

*Piedra de Sol: una lectura
desde la Emocionalidad*

*Piedra de Sol: A Reading from
the Perspective of Emotions*

Gabriel Ortiz

gabooa.490@gmail.com

Universidad San Francisco de Quito USFQ, Ecuador

Fecha de envío: 03/01/2020

Fecha de aceptación: 19/05/2021

DOI:



Resumen

El trabajo propone una nueva lectura del poema *Piedra de Sol* de Octavio Paz. En este texto se investigará desde la perspectiva de las emociones basada en las premisas de varios filósofos que ahondaron en el tema. La investigación analiza el objeto emocional y el objeto lírico de toda la obra. Esta mirada 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 de este.

Palabras clave:

Lenguaje poético, hablante lírico, cuerpo femenino, objeto del deseo, deseo, miedo, carácter cíclico

Abstract

This work proposes a new reading of the famous poem by Octavio Paz, *Piedra de Sol*. This text investigates an emotional perspective based on the premises of some philosophers who delved into the topic. The investigation makes an analysis of the emotional object and the lyric object on all artwork. 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, lyrical speaker, female body, object of desire, desire, fear, cyclical character

Introducción

Filosóficamente, las emociones son observadas y descritas como la manera de ser conscientes de estas. Algunos filósofos enfocan su descripción del sistema emocional para que aprendamos a controlarlas y otros para que las conozcamos. Sin embargo, las emociones están más allá de su descripción y la intención de entenderlas. Siempre se está bajo una disposición afectiva, es decir, que se es sujeto de experimentar emociones, y el ser humano plasma su emoción a través del arte. La poesía hace un trabajo semejante al filosófico, al dar cuenta de las emociones por medio del lenguaje. Depraz (2012) expresa que el poeta también lleva a cabo el trabajo subjetivo sobre las emociones (44). Además, la poesía busca, no solo describir emociones, sino transmitir las al lector, en este caso bajo el criterio de la filosofía emocional.

Para esta investigación se analizará el poema *Piedra de Sol* (1957), un poema de quinientos ochenta y cuatro versos escrito por el mexicano Octavio Paz. El poema puede categorizarse como surrealista y existencial, y se construye como una frase circular, porque inicia de la misma manera en que termina. El poema tiende a la autonomía de versos, predominando el endecasílabo en la estructura; posee varios ejes temáticos: el amor, el deseo, la otredad, el cuerpo que se juntan en los versos que lo contienen de manera única y forman una amalgama a lo largo de todo el texto.

En esta investigación 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? 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 de este 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.

Emocionalidad

En el plano lírico, la transmisión de un estado emocional es el terreno donde se mueve la escritura, apostando siempre a una densidad emotiva. Ahora bien, queda por demostrar textualmente dónde yace la emoción por la que aboga el hablante lírico del poema.

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 estos versos se ve ejemplificada lo que Depraz (2012) describe como la conciencia de las turbaciones de mi cuerpo (50). De esta manera, se puede decir que el hablante lírico hace un ejercicio donde su emoción y la manifestación: “La emoción empieza y termina con lo que llamamos sus efectos o manifestaciones. No tiene *status*” (James 922) —según James— de ella lo transportan al plano poético. Siguiendo la línea del filósofo estadounidense, 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. Asimismo, la descripción de la emoción primera provoca un recuerdo que también hace que existan turbaciones en el cuerpo que pueden catalogarse como emociones sutiles: “Son las sensaciones morales, intelectuales y estéticas” (James 929).

Una vez ingresado a lo que el hablante lírico se refiere 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. La emoción dominante en todo el poema es el amor. Para Spinoza, el amor produce otros afectos (137), en especial el deseo. El deseo puede producir desesperación o esperanza como enuncia Hobbes (44). 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:

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)

¿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, Perséфона, María, / 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 marcan los versos, es este instante al que se puede tomar como objeto del deseo, pero resulta no ser concreto del todo, pues solo es enunciado como tal sin ninguna descripción del evento o lo sucedido en él. Desear un instante implica el deseo de algo que ha pasado, y dado que se ha propuesto un cuerpo femenino anteriormente, se puede decir que este instante sucedió con dicho sujeto descrito, dicho cuerpo. A esto caben las preguntas: ¿Cuál o cuáles son las acciones que el instante rememora?, ¿es posible que estas acciones 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,
[...]
si dos, vertiginosos y enlazados,
caen sobre las yerbas: el cielo baja,
los árboles ascienden, el espacio
solo es luz y silencio, solo 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 no definir al sujeto femenino, 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). El deseo del hablante por poseer lo que lo deleitó es un deseo de circunstancias, pero 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 el hablante, quien anuncia que está escribiendo y que, en el ejercicio de escritura, experimenta la posibilidad de reproducir las circunstancias. Si bien experimenta las emociones sutiles surgidas de la imaginación, también experimenta las emociones presentes que el escribir le provoca.

El acto de escritura sucede de manera irreflexiva en la consciencia, que junto con 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” (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. 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). 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.

Sin embargo, 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. Esta dialéctica de reflexivo/irreflexivo que experimenta el hablante, produce simultáneamente que él logre tener control sobre las circunstancias que quiere detallar.

En otras palabras, cuando el hablante lírico escribe, revive las circunstancias del instante que desea pues opera en el plano reflexivo y, al mismo tiempo, experimenta el afecto del deseo que interviene en el plano irreflexivo al dibujar las letras. En resumen, el deseo del hablante por revivir las circunstancias del instante enunciado en los versos 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 afirmar que el deseo va más allá de 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 mismos que los del 579-584). Esto propone que el poema puede seguir siendo leído una y otra vez de manera infinita. Si bien el poema no tiene la 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, ya que cumple con las circunstancias del instante.

Aún así, esta satisfacción es 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 sin fin 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, 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 sin miedo y viceversa: “Es una alegría inconstante, que brota de la idea de una cosa futura o pretérita, de cuya efectividad dudamos de algún modo” (Spinoza 174). En efecto, si existiera la 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,

[...]

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 solo un cuerpo y alma (Paz vv. 294 – 312, 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 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 personas 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 la razón del miedo del 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, o sea, 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 amenazante ¹ 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 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* ² 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. A esta acción, Heidegger propone como la esencial espacialidad existencial ³; es decir, que tener miedo también involucra un actuar, o como Sartre diría, hay un miedo activo, 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, asimismo, escribir —como se ha visto— es también la forma de cumplimiento del deseo, la única posibilidad de revivir las circunstancias.

¹ 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).

² “En cuanto tal, es el dejar-se-afectar que libera lo amenazante tal como ha sido caracterizado” (Heidegger 165).

³ En cuanto posibilidad latente del estar-en-el-mundo afectivamente dispuesto —vale decir, la “medrosidad”—, ha abierto ya de tal manera el mundo que desde él puede acercarse lo temible. El poder-acercarse mismo queda liberado por medio de la esencial espacialidad existencial del estar-en-el-mundo (165).

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.

Se puede exponer que el hablante lírico experimenta la 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 influyen en el comportamiento del hablante. Si el deseo no bastase para que el yo lírico escriba, el miedo completa su motivación a hacerlo. De esta manera, el hablante, al escribir, anula la imposibilidad de repetir el instante, pues lo está escribiendo. Sin embargo, como en el deseo, la escritura no es suficiente para anular la incertidumbre, haciendo que el hablante le dé al poema la característica de ser cíclico.

Como se ha visto, el deseo tiene por objeto 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 cumplen por completo, 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 el texto, en cuanto de la emocionalidad existente en la poesía, se ha logrado aclarar ciertas nociones que, en un principio, no parecerían evidentes.

Las respuestas a las preguntas del principio son productivas en cuanto James (915) y Depraz (50) 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 distintos 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, y el amor como la emoción que el hablante experimenta mientras escribe 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.

Finalmente, 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, 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*, N.o 9, 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 Escotado. 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.