neruda. En dicho poema, distinguí un locutor que se dirige a ocho alocutarios y ello hace que el texto se impregne de un tono dialógico indiscutible. Asimismo, he analizado (Fernández Cozman, 2014) el mismo procedimiento en otros textos poéticos interculturales como en "Telúrica y magnética" de César Vallejo, donde el locutor se dirige a los campos humanos, los patrióticos asnos, las cuatros operaciones y los auquénidos llorosos, entre otros alocutarios en la comunicación interna del poema. Tanto Neruda como Vallejo realizan una poesía intercultural y emplean el mecanismo de la poliacroasis para dirigirse a un auditorio múltiple y heterogéneo con el fin de cambiar la actitud de este último.

Ahora quisiera examinar la poliacroasis en *La estación violenta*. En "Mutra", el locutor le dirige la palabra a ciertos alocutarios (algunos individuales y otros de índole colectiva):

*Pantanos del sopor, algas acumuladas, cataratas de abejas sobre
los ojos mal cerrados,
festín de arena, horas mascadas, imágenes mascadas, vida mas-*

¹ Neruda escribe "Macchu Picchu" y no "Machu Picchu". Sin duda, es una licencia poética.

*cada siglos
hasta no ser sino una confusión estática que entre las aguas som-
nolientas sobrenada,
agua de ojos, agua de bocas, agua nupcial y ensimismada, agua
incestuosa,
agua de dioses, cópula de dioses, agua de astros y reptiles, selvas
de agua de cuerpos incendiados,
beatitud de lo repleto sobre sí mismo derramándose, no somos,
no quiero ser
Dios, no quiero ser a tientas, no quiero regresar, soy hombre y el
hombre es
el hombre, el que saltó al vacío y nada lo sustenta desde entonces
sino su propio vuelo (Paz, 2013, p. 207)*

Aquí se percibe el funcionamiento de una serie de alocutarios: "Pantanos del sopor", "algas acumuladas", "cataratas de abejas", "festín de arena", "horas mascadas", "agua de ojos", entre otros. El locutor, desde el punto de vista de la Pragmática literaria, cambiar radicalmente la actitud de la naturaleza humanizada. Según Ohmann, la pragmática literaria subraya que el poema es una imitación de un macroacto de habla (Mayoral, 1987) porque el emisor no intenta imponer criterios de verdad al receptor ni desea que este confronte el mundo ficcional con el real de manera directa ni mecánica. Por eso, el texto poético puede afirmar, sugerir, prometer, entre otros actos de habla. El poema de Paz, en este caso, se convierte en una afirmación de la condición humana en el más pleno sentido de la palabra y, por lo tanto, recusa el anhelo de ser Dios. La idea que subyace a dicha propuesta radica en la necesidad de persuadir a los alocutarios recalcando que el hombre debe asumir su condición sin máscaras, es decir, de manera auténtica.

En "El cántaro roto", el locutor se dirige, por lo menos, a dos alocutarios:

*Dime, sequía, piedra pulida por el tiempo sin dientes, por el hambre sin
dientes,
polvo molido por dientes que son siglos, por siglos que son hambres,
dime, cántaro roto caído en el polvo, dime,
¿la luz nace frotando hueso contra hueso, hombre contra hombre, hambre
contra hambre,
hasta que surja al fin la chispa, el grito, la palabra,
hasta que brote al fin el agua y crezca el árbol de anchas hojas de
turquesa? (Paz, 2013, p. 215)*

La sequía humanizada (alocutario 1) recibe el mensaje del locutor, quien busca persuadirla con el fin de que tome conciencia sobre cómo el hambre y la carencia han signado la vida del ser humano en la tierra. Luego, el cántaro roto (alocutario 2) es el destinatario, en la comunicación interna del poema, del discurso del hablante, quien afirma la construcción de la utopía materializada en la cosmogonía vegetal: el nacimiento del agua y el paulatino crecimiento del árbol. Octavio Paz, en este caso, abraza la fe en un proyecto político a través de la metáfora del "árbol de anchas hojas de turquesa" como testimonio de la fe en la transformación de la sociedad en un mundo donde reinen la justicia y la libertad. Ello se evidencia a través del empleo de dos campos figurativos (Arduini, 2000): el de la repetición y el de la metáfora. Además se observa el funcionamiento de la forma imperativa del verbo *decir* que busca producir un efecto perlocutivo en los dos alocutarios.

En "Piedra de sol", el locutor se dirige a varios alocutarios que, sin embargo, mantienen un evidente lazo de analogía:

*tigre color de luz, pardo venado
por los alrededores de la noche,
entrevista muchaca reclinada
en los balcones verdes de la lluvia,
adolescente rostro innumerable,*

*he olvidado tu nombre, Melusina,
Laura, Isabel, Perséfone, María,
tienes todos los rostros y ninguno,
eres todas las horas y ninguna,
te pareces al árbol y a la nube (Paz, 2013, p. 220)*

La poliacroasis se hace ostensible porque el locutor se dirige al tigre (alocutario 1), al venado (alocutario 2) y a la muchacha (alocutario 3), a quien se le designa con diversos nombres: Melusina, Laura, entre otros. No obstante, desde el punto de vista semántico, se percibe un lazo analógico entre los diversos alocutarios. Melusina podría concebirse metafóricamente como un tigre o un venado, por ejemplo. En dicho contexto, cobra relieve la enumeración como procedimiento retórico que se sitúa en el campo figurativo de la repetición.

Los tres ejemplos de poliacroasis evidencian que en *La estación violenta* hay un tono dialógico indiscutible y ello se evidencia con el funcionamiento de un referente prehispánico. Por ejemplo, en "El cántaro roto" se alude al dios-maíz, idea que remite al *Popol Vuh*: "El dios-maíz, el dios flor, el dios-agua, el dios-sangre, la Virgen,/ ¿todos se han muerto, se han ido, cántaros rotos/ al borde la fuente cegada" (Paz, 2013, p. 214). En "Piedra de sol", Melusina se asocia con el tigre. Laurette Séjourné (1998) analiza rigurosamente el simbolismo del tigre en un libro imprescindible sobre la civilización del antiguo México. ¿Cuál es el significado del tigre en Mesoamérica? Sin duda, "[e]n su experiencia terrestre, el doble del sol es el tigre, bajo el aspecto del cual se lo supone recorriendo los espacios que lo separan de oriente" (Séjourné, 1998, p. 73). Aquí se observa, con claridad meridiana, la dualidad que se manifiesta en la cosmovisión de los antiguos mexicanos y cómo dicha concepción impregna poderosamente la poesía de Paz.

CODA

Este año celebramos el centenario de Octavio Paz, quien fue un intelectual polifacético. Poeta que se nutrió de la simbología mesoamericana. Ensayista que fue heredero del gran humanista mexicano Alfonso Reyes y pensador universal. Libros como *La estación violenta* o *El laberinto de la soledad* han perforado el muro del tiempo y se han erigido como monumentos de la literatura universal.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Albaladejo, T. (2009). "La poliacroasis en la representación literaria". *Castilla*, 0, 1-26.

Albaladejo, T. (2013). "Retórica cultural, lenguaje retórico, lenguaje literario". *Tonos digital*, Nro. 5. Recuperado el 3 de marzo de 2014 de http://www.um.es/tonosdigital/znum25/secciones/estudios-03-retorica_cultural.htm

Arduini, S. (2000). *Prolegómenos a una teoría general de las figuras*. Murcia: Universidad de Murcia.

Eliade, M. (1954). *Tratado de historia de la religiones*. Madrid: Instituto de Estudios Políticos.

Eliade, M. (1985). *El mito del eterno retorno*. México, D.F.: Origen/Planeta.

Fernández Cozman, C. (2004). *El cántaro y la ola. Una aproximación a la poética de Octavio Paz*. Lima: Asamblea Nacional de Rectores.

Fernández Cozman, C. (2014). "La poliacroasis y el referente prehispánico en 'Alturas de Macchu Picchu' de Pablo Neruda". *Alma mater*, Nro. 1, pp. 19-26.

Fernández Cozman, C. (2014). *Las técnicas argumentativas y la utopía dialógica en la poesía de César Vallejo*. Lima: Universidad Ricardo Palma y Cátedra Vallejo.

Lafaye, J. (2013). *Octavio Paz en la deriva de la modernidad*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.

Lanternari, V. (1974). *Antropología e imperialismo e altri saggi*. Torino: Einaudi.

León-Portilla, M. (2006). *Literaturas indígenas de México*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.

León-Portilla, M. (2009). *Los antiguos mexicanos a través de sus crónicas y cantares*. (Vigésima reimpresión). México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.

Mayoral, J. A. (Ed.) (1987). *Pragmática de la comunicación literaria*. Madrid: Arco/Libros S.A.

Paz, O. (1992). *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. 5ta. reimpresión. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.

Paz, O. (2013). *Obras completas. Obra poética I (1935-1970)*. México, D.F.: Círculo de Lectores y Fondo de Cultura Económica.

Rama, A. (2004). *Transculturación narrativa en América Latina*. (4ta. Edición). México D.F.: Siglo XXI.

Rivera Dorado, M. (1986). *La religión maya*. Madrid: Alianza Editorial.

Ruy Sánchez, A. (2013). *Una introducción a Octavio Paz*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.

Santi, E. M. (Ed.) (2009). *Luz espejeante: Octavio Paz ante la crítica*. México D.F., UNAM y Editorial Era.

Séjourné, L. (1998). *El universo de Quetzacoatl*. México. D.F.: Fondo de Cultura Económica.

Vallejo, C. (1991). *Obras completas, tomo I. Obra poética*. Edición crítica, prólogo, bibliografía e índices de Ricardo González Vigil. Lima: Banco de Crédito del Perú.

Verani, H. J. (2013). *Octavio Paz: el poema como caminata*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.