

UNIVERSIDAD SAN FRANCISCO DE QUITO USFQ

Colegio de Ciencias Sociales y Humanidades

Piedra de Sol: Una Lectura Desde las Emociones

Pablo Gabriel Ortiz Armas

Artes Liberales

Trabajo de fin de carrera presentado como requisito
para la obtención del título de
Licenciado en Artes Liberales

Quito, 20 de abril de 2020

UNIVERSIDAD SAN FRANCISCO DE QUITO USFQ

Colegio de Ciencias Sociales y Humanidades

HOJA DE CALIFICACIÓN DE TRABAJO DE FIN DE CARRERA

Piedra de Sol: Una lectura desde las emociones

Pablo Gabriel Ortiz Armas

Nombre del profesor, Título académico

Jorge García, Ph.D.

Quito, 20 de abril de 2020

DERECHOS DE AUTOR

Por medio del presente documento certifico que he leído todas las Políticas y Manuales de la Universidad San Francisco de Quito USFQ, incluyendo la Política de Propiedad Intelectual USFQ, y estoy de acuerdo con su contenido, por lo que los derechos de propiedad intelectual del presente trabajo quedan sujetos a lo dispuesto en esas Políticas.

Asimismo, autorizo a la USFQ para que realice la digitalización y publicación de este trabajo en el repositorio virtual, de conformidad a lo dispuesto en el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

Nombres y apellidos: Pablo Gabriel Ortiz Armas

Código: 00137304

Cédula de identidad: 1004505101

Lugar y fecha: Quito, 20 de abril de 2020

ACLARACIÓN PARA PUBLICACIÓN

Nota: El presente trabajo, en su totalidad o cualquiera de sus partes, no debe ser considerado como una publicación, incluso a pesar de estar disponible sin restricciones a través de un repositorio institucional. Esta declaración se alinea con las prácticas y recomendaciones presentadas por el Committee on Publication Ethics COPE descritas por Barbour et al. (2017) Discussion document on best practice for issues around theses publishing, disponible en <http://bit.ly/COPETHeses>.

UNPUBLISHED DOCUMENT

Note: The following capstone project is available through Universidad San Francisco de Quito USFQ institutional repository. Nonetheless, this project – in whole or in part – should not be considered a publication. This statement follows the recommendations presented by the Committee on Publication Ethics COPE described by Barbour et al. (2017) Discussion document on best practice for issues around theses publishing available on <http://bit.ly/COPETHeses>.

RESUMEN

El trabajo propone una nueva lectura del famoso poema de Octavio Paz, *Piedra de Sol*. En este texto se investiga una perspectiva emocional basada en las premisas de varios filósofos que ahondaron en el tema. Dicho análisis, explora desde el lenguaje poético en relación con la comprensión humana con lo dicho por Hobbes, la naturaleza expresada en los versos del poeta mexicano con estrecha relación a la teoría de Spinoza para finalizar en un análisis del objeto emocional y el objeto lírico de toda la obra. La investigación permite una nueva interpretación de los elementos claves de este texto junto con la relevancia del deseo y el miedo como emociones imperantes dentro del poema, así como la justificación del carácter cíclico del mismo.

Palabras clave: Lenguaje poético, figuras literarias, vicios del lenguaje, hablante lírico, cuerpo femenino, *amor divinizante*, objeto del deseo, deseo, miedo, carácter cíclico.

ABSTRACT

This work proposes a new reading of the famous poem by Octavio Paz, *Piedra de Sol*. Into this text investigates an emotional perspective based on the premises of some philosophers who delved into the topic. The present analysis, explores from the poetic language in relation to the human comprehension said by Hobbes, the nature expressed in the lines of the Mexican poet with a close relation to Spinoza's theory to finish with an analysis of the emotional object and the lyric object on all artwork. The investigation permits a new interpretation of the most important elements of the text and with the relevance of the desire and the fear as prevailing emotions into the poem, as well as the justification for its cyclical nature.

Key words: Poetic language, literary figures, vices of language, lyrical speaker, female body, *divinizing love*, object of desire, desire, fear, cyclical character.

TABLA DE CONTENIDO

Introducción	8
Desarrollo del tema	10
Lenguaje	10
Naturaleza	12
Emocionalidad	16
Conclusiones	27
Referencias bibliográficas	30

INTRODUCCIÓN

Filosóficamente, las emociones son observadas y descritas como la manera de ser conscientes de estas. Algunos filósofos como Spinoza (1677), enfocan su descripción del sistema emocional para que aprendamos a controlarlas y otros, como Hobbes (1651), para que las conozcamos. Sin embargo, las emociones están más allá de su descripción y la intención de entenderlas. Siempre estamos bajo una disposición afectiva y muchas veces el ser humano plasma su emoción a través del arte. La literatura, y sobre todo la poesía, hacen un trabajo semejante al filosófico al dar cuenta de las emociones por medio del lenguaje. Si se habla desde Depraz (1999), el poeta también realiza el trabajo subjetivo sobre las emociones. Además de eso, la poesía busca, no solo describir emociones, sino transmitir las al lector, en este caso como lectores bajo un criterio filosófico emocional.

Para realizar esta investigación se usará el poema *Piedra de Sol* (1957), un poema de quinientos ochenta y cuatro versos escrito por el poeta mexicano Octavio Paz. El poema, que puede categorizarse en una suerte de surrealismo y existencialismo, construye un paradigma que se enmarca dentro de la idea de frase circular, porque inicia de la misma manera en que termina. El poema tiende a la autonomía de los versos, predominando el endecasílabo en la estructura; habla temáticamente sobre el amor, el deseo, la otredad, el cuerpo que se juntan en los versos que lo contienen de manera única y como una amalgama a lo largo de todo el texto.

En el presente texto se responderá a las preguntas ¿cuál es la emoción principal y el objeto de ella en el poema? ¿qué conceptos, desde la filosofía de las emociones, se pueden utilizar para pensar esta posibilidad? En Hobbes, por ejemplo, la poesía con sus figuras retóricas resultan ser un vicio del lenguaje que genera conceptos absurdos. Para refutar esto se usa la poesía lírica, un género caracterizado por la cualidad de presentez, que lleva una

carga emocional que se retrata en las emociones del hablante de manera implícita bajo figuras literarias.

Figuras como: la sinestesia, personificación, personificación retórica, entre otras; se apegan al pensamiento de Hobbes y el empirismo. Paz (1960), realiza muchas de sus figuras en relación a la naturaleza como una experiencia previa con el mundo. La naturaleza podría extrapolarse a Spinoza donde ella es el mismo Dios y desde ahí se puede decir que, desde la estrofa 4 a la 9, el hablante lírico construye el cuerpo del objeto lírico (la persona amada) en relación con la naturaleza. Es decir, que deifica a su objeto lírico como el Dios panteísta de Spinoza.

La especulación desde la que se partirá para identificar la emocionalidad del poema es que, en términos de Spinoza, el hablante presenta un deseo. Dicho deseo en un inicio no marca un objeto concreto y hacia el final postula nuevas percepciones sobre la causa y el obrar para satisfacer este deseo.

La importancia del texto recae en la posibilidad de expandir la condición emocional de la poesía para entender de mejor manera por qué se cree que el arte es emoción. Si se expande desde la filosofía de las emociones, se puede esclarecer la relación directa que tiene el arte con ellas. No solo como un asumir la emocionalidad sino expandir el panorama de esta relación, sus adaptaciones y posibles fenómenos para poder entender cómo trabajan de la mano ambos elementos propios del ser humano y abrir una manera de leer a la poesía lírica desde uno de sus parámetros más importantes, las emociones.

DESARROLLO DEL TEMA

Lenguaje

Thomas Hobbes, en su libro el *Leviatán* (1651), se encarga de describir al ser humano y sus afectos como una parte de la discusión que lo lleva a conclusiones sobre el Estado. Para él, si el hombre se conoce a sí mismo conoce a los otros y también al Estado que se conforma de ellos. En el capítulo *De Homine*, Hobbes habla de las sensaciones, la imaginación, el lenguaje, la razón y por último los afectos que el hombre experimenta.

En cuanto lo que compete al lenguaje Hobbes describe la función, los usos y los vicios del mismo. Lo que el filósofo hace a lo largo de su texto es estigmatizar a la metáfora y, de manera implícita, todas las figuras y tropos literarios afirmando que son vicios del lenguaje que se oponen a los usos generales “cuando usan las palabras metafóricamente, es decir, en otro sentido distinto de aquel para el que fueron establecidas, con lo cual engañan.” (Hobbes 24). Para él la metáfora, y en consecuencia las figuras literarias, resultan ser un engaño que alguien hace hacia los otros y por lo tanto no son útiles en la transmisión de las ideas.

Este juicio sobre la metáfora no solo queda ahí, sino que Hobbes lo lleva hacia otra afirmación donde pone aún más en crisis el uso metafórico como absurdo donde “tales nombres nunca pueden ser fundamento de raciocinio. Tampoco pueden serlo las metáforas y tropos del lenguaje, si bien éstos son menos peligrosos porque su inconsistencia es manifiesta, cosa que no ocurre en los demás.” (Hobbes 31). En este sentido con el argumento que Hobbes postula, se puede tomar a la poesía como un acto no racional, sino que se evoca hacia lo que denomina absurdo o irracional. Queda por intentar dilucidar que el absurdo en el que la metáfora recae funciona también en la transmisión/expresión de pasiones y afectos.

Por ejemplo, Paz dice:

a la salida de mi frente busco,

busco sin encontrar, busco un instante,
 un rostro de relámpago y tormenta
 corriendo entre los árboles nocturnos,
 rostro de lluvia en un jardín a oscuras,
 agua tenaz que fluye a mi costado,
 vv. 85-90, 87

En este ejemplo encontramos algunas figuras que para Hobbes resultarían absurdos. El hablante lírico se refiere a una búsqueda, un anhelo casi imposible o en términos del mismo Hobbes, desesperación: “El *apetito*, unido a la idea de alcanzar, se denomina ESPERANZA. La misma cosa sin tal idea, DESESPERACION.” (44). En el verso 87, por ejemplo, se habla de un rostro, casi siempre humano, “de relámpago y tormenta”, es decir una personificación de la tormenta para describir a la persona amada. Para Hobbes esto sería un absurdo porque no existe en la naturaleza alguien con el rostro de tormenta o cosa semejante. Sucede que el filósofo no tomó en cuenta el trabajo mental que realiza el ser humano ante este tipo de enunciados. Si bien no postula cosas reales o verdaderas, la mente es capaz de relacionar características de una palabra con las de la otra, así entendemos que, el objeto lírico no tiene rostro de relámpago sino sus características de luz, destello, asombro, entre muchas otras cosas. Lo que sucede es que, en el absurdo, al estar construido por términos verdaderos que claramente comprendemos por separado, se puede hacer la relación necesaria para generar un sentido, que, aunque parezca extraño, requiere de un trabajo racional más profundo suscitado en relación con las *conexiones* no solo con los *nombres*¹.

¹ “La manera como el lenguaje se utiliza para recordar la consecuencia de causas y efectos, consiste en la aplicación de *nombres* y en la *conexión* de ellos.” (Hobbes 24)

Naturaleza

Por otro lado, la idea de la naturaleza ha sido abordada por dos filósofos de manera particular en cada uno. Y en ambos su definición de la naturaleza puede tener múltiples lecturas del texto de Octavio Paz, pues el autor tiende a elaborar su poema y muchas de las figuras literarias usando a la naturaleza como la fuente inspiradora para sus elementos retóricos.

Hobbes habla de la naturaleza como “el arte con que Dios ha hecho y gobierna el mundo” (3), arte que ha sido imitado por el arte del hombre (Hobbes 3). Para él la naturaleza es la creación de Dios y cómo viene de él es perfecta y de ella el hombre toma elementos para imitarla. Así ha construido al Estado que no es más que la Naturaleza del humano y el imitar la creación de Dios para organizarse. Hobbes denomina a la relación del ser humano con el mundo como *sensación*². Esta sensación está sujeta al intelecto humano y al recuerdo establecido por la experiencia “en efecto: no existe ninguna concepción en el intelecto humano que antes no haya sido recibida, totalmente o en parte, por los órganos de los sentidos.” (Hobbes 6). El recibimiento previo de los sentidos se entiende como la experiencia que se guarda en la memoria o lo que Hobbes denomina *imaginación*³, de esta imaginación el hombre construye sus emociones.

El hablante lírico de Paz se expresa a partir de sus imaginaciones, es decir de su experiencia con el mundo como hemos visto según Hobbes y, de manera más notoria, elabora un sinnúmero de relaciones de la naturaleza para hablar de su objeto lírico, del cuerpo que construye y de la situación de enunciación. En pocas palabras, el hablante realiza una

² “cada uno de ellos es una representación o *apariencia* de cierta cualidad o de otro accidente de un cuerpo exterior en nosotros, de lo que comúnmente llamamos objeto. Dicho objeto actúa sobre los ojos, oídos y otras partes del cuerpo humano, y por su diversidad de actuación produce diversidad de apariencias.” (Hobbes 6)

³ “La IMAGINACION no es otra cosa sino una sensación que se debilita; sensación que se encuentra en los hombres y en muchas otras criaturas vivas, tanto durante el sueño como en estado de vigilia.” (Hobbes 10)

remembranza de lo que ha vivido para construir todo el poema y elaborar un lugar, un espacio, ciertas circunstancias y al mismo tiempo construir al objeto lírico principal (Objeto indefinido hasta el momento).

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:

un caminar tranquilo

de estrellas o primavera sin premura [...]

Paz vv. 1-8, 85

La enunciación en analogías de muchos elementos de la naturaleza representa el uso y habilidad de enumerar las imaginaciones. Éstas muestran la capacidad de transformarlas en la mente para que, mientras hablan del objeto que existe en la naturaleza, también den una nueva representación de lo ficticio que el sujeto quiere presentar al lector.

Por otro lado, Spinoza postula que la naturaleza no es una creación de Dios⁴, sino que él es la naturaleza, así como lo es el hombre también. En otras palabras, Dios es la naturaleza misma, lo que en ella se encuentra, sus leyes y reglas universales. Pues todo lo que existe son *modos de existencia de Dios*⁵. Para Spinoza la naturaleza solo se conoce a partir de sí misma.

⁴ “VI. Por *Dios* entiendo un ser absolutamente infinito, esto es una substancia que consta de infinitos atributos, cada uno de los cuales expresa una esencia eterna e infinita” (Spinoza 68)

⁵ “V. Por modo entiendo las afecciones de una substancia. O sea, aquello que es en otra cosa, por medio de la cual es también concebido.” (Spinoza 68)

la naturaleza es siempre la misma, y es siempre la misma, en todas partes, su eficacia y potencia de obrar [...] por tanto uno y el mismo debe ser también el camino para entender la naturaleza de las cosas, cualesquiera que sean, a saber: por medio de las leyes y reglas universales de la naturaleza. (Spinoza 124)

Afirmar que la naturaleza se conoce a partir de ella misma propone que la persona tenga una relación con ella. Y es aquí donde el modo de existencia y el denominado Dios *panteísta*⁶ pueden brindar otra lectura de *Piedra de Sol*, pues, en las estrofas de la cuatro a la nueve se construye al objeto lírico (un cuerpo femenino) a partir de la descripción de la ciudad, de lo existente en la naturaleza, de Dios mismo. Esto se puede extrapolar y entenderse más fácilmente con la idea de que el hablante lírico deifica al objeto lírico volviéndolo panteísta como el Dios de Spinoza.

eres una ciudad que el mar asedia,

una muralla que la luz divide

en dos mitades de color durazno,

un paraje de sal, rocas y pájaros

bajo la ley del medio día absorto,

Paz vv. 47-51, 86

Si el hablante mira al objeto en todo lo que aparece a su alrededor está presente en todo lo existente. ¿Es el amor⁷ descrito en el poema la posibilidad de divinizar al objeto? ¿El

⁶ “Todo en cuanto es, es en Dios, y sin Dios nada puede ser ni concebirse” (Spinoza 81) esto incluye a cualquier substancia extensa, o sea la naturaleza, que es uno de los infinitos atributos de Dios (Spinoza 82).

⁷ Se entenderá por amor lo que Spinoza mismo define: “El *amor* no es sino una *alegría*, acompañada por la *idea de una causa exterior*” (136)

amor afecta no solo el obrar sino la percepción del mundo para que el sujeto encuentre al objeto amado en toda la naturaleza?

Para responder las interrogantes se recurrirá una teoría nueva en donde se puede hablar del *amor divinizante*. Este amor solo se podría dar si, en términos de Spinoza, la intensidad de la emoción es la suficiente para evitar que el sujeto pueda ser víctima de fluctuación de ánimo hacia el objeto. Si el amor que experimenta es lo suficientemente fuerte sería casi imposible que este resulte expuesto a cambios representativos, así se produce el constante pensamiento del objeto amado. Además, la afección de este pensamiento a los sentidos hará que estos empezaran a relacionar cualquier sensación con el objeto de la emoción. El afecto se volvería, por decirlo de manera simple, inmutable y de suma fuerza por un prolongado tiempo; se hablaría de la experimentación de la emoción con alta intensidad y larga duración.

Esta teoría encuentra sustento en la intensificación del esfuerzo que Spinoza describe. Dicho *esfuerzo*⁸/connato, se da en ciertos versos donde el beso, como obrar, realiza una intensificación del afecto, en este caso del amor: “amar es combatir, si dos se besan// el mundo cambia, encarnan los deseos, [...]” (Paz vv. 369-370, 94). Presentado explícitamente, el beso se vuelve el acto que representa el amor, este obrar es cumplir los deseos. El objeto es el amado y la manera de obrar por ese amor es encarnarlo a través de un beso. Como obrar en pro del deseo de amor nos acerca a la perfección, el esfuerzo se intensifica y el *conatus*⁹ toma un nivel donde es más intenso y como persevera en la existencia, el afecto que causa este bienestar se prolongará también. Así es que fácilmente el amor que se ha presentado con intensidad y, por el cual se ha obrado rápidamente, tiende a que el objeto del amor sea divinizado por nosotros en la naturaleza.

⁸ “Cada cosa se esfuerza cuanto está a su alcance, por perseverar en su ser” (Spinoza 131)

⁹ “Esta ley del *conatus* es general para toda la naturaleza, aunque sólo en el hombre alcance la dimensión «psicológica» que la palabra «esfuerzo» parece conllevar” (Spinoza 131)

Emocionalidad

En esta parte se pretende contestar exactamente a la pregunta principal. Como se ha visto anteriormente, en cuanto al lenguaje y a la naturaleza se aclararon ciertas nociones que posiblemente no se encontraban en relación con la emocionalidad, sino que eran aclaraciones para evitar alguna refutación al análisis siguiente. ¿Cuál es la emoción principal del poema, y cuál es su objeto en específico? En el plano lírico, la transmisión de un estado emocional es el terreno donde se mueve la escritura, apostando siempre a una concentración y densidad emotiva. Ahora bien, queda por demostrar textualmente dónde yace la emoción por la que aboga Octavio Paz, o más bien su hablante lírico.

Para empezar la discusión se usará un ejemplo que expone una condición importante para abordar el poema:

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,

Paz vv. 163-168, 89

En los versos anteriores se ve ejemplificada lo que en Depraz es conocido como la conciencia de las turbaciones de mi cuerpo (50). De esta manera se puede hablar de que el hablante lírico hace un ejercicio donde su emoción y lo manifiesto —o la *manifestación*¹⁰

¹⁰ “la emoción empieza y termina con lo que llamamos sus efectos o manifestaciones. No tiene *status* mental ni como la sensación vivida de las manifestaciones, ni como la idea de ellas; esta última constituye toda su materia, su suma y su substancia” (James 922)

según James— durante ella lo transportan al plano poético. Siguiendo la línea que James plantea, se expandirá hacia una nueva teoría donde el hablante sufre varias circunstancias emocionales. Por un lado, está la emoción primera que pretende describirnos con el acto de escribir. Así mismo este describir de la emoción primera provoca un recuerdo que también hace que existan turbaciones en el cuerpo de menor grado pero que pueden catalogarse como *emociones sutiles*¹¹.

Una vez que ingresamos a lo que el hablante lírico está realizando a nivel emocional, es decir, al notar que hay una emocionalidad por parte de él, podemos empezar a realizar ciertas aclaraciones. Si bien el hablante es una construcción lírica que realmente no existe, se lo puede tomar como un sujeto que experimenta emociones. Se ha dicho anteriormente que la emoción existente en todo el poema es *amor* y se ha teorizado el *amor divinizante*¹² más específico, en cuanto corresponde con la teoría de Spinoza. Para él, el amor produce ciertos otros afectos, en especial el deseo que puede devenir en desesperación o esperanza como Hobbes enuncia. El deseo brota de la tristeza, la alegría, el odio o el amor y si estos se intensifican o disminuyen el deseo también lo hará (Spinoza 151). El deseo viene a la mesa de discusión como el afecto predominante a lo largo de todo el poema, pero ¿deseo de qué? Las marcas textuales proponen un cuerpo *femenino* indeterminado (cita de la página 7), ¿se puede decir que el deseo se dirige hacia el mismo cuerpo que describe? A esta pregunta se presentan versos que niegan la posibilidad de que solo el cuerpo sea el objeto de deseo:

he olvidado tu nombre, Melusina,

Laura, Isabel, Perséfone, María,

¹¹ “los cambios corporales siguen directamente a la percepción del hecho excitante, y que nuestra sensación de los mismos cambios conforme ocurre ES la emoción” (James 915)

“Son las sensaciones morales, intelectuales y estéticas.” (James 929)

¹² Mírese la página 7 del presente texto.

tienes todos los rostros y ninguno,

Paz vv. 115-117, 88

Esta indeterminación propuesta por el mismo hablante se plasma cuando le atribuye distintos nombres a este cuerpo y al mismo tiempo le dice que no es ninguno, no es nadie ni ningún cuerpo en específico, puede ser cualquiera. Aparentemente, el deseo tiene el objeto de un cuerpo femenino, pero después el mismo hablante hace una mención en sus versos donde pone en claro cuál es ese objeto en realidad:

el instante se abisma y se penetra,

como un puño se cierra, como un fruto

que madura hacia dentro de sí mismo

y a sí mismo se bebe y se derrama

el instante translúcido se cierra

y madura hacia dentro, echa raíces...

Paz vv. 180-185, 90

Como lo marca, es este instante al que se puede tomar como objeto del deseo, pero este instante en la cita anterior resulta no ser concreto del todo, pues solo lo pronuncia como tal sin ninguna descripción del evento o lo sucedido en él. Desear un instante asume un deseo de algo que ha pasado, y dado que ha propuesto un cuerpo femenino anteriormente se puede decir que este instante debió pasar con dicho sujeto descrito ¿Cuál o cuáles son los actos que el instante rememora? ¿Es posible que de haber actos del instante sean objeto del deseo? Para responder a las interrogantes el hablante proporciona nuevas marcas textuales que colaboran a construir un argumento sólido:

camino por las calles de mí mismo
 bajo un sol sin edad, y tú a mi lado
 caminas como un árbol, como un río
 caminas y me hablas como un río,
 creces como una espiga entre mis manos,
 late como una ardilla entre mis manos,
 vuelas como mil pájaros, tu risa
 me ha cubierto de espumas, tu cabeza
 es un astro pequeño entre mis manos,
 el mundo reverdece si sonríes
 comiendo una naranja,

 el mundo cambia

 si dos, vertiginosos y enlazados,
 caen sobre las yerbas: el cielo baja,
 los árboles ascienden, el espacio
 sólo es luz y silencio, sólo espacio
 abierto para el águila del ojo,

 Paz vv. 423 – 439, ..., 96

Aparece el instante detallado con todos los actos sucedidos en él, con esto se puede decir que el deseo es volver a vivir estos actos descritos, no con alguien en especial, lo aclara al indefinir al sujeto femenino (cita página 9), sino los actos como tal. El instante se puede traducir como las circunstancias en términos de Spinoza y así se entiende que: *“Quien se acuerda de una cosa por la que fue deleitado una vez, desea poseerla con las mismas circunstancias que se dieron cuando fue deleitado por ella la primera vez”* (Spinoza 151).

Este deseo del hablante por poseer lo que lo deleitó es un deseo de sus circunstancias, pero resulta complicado de obtenerse en la normalidad, pues es imposible que las condiciones sean las mismas.

Frente a la imposibilidad de que el instante suceda exactamente igual, se recurre al panorama relacionado con el acto de escribir: “busco sin encontrar, escribo a solas,” (Paz v. 91, 87) y después vuelve a la misma idea: “escritura de fuego sobre el jade...” (Paz v. 125-..., 88). Estos ejemplos ayudan a tomar el acto de escribir desde la figura retórica del hablante, quien anuncia que está escribiendo y que en este ejercicio de escritura experimenta la posibilidad de reproducir las circunstancias. Si bien experimenta las emociones sutiles surgidas de la imaginación –como James postula– y descritas anteriormente, también experimenta las emociones presentes que el escribir le provoca.

Este acto de escribir, sucedería de manera irreflexiva en la conciencia, se usará la definición de escritura que Sartre (1939) propone en su *Bosquejo de una Teoría de las Emociones*:

Escribir es tomar una conciencia activa de las palabras en tanto que nacen bajo mi pluma. No de las palabras en tanto que escritas por mí: aprehendo intuitivamente las palabras en tanto que tienen la cualidad estructural de brotar ex nihilo y sin embargo de no ser creadoras de sí mismas, de ser pasivamente creadas. (Sartre 19)

Esto explica que las palabras, en cuanto son creadas por el hablante, nacen de un acto consciente donde las ordena para generar una idea, pero el acto que nuestro cuerpo realiza al escribir no es consciente en ningún sentido. Para Sartre, esto supone que actos como la escritura suceden de manera irreflexiva. Sin embargo, el hablante lírico no opera de manera irreflexiva completamente pues se vuelve consciente de su acto de escribir como en los

versos antes citados (vv. 91, 125). Esto quiere decir que piensa que escribe y al momento de pensar en su acto de escribir deja de escribir como tal y pasa de lo irreflexivo a lo reflexivo.

Pero luego continúa con la escritura, pues si no lo hiciera el poema no se culminaría. Ahora está escribiendo palabras a las que piensa con mucha más profundidad, lo que implica que no solo está en lo reflexivo por pensar en su acto (es consciente que escribe como se ha dicho), sino que al continuar escribiendo también está operando en lo irreflexivo (como Sartre menciona). Esta dialéctica de reflexivo/irreflexivo que experimenta el hablante simultáneamente produce que él logre tener control sobre las circunstancias que quiere detallar. En otras palabras, cuando escribe revive las circunstancias del instante que desea por operar en lo reflexivo y al mismo tiempo, se puede especular, que experimenta el afecto del deseo al operar en el plano irreflexivo cuando dibuja las letras. En resumen, el deseo del hablante por revivir las circunstancias del instante se logra en el acto de escribir. El deseo sucede en lo irreflexivo conjuntamente con la acción de escribir y las circunstancias en lo reflexivo con la conciencia de que escribe.

Con esta aclaración se puede hacer una afirmación que lleva al deseo más allá de solo su cumplimiento en el acto de escribir. Uno de los aspectos más característicos de *Piedra de Sol* es su carácter circular/cíclico que se plasma en su estructura pues el poema termina como inicia (los versos del 1-6 son los mismo que los del 579-584). Esto propone que el poema puede volver a ser leído una y otra vez de manera infinita. Si bien el poema no tiene una independencia de suceder por sí solo sin un escritor/lector (el mismo hablante lírico), se puede decir que el deseo del hablante se satisface en el contenido de todo el poema, cumple con las circunstancias del instante. Pero al ser esta satisfacción solo sutil porque no hay cambios corporales expuestos y es más bien intelectual o estética, el deseo aparece otra vez como insatisfecho. Y al estar enmarcado por las circunstancias específicas que solo se pueden reproducir en el poema el hablante no puede huir a él. Por eso el carácter cíclico, donde todo

puede revivirse de la misma manera una y otra vez, satisface el deseo de manera incompleta lo que lleva a ingresar al círculo sinfín de revivir la satisfacción con cada lectura/escritura.

En resumen, el hablante lírico experimenta emociones sutiles en primera instancia. Estas emociones le dan un ambiente de amor –como Spinoza propone- que lleva al deseo por el instante que quiere revivir. Este intento de revivir las circunstancias lo arrastran a ser consciente de su escritura y por medio de ella estar satisfaciendo su deseo. Pero como no es un obrar que lo acerque al instante como tal, la satisfacción es incompleta y reaparece el deseo. El hablante con su escritura y en todo el poema está intentando cumplir el deseo; para esto realiza una treta en la estructura del poema que lo vuelve circular en donde es posible revivir el cumplimiento una y otra vez cuando se quiera. Es decir que el objeto del deseo ya no solo es el instante, sino que es la composición misma.

Un último agregado que puede abordarse para culminar el análisis del poema es la inclusión de la esperanza como otro afecto que se encuentra plasmado a lo largo del poema y que abre la posibilidad a un nuevo análisis donde puede ingresar el miedo. Según Spinoza no hay *esperanza*¹³ sin miedo y viceversa (174). En efecto, si existiera esperanza descrita por el hablante lírico, también se podría hablar de que existe miedo en él. Para comprobar la existencia de la esperanza abordaremos un apartado de versos donde se vuelve implícita:

Madrid, 1937,
 en la Plaza del Ángel las mujeres
 cosían y cantaban con sus hijos,
 después sonó la alarma y hubo gritos,
 casas arrodilladas en el polvo,

¹³ “la *esperanza* es una alegría inconstante, que brota de la idea de una cosa futura o pretérita, de cuya efectividad dudamos de algún modo” (Spinoza 174)

torres hendidas, frentes esculpidas
 y el huracán de los motores, fijo:
 los dos se desnudaron y se amaron
 [...]

los dos se desnudaron y besaron
 porque las desnudeces enlazadas
 saltan el tiempo y son invulnerables,
 nada las toca, vuelven al principio,
 no hay tú ni yo, mañana, ayer ni nombres,
 verdad de dos en sólo un cuerpo y alma,

Paz vv. 294 – 312, pp. 92-93

Este pasaje del poema no resulta ser un ejemplo claro de esperanza a primera vista, pero si se piensa en cuanto al contexto en el que se desarrolla la escena puede existir un aire esperanzador expuesto por el hablante. Cuando escribe “Madrid 1937” posiciona una fecha y lugar específico que ingresa en el contexto de la Guerra Civil Española. Si se conoce lo que fue el conflicto y los actos violentos que sucedieron en Madrid se posiciona un escenario de destrucción y devastación justificado en el “hubo gritos”, o las “casas arrodilladas en el polvo”. A esta escena bélica se le opone una escena paralela donde dos sujetos se aman y viven circunstancias semejantes a las del instante que el yo lírico quiere repetir. Mientras afuera reina la desesperación, el hablante incluye una esperanza materializada en los amantes. Si es posible que dos se amen cuando la violencia y la muerte reinan también es posible que él pueda vivir el instante que anhela.

Ahora bien, aclarada la existencia de la esperanza también es posible, dentro de los parámetros de Spinoza, que el hablante esté experimentando miedo bajo la premisa de la

coexistencia de esas dos emociones. Asimismo, si se dirige la discusión hacia Heidegger (1927) y su teorización del miedo, podemos analizar el miedo del hablante para descubrirlo también como una emoción importante a lo largo del poema. Para Heidegger, el fenómeno del miedo puede ser considerado desde tres puntos de vista; donde se analiza el ante qué del miedo, el tener miedo, y el porqué del miedo (Heidegger 164). Estos tres aspectos del miedo suceden en el hablante de distintas maneras, siempre y cuando se considere al hablante como semejante a nosotros, aunque sea un recurso retórico.

Empezando desde el último parámetro se descubre que el porqué del miedo de hablante es él mismo pues solo es él quien abre la posibilidad de estar en peligro, para Heidegger, lo revela en su Ahí (165). En pocas palabras la razón del miedo del sujeto lírico es él mismo. Pero este aspecto es el menos conflictivo en la creación del poema, puesto que se comprende esta causa ontológica del miedo, porque si no hay un Dasein o sujeto no puede existir disposición afectiva. Queda por definir y caracterizar el tener-miedo del hablante además del ante-qué, lo temible o el objeto del miedo.

El ante qué del miedo del hablante es lo que ahora entra en la discusión para encontrar un nuevo aspecto en el poema. Lo *temible* está enmarcado dentro del carácter de lo que resulta amenazante, en este caso, al hablante. Lo amenazante¹⁴ del miedo del hablante aparece en la posibilidad, amenaza o riesgo, de que el instante no se pueda revivir, y que su no cumplimiento lo pueda entristecer, frustrar, desesperar. Esto amenazante se muestra en un conjunto de perjudicialidades que le pueden suceder o no al hablante y su miedo se constituye

¹⁴ Lo amenazante comprende varias cosas: 1. Lo compareciente tiene la forma de condición respectiva de lo perjudicial. [...] 2. Esta perjudicialidad apunta hacia un determinado ámbito de cosas que pueden ser afectadas por ella. [...] 3. La propia zona y lo que desde ella viene son experimentados como “inquietantes”. 4. Lo perjudicial, en cuanto amenazante, no está todavía en una cercanía dominable, pero se acerca. En ese acercarse, la perjudicialidad irradia y cobra su carácter amenazante. 5. Este acercamiento acontece dentro de la cercanía. [...] acercándose en la cercanía, lo perjudicial es amenazante: puede alcanzarnos, o quizás no. [...] 6. Esto significa que lo perjudicial, al acercarse en la cercanía, lleva en sí la abierta posibilidad de no alcanzarnos y pasar de largo, lo cual no aminora ni extingue el miedo, sino que lo constituye. (Heidegger 164-165)

en ese tambalearse entre poder pasar o no pasar. En pocas palabras, el miedo surge de la posibilidad de que se cumpla o no el instante que anhela. Es decir, tiene miedo a que no pueda revivir su instante.

Pero lo amenazante de la posibilidad de cumplimiento no puede ser si el hablante no tiene miedo. Más bien, si hay algo amenazante el sujeto experimenta el miedo o, en términos heideggerianos, *tiene miedo*¹⁵ y solo teniendo miedo se puede dar cuenta de aquello temible como tal. Este tener miedo, que aparece de manera muy implícita en el poema, abre al hablante en su estar-en-el-mundo, abre la posibilidad de que lo temible se acerque y permite un actuar por parte del hablante. Acción que Heidegger propone como la esencial espacialidad existencial. Es decir que el tener miedo también involucra un actuar o como Sartre diría hay un *miedo activo* como un huir ante lo temible cuando se experimenta el miedo. El hablante encuentra la única manera de completar esta huida en el acto de escribir que ya se ha enunciado. Pero así mismo el escribir –como se ha visto– es también la forma de cumplimiento del deseo, la única posibilidad de revivir las circunstancias. Es decir que el deseo y miedo van de la mano haciendo que el hablante actúe en una misma forma, o sea, el deseo y el miedo son los gatilladores para que el poema se dé.

En resumidas palabras, el hablante lírico experimenta coexistencia de emociones, noción ya propuesta al hablar de amor y luego deseo. Pero a esto se le añade el factor esperanza y miedo que colaboran en el actuar del hablante. Si el deseo no bastase para que el yo lírico escriba, el miedo completa su motivación a hacerlo pues intenta anular la posibilidad de que su instante no se dé escribiéndolo en el poema. Pero como en el deseo, la escritura no completa su fin de anular la incertidumbre haciendo que el hablante vuelva a caer en la herramienta cíclica del poema.

¹⁵ “El tener miedo, en cuanto tal [das Fürchten selbst], es el dejar-se-afectar que libera lo amenazante tal como ha sido caracterizado.” (Heidegger 165)

Como se ha visto el deseo tiene por objeto el repetir el instante mientras que el miedo tiene por objeto la posibilidad de que no se reviva, esto lleva a una última conclusión donde el objeto principal del poema es el mismo instante que el hablante describe. Sin el instante vivido en el pasado no podrían devenir el resto de las emociones que aparecen plasmadas en el poema, lo que posiciona a este instante como un objeto originario o la causa mayor para que el poema exista como tal. Y como en ambos casos, deseo y miedo, no se cumple por completo el instante se recurre a que el poema sea cíclico para revivir el instante constantemente, satisfaciendo el deseo y eliminando la incertidumbre de manera incompleta en una infinita posibilidad de repetirse.

CONCLUSIONES

En lo que el texto ha encontrado en cuanto de la emocionalidad existente en la poesía, se ha logrado aclarar ciertas nociones que, en un principio, no parecerían evidentes.

En primera instancia, Hobbes y el análisis del lenguaje que realiza en el *Leviatán*, relaciona al lenguaje con la utilidad del mismo y la función que representa para el hombre. Si bien es cierto, al hablar de los usos y vicios del lenguaje se habla de acuerdo a su utilidad como herramienta de expresión. Y sabiendo que en el mundo no se habla de manera metafórica normalmente; cuando las figuras retóricas se toman en cuenta en la poesía, aparece una nueva respuesta donde se comprende al absurdo literario como un trabajo racional más profundo que el de los enunciados verdaderos y funcionales. El trabajo poético y de quien lee poesía está dentro de un esfuerzo por generar más y mejores conexiones entre los nombres usados en las distintas figuras retóricas.

Por otra parte, la naturaleza entendida desde Hobbes y Spinoza se llegan a cruzar en un mismo punto con la relación que el sujeto lírico la describe y experimenta. También para ambos la idea de Dios está inscrita en las nociones de la naturaleza donde cada uno la aborda de manera distinta. En el texto se ha usado la idea de Spinoza relacionada con el panteísmo y ha sido extrapolada al poema de Paz para enunciar un nuevo nivel emocional establecido por un amor intenso y prolongado. Se lo ha denominado *amor divinizante* y no es sino la posibilidad de sentir al objeto amado en toda la naturaleza y relacionarlo con todo lo experimentado, es decir que lo volvemos Dios ante todo lo que vivimos.

Por último, las respuestas a las preguntas del principio tomando son productivas en cuanto James y Depraz postulan que la experimentación corporal prima por sobre un proceso cognitivo si de emociones se habla. Así, el poema y el hablante lírico están relacionados con

las ideas de: imaginación, subjetividad y emociones sutiles. Estos filósofos se enfrentan a lo descrito por otros que se preocupan por causas y procesos mentales únicamente.

La aclaración anterior indica ciertas respuestas para la lectura filosófica-emocional del poema. En primer lugar, el hablante lírico del poema está expuesto a variados planos emocionales relacionados a la actividad de hacer poesía, de los cuales se ha descrito al menos tres de manera clara en páginas anteriores, como son la imaginación de emociones para transcribirlas en el lenguaje poético, la emoción que el hablante experimenta mientras escribe es el amor que abre el espacio para que el deseo aparezca. Dicho deseo no posee un objeto determinado en un inicio. Pasa de un cuerpo femenino a un instante con actos específicos. El hablante los satisface por medio de escribir el poema, pero como solo sucede de manera sutil no es satisfecho por completo. Es por eso que la salida hallada es volver al poema un círculo que vuelve a iniciar cada vez que termina. Lo que lo vuelve el objeto del deseo y al mismo tiempo la manera por la que se cumple el deseo.

Por último, un análisis del miedo expuesto a lo largo del poema proporciona una nueva motivación para que el hablante lo escriba. El miedo, analizado desde Heidegger, proporciona en su descripción otra causa de la escritura del hablante pues se presenta como miedo a que el instante no pueda cumplirse llevando al hablante a escribir el instante para intentar anular esa posibilidad. Y dado que la escritura no satisface el deseo por completo tampoco puede eliminar la incertidumbre por completo proponiendo otra razón para que el poema sea cíclico.

Para resumir, el hablante lírico al experimentar múltiples emociones en coexistencia, y al trabajar entre lo reflexivo e irreflexivo de la conciencia está intentando revivir un mismo instante, el objeto. Este objeto originario da lugar al *amor divinizante*, al deseo y al miedo. Esto provoca que en las dos últimas emociones la posibilidad de su incumplimiento o que no se reviva exactamente lleve al hablante a escribir para calmar su miedo y satisfacer su deseo.

Al mismo tiempo lo introduce en el círculo interminable donde repite una y otra vez el poema porque solo en él satisface el deseo y elimina la incertidumbre, de manera incompleta.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Depraz, Natalie. "Delimitación de la emoción. Acercamiento a una fenomenología del corazón." *Investigaciones Fenomenológicas*, 2012, pp. 39-68
- Heidegger, Martin. *Ser y Tiempo*. Traducido por José Gaos, México D. F., Fondo de Cultura Económica, 1951.
- Hobbes, Thomas. *Leviatán*. Traducido por Antonio Escohotado, Buenos Aires, Editorial Losada, 2011.
- James, William. *Principios de la psicología*. Traducido por Agustín Bárcena, México D. F., Fondo de Cultura Económica, 1989.
- Paz, Octavio. "El fuego de cada día." *Piedra de Sol*. Madrid, Seix Barral, 1994, pp. 85-100.
- Spinoza, Baruch. *Ética demostrada según el orden geométrico*. Traducido por Vidal Peña García, Madrid, Editorial Tecnos, 2009.
- Sartre, Jean-Paul. *Bosquejo de una Teoría de las Emociones*. Madrid, Alianza Editorial, 1980.