

PIEDRA DE SOL: MEMORIA DE CIVILIZACION

Clara Susana Chaparro Ospina

*Docente. Maestría en Literatura.
Pontificia Universidad Javeriana*

Parece ser que una Civilización particular siempre avanza a través de una visión de mundo muy específica. ¿Cuál es, entonces, la imagen de mundo que tenía uno de los pueblos precolombinos, considerando de los más desarrollados, en todo el Continente Americano hace medio milenio? O, mejor aún, ¿Cuál es la percepción que el hombre contemporáneo tiene de aquella Civilización quinientos años después de su florecimiento?

Pues bien, a nuestro juicio visión de mundo y Civilización son dos conceptos sobre los cuales es posible disertar; ideas sobre las que descansa una importante consideración acerca de la existencia, cuando la historia transcurre a través de la incompreensión de asuntos que le

atañen. Es así cómo: «Cada Civilización forma, pues, un conjunto singular, datado en el tiempo, ubicado en el espacio...».¹

Entre nosotros y el pueblo Azteca no hay una diferencia tan marcada como pudiera pensarse, si apreciamos cómo la relación espacio-temporal nos permite contemplar causas y consecuencias que sobreviven en fenómenos recreados por el poema *Piedra de Sol* del autor mexicano Octavio Paz; la forma expresiva de la creación recoge ideas acerca del proceso civilizador generado en el transcurso del tiempo, con respecto al espacio contemporáneo. El poema se ubica dentro de una conciencia eterna y universal que

contempla el hecho cósmico a través del caminar del hombre, en el transcurrir de la cotidianidad, en el desenvolvimiento histórico. En ese espacio de reflexión se elabora el código artístico que señala el quehacer estético, producto de la paciente labor del escritor, cuya creación se propone develar desde la proyección del pensamiento mítico de los Aztecas, el movimiento que le da carácter al mundo ubicado en una posición de reposo, donde se infieren las caras opuestas de una misma realidad: la vida y la muerte.

El título del poema se refiere a la piedra del Calendario Azteca. Rodolfo Borello escribe la nota aclaratoria que Paz insertara en la primera edición del poema, donde dice:

¹ SOUSTELLE, Jacques. *El Universo de los Aztecas*. Fondo de Cultura Económica. México, 1982, p. 93

En la portada de este libro aparece la cifra 585 escrita en el sistema Maya de numeración; asimismo, los signos mexicanos correspondientes al día 4 Ollín (movimiento) y al día 4 Enécatl (viento), figuran al principio y al final del poema. Quizá no sea inútil señalar que este poema está compuesto por 584 endecasílabos (los seis últimos no cuentan porque son idénticos a los seis primeros; en realidad con ellos no termina; el número de versos es igual al de la revolución del planeta Venus. Este número de versos es igual a ochenta y cuatro días. Los antiguos mexicanos llevaban la cuenta del ciclo venusiano (y de los planetas visibles a simple vista a partir del Día 4 Ollín, el Día 4 Enécatl, señalaba 584 días después, la conjunción de Venus y el Sol, y, en consecuencia, el fin de un ciclo y el principio de otro...).

Con base en esta concepción buscamos disertar sobre los fundamentos que sostienen la forma creativa del poema, en cuanto a la manifestación de sus procedimientos estéticos, y cómo en ellos se involucra la concepción de la cosmogonía Azteca, donde se capta la existencia como conciencia que guarda relación con las coordenadas espacio temporales, halladas en perfecta conjunción, donde los eventos humanos encajan en imbrincadas posiciones.

En el pensamiento cosmogónico de los Aztecas, el número 4 representa un pensamiento esotérico, de carácter cabalístico, en el que se aprecia la significación encerrada por la proyección de las relaciones espacio - temporales, como totalidades que configuran la armonía de la naturaleza, en la multiplicidad de los seres que la conforman.



Para el pensamiento Azteca, nuestro mundo fue precedido por cuatro edades: El Sol del Tigre, El Sol Del Viento, El Sol de la Lluvia y El Sol del Agua. Al Sol de la Lluvia lo llamaban también Sol del Fuego; pues, de acuerdo con su tradición, fue una lluvia de fuego la que destruyó el mundo al término de ese período. En las pinturas dejadas por ese pueblo legendario, se aprecia el orden siguiente: Sol de Tigre, Sol de Viento, Sol de Lluvia, Sol de Agua. Esta versión es corroborada en el magnífico documento conocido con el nombre de Calendario Azteca. Según este último, nuestro mundo, el mundo actual está señalado por la fecha 4 Ollín (este cuatro, significa movimiento o temblor de tierra). La fecha indica que nuestro Sol se ha puesto en movimiento cuatro días después de nacer. Pero, también, es posible que signifique que los temblores de tierra pongan fin a nuestro mundo, ya que Ollín

señala el movimiento del sol y las sacudidas sísmicas.

Por otra parte, los antiguos mexicanos poseían un calendario adivinatorio o de interpretación del Calendario solar, en el cual se consideraba al número cuatro como un número nefasto, porque indicaba destrucción; no obstante, ese aniquilamiento no era contemplado como definitivo, sino que se asociaba con el número de los cuatro soles; la destrucción se funda en las características de todos los fenómenos cósmicos, donde se produce la alternancia de aspectos fundamentales, que en la realidad se suceden y se reemplazan, triunfan y desaparecen, y que están ligados a determinadas direcciones del espacio. Los Aztecas no apreciaban el mundo como es materialmente, sino desde una perspectiva afectiva, en donde se refleja el concepto de unidad como un sistema no homogéneo, sino visto a través de símbolos que se reflejan unos en otros, en colores, tiempos orientados, astros, dioses y fenómenos históricos que se corresponden en una perfecta reciprocidad, donde todos ellos son armoniosos en cada instante, tal y como se representa en el Monumento del Calendario. A este respecto, Soustelle comenta:

Cuando se penetra en ese mundo que el pensamiento indígena construía, se cree entrar en un palacio cuyas paredes estuvieran hechas de espejos, o, mejor, en un bosque de ecos innumerables, donde los perfumes, los colores y los sonidos se responden.²

El mundo Azteca es un caleidoscopio, manifestación mecánica del cosmos armónico, donde la perturbación de la consonancia engendra

² Ibid. P. 98

la fatalidad; por eso, estos pueblos se resignaban fácilmente al fracaso, no oponían resistencia ante la defensa de sus derechos, porque la tragedia formaba parte de su destino. Esta conducta colectiva marca su Civilización, y tiene repercusiones en los pueblos herederos de la misma. La forma creativa del poema recrea esa manera de ser tan peculiar, y se colma de significado a través de la clave numérica del 4, precedida por la del número 13. El epígrafe nervaliano con el que se abre el poema, hace referencia a las claves citadas. En español se lee:

*La hora decimotercera vuelve...
es aún la primera;*

*y es siempre la única, o es el
momento único:*

*porque tú Reina, oh tú! ¿eres la
primera y la última?*

*Eres tú, Rey, oh Tú, ¿el único o
último amante?*



Los versos de Nerval están relacionados con el tiempo, dentro de una concepción unitaria del principio y el fin; allí se presenta la hora décimo tercera, presencia del número trece, presencia del tiempo. Ahora bien, para los Aztecas, el número trece es el último de los números empleados en el cómputo del tiempo, es el símbolo de una serie acabada, pero, también, el principio de otra. En el Calendario, las semanas del año adivinatorio tenían trece días y volvían a empezar. En consecuencia, el número trece es el responsable de la movilidad, como lectura que le da forma al tiempo, con respecto al espacio y viceversa. El poema de Paz es una lectura de eventos intercalados, que han sido engendrados por el tiempo y concebidos por el espacio a través del desplegamiento de trece ciclos de significación, donde el primero y el último se encuentran en la coincidencia de un propósito que abre y cierra la composición circular fijada por las estrofas en sus diversos sentidos.

Lo singular y lo plural, lo mismo que lo cotidiano y lo histórico destacan un efecto estético, donde lo interior y lo exterior son conciencia que avanza; lenguaje que recoge el encadenamiento de metáforas, dirigidas hacia la configuración de alegorías, donde el contraste sostiene el sentido de representaciones extremas, incorporadas por la presión de dos polos opuestos: la vida y la muerte, como límites de un todo.

Poéticamente, la conjunción del primero y último ciclo reconstruye la acción del agua que fluye, del viento que se mueve y del desplazamiento del caminar; acciones soportadas por el árbol plantado en el espacio. Así, estos núcleos significativos los interpretamos como la relación íntima que existe entre el

movimiento y la quietud, el tiempo y la eternidad y la apariencia y la realidad que materializan un signo que señala la esencia inacabada de la naturaleza.

La presencia del mundo no es completa sin la presencia del hombre, presencias inseparables que avanzan en : «un caminar tranquilo»; con base en esa imagen se hace patente el desplazamiento continuo del cosmos, conciencia que se hace lenguaje, versión de un tercero, reconocimiento de un yo frente a un tú, de alteridades en conjunción, de mundos distintos, que poseen la solidez del cuerpo; sin embargo, su comunicación se logra mediante la transparencia. Entonces, el juego poético enfrenta el juego de las palabras que referencian un movimiento perpetuo en el entrelazamiento de las presencias convocadas: «voy por tu cuerpo como por el mundo,/voy por tus ojos como por el agua/ voy por tu vientre como por tus sueños/ «abres mi pecho



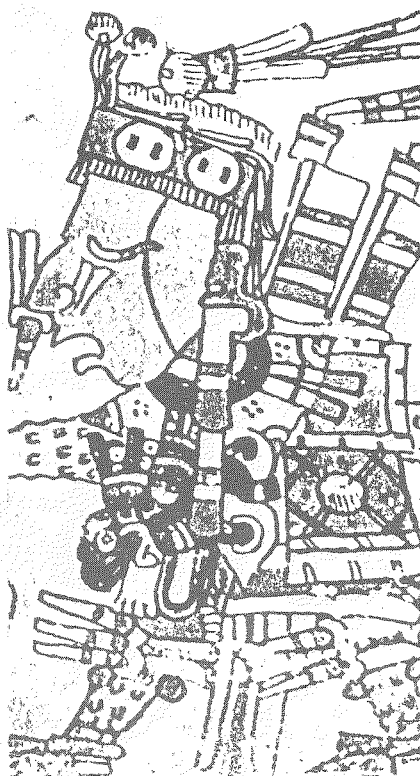
con tus dedos de agua. Cierras mis ojos con tu boca de agua».

Es obvio el reconocimiento de la experiencia sensual vivida por seres que confrontan una unión perfecta, más allá de la necesidad y del deseo; y, en consecuencia, se hallan en el estado de libertad que muestra el orden erótico, donde se reconoce la unidad en la diversidad como fundamento de otro ciclo significativo. El pensamiento cosmogónico de los antiguos mexicanos contempla el flujo de fuerzas transmitidas por una pareja compuesta por el dios Ometacutli, Señor de la dualidad, al cual se le conoce, también con el nombre de Tonacatecutli, el Señor de nuestro alimento y su pareja Tonacacihuatli, la estrella brillante, o la que tiene una falda de estrellas. Según su mitología, estos son dioses viejos que habitan el decimotercer cielo, Omeyocan, el lugar de la dualidad. A partir del verso «a la salida de mi frente busco» la significación de la unidad en la diversidad se torna mucho más ambigua, en cuanto a que las imágenes no proyectan un mundo feliz, sino, por el contrario, una visión trágica del yo experimentador, del yo que expresa un estado particular de frustración: «caigo con el instante, caigo a fondo/ invisible camino sobre espejos/ que repiten mi imagen destrozada/ piso días, instantes caminados, piso los pensamientos de mi sombra/ piso mi sombra en busca de un instante». Entonces, el ser y el no ser confluyen en la imagen de la apariencia, lo efímero gana un puesto en el tiempo. En ese preciso instante, el lenguaje engendra un salto profundo en el contexto de la significación. Pasamos de la concreción de las fuerzas cosmogónicas a la incertidumbre de los eventos históricos: «busco una fecha viva como un pájaro/ busco el sol

de las cinco de la tarde/ templado por los muros de Tezontle/ alta como el Otoño caminaba. Envuelta por la luz bajo la arcada/ y el espacio al ceñirla la vestía/ de una piel más dorada y transparente...»

En estas imágenes, la unidad primordial entre el yo - tú, se rompe. Entonces, hay una clara escisión, donde una de las partes corresponde con el ser de lo femenino, un ser que se desenvuelve en el tiempo, en el quehacer de la historia.

Posteriormente, a partir de la figura: «tigre color de luz, pardo venado» se engendra una visión poética que va más allá de la emoción primigenia, dando paso a una razón que se traduce en tiempo que fluye; en consecuencia, se convierte en fenómeno reconocible a través de la escritura, donde permanece como tiempo que se desvanece: «escritura de jade sobre el fuego/ flor de resurrección, uva de vida/ escritura del mar sobre el basalto,/ escritura de viento en el desierto/



testamento de sol, granada espi-ga.» Así comprendemos que todo desaparece, pero todo permanece, conciencia interior que captura el instante como el ojo captura los colores y las formas: «arde el instante y son un sólo rostro/ los sucesivos rostros de la llama,/ todos los hombres son un sólo hombre/ todos los rostros son un sólo rostro/ todos los siglos son un sólo instante/ y por todos los siglos de los siglos/ cierra el futuro un par de ojos».

Así resumimos cuatro momentos significativos que van desde el origen, donde se unen el movimiento y la quietud, pasando por la conjunción erótica de la pareja primordial, hasta su escisión total en el tiempo, tiempo que conlleva la memoria de una historia que emprende la búsqueda de aquella unidad perdida; entonces, la evocación es «sólo un instante mientras las ciudades,/ los nombres, los sabores, lo vivido,/ se desmoronan en mi mente ciega,/ mientras la pesadumbre de la noche/ mi pensamiento humilla y mi esqueleto,/ y mi sangre camina más despacio/ y mis dientes se aflojan y mis ojos/ se nublan y los días y los años/ sus horrores vacíos acumulan.»

La devastación total de la acción implacable del tiempo permite evaluar en profundidad el incalculable valor del instante, en el orden de lo trascendental, desde donde se vislumbra la conciencia de la existencia proyectada más allá de lo constructivo o de lo destructivo. La pasividad corrosiva, deteriorante se contrapone a la voluntad de la acción humana, como subsistencia de un hacer en el momento, de una labor que se graba como conciencia de totalidad: «Mientras el tiempo cierra su abanico/ y no hay nada detrás de sus imágenes/ el instante se abisma y sobrenada/ rodeado

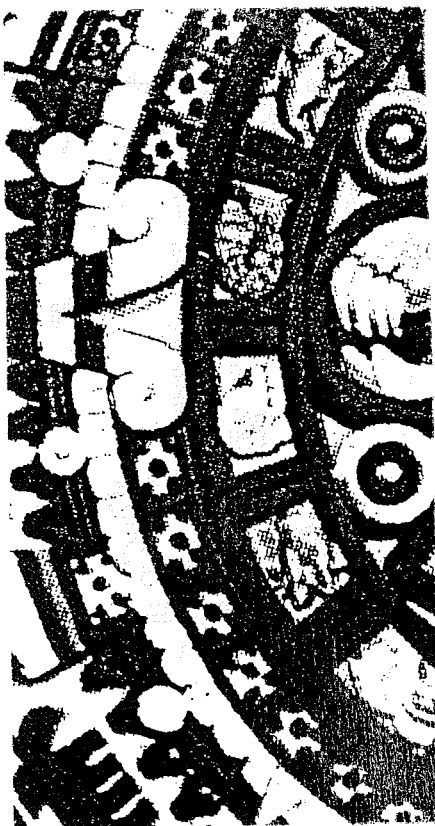
de muerte, amenazado/ por la noche y su lúgubre bostezo,/ amenazado por la algarabía/ de la muerte vivaz y enmascarada/ el instante se abisma y se penetra,/ como un puño se cierra, como un fruto/ que madura hacia dentro de sí mismo/ y así mismo se bebe y se derrama/ el instante traslúcido se cierra/ y madura hacia dentro, echa raíces/ Crece dentro de mí, me ocupa todo,».

Entonces, el tiempo como mecanismo dinámico se recoge en la apertura de la conciencia que lo hace significar en la energía transformativa que actualiza cada avatar vivido y capturado por la lucidez que regenera, amplía y reconstruye la existencia como sentido del ser en el ser: «oh vida por vivir y ya vivida,/ tiempo que vuelve en una marejada y se retira sin volver el rostro,/ lo que pasó no fue, pero está siendo/ y silenciosamente desemboca/ en otro instante que se desvanece».

Ser o no ser, plenitud o vacío, construcción o destrucción son acciones complementarias y totalitarias que juegan un papel vital en la reconstrucción de la estructura poética. De ahí que en este quinto ciclo de significación, la imagen temporal adquiere una gran intensidad, pues el transcurrir de los instantes ya no es una acción simplemente externa, sino la pericia que hace a la conciencia humana en el encadenamiento de las escenas que configuran la vida cotidiana, como efecto del andar y el desandar practicado por la vivencia concreta de un sujeto empírico que se deshace en la sensación de la corporeidad que se le escapa de las manos, como si fuera nada: «Frente a la tarde de salitre y piedra/ armado de navajas invisibles/ una roja escritura indescifrable/ escribes en mi piel y esas heridas/ como un traje de lla-

mas me recubren,/ arde sin consumirme, busco el agua,/ y en tus ojos no hay agua son de piedra,/ y tus pechos, tu vientre, tus caderas/ son de piedra, tu boca sabe a polvo,/ tu boca sabe a polvo emponzoñado,/ tu cuerpo sabe a pozo sin salida/ pasadizo de espejos que repiten/ los ojos del sediento, pasadizo/ que vuelve siempre al punto de partida»...

El olvido y la destrucción son dos hechos que están íntimamente relacionados, dentro del acto de la anulación de la memoria, para ser reemplazada por la revelación que surge en la conciencia donde se distingue el ser del no ser, la apariencia de lo que no lo es; por eso: «no hay nada en mí sino una larga herida/ una oquedad que ya nadie recorre,»/ «presente sin ventanas, pensamiento»/ «que vuelve, se repite, se refleja/ y se pierde en su misma transparencia,/ conciencia traspasada por un ojo/ que se mira mirarse hasta anegarse/ de claridad»...



El ver, el mirar, el movimiento y la quietud son acciones que encajan en la configuración de un descubrimiento que limita paso a paso el avance del tiempo en una sucesión ininterrumpida, desde la cual es posible hallar el conocimiento del cambio: «yo vi tu atroz escama,/ Melusina, brillar verdosa al alba,/ dormías enroscada entre las sábanas/ y al despertar gritaste como un pájaro/ y caíste sin fin quebrada y blanca,/ nada quedó de ti sino tu grito,/ «y al cabo de los años me descubro/ con tos y mala vista, barajando/ viejas fotos:/ «no hay nadie, no eres nadie,/ un montón de ceniza y una escoba/ «un cuchillo mellado y un plumero,/ un pellejo colgado de unos huesos,/ «un racimo ya seco, un hoyo negro/ y en el fondo del hoyo los dos ojos/ de una niña ahogada hace mil años,/ miradas enterradas en un pozo,/ miradas que nos ven desde el principio,/ mirada niña de la madre vieja/ que ve en el hijo grande un padre joven,/ mirada madre de la niña sola/ que ve en el padre grande un hijo niño,/ miradas que nos miran desde el fondo/ de la vida y son trampas de la muerte/ —¿o es al revés: caer en esos ojos/ es volver a la vida verdadera?,»...

El asunto de la significación, se encauza hacia el sexto nivel de sentido, donde se destaca cómo la conciencia se corresponde con el potencial del vacío, engendrado por la relatividad de la nada, una nada que se hace vigente en la percepción de un par de ojos, en cuya acción se captura el movimiento, el tiempo, y con ello, la transformación, conciencia lógica de un quehacer imperceptible, pero real. En estas circunstancias, el ojo conciencia es el instrumento que purifica a medida que hace patética la vivencia del dolor, como entidad que atraviesa los seres en experiencias

que concilian la unidad con la diversidad, los contrarios que se hacen uno: «caer, volver, soñarme y que me sueñen/ otros ojos futuros, otra vida,/ otras nubes, morirme de otra muerte!/ esta noche me basta, y este instante/ que no acaba de abrirme y revelarme/ dónde estuve, quién fui, cómo te llamas,/ cómo me llamo yo:»

Se percibe el proceso de interiorización de una verdad que se corresponde con la concepción de una única entidad universal, fenómeno contundente que se impone a la continuidad del proceso creativo que le da forma al poema, como realización que obedece a la búsqueda de un pensamiento conjunto, en el cual se investiga por el descubrimiento de una realidad óptica, expresable en un concepto amplio de civilización, dentro de diversos pensamientos antropológicos tradicionales. Desde ese orden de ideas, se maneja la indagación por la conciencia, orientada hacia el descubrimiento de la dimensión espiritual, dimensión que se inscribe más allá de un ámbito religioso concreto, porque corresponde con una vocación inexorable, que tiene cabida en las estructuras y potencias mensurables de la psique, desde donde el hombre vivencia lo eterno y lo temporal, en un proyecto entrelazado a través de la vida y la muerte: fenómenos esenciales de la naturaleza en general, y de lo humano en particular.

En este poema, la visión de mundo recorre un camino que no sólo informa acerca de la concepción de la realidad como manera de ser, sino que hay un adentramiento en la continuidad transformativa que la caracteriza a partir de los eventos históricos vividos cotidianamente por seres con capacidad de grabarlos en la memoria y asimilarlos mediante el crecimiento espiritual

afincado en la penetración del instante, un instante perpetuado en el constante cambio psíquico traducido por el reconocimiento de la presencia de ser en los seres: «Madrid, 1937/ en la plaza del Angel las mujeres/ cosían y cantaban con sus hijos/ después sonó la alarma y hubo gritos,/ casas arrodilladas en el polvo,/ torres hendidas, frentes escupidas/ y el huracán de los motores fijo:/ los dos se desnudaron y se amaron/ por defender nuestra porción eterna,/ nuestra ración de tiempo y paraíso,/ tocar nuestra raíz y recobrarnos/ recobrar nuestra herencia arrebatada/ por ladrones de vida hace mil siglos,/ los dos se desnudaron y besaron/ porque las desnudeces enlazadas/ saltan el tiempo y son vulnerables,/ nada las toca, y vuelven al principio,/ no hay tú ni yo, mañana, ayer ni nombres,/ verdad de los dos en sólo un cuerpo y alma,/ oh ser total»...

La creación literaria señala la cotidianidad limitada por la historia a través de una fecha concreta, y con ello, una ubicación precisa de los eventos, entonces, la manifestación violenta de los mismos contrasta con la versión erótica del encuentro de la pareja primordial que ha venido manifestándose a lo largo de la composición, como gestora de la prolongación de la vida en medio de avatares que pugnan por el aniquilamiento de la misma. En este contexto se enriquece la versión significativa de los ciclos siete, ocho y nueve, en donde se hace manifiesta la conjunción de la eternidad con el tiempo. Esta versión en las distintas culturas ha sido de especial importancia. Para los mexicanos, el concepto de «Pareja Suprema» desempeñaba un papel de importancia. Entre los aztecas, tomaba la forma de: «Nuestra Madre» «Nuestro Padre», la tierra y el sol. Entre los hindúes, la procrea-



ción de los seres se traduce en abundancia, entonces, lo no manifestado se manifiesta en todos los seres del cosmos, desde **Brahama** hasta la brizna de hierba.

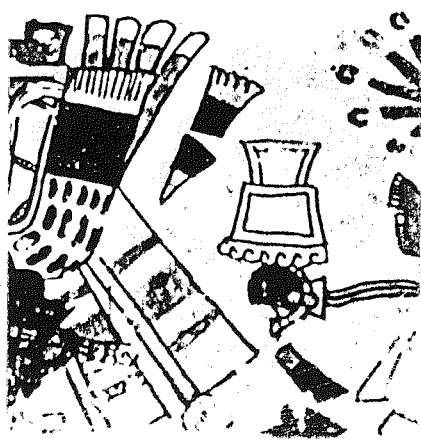
Posteriormente, la situación sintáctica de la obra, se centra en la espacialidad a la que nos hemos venido refiriendo, sólo que este espacio no es aquel ilimitado que orienta en el orden de lo cosmológico y lo trascendente, sino que se trata del espacio artificial construido por el hombre, y en el que transcurre su experiencia existencial como vivencia netamente afectiva; por ende, en el poema, la emocionabilidad se halla inscrita en un primer plano; de ahí que los significados sean netamente humanos: «cuartos a la deriva/ entre ciudades que se van a pique,/ cuartos y calles, nombres como heridas,/ el cuarto con ventanas a otros cuartos/ con el mismo papel descolorido/ donde un hombre en camisa lee el periodico/ o

plancha una mujer; el cuarto claro/ que visitan las ramas del durazno;/ el otro cuarto; afuera siempre llueve/ y hay un patio y tres niños oxidados;/ cuartos que son navíos que se mecen/ en un golfo de luz; o submarinos:/ el silencio se esparce en olas verdes,/ todo lo que tocamos fosforece;/ mausoleos de lujo, ya roídos/ los retratos, raídos los tapetes;/ trampas, celdas, cavernas encantadas,/ pajareras y cuartos encantados,»...

Los versos siguen una secuencia descriptiva que nos ubica en un tiempo presente, donde el espacio y los seres humanos se conjugan en un estado de encarcelamiento total, de destructividad, de limitación que lo afecta todo, entonces, hay dominaciones, influjos que se entrelazan unos en otros y configuran los sitios observados por la voz poética, pero pronto el contraste marca el inicio de un nuevo ciclo significativo: «todos se transfiguran, todos vuelan/ cada moldura es nube, cada puerta/ da al mar, al campo, al aire, cada mesa/ es un festín;/ cerrados como conchas/ el tiempo inútilmente los asedia,/ no hay tiempo ya, ni muro: espacio, espacio,/ abre la mano, coge esta riqueza,/ corta de los frutos come de la vida,/ tiéndete al pie del árbol, bebe el agua,! todo se transfigura y es sagrado,/ es el centro del mundo cada cuarto, es la primera noche, el primer día,/ el mundo nace cuando dos se besan,/ gota de luz de entrañas transparentes/ el cuarto como un fruto se entreabre/ o estrella como un astro taciturno/ y las leyes comidas de ratones»...

La concepción espacial toma forma al fundirse con el tiempo; entonces, el espacio adquiere el sentido de fin en sí mismo. La emotividad rompe las limitaciones y las barreras dejan de ser un obstáculo, ahí es cuando el espacio y el tiempo se revelan

bajo ritmos que trazan el ciclo donde se hunden los fenómenos naturales y los hechos humanos, impregnándose de las características de cada lugar en cada instante, a la manera de la concepción azteca. En el contexto socio-histórico, el poema presenta una atmósfera de monotonía, de crisis, de violencia, a veces reprimida y otras desencadenada; la agresividad se transforma en ironía, entonces, los sentidos se instalan en el mundo de la dualidad: «las rejas de los bancos y las cárceles/ las rejas de papel, las alambradas, los timbres, las púas y los pinchos,/ el sermón conocido de las armas,/ el escorpión meloso y con bonete,/ el tigre con chistera, presidente,/ del Club Vegetariano y la Cruz Roja,/ el burro pedagogo, el cocodrilo/ metido a redentor, padre de pueblos/ el jefe, el tiburón, el arquitecto/ del porvenir, el cerdo uniformado,/ el hijo predilecto de la iglesia/ que se lava la



negra dentadura/ con el agua bendita y toma clases/ de inglés y democracia, las paredes/ invisibles las máscaras podridas/ que dividen al hombre de los hombres, al hombre de sí mismo,/ se derrumbaban/ por un instante inmenso y vislumbramos/ nuestra unidad perdida, el desamparo que es ser/ hombres/ y compartir el pan, el sol, la muerte,/ el olvidado asombro de estar vivos;»...

La búsqueda de la unidad perdida es una constante en la significación de los ciclos 7 y 8, donde se cuestiona, precisamente, la escisión como fundamento del ejercicio del libre albedrío, frente a las costumbres, los caprichos y las órdenes. Por eso, se reitera la inalienable comunicación de todos los seres a través de la relación vida-muerte, donde los dos fenómenos en relación no son diferentes ni opuestos, sino complementarios, y por ende, se incorporan en la unidad que le da cohesión a la totalidad, con respecto al sentimiento que lo fusiona todo: «El mundo cambia/ si dos se miran y se reconocen,/ amar es desnudarse de los nombres:/ déjame ser tu puta, son palabras/ de Eloísa, mas él cedió a las leyes/ la tomó por esposa y como premio/ lo castraron después;»...

Posteriormente, en los siguientes versos que configuran los ciclos 9 y 10, se destaca la idea de libertad, un concepto que no excluye la experiencia del amor, sino que precisamente se incorpora como su condición indispensable. Amor y libertad son expresados como dos referentes afines, como una constante que genera la sobreabundancia en la que se engendra la existencia, de donde surge la verdad que elimina la apariencia, con el propósito de permitir apreciar la totalidad, la unidad siempre presente, la Presencia recogida por el lenguaje, por

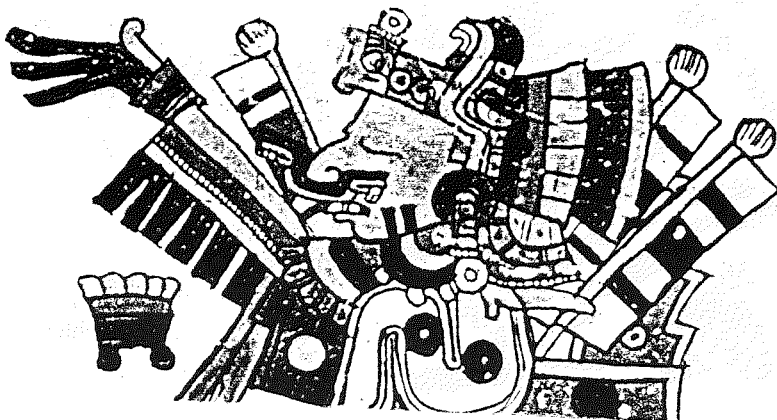
la escritura que representa distintos referentes de la manifestación de lo universal en lo particular; entonces, la senda poética delinea actitudes humanas: «Mejor el crimen,/ Los amantes suicidas, el incesto/ de los hermanos como dos espejos/ enamorados con su semejanza/ mejor comer el pan envenenado,/ el adulterio en los lechos de ceniza,/ los amores feroces, el delirio,»/...

El poema hace una verdadera apología al amor en todas sus manifestaciones, como sentimiento mítico, fecundo: «Mejor la castidad, flor invisible/ que se mece en los tallos del silencio,/ el difícil diamante de los santos/ que filtra los deseos, sacia el tiempo,/ nupcias de la quietud y el movimiento,/ canta la soledad en su corola ...

La conciencia de lo Sagrado, del Ser, aflora en la versión erótica de una escritura: «el mundo cambia/ si dos vertiginosos y enlazados,/ caen sobre la yerba: el cielo baja,/

«los árboles ascienden, el espacio/ sólo es luz y silencio, sólo espacio/ abierto para el águila del ojo,»...

Entonces, el sentido textual se hace poético cuando la escritura referencia cómo los avatares de la cotidianidad unen a un yo con un tú, en la relación entablada a través del sentimiento amoroso, fenómeno que los reconcilia y los introduce en la dinámica espacio-temporal. Entonces, las individualidades se pierden para dar paso a una identidad total, donde es posible la realización o el ejercicio de la libertad, la cual se halla simbolizada por el «águila del ojo». A nuestro juicio, y en relación con la codificación de la Cultura Azteca, en la totalidad, la poética reconoce una conciencia integral en la cual se da cabida a todo tipo de bondades y sobreabundancias, plasmadas en la concepción de la plenitud, y mostrada por el recogimiento de la asociación de los colores verde y azul. Según el código Pejérvarv-Mayer,



tales colores caracterizan al paraíso terrestre.

Desde otra perspectiva, los antiguos mexicanos apreciaban que el azul y el verde son emblema del agua y del fuego, lo mismo que de la frescura y de la aridez, de la abundancia y de la sequía. En esta imagen simbólica, los contrarios dejan de ser irreconciliables, para integrarse en la imagen de la totalidad, en un hecho que orienta la construcción total del poema, en cuya estructura, se graba el quehacer de la contingencia, la cual se halla marcada por la noción de movimiento, con respecto al de la quietud, fenómenos centrales de un proceso de anulación mutua, que da paso a una nueva imagen: la de la nada, vista en términos de conciencia, y realizada en el encuentro de la individualidad con la unidad.

Entonces, la manifestación energética se diluye en su propia actividad. El fuego, si bien se convierte

en símbolo de destrucción, también lo es de purificación. Para el pueblo precolombino, del que venimos hablando, fuego y sol se identifican, en cuanto marcan el espacio del nacimiento y de la muerte, los límites que demarcan la existencia: «todo se quema, el universo es llama,/ arde la misma llama que no es nada/ sino un pensar en llamas, al fin humo;/ no hay verdugo ni víctima...»

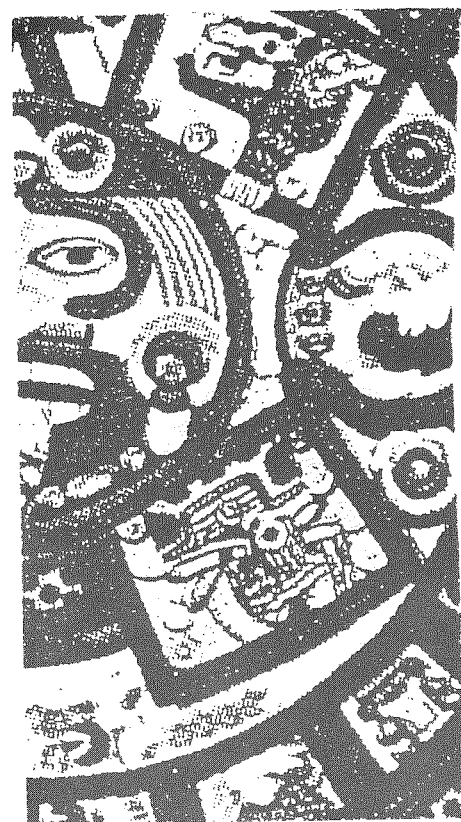
Bajo el contexto de las imágenes anteriores, surge la versión de la muerte, reconocida en el silencio: «¿y el grito/ en la tarde de viernes?, y el silencio/ que dice sin decir, ¿no dice nada cuando pasa el tiempo?/ no pasa nada, sólo un parpadeo,/ un movimiento apenas, nada,/ no hay redención, no vuelve atrás el tiempo,/ los muertos están fijos en su muerte/ y no pueden morir de otra muerte.»

Dos acciones diferentes: el grito y el silencio, transformadas en signos que se totalizan en la figura del encuentro entre el ser y el no ser; por lo tanto, en plenitud y carencia, por eso: «¿la vida cuándo fue de veras nuestra?/ ¿Cuándo somos de veras lo que somos?/ bien mirado no somos, nunca somos». El indagar por el sentido de la vida se aprecia en dos horizontes, el de la individualidad, donde: «bien mirado no somos, nunca somos/ a solas sino el vértigo y vacío/ muecas en el espejo/ horror y vómito». Por otro lado, la colectividad ocupa un lugar especial, de condición primordial para encontrarse consigo mismo: «muestra tu rostro al fin para que vea/ mi cara verdadera, la del otro,/ mi cara de nosotros siempre todos,». Bajo el descubrimiento de estas formas, el sentido poético establece un pacto entre la vida y la muerte. Entonces, los ciclos 10, 11 y 12, se sitúan en la lectura del Calendario Azteca, en el cual se

graba la figura del dios del fuego: el sol captado como el ser asociado, pero opuesto a la tierra madre, designada a través de distintas deidades, como es el caso de: Itzpapálotl y de Teteoíman, quienes representan símbolos de nacimiento y muerte, de aniquilamiento y desaparición irremediable.

La forma de espiral que le da imagen al poema traduce el tiempo como soporte del movimiento, pero también como base de la permanencia de un estar siendo, para proyectarse en sí mismo y por sí mismo: «abre la mano,/ señora de semillas que son días, el día es inmortal, asciende, crece/ acaba de nacer y nunca acaba,/ cada día es nacer un nacimiento/ es cada amanecer y yo amanezco,/ amanecemos todos, amanece/ con su cara de Juan cara de todos,/ puerta del ser, despiértame, amanece».

El principio y el fin, la vida y la muerte, el tiempo y la eternidad se aúnan en los ciclos 1 y 13, idénticos porque marcan el principio y el fin



como un quehacer constante e in-
acabable, donde el ser humano no
es más que un caminar a través del
tiempo, para generar el espacio de
la existencia, y, entonces, trazar los
límites de la vida, conducir en ellos,
la libertad hacia un destino históri-
co que se convierte en piedra, en
calendario, en la lectura del tiem-
po, en la orientación del mismo, en
el reconocimiento de la unidad de
la diversidad: «me arrancaba de mí,
me separaba/ de mi bruto dormir
siglos de piedra/ y su magia de
espejos revivía/ un sauce de cris-
tal, un chopo de agua,/ un alto
surtidor que el viento arquea,/ un
árbol bien plantado, más danzan-
te,/ un caminar de río que se cur-
va,/ avanza, retrocede, da un rodeo
y llega siempre:»

El poema se desplaza en el primero
y último ciclo de significación, des-
de ahí el campo semántico de la
creación poética se orienta hacia
una forma de conciencia temporal,
donde el sentido de civilización está
implicado en el de cultura, y, por

ende, desde la forma poética, todos
los fenómenos naturales e históri-
cos confluyen en el proceso de la
estricta sucesión de los momentos,
lo que ha sido y lo que puede llegar
a ser. Entonces, podemos afirmar
que la estructura poética de *Piedra
desol* conjuga el ser y el tiempo. Por
ende, en esa conjunción se recoge
la mirada civilizadora de la cultura
Azteca, con respecto a la contem-
poraneidad de los hechos ocurri-
dos en los tiempos actuales. Enton-
ces, la clave del número 13 está
siempre en relación con la del nú-
mero 4, para geometrizarse en el
círculo que se proyecta en el cua-
drado, en el espacio. De acuerdo
con la visión de los antiguos mexi-
canos, la existencia transcurre en
tiempos diferentes y en espacios
radicalmente distintos unos de
otros, donde hay áreas cualitativa-
mente singulares, que están dividi-
das con el concepto del año venu-
siano, año que tiene una revolución
de 584 días, con respecto al sol, cifra
que coincide con el número de ver-
sos del poema.

Desde la lectura del poema de Paz,
se recoge la idea de relación entre
visión de mundo y civilización, cin-
co siglos después del florecimiento
de los cielos y de los soles aztecas,
del calendario que muestra la exis-
tencia humana como un fenómeno
demarcado por la duración, y des-
de donde el hombre libremente
transforma la historia y proyecta su
vida hacia la búsqueda de una con-
ciencia que logre adentrarse en los
abismos del ser para descubrir su
unidad en los íntimos sentimientos
del amor, marcados por el erotis-
mo que orienta la poética del autor
mexicano, a través de su composi-
ción literaria.

BIBLIOGRAFIA

HEINRICH, Zimmer. *Filosofía de la India*.
Eudeba, Buenos Aires, 1970.

PAZ, Octavio. *Libertad bajo palabra: La
Estación Violenta: Piedra de Sol*. Fondo de
Cultura Económica, México, 1968. Pp. 237
a 245.

SOUSTELLE, Jacques. *El Universo de los
Aztecas*. Fondo de Cultura Económica,
México, 1982.

