



Semillas para un Himno: Un breve estudio del surrealismo telúrico y la presencia del mito prehispánico

Semillas para un himno: A Brief Study Of The Teluric Surrealism and The Presence Of Pre-Hispanic Myth

DOI: 10.32870/sincronia.axxvi.n82.15b22

Joselyn Pérez Pérez

Universidad IBERO. Campus Santa Fe (MÉXICO)

CE: joselynperezperez@gmail.com / ID ORCID: 0000-0003-4378-8566

Esta obra está bajo una [Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/)

Recibido: 01/03/2022

Revisado: 08/04/2022

Aprobado: 20/05/2022

RESUMEN

El objetivo del presente artículo es un análisis de los vínculos existentes entre el surrealismo telúrico y el mito prehispánico en el pensamiento y poesía de Octavio Paz. Para ello, el trabajo se divide en dos momentos; el primero, en realizar una breve descripción entre el mito y el pensamiento paciano, para después, en un segundo momento, unirlo con el surrealismo telúrico y sus implicaciones. De esta manera, se busca señalar que el mito prehispánico en la obra de Octavio Paz se manifiesta a través de los simbolismos de la naturaleza, pero bajo la lógica estética del concepto de surrealismo telúrico para la construcción de una poesía que se acerque a lo sagrado.

Palabras clave: Mito prehispánico. Surrealismo telúrico. Octavio Paz.

ABSTRACT

The objective of this article is an analysis of the links between teluric surrealism and prehispanic myth in the thought and poetry of Octavio Paz. To do this, the work is divided into two moments; the first, in making a brief description between the myth and paciano's thought, to later, in a second



moment, unite it with telluric surrealism and its implications. In this way, it seeks to demonstrate that the prehispanic myth in the work of Octavio Paz is manifested through the symbolism of nature, but under the aesthetic logic of the concept of teluric surrealism for the construction of a poetry that approaches the sacred.

Keywords: Prehispanic myth. Teluric surrealism. Octavio Paz.

*El sentido histórico y el poético no debe,
en última instancia, ser contradictorios,
ya que si la poesía es el pequeño mito que hacemos,
la historia es el gran mito que vivimos.
(Warren, 2006, p.13).*

Introducción

“Octavio Paz o el surrealismo telúrico”¹ es la primera crítica en aplicar el concepto de surrealismo telúrico a la obra de Octavio Paz, con él, Bosquet esboza que la poesía paciana reconfigura la comprensión de la naturaleza misma. La lírica de Paz proporciona una visión un tanto diferente de la relación del hombre con la naturaleza; en ella se plantea una unión simbiótica: hombre y naturaleza se entremezclan para convertirse en símbolo que explica el mito como el medio para unir la noción de existencia y comunión con la poesía. Así, lo explica Bosquet en relación con la lírica paciana: “Octavio Paz le confiere algo que sólo un espíritu azteca o maya podía darle: un gusto de lo originalmente sagrado, digamos, de un segundo origen” (Bosquet, 2009, p. 576).

La tesis propuesta por Bosquet considera que una parte de la poesía paciana, o al menos la relacionada con el tema de la naturaleza o lo telúrico, implica una mirada nueva hacia la comprensión de los mitos prehispánicos como elementos de entendimiento de una cosmovisión abarcadora, pues no se limita únicamente al pasado prehispánico, sino que trasciende el tiempo.

¹ En 1961 el poeta francés Alain Bosquet publicó *Verb et vertige: Situations de la poésie*, en donde redactó “Octavio Paz o el surrealismo telúrico”, años después, en 2009, Enrico Mario Santí publica *Luz espejeante. Octavio Paz ante la crítica*, en este volumen se compila el ensayo de 1961 de Bosquet, por lo tanto, al hacer referencia al trabajo “Octavio Paz o el surrealismo telúrico” se tomará como base la edición del 2009.



De tal manera, que el propósito de este artículo es señalar los vasos comunicantes entre el concepto de surrealismo telúrico con el mito prehispánico en función de profundizar el estudio del pensamiento paciano.

Las resonancias del mito prehispánico en Paz

La palabra mito se ha ido resignificado a lo largo del tiempo y por medio de posturas críticas que parten de las ciencias sociales como la historia, la antropología, la etnología, la sociología, también los estudios de las religiones, entre otras. El vocablo, en las investigaciones occidentales, ha configurado su valor semántico, cuyo sentido va desde ser una narración ficcional hasta un relato que revela una realidad sagrada y fundacional; dice Mircea Eliade:

El mito en la acepción usual del término, es decir, en cuanto “fábula”, “invención”, “ficción”, le han aceptado tal como le comprendían las sociedades arcaicas, en las que el mito designa, por el contrario, una “historia verdadera”, y lo que es más, una historia de inapreciable valor, porque es sagrada, ejemplar y significativa. Pero este nuevo valor semántico acordado al vocablo «mito» hace su empleo en el lenguaje corriente harto equívoco. En efecto, esta palabra se utiliza hoy tanto en el sentido de “ficción” o de “ilusión” como en el sentido, familiar especialmente a los etnólogos, a los sociólogos y a los historiadores de las religiones, de “tradición sagrada, revelación primordial, modelo ejemplar” (Eliade, 1991, p. 15).

Desde el punto de vista de los estudios postmodernos occidentales las nociones desarrolladas en torno al concepto del mito han tratado de explicar cómo el orden se ha modificado en términos de buscar una asimilación en sus estructuras y formas de organización.

Los trabajos en torno al mito han limitado el valor de esta palabra en un relato a una cualidad intrínseca que es la ilusión, ello deja de lado su característica fundamental en las sociedades modernas, y es que el mito no es únicamente una narración fundacional, sino la irrupción de lo sagrado en la vida cotidiana, pero qué significa esto.

Los mitos describen las diversas, y a veces dramáticas, irrupciones de lo sagrado (o de lo



“sobrenatural”) en el Mundo. Es esta irrupción de lo sagrado la que *fundamenta* realmente el Mundo y la que le hace tal como es hoy día. Más aún: el hombre es lo que es hoy, un ser mortal, sexuado y cultural, a consecuencia de las intervenciones de los seres sobrenaturales (Eliade, 1991, p. 17).

Los mitos despojados de su conceptualización de relatos ficcionales se convierten en la cimentación de las estructuras sociales en sus diferentes niveles. La realidad humana está construida por estas narraciones, que más allá de describir a seres sobrenaturales, revelan más bien, un espacio sacro vinculado con la vida humana.

Este entendimiento del mito quedó claro ante los ojos de Octavio Paz, para él, un mito será aquél que abra el sendero hacia las manifestaciones de lo sagrado en el mundo de los hombres, pues éste y el mítico caminan en paralelo, como dos líneas que parecen no tocarse, pero mediante la anécdota acerca de estos seres sobrenaturales es que se desbloquea un nodo conector. Lo sacro y lo mortal se tocan, configuran el mundo moderno de occidente; la realidad y el estrato social que integra la vida de los hombres.

Este contacto entre el mundo mítico y el del hombre se vuelve visible gracias a las vías en cómo estas sociedades occidentales se instituyen, en México un ejemplo claro es la celebración del Día de los Muertos, el valor cultural, simbólico por conectar vida y muerte en un mismo espacio tiempo, no es más que la revelación de la búsqueda del hombre por lo divino. Los rastros que deja la adoración a los santos, las fiestas patronales, las celebraciones en los equinoccios en las pirámides de Teotihuacán no son más que manifestaciones culturales que contienen de fondo al mito.

El mito no es solo un relato fundacional de los pueblos originarios en un afán por encontrar una explicación respecto de la creación de la vida o el binomio vida-muerte, incluso representa el basamento de la modernidad de occidente. De alguna manera, los mitos continúan moldeando a las sociedades. Esta capacidad no escapó a la vista de Octavio Paz, a través de sus viajes y estadías en Japón y sobre todo en la India reafirmó el lazo del mito con el mundo.



Paz halló una conexión para vincular este espacio de lo sagrado contenido en el mito por medio de la poesía y el surrealismo telúrico. La poesía en la unión con el mito, lo sagrado y el surrealismo telúrico, será una de las vías estéticas para conseguir la imagen que permita dicha conjunción.

Gracias al disfraz de “lo maravilloso” y de “la fábula”, el mito tendría como función, y hasta como prerrogativa, operar la síntesis ente la naturaleza y lo sobrenatural, entre el instinto y el pensamiento, entre el instante presente y el tiempo de los orígenes –una síntesis ofrecida hoy al “alma moderna” bajo la forma de la *literatura* [...] igual que la tragedia o la epopeya presentan “momentos” líricos, la lírica ofrecería, entre ciertos autores, una suerte de virtualidad mítica [...] en 1942 Paz parece esperar de la literatura mitos suficientemente claros y universales como para suscitar, a través de tal o cual figura ejemplar, una reacción de identificación colectiva (Giraud, 2014, p. 122).

En *El laberinto de la soledad* (1959), Octavio Paz defiende el valor del mito para unir a la colectividad y postular que estos relatos determinan constantemente la cultura del mexicano aunado con el resabio religioso azteca dentro de estas sociedades. Este preámbulo que manifiesta *El laberinto...* será retomado en la teorización paciana sobre la poesía como aquella expresión que pone de relieve lo divino en un acto de comulgar colectivamente, dice Paz:

Nuestro calendario está poblado de fiestas. Ciertos días, lo mismo en los lugarejos más apartados que en las grandes ciudades, el país entero grita, se emborracha, en todas las plazas de México celebramos la Fiesta del Grito; y una multitud enardecida efectivamente, grita por espacio de una hora, quizá para callar mejor el resto del año. Durante los días que preceden y suceden al 12 de diciembre, el tiempo suspende su carrera, hace un salto y en lugar de empujarnos hacia mañana siempre inalcanzable y mentiroso, nos ofrece un presente redondo y perfecto, de danza y juerga, de comunión y comilona con lo más antiguo y secreto de México. El tiempo deja de ser sucesión y vuelve a ser lo que fue, y es, originariamente un presente donde pasado y futuro al fin se reconcilian (Paz, 1959, p. 42).



El antecedente observado por Paz en *Laberinto...* será una búsqueda por seguir explorando la idea de una poesía colectiva. El ensayo es un precedente que plantea la lectura hacia estructuras sociales que conllevan en su organización un fondo mitológico y ritual. La fiesta convoca a la convergencia dentro de la colectividad, la cual expresa una ritualidad.

Celebraciones que facilitan la identificación de identidades culturales como la de día de muertos en México, la natividad en la mayoría de los países de occidente, inclusive las fiestas de año nuevo, las cuales simbolizan el fin y el inicio de ciclos, entre otras, son formas en que las colectividades humanas reafirman su identidad, su noción de pertenencia y por lo tanto evocan un rito, en tanto se convocan reuniones en horas específicas, con cierta comida, cantos particulares y con cierto orden, una serie de pasos inalterables.

Las fiestas, a lo largo de occidente, dejan ver manifestaciones de mitos que son reinterpretaciones de celebraciones de pueblos originarios y tributo a ellos. Constantemente, los sujetos sociales se conglomeran, ya sea para ofrendar algo a los cambios de estación, resabios de las conmemoraciones dionisiacas y que Paz observa como un acto de comunión.

Dicho suceso se origina por este acto de gritar, de efecto catártico, se convoca a la colectividad; aunado a la ritualidad que ello implica, se infiere una manera de búsqueda humana por seguir en contacto con esos dioses que alguna vez constituyeron un *axis mundi* de las sociedades. Por tal motivo, las fiestas no solo otorgan pertenencia, sino una alternativa moderna de comulgar con un tiempo que suspende las nociones de pasado, futuro y los hace presente, un momento fundacional que permite al tiempo mítico una inmersión al de los hombres y se hace presente.

Paz va a indagar en las correspondencias de mito, no solo en su ensayo sino también a través de la poesía y las implicaciones de estas narrativas para otorgarle a la misma una cualidad única, en tanto que puede ser un acto de comunión y acercamiento divino; por ello también abre estas interrogantes: ¿cómo vincular poesía y mito?; ¿poesía y divinidad?; ¿poesía y otredad? o ¿poesía y sociedad?



Para comenzar a responder algunas de estas cuestiones y estudiar los alcances del mito y la poesía, es importante entender la relación entre el surrealismo telúrico con la poesía paciana, ya que se abordan sus nexos profundos hacia la esencia de lo divino, al respecto dice Hugo Verani:

La adhesión de Paz al surrealismo coincide con su afinidad con la cultura indígena prehispánica, subyacente en el inconsciente mexicano. De la convergencia de la herencia ancestral con una actitud surrealista, con el poder mágico, transmutador de la palabra poética, de la imaginación y del deseo, nace una realidad viviente más allá del tiempo y del espacio que permite vislumbrar la analogía universal. Esta conjunción del surrealismo con la mitología mesoamericana ("*surrealisme tellurique*", en palabras de Alain Bosquet [pp.186-92]), desencadena la imaginación de Paz para internarse en un tiempo mítico y cobrar conciencia de la otredad. Un telurismo que excluye, por cierto, toda descripción simplista o pintoresca del paisaje o de las costumbres americanas (Verani, 2013, p. 243).

La naturaleza en Paz posee una re-significación, ésta conlleva que sea un vínculo; es la conexión mediante la cual los mitos fundacionales se unen a las sociedades modernas.² La naturaleza y el mito guardan una simbiosis, misma que la obliga a no ser más un objeto. Es recuperar conciencia hacia la vitalidad de la naturaleza; un ser cuya vida no es solo adorno de un paisaje, sino que contiene una carga espiritual que conecta al ser humano con su origen, al poder creador de ésta.

La naturaleza entra así a un espacio simbólico-mítico, cuyas cualidades implican lo místico, lo inexplicable, lo sagrado y lo mágico; lo confirma Alain Bosquet cuando arguye que: "las civilizaciones de Yucatán transmitieron a los mestizos de los siglos XVI y XVII, con sorprendente facilidad para lo maravilloso, el sentido de lo sacro cotidiano" (Bosquet, 2009, p. 273).

² Para Octavio Paz la modernidad es la tradición de la "ruptura", una ruptura por el desencanto de las utopías de Occidente, por la fragmentación del hombre y una conciencia de una soledad laberíntica, de tal forma que la poesía será para él un medio por el cual esta ruptura que es la modernidad podrá ser sanada: "el poema existe, en consecuencia, en dos tiempos: el histórico y el mítico. Como mito, integra a la historia, que es el recuento de las anécdotas míticas, pero como historia integra cada circunstancia en que el recuento se da. Temporal y relativo, el hombre, sin embargo, está lanzado al absoluto" (Montero, 2009, 122).



Las imágenes en la poesía de Paz se volcaron a redefinir la realidad, restituyen y otorgan valores sacros a expresiones de la cotidianidad de la vida occidental, las plazas no son solamente espacios donde se dan las aglomeraciones humanas, son ahora también sitios donde llevar a cabo posibles actos de comunión; “tu vientre es una plaza soleada” dice Paz en “Piedra de sol”. La naturaleza no se limita a lo exuberante de lo latinoamericano, es el recordatorio de que los dioses están presentes en la inmediatez de lo cotidiano.

Octavio Paz no está restituyendo a la naturaleza, le re-otorga su valor mítico, uno que es fuente ontológica por el ser y la existencia. A partir de lo telúrico se despoja cualquier imagen poética meramente paisajista y ornamental. Paz reelabora su propia estética surrealista, una cargada de valores completamente sagrados, históricos, temporales y cósmicos.

Si con el surrealismo (y con fines repetidos sin cesar) es posible asignar al lirismo un papel liberador en donde la liberación se configura como un imperativo, con la poesía de Octavio Paz llegamos a un imperativo más directo, más irreversible: regresar a la explosión atómica de nuestros elementos constitutivos, tal como existía antes de que fuéramos larvas de metamorfosis; en la época de los dioses informes, y tal como existe de nuevo en medio siglo xx, en la época en la que el hombre puede poner fin al hombre (Bosquet, 2009, p. 276).

Bosquet hace notar como argumento crítico que el surrealismo guardaba como uno de sus fines estéticos volver a la poesía un suceso liberador del fluir de la conciencia; sin embargo, cuando el surrealismo tiene contacto tardío con Paz, justo cuando esta vanguardia estaba ya en su ocaso, la asimilación paciana le va a otorgar un giro artístico a dicho propósito liberador, pues va a tratar de llevarlo a la búsqueda de esencias fundacionales que restituyan las nociones de existencia. La pesquisa y este ejercicio de explorar la poesía posee un nicho importante: la indagación a través de la triada: surrealismo, telurismo y mito.

Esta poesía traslada la babelización de los sentimientos y de las cosas, cuando dentro de un barroco lleno de excesos, nos permite experimentar la fiebre de las inocencias. Como tras un fin del mundo, encontramos allí los materiales de un nuevo génesis y, también, algo como la venganza del universo contra el hombre, de un universo que lo contiene pero que no le



permite dominarlo [...] Se trata de la magia pura: de la magia que no quiere en forma alguna ser útil (Bosquet, 2009, p. 277).

El surrealismo telúrico de Paz deviene de una necesidad por reconfigurar aquellos valores perdidos durante las primeras décadas del siglo xx, por la tradición de ruptura, que, con el fin de las utopías occidentales, dejó al hombre moderno con una pérdida en términos de su propia existencia. A través de la poesía, el poeta mexicano busca un regreso a esos ideales que daban puntos de referencia hacia la idea de pertenencia; es decir, desea refugio en eso de lo cual ha sido despojada la humanidad a fin de sanar su propia orfandad.

La propuesta poética surrealista implica mirar con nuevos ojos lo telúrico, mediante el poder de lo simbólico de los elementos naturales; su valor mágico, ese recordado por los pueblos originarios que daban pie al rito, al canto y a la alabanza. Esta idea muestra una inocencia que se traduce en un replanteamiento hacia las formas en cómo el hombre moderno asimila la realidad. Existe en él un rechazo a los mitos, siendo éstos reducidos a solo fábulas, lo cual condujo al olvido del mito y el poder de éste como base fundacional de las sociedades. Consecuentemente, hay una banalización de la naturaleza en función de su capacidad creadora, de dar vida. Siendo el basamento en donde las sociedades y la realidad moderna se encuentran sedimentadas.

El propósito del surrealismo telúrico se finca entonces en hacer que naturaleza y mito sean deconstruidos por la poesía; una re-significación simbólica en tanto que expone la voluntad creadora de la naturaleza, a través de la capacidad del lenguaje poético, y al mismo tiempo, ambas regresan al mito mismo, el cual constituye una mirada mágica, revestida de un valor simbólico hacia la pregunta: qué es el hombre. En la búsqueda de esa respuesta sale a la luz el valor de lo divino.

La voz paciana en el mito prehispánico y sus vínculos con el surrealismo telúrico.

Las novedosas lógicas discursivas estéticas de comienzos del siglo xx serán el medio para unir a los sujetos de la modernidad frente a su pasado histórico, pero, además, harían del arte precolombino un conector de obras tan distantes con una narrativa moderna fragmentada, la cual está en



búsqueda de sanar su propia orfandad. De esta manera, la tentativa del surrealismo telúrico en la poesía paciana será de la de fusionar nuevamente a los individuos con un pasado que les otorgue pertenecía, ¿cómo? por medio del valor simbólico de arte y mito precolombino. La diversidad de culturas, lenguas y estilos artísticos no rompen la unidad esencial de la civilización:

Una visión del mundo que conjugaba las revoluciones de los astros y los ritmos de la naturaleza en una suerte de danza del universo, expresión de la guerra cósmica que, a su vez, era el arquetipo de las guerras rituales y de los sacrificios humanos en grande escala; un sistema ético-religioso de gran severidad y que incluía prácticas como la confesión y la automutilación; una especulación cosmológica en la que desempeñaba una función cardinal la noción de tiempo, impresionante por su énfasis en los conceptos de movimiento, cambio y catástrofe –una cosmología que, como ha mostrado Jacques Soustelle fue también una filosofía de la historia. [...] Mesoamérica muestra, una vez más, que una civilización no se mide, al menos exclusivamente, por sus técnicas de producción sino por su pensamiento, su arte y logros morales y políticos (Paz, 1987, p. 49).

Hay un reconocimiento que las culturas mesoamericanas daban a sus sociedades en términos de belleza, estética, religión y vida cotidiana, estos elementos no estaban aislados o separados uno del otro, existía entre ellos una relación intrínseca que permitía las particularidades de los sujetos en su función social. El valor del arte para las sociedades precolombinas era un puente “talismán: la obra de arte cambia la realidad que vemos por otra” (Paz, 1987, p. 51). La belleza de la obra de arte y ésta como totalidad facilitaba la alteridad de la realidad, del tiempo y de su espacio porque no dejaba de estar ligada a su valor religioso, no solo era útil, sino que volvía accesible la comunión de fuerzas en anclaje mágico de los dioses con la naturaleza y la vida. La función del arte era para los pueblos de Mesoamérica como “las puertas que dan al otro lado de la realidad” (Paz, 1987, p. 50).

Será casi imposible desligar el arte y la belleza de la religión precolombina, su valor es simbiótico. La magia, el rito van unidos con las narraciones míticas, con su conexión al cosmos, con los sacrificios alimento de dioses y ofrendas. Las esculturas como las cabezas olmecas o la figura colosal de Coatlicue no dejan de ser arte y conferir un poder mágico; ello facilitó la construcción de



narrativas que no se limitaban únicamente a contar el origen de un todo, sino que construyeron discursos para expresar relaciones profundas que unían al ser precolombino con la naturaleza y sus fuerzas cósmicas, mágicas y fundacionales:

La *Coatlicue mayor* nos sorprende no solo por sus dimensiones –dos metros y medio de altura y dos toneladas de peso– sino por ser un concepto petrificado. Si el concepto es terrible –la tierra, para crear devora– la expresión que lo manifiesta es enigmática: cada atributo de la divinidad –colmillos, lengua bífida, serpientes, cráneos, manos cortadas– está representando de una manera realista, pero en conjunto es una abstracción. La *Coatlicue* es, simultáneamente, una charada, un silogismo, una presencia que condensa un “misterio tremendo” (Paz, 1987, p. 51).

La diosa colosal y su representación escultórica están revestidas por un valor simbólico que ancla naturaleza con religión.³ La *Coatlicue* es una diosa poderosa no solo porque es la madre de todos los dioses, además, de ella nace el origen de un pueblo, es el lugar de pertenencia de una civilización completa. Bañada de elementos telúricos, el mito que yace en esta diosa funda regiones culturales primigenias o que regirán otros asentamientos. Las serpientes y la sangre que brotan de la cabeza

³Alta, de 2.60 metros, aparece decapitada. De su cuello brotan dos torrentes de sangre en figura de cabeza de serpientes que se miran una a otra; su pecho se ve ornado de manos cortadas y de corazones arrancados. En la parte baja de su busto, tanto como en medio de sus espaldas, aparece un cráneo humano. La falda de la diosa se compone de serpientes entrelazadas, de entre las que salen piernas macizas, fundadas en unos pies inmensos con garras escalofriantes. La parte inferior del monolito es grabada según la imagen de Tlaltecuhltli, el monstruo de la tierra, que así se sitúa en el punto de contacto del monumento con el suelo. La falda, constituida de un amontonamiento de serpientes, indica el origen telúrico de esa espantosa divinidad, su concepto de resurrección, de fertilidad y de muerte. Los cráneos enganchados en su cintura refuerzan la impresión de muerte que se desprende de la estatua. Penden sus senos, flojos como los de una mujer que ha amamantado a muchos hijos. Las manos y los corazones arrancados dan fe de los sacrificios humanos, y su presencia en los senos maternos no es mera casualidad. Efectivamente, esos trofeos subrayan un enlace estrecho entre las riquezas proporcionadas por la tierra y las vidas devoradas. La mayor resonancia mítica la restituye la parte superior de la estatua. La cabeza de *Coatlicue* se ve reemplazada por dos cabezas de crócalos dispuestas frente a frente. El chorro de sangre transformado en serpiente sólo puede ser el símbolo de la vida volviendo a surgir. Sin embargo, nada en las tradiciones nos indica directamente la causa de la degollación de la madre. Para tratar de explicar la mutilación de *Coatlicue*, ya se han evocado las ceremonias rendidas a las diosas madres (Soustelle, 1996, pp.140-141).



degollada de Coatlicue son la unión vida-muerte; de una tierra que engendra, pero también destruye, es devoradora.

La expresión de la naturaleza en el discurso estético de la modernidad expresada mediante las vanguardias (surrealismo telúrico), marcará como fin último romper la petrificación del pasado histórico y darle movilidad a través del tiempo y de sus sociedades. Se persigue otorgarle vigencia a una época mítica estancada frente a un contexto circunscrito en los límites de lo moderno. Los mitos no han abandonado a los hombres modernos, más bien han sido olvidados por éstos, pero su vigencia está ahí; puesta de manifiesto no solo en la colosal y mortífera Coatlicue, sino en el arte precolombino.

El mito prehispánico no reside únicamente en las esculturas, existen dos elementos ineludibles para explicar el valor telúrico en estas sociedades mesoamericanas: el calendario azteca y las pirámides, dice Séjourné respecto al valor de la “Piedra de sol”:

A pesar de la triste insuficiencia de las exploraciones, la arqueología hace posible entrever que Teotihuacán refleja al infinito imágenes de ciclos en el interior de los cuales la Ley del Centro ha abolido la fragmentación de los contrarios. Basados sobre las revoluciones de los astros y sobre arduos cálculos, estos ciclos van, partiendo del más simple –el de la muerte y resurrección anual de la Naturaleza–, hasta englobar unidades inmensas que tienen por fin la búsqueda mística de los momentos de liberación suprema, es decir, las concordancias entre el alma individual y el alma cósmica, el tiempo y la eternidad, lo limitado y lo infinito (Séjourné, 1957, p. 103).

Las implicaciones del hallazgo del calendario azteca no solo radican en su antigüedad, sino en lo que éste revela sobre una visión del universo que, aunque responde a las particularidades de una cultura, también pone en consonancia los vasos comunicantes de las culturas mesoamericanas. En forma específica, la “Piedra de Sol” pone de manifiesto que para los aztecas la naturaleza, el universo y el hombre eran el resultado de un equilibrio nacido en el dialogismo de elementos en apariencia opuestos.



Es sabido que gran parte del accionar de los aztecas como sociedad guardaba una estrecha relación con su calendario, porque no solo es un instrumento para medir el tiempo, involucraba la explicación fundacional que daba el origen a la vida y al universo. El calendario era la medición del tiempo en términos de lo finito y de lo infinito, del ritmo del cosmos; establecía un lazo directo con la naturaleza como creadora y destructora; marcaba un contacto con los dioses, mismos que daban lugar a las ceremonias religiosas, pues éstas eran el único vehículo, por el cual los hombres accedían a las deidades; era un eje rector para la cultura azteca:

El cinco, como se ha dicho, es el número sagrado del centro, arriba y abajo, y representa los puntos cardinales y el eje del centro que conecta el cielo y la tierra. El jeroglífico cósmico de los cinco puntos es fundamental y tiene muchas variantes y connotaciones, solamente en la piedra del "Calendario" aparece cerca de cincuenta veces. Cuando aparecen los cuatro puntos dándole relieve al centro, forman una cruz que se suele llamar Cruz de Quetzalcóatl, y entre los mayas Cruz de Kan, o sea, Cruz del Sol o Amarilla. Las estrellas estaban divididas en dos "ejércitos", ya que simbolizaban los guerreros contra los cuales luchaba el Sol diariamente: Centzon Mimixcoa, "los innumerables del Norte"; y Centzon Huitznáhuac, "los innumerables del Sur". Para llegar al lugar del descanso eterno, Mictlan, los hombres debían pasar por nueve pruebas o círculos, llamados "infiernos" por los cronistas, los cuales estaban regidos por sus respectivos señores o deidades. Este proceso de purificación a través del sufrimiento tomaba precisamente cuatro años. Las cuatro edades solares del mito de la creación se representaban como sigue: Sol de Tierra, Sol de Aire, Sol de Fuego, Sol de Agua. Estas cuatro eras corresponden a los cuatro puntos cardinales y el Quinto Sol, nahui o Uin, o sea, 4 Movimiento o Temblor, es la época que estamos viviendo y que corresponde al centro. Estas edades aparecen representadas en el "Calendario azteca" (Martí, 1969, 115).

Nótese la unión de elementos telúricos en función del ritmo cósmico aunado con el vínculo a los dioses y por lo tanto a lo divino; es decir, cada elemento de la naturaleza como es la tierra, el aire, el agua y el fuego está representando un punto cardinal: norte, sur, este y oeste, mismo que responde al movimiento de la Tierra; cada elemento dialoga con el tiempo y el universo. Estos mismos



elementos simbolizan a los dioses aztecas divididos por Centzon Mimixcoa y Centzon Huitznáhuac; quienes eran las deidades por donde debía pasar aquella persona con intención de llegar al Mictlán y ser purificada; de esta manera se suma a los dioses aztecas el destino de los hombres en su dualidad vida-muerte.

Por otra parte, los cuatro puntos cardinales se orientan conforme al ritmo del universo en tanto que exponen un ordenamiento regido por el sol y entonces, también la forma en la cual los hombres serán regidos por los dioses; esto permite resumir que el saber cosmogónico termina en los hombres, pues ellos se encontraban determinados no solo por la naturaleza, sino también por su lazo simbólico con los dioses, éstos a su vez gobiernan sobre los actos y fenómenos primigenios que dan vida o muerte a los individuos. Dentro del calendario azteca existe un elemento rector de todo: el sol. ¿Cuáles son las implicaciones del sol en este sistema del mundo azteca?

A partir del sol es posible asentar que la comunidad azteca fuera determinada como solar. Su calendario, el cual representa la forma en la cual ellos concebían el universo gira en función del valor ontológico dado a este astro. Esto significa que su visión religiosa y la configuración de sus dioses nacen de esta estrella, misma que afecta la estructura social en tanto que sus ritos, sacrificios, vida cotidiana, tiempos de cosecha, siembra eran medidos y determinados por el sol.

Este valor otorgado por los aztecas a su forma de vida y jerarquía comunal fue reconocido por Paz, además existió una enorme injerencia de éste en su propia *poiesis*. Paz es un poeta solar, pero ¿cómo está deconstruido este astro en su obra? La primera relación del sol como símbolo en la construcción del poema es un vínculo directo a la naturaleza, dice el poema “Cerro de la estrella” en *Semillas para un himno*:

Aquí los antiguos recibían al fuego

Aquí el fuego creaba al mundo

Al mediodía las piedras se abren como frutos

El agua abre los párpados

La luz resbala por la piel del día.

Gota inmensa donde el tiempo se refleja y se sacia (Paz, 2009, p. 195).



El sol es fuego en la imagen del poema, un fuego creador, la luz que construye vida, otorga vitalidad a objetos inanimados como las piedras; el sol del mediodía, aquel fundador da esencia a elementos que carecen de ella. Este sol se encuentra justo en balance de las doce horas; está en un punto de equilibrio con el tiempo del universo, del tiempo cósmico; es la perfección simétrica de la forma de medir el tiempo en Occidente.

Este balance perfecto del tiempo que simboliza el mediodía potencializa la vitalidad del sol. El equilibrio del ritmo del día es tan fuerte en la imagen poética que se convierte en fuego; pero este valor incendiario no reduce los elementos de la naturaleza a cenizas; sino todo lo contrario, el fuego es medio por el cual la vida se abre paso; el sol-fuego mueve y crea al cosmos; hace correr al agua, el sol-fuego se une con el pasado de los antiguos, con la fuerza de la naturaleza se abre otro mundo; uno donde la naturaleza recupera su valía ontológica, luminoso; la diosa natura, ella, el sol-fuego obtiene su poder justo al mediodía. El sol-fuego fusiona al tiempo con la vida de los hombres. Es importante no pasar por alto que, en la temporalidad maya, la ritualidad y visión religiosa poseían una relación directa con los equinoccios y solsticios. El vínculo sol-luna, noche-oscuridad son recíprocas y complementarias.

En este sentido, el surrealismo telúrico abordado por Bosquet con una visión “neomaya”, “neoazteca” de la naturaleza que supera el valor ornamental o exótico de la misma; está implicando una reconstrucción, pues pretende acercar al sujeto moderno con aquellas formas, elementos y estructuras fundacionales; es un intento por aproximar a estos sujetos con lo sagrado, mostrar un camino que permita reelaborar y sanar aquella orfandad dejada por la modernidad como herencia.

En *Semillas para un himno* (2009), el sol es la base sobre la cual está edificada la imagen poética; sin embargo, pareciera que la totalidad del texto gira en función de esta estrella. Al interior del poemario, cuáles son las formas de significar de dicho elemento dentro de la imagen del poema, así como las aproximaciones con el mito prehispánico, la otredad, la naturaleza, el tiempo, la creación, lo numinoso y las revelaciones hacia el ser humano, la plasticidad del sol en el poemario se refleja desde el inicio:



El día abre la mano

Tres nubes

Y estas pocas palabras

Al alba busca su nombre lo naciente

Sobre los troncos soñolientos centellea la luz

Galopan las montañas a la orilla del mar

El sol entra en las aguas con espuelas

La piedra embiste y rompe claridades

El mar se obstina y crece al pie del horizonte

Tierra confusa inminencia de escultura

El mundo alza la frente aún desnuda

Piedra pulida y lisa para grabar un canto

La luz despliega su abanico de nombres

Hay un comienzo de himno con un árbol

Hay un viento y nombre hermosos en el viento (Paz, 2009, p. 193).

El poema empieza con una imagen que evoca un canto, una alabanza; el inicio de un himno que rinde su honor al día, pero a un momento preciso de éste, a su comienzo, justo a ese punto donde el sol se asoma y se hace visible a los hombres: el alba. En dicho momento se convierte en manifestación del origen de un todo; de un universo que va a regir al hombre, cuyos elementos además de su forma de unión lo abre a la posibilidad de otorgarle pertenencia; así las semillas de este himno gestarán el tiempo en su principio; visible a través del sol y su luminosidad.

Dice la voz del poema: “sobre los árboles soñolientos centellea la luz”, “el sol entra en las aguas con espuelas”. Antes del alba, del sol o la luz, los seres están adormilados, en pausa. El tiempo permanece en letargo, suspendido y con él, la naturaleza y el ritmo, al anunciarse la llegada del sol, éste rompe el momento, con gran violencia recupera el fluir del tiempo. Los primeros rayos



Una mujer de movimiento de río
De transparentes ademanes de agua
Una muchacha agua
Donde leer lo que pasa y no regresa (Paz, 2009, p. 194).

El poema lanza como primera imagen el milagro que es la creación, evidencia un asombro por la vida; la imagen continúa creciendo y manifiesta la totalidad: “todos eran todos”, un justo equilibrio sobre el ordenamiento del mundo, pero en esta armonía surge una alteridad: el lenguaje. ¿Qué lenguaje? Una palabra, una imposible de pronunciar, una que al decirse cambiaría este orden.

El poder de dicha palabra es tal que para reforzarse semánticamente necesita un vínculo con el sol: “Palabra como sol”, el verso obliga a pensar que es el lenguaje quién necesita del sol para crear, para convertirse en esa materialidad alteradora de la armonía aparente del mundo. Gracias a la palabra el mundo se fragmenta, queda condenado a no volverse a unir y con él, la realidad de los hombres.

La palabra divide en trozos diminutos la realidad de lo hombres porque con ella nace la necesidad de volver a nombrar el mundo, no lo harán de forma homogénea. La realidad será evocada al infinito y se abrirá a la ambigüedad, la cual no podrá eliminarse. Solo queda en la memoria la utopía de un lenguaje universal. En este espacio de indeterminación los vocablos serán solo espejos rotos reflejantes de una parte del todo.

Aunque la palabra ha fragmentado al mundo se trasluce una alternativa: aprender a leer esta nueva manera de comunicarse de los hombres. Si bien, parece una imagen negativa, invita a preguntar: ¿cuál es la noble palabra tan creadora como el sol?; ¿es posible afirmar que será la palabra poética la cual tendrá que aprender a leerse?; ¿es la poesía la que podría tratar de unir los diminutos pedazos del mundo?; ¿será la poesía este sol que trató de engendrar como el original y al hacerlo lo convirtió solo en espejos rotos? Esta serie de interrogantes, si bien quedan abiertas,



serán la guía acerca de nuevas posibilidades de la poesía, por lo tanto, también de diversas aproximaciones.

El comienzo de *Semillas para un himno* inaugura la antesala temática de las imágenes que se desplegarán en los diferentes poemas; por un lado, el sol como eje anclado a la naturaleza y el mito; por el otro, este mismo astro vinculado a la palabra poética y al hombre. Ambas vertientes cuestionarán la relación del hombre con ellas y la realidad ensamblada a partir de éstas. Dicho ejercicio temático queda claro en el poema “Manantial”:

Agua clara vocales para beber
Vocales para adornar una frente unos tobillos
Habla
Toca la cima de una pausa dichosa
Y luego abre las alas y habla sin parar
Pasa un rostro olvidado
Pasas tú misma con tu andar de viento en un campo de maíz [...]
UN DÍA se pierde
En el cielo hecho prisa
La luz no deja huellas en la nieve
Un día se pierde
Abrir y cerrar de puertas
La semilla del sol se abre sin ruido
Un día comienza (Paz, 2009, pp. 196-197).

Al igual que en la poesía náhuatl, el poema es un cántico, un himno, una alabanza iniciática al día, a la luz, a la naturaleza; al sol como una semilla de la cual germinará una creación diferente a la del día anterior. El poema marca la imagen de un ciclo, de un ritmo propio del mundo, ajeno a cualquier irrupción del hombre; por el contrario, lo subsume e incluye en el ordenamiento de un gran todo. Hombre y naturaleza no se disocian. Dice Anthony Stanton al respecto:



La palabra original figura como un sol, símbolo central de la cosmovisión mesoamericana para la cual el universo es un vasto sistema de correspondencias, una red de metáforas transparentes que cifran la totalidad armoniosa. La ruptura de la utopía marca el nacimiento de un lenguaje escindido, pero los espejos rotos del poema, aun cuando nieguen la presencia del mundo como unidad indivisible, afirman la posibilidad de una recomposición a partir de la fragmentariedad compartida (Stanton, 2015, p. 97).

El poemario propone un himno, sí, pero cuyo canto se encuentra dedicado al poder de la palabra poética, el cual radica en su resonar con la naturaleza, porque en ambas yace la capacidad de dar vida, de engendrar. Las dos responden a un ritmo, un tiempo y un espacio, pero no solo eso, además logran trascenderlos, pervivir y convertirse en elementos inacabados que se refiguran constantemente; sujetos a transformaciones infinitas. *Semillas para un himno* es pues, este comienzo de la metamorfosis de la palabra poética en sus diálogos con la naturaleza. En “Piedra nativa” se deja ver de la siguiente manera:

Como las piedras del Principio
Como el principio de la Piedra
Como al Principio piedra contra piedra
Los fastos de la noche:
El poema todavía sin rostro
El bosque todavía sin árboles
Los cantos todavía sin nombre
Mas ya la luz irrumpe con pasos de leopardo
Y la palabra se levanta ondula cae
Y es una larga herida y un silencio con mácula (Paz, 2009, pp. 200-201).

De entrada, brinca como imagen central la piedra y la idea del principio. La piedra como símbolo de lo perdurable; de acuerdo con Cirlot (1992) ésta implica:



La unidad y la fuerza [...] Las piedras caídas del cielo explicaron el origen de la vida. En los volcanes, el aire se transformaba en fuego, éste en agua y el agua en piedra. Por eso, la piedra constituye la primera solidificación del ritmo creador, la escultura del movimiento esencial. La piedra es la música petrificada de la creación. Del sentido simbólico expresado al mítico y religioso no hay sino un paso, que fue dado por la inmensa mayoría de pueblos en la etapa animista. Los meteoritos, sobre todo, fueron adorados (Cirlot, 1992, p. 397).

La vida de los hombres emana del valor otorgado a la piedra en tanto que parece detener los estragos del tiempo, permite la perdurabilidad de la vida, pero además da pauta a la gestación de más elementos de la naturaleza. La valía de la piedra es porque de ella nacen las cosas, pero no solo eso, facilita dejar huella de la trascendencia por la vida.

La piedra incluso marca el ritmo del universo. No es ajeno que se ancle nuevamente al rito, al himno y a la alabanza. Su valor semántico es semejante al sol, porque con ayuda de éste el tiempo señala su paso, la piedra es su testigo. Ambos constituyen el principio del todo. Junto con la piedra, el poema antes de ser poema ya existía, la poesía antes de ser ya contaba con presencia en el orden del mundo; nacieron, se gestaron juntos y entre los dos generaron la palabra y la entregaron a los hombres, como el mito de Prometeo. El ser humano lo es gracias a la palabra, pues con ella también crea y de igual modo que la piedra, solo a través de la palabra consigue dejar huella de su andar por el mundo: la palabra es piedra y dice nuevamente el poema:

La alegría madura como un fruto
El fruto madura hasta ser sol
El sol madura hasta ser hombre
El hombre madura hasta ser astro [...]
El sol lo cubre todo, lo ve todo
Y en su mirada fija nos bañamos
Y en su pupila largamente nos quemamos
Y en los abismos de su luz caemos
Música despeñada



Y ardemos y no dejamos huella (Paz, 2009, p. 201).

Como afirma Anthony Staton, el sol es símbolo de la cultura mesoamericana, al cual alude el poema arriba citado, no existe hombre que escape a él. El sol se vuelve la medida del ser humano, germina a partir de éste. Como característica del surrealismo y su interés por los pueblos originarios, Paz no ignora esta noción estética y la supera al conseguir traer dicho valor ontológico y cosmogónico prehispánico, en términos del sol, a la vida contemporánea.

En su sentido más luminoso el sol para la cultura náhuatl era una morada. Explica León-Portilla:

El tercer lugar “a donde se iban las almas de los difuntos –dice Sahagún– es el cielo, donde vive el Sol”. Y en seguida explica quiénes eran los que recibían este destino, reputado como un premio por la fe religiosa náhuatl: “Los que iban al cielo son los que mataban en las guerras y los cautivos que habían muerto en poder de sus enemigos (sacrificados)... y equiparándolas a los guerreros que aprisionan un hombre en el combate, asignaban igual destino a las mujeres que morían de parto con un prisionero en su vientre: “Lo que acerca de esto dijera los antiguos de las mujeres..., que del primer parto fallecían que se llamaban *mocihuaquetzque*, que también se cuentan con los que mueren en la guerra; todas ellas va a la casa del Sol y residen en parte occidental del cielo”. Por esto el occidente, además de ser “la casa del Sol” era también para los nahuas *Cihuatlampa*, “hacia el rumbo de las mujeres”. La región de la tarde, desde donde salían al encuentro del Sol las que habían muerto de parto, las llamadas también “mujeres divinas” (*cihuateteo*). Los guerreros en cambio, acompañaban al Sol desde su salida hasta el zenit. Iban a su lado triunfantes entonando cantares de guerra [...] Finalmente, después de habernos referido a los que van a la casa del Sol y al *Tlalocan*, que eran para los nahuas los lugares de deleite y de triunfo más allá de la vida (León-Portilla, 2006, p. 220).



En un juego de paralelismos se denota la imagen de sol-hombre, sol-fruto; así como el astro rey lo ve y lo quema todo, también invita a la exploración de este paraíso que solía existir en la vida de los antiguos mexicanos después de la muerte. En “Elogio” el sol es nuevamente su protagonista y cito:

Como el día que madura de hora en hora hasta no ser sino un
instante inmenso,
Gran vasija de tiempo que zumba como una colmena, gran
mazorca compacta de horas vivas,
Gran vasija de luz hasta los bordes henchida de su propia y
poderosa sustancia,
Fruto violento y resonante que se mece entre la tierra y el cielo,
suspendido como el trueno,
Entre la tierra y el cielo abriéndose como una flor gigantesca de
pétalos invisibles,
Como el surtidor que al abrirse se derrumba en un blanco clamor
de pájaros heridos,
Como la ola que avanza y se hincha y se despliega en una ancha
sonrisa,
Como el perfume que asciende en una columna y se esparce en
círculos,
Como una campana que tañe en el fondo de un lago,
Como el día y el fruto y la ola, como el tiempo que madura un
año para dar un instante de belleza y colmarse a sí mismo con
esa dicha instantánea,
La vi una tarde y una mañana y un mediodía y otra tarde y otra
y otra (Paz, 2009, p. 205).⁵

⁵ Las enumeraciones a través del uso de la anáfora, empleo del paralelismo y del polisíndeton provocan que los versículos giren en una relación cíclica, la cual ayuda a que la energía interior evite la amenaza del desbordamiento caótico. El juego retórico desencadena una temporalidad, cuyos ritmos cíclicos moldean un mundo temporal en continua expansión, cuyo fluir cíclico constituye una acumulación de comparaciones (orgánicas, no arbitrarias). La anáfora, el polisíndeton y el paralelismo en lugar de congelar el tiempo, facilitan al poema expandirse en una oración



Este listado es una reiteración de la imagen solar en su capacidad creadora, arroja elementos que rigen todavía el mundo prehispánico y el moderno: sol-mazorca, sol-colmena, sol-vasija, sol-tierra y sol-flor. Este bastión semántico refleja un panteísmo sobre el cual se erige este elogio. Existe también otra cualidad: sol-tiempo y es quizá este último, uno de los más importantes, pues de él depende la construcción del poema. Esta unidad-uni6n otorga el sentido esquemático y metaf6ricamente er6tico.

El poema compacta el tiempo; todo acontece y une la tarde, el mediodía y la mañana en un solo instante, que paradójicamente distiende indefinidamente un día tras otro; al ejecutarlo, el sol se torna en un sitio caótico, lentamente construye y crea ¿qué?: la vida, las olas, la belleza. La casa del sol o el *Cihuatlampa*, ya no es nada más el espacio para la vida después de la muerte, es la supervivencia del hombre para sortear la muerte; por el contrario, el *Cihuatlampa* es traído desde los muertos al lugar de los vivos y nuevamente, en este giro semántico se condensa, así como el tiempo en el instante, el espacio vida-muerte, derivado de este binomio la creaci6n acontece:

Conclusiones

En suma, este suceso creacional enmarcado en la cita de Stanton no está de más ni lejos de comprobar que el objetivo de Paz en *Semillas para un himno* era plantar los inicios de una poética que constantemente se pregunta por el ser de la poesía. El poemario cuestiona con insistencia cómo tendría que ser la manifestaci6n poética, pues al armarse edifica al hombre, erige realidades, pero, qué son éstas, ello representa un punto por analizar y responder a lo largo de esta investigaci6n; no obstante, es posible visualizar una respuesta tras afirmar que esas realidades, dentro del universo paciano, abarcan la búsqueda de un comienzo, el cual parte de los pueblos originarios, ellos demuestran que esa visi6n holística y complementaria de binarios como vida-muerte están incesantemente naciendo y renaciendo en las sociedades humanas.

larga que multiplica al verso: deja la comparaci6n sin una referencia exacta. Es la "alabanza" de un himno hacia todo lo creado.



Paz emplea técnicas surrealistas para anclar sus imágenes al mito y a la naturaleza, esto facilita revelar una visión de mundo en donde la poesía será la intermediaria que una al hombre con su pasado, con su origen y así, generar un espacio y un instante en el cual los binarios regentes de las estructuras sociales se fusionen en uno solo y por el otro, entender que la poesía o el acto poético es el vehículo para el encuentro con las esencialidades.

Referencias

- Bosquet, A. (2009). Octavio Paz o el surrealismo telúrico. En E. M. Santí, *Luz espejeante. Octavio Paz ante la crítica*. México: UNAM/Era.
- Cirlot, J. E. (1992). *Diccionario de simbolos*. Barcelo: Labor.
- Eliade, M. (1991). *Mito y realidad*. España: Labor.
- Giraud, P-H. (2014). *Octavio Paz. Hacia la transparencia*. México: Colegio de México.
- Góngora, L. (2010). *La fábula de Polifemo y Galatea*. Ed. Jesús Ponce Cárdenas. Madrid: Cátedra.
- León-Portilla, M.(2006). *Filosofía náhuatl. Estudiada en sus fuentes*. 10. México: UNAM.
- Martí, S. (1969). "Simbolismos de las deidades, colores y números". *Estudios de la cultura náhuatl 2*, México: 1969.
- Montero, B. (2009). "El ensayista Octavio Paz". En Santí, E. M. *Luz Espejeante. Octavio Paz ante la crítica*. México: UNAM/Era.
- Paz, O. (1959). *El laberinto de la soledad* (2 ed.). DF: FCE.
- Paz, O. (2009). Semillas para un himno. En O. Paz, & E. M. Santí (Ed.), *Libertad bajo palabra* (8 ed., p. 195). México: FCE.
- Paz, O. (1987) "Arte precolombino." *Obras completas. Los privilegios de la vista. Arte México*. TOMO I, México: FCE.
- Séjourné, L. (1957). *Pensamiento y religión en el México antiguo*. México: FCE.
- Soustelle, J. (1966) *L'art du Mexique anden*. Paris: Arthaud.
- Stanton, A. (2015). *El río reflexivo. Poesía y ensayo en Octavio Paz (1931-1958)*. México: FCE.



- Verani, H. J. (2009). Mariposa de obsidiana: una poética surrealista de Octavio Paz. En E. Santí, M. Luz Espejeante. Octavio Paz ante la crítica. DF: UNAM/ERA.
- Verani, H. J. (2013) Octavio Paz: el poema como caminata. México: FCE.
- Warren, R. P. (2006). *Todos los hombres del rey*. Barcelona: Anagrama.