

## *Libertad bajo palabra* y el revisionismo de Octavio Paz

RUBÉN MEDINA

*University of Wisconsin-Madison*

*En cualquier caso, aspiro al ser, al ser  
que cambia, no a la salvación del yo.*

O. P.

*Libertad bajo palabra* es un libro fundamental en la obra poética de Octavio Paz, ya que contiene una gran cantidad de poemas escritos entre 1935 y 1957, incluyendo algunos de los más antologados y citados, como "Himno entre ruinas", "El cántaro roto", "Piedra de sol" y el poema que da título al libro. Pero también es un libro que va creciendo y cambiando en cada una de sus ediciones. En la primera edición, de 1949, Octavio Paz reúne setenta y cuatro poemas, divididos en seis secciones, que comprenden su producción poética de 1931 a 1948, excluyendo los poemas políticos. Esta primera edición es un proyecto poético sencillo, en el que el poeta continúa la práctica de reunir una selección de sus poemas, ya publicados o inéditos, bajo un título común. La exclusión de los poemas políticos, no obstante, indica que Paz no concebía el libro de 1949 como una obra representativa de su poesía.

En la segunda edición (1960) el libro crece considerablemente, pues Paz incluye en él tres poemarios escritos entre los años cuarenta y cincuenta: *¿Águila o sol?*, *Semillas para un himno* y *La estación violenta*. Esta nueva edición consta ahora de cinco secciones en lugar de seis, contiene doscientos ocho poemas, entre ellos varios de los poemas políticos, y queda limitada a la poesía

del autor publicada entre 1935<sup>1</sup> y 1937. En esta edición hay un salto cualitativo en la concepción del libro: es, ahora, un proyecto más ambicioso, inspirado en los grandes libros de la poesía moderna, como *Les fleurs du mal* de Baudelaire y *Cántico* de Jorge Guillén. De ahí que Paz ponga especial cuidado en su arquitectura y que corrija muchos poemas. En la tercera edición (1968) el libro mantiene las cinco secciones del anterior, aunque Paz las reordena, siguiendo un orden cronológico, suprime más de cuarenta poemas y corrige también otros. En la cuarta edición (1979) Paz reincorpora la mitad de los poemas suprimidos, y aparecen nuevas versiones de poemas; en la quinta (1990) las correcciones ya son mínimas (por ejemplo, añade una coma y dedicatorias y cambia al plural el título de un poema, entre otros pequeños retoques).

La evolución y los cambios del libro, según observamos, se caracterizan por la incorporación de poemarios, los ajustes a su organización interna y, sobre todo, por las supresiones y depuraciones constantes de poemas. Estos rasgos, como consecuencia, han dado a *Libertad bajo palabra* un carácter bastante peculiar: es *idealmente* un solo libro, pero también son cinco versiones (hasta la fecha), marcadas por los distintos momentos de la evolución poética del autor.

Ahora bien, si desde la segunda edición de *Libertad bajo palabra* (1960) la corrección de poemas emerge como una característica de la personalidad de Octavio Paz, poco ha sido estudiado este modo del autor de intervenir en el destino de su poesía. Ya lo había señalado Judith Goetzinger al emprender su estudio sobre la reescritura del autor: "No se ha estudiado hasta la fecha el proceso de depuración en la poesía de Octavio Paz", indicando que "es muy obvio que la forma de muchos poemas sufre profundas alteraciones con el transcurso del tiempo" (1979 73). Desde luego, la inexistencia de estudios sobre este rasgo de la actividad poética de Octavio Paz refleja el poco interés de la crítica en la historicidad del texto poético, esto es, en el modo como quedan entretejidos en

---

<sup>1</sup> Paz, no obstante, incluye en *Libertad bajo palabra* varios poemas anteriores a 1935: "Nocturno" (1932), "Insomnio" (1933), "Otoño" (1933) y "Espejo" (1934).

el poema los temas, visiones y estilos de la época. Es verdad que la crítica ha advertido la existencia de varias versiones de un solo poema, pero casi siempre ha visto esta actividad como parte de un proceso típico y natural de los poetas por perfeccionar su obra. Carlos H. Magis, por ejemplo, asume esta posición sobre la reescritura de Paz. Dice:

Considero totalmente legítimo el cuidado que ponen los poetas en afinar constantemente su obra, pensando con Borges que “el concepto del texto definitivo sólo corresponde a la religión o al cansancio”, o cuando sienten, con el propio Paz, que la poesía, *el poema*, no es una producción separada y separable del autor, sino “una aventura espiritual” cuyo tiempo de motivación profunda y activa no puede predecirse. Y considero, por lo mismo, que los interesados en una lectura crítica deben respetar, en principio, la preocupación de los creadores por buscar repetidas veces la mayor coherencia posible entre una visión poética y su cristalización en palabra (Magis 4).

Magis concibe la poesía como una “aventura espiritual”, de tal manera que reduce la actividad poética de Paz a un proceso meramente ideal que va respondiendo a la búsqueda de una mayor precisión poética. De ahí que no le interese analizar las diferencias que existen entre las versiones de los poemas de Paz ni se percate de que tales revisiones obedecen a algo más que a la búsqueda de “mayor coherencia posible entre una visión poética y su cristalización en palabras”.

Enrico Mario Santí, en un interesante artículo de 1978,<sup>2</sup> problematiza la doble actividad de Paz como poeta y crítico y la política implícita en sus revisiones. Santí señala que es una falacia leer la poesía de Paz a través de sus ensayos, particularmente cuando se refieren a su misma poesía, pues éstos encubren más que revelan las contradicciones de su escritura:

---

<sup>2</sup> En ese artículo Santí analiza los libros de Rachel Phillips (*Las estaciones poéticas de Octavio Paz*, 1976) y Monique Lemaître (*Octavio Paz: poesía y poética*, 1976).

¿Cómo podemos saber si *El arco y la lira* es una teoría sistemática de la poesía y no una poética defensiva que Paz proporciona a su lector como contexto de la poesía que escribió hasta 1956? De hecho, ¿cómo puede uno estar seguro de que las revisiones de Paz a la primera edición no racionalizan en efecto la poesía escrita hasta entonces? (Santí 1978 34; traducción mía).

Santí señala una de las características centrales de la trayectoria poética de Paz:

La poética de Paz no sólo ha cambiado, sino que a menudo se contradice a sí misma, aun cuando Paz ha buscado ansiosamente ocultar las huellas de ese cambio por medio de revisiones y reescrituras que intentan proyectar una imagen de constancia y continuidad (1978 33; traducción mía).

Sin embargo, diez años después, olvidando lo dicho antes y usando las propias ideas de Paz,<sup>3</sup> Santí explica las constantes revisiones del autor como una “cambiante interpretación del autorretrato” (Santí 1990 19). Para Santí el revisionismo de Paz es un juego de máscaras; no es suficiente que el poema ya sea en sí una representación mediatizada de la persona real del poeta (una *máscara* o *metáfora*), sino que las versiones posteriores configuran la reelaboración de la persona ficticia: son otra máscara, otra metáfora, otro significante, y así sucesivamente. Aunque este enfoque es acertado, nada explica los “cambios”, “contradicciones” y “encubrimientos” que Santí advertía en 1978.

Ha sido un lugar común de la crítica asociar la actividad revisionista de Paz con la de otros escritores, principalmente Juan Ramón Jiménez, Jorge Guillén y Jorge Luis Borges. Tal asociación, no obstante, se ha basado en el dato superficial de que estos auto-

<sup>3</sup> Paz —siguiendo a Heidegger— estima que el hombre, como el poema, es lo que siempre está haciéndose, intentando constituir su ser total. En el epílogo de la segunda edición de *El arco y la lira*, dice: “El hombre es lo inacabado, aunque sea cabal en su misma inconclusión; y por eso hace poemas, imágenes en las que se realiza y se acaba sin acabarse del todo nunca. Él mismo es un poema: es el ser siempre en perpetua posibilidad de ser completamente” (1967 268-269).

res también modifican sus textos, pues en ningún caso los críticos se han tomado la molestia de explicar de qué modo es igual tal actividad depuradora.

Evidentemente, en el caso de Juan Ramón Jiménez, la revisión obedece a la búsqueda de mayor profundidad simbólica y a destacar ciertos elementos temáticos ya presentes en la totalidad de su obra. El poeta español cambia, por ejemplo, el título de su obra más importante, *Diario*, a *Diario de un poeta y mar*, para destacar la presencia que tenía el mar en su vida y en su evolución poética. También en Paz advertimos este tipo de depuración: en la segunda edición de *Libertad bajo palabra* (1960) el título del poema "Sueño de Eva" se cambia por "Virgen" y "Envío" se convierte en "Escritura"; pero son más comunes las modificaciones de versos y estrofas, que alteran el sentido o la concepción misma del poema.

Veamos, por ejemplo, "Entre la piedra y la flor", escrito en el convulsionado año de 1937 y publicado en 1941. Es un poema en el que Paz confronta por primera vez la realidad mexicana, a raíz de su visita a Yucatán junto con Octavio Novaro y Ricardo Cortés Tamayo con el fin de fundar una escuela para hijos de campesinos. Aunque unos meses antes había escrito su primer poema sobre la Guerra Civil Española, "¡No pasarán!", "Entre la piedra y la flor" marca una transición significativa en la poesía de Paz al incorporar la historia mexicana. Su artículo "Notas", escrito durante su estancia en Yucatán, revela la magnitud de ese primer encuentro con los problemas sociales del país. Dice Paz al bajar del avión: "Lo cierto es que existo y que, otra vez, soy hombre terrestre y no hombre de nubes y aire. Hombre sitiado por la tierra que me saluda y el pasado que me recobra, cercado por la violencia y una naturaleza que rechaza" (*Primeras letras* 129).

"Entre la piedra y la flor" trata precisamente de ese hombre (el poeta) y los campesinos, marcados por la violencia social y económica en la naturaleza hostil de Yucatán. Antes de escribir estos poemas Paz había asumido la idea de que los temas universales y el tratamiento hermético corresponden a la poesía, mientras que las preocupaciones sociales pertenecen a la prosa. Esto se advierte en el primer poemario del autor, *Luna silvestre*, y en los ensayos "Ética del artista" y las "Vigilias" (Medina 1990). Paz rompe con

esta división al hablar de la vida del campesino yucateco, el latifundio y la falta de modernidad en México. "Entre la piedra y la flor" consiste en cinco secciones: en la primera y la segunda, el poeta presenta las condiciones sociales en que viven los hombres en Yucatán; la tercera constituye un intento por penetrar en la subjetividad del campesino; la cuarta es una denuncia de la influencia degradante del dinero; la quinta, un canto de desesperación en el que el poeta expresa su deseo por destruir ese mundo opresivo. En el poema de 1937 existe una dimensión existencialista y compasiva, ya que el sujeto poético se duele de su impotencia ante la explotación del campesino yucateco, habitante de una región seca, estéril, que sólo da henequén ("espada vegetal") y donde imperan las relaciones de dinero ("¡El mágico dinero!... sobre los huesos de los hombres se levanta"):

¡Si yo pudiera,  
 en esta orilla que la sed ilumina,  
 cantar al hombre que la habita y la puebla,  
 cantar al hombre que su sed aniquila! (1941 8)

En la versión de 1976,<sup>4</sup> el sentimiento de impotencia y las pugnas con la realidad social desaparecen; ya sólo vemos una aceptación fatalista de la realidad degradada, que el poeta entrevé en un fluir incesante:

Entre la piedra y la flor, el hombre:  
 el nacimiento que nos lleva a la muerte,  
 la muerte que nos lleva al nacimiento (Poemas 1979 94).

En la última versión el hombre deja de correr "de la muerte al sueño", donde se recupera para la jornada siguiente, y el poeta deja de dolerse y compadecerse del campesino; serenamente diser-

---

<sup>4</sup> Hay dos versiones anteriores de este poema (1960 y 1968). Aunque estas versiones mantienen las cinco secciones de la primera, también hay cambios sustanciales y una gradual reducción de versos. Para los propósitos de este trabajo, aquí me ocupo primordialmente de la versión de 1976, publicada en *Poemas 1979*.

ta sobre la vaciedad del dinero, ya no en una región específica (Yucatán), sino en el planeta entero. Desaparece lo singular del trabajador del henequén, la experiencia anecdótica y las referencias temporales y espaciales que eran la razón de ser del poema, y el autor se concentra en los elementos religiosos que dominan la vida cotidiana del campesino,<sup>5</sup> poniendo énfasis en la soledad y marginalidad del campesino y haciendo alusiones críticas a la retórica del discurso político y social (“tú hablas una lengua que no hablan / los que hablan de ti desde sus púlpitos” (1979 95)), que irónicamente caracterizaban a su primer poema.

En la primera versión se impone el referente sobre la actividad poética, y no basta nombrar la realidad para cambiarla. La voz poética no encuentra cómo trascender la realidad del campesino y se debate en la impotencia, soledad y amargura. De ahí que el poeta exprese en el último canto, tan sólo, su anhelo por destruir aquella estructura social: “Dáme, llama invisible, espada fría, / tu persistente cólera, / para acabar con todo, / oh mundo seco, / oh mundo desangrado, / para acabar con todo” (1941 14). Este canto desaparece en la versión de 1976; es decir, desaparece la angustia existencial que permea al primer poema. Y en cambio, aparece una dimensión mítica y utópica del hombre (“Tú, a las doce, por un instante, / suspendes el quehacer y la plática, / para oír, repetida maravilla, / dar la hora al pájaro” (1979 96)), ya propia del poeta de los años cincuenta, pero sin llegar a imponer plenamente la trascendencia simbólica que caracteriza los poemas de *Semillas para un himno* y *La estación violenta*.

El poema de 1937 es el autorretrato de un poeta angustiado, que tiene como espejo a la realidad yucateca; de esa relación

---

<sup>5</sup> Debo señalar que Paz trata de legitimar su nueva versión con este nuevo énfasis en la cotidianidad del campesino. A la pregunta que le hace Anthony Stanton a Paz sobre la revisión de “Entre la piedra y la flor”: “¿No cree usted que en la más reciente versión de 1976 se pierde una parte de la pasión, el dramatismo y la fuerza, resultando este gran poema más abstracto, más conceptual y más estilizado?”, Paz responde: “Es posible. Pero yo prefiero la última versión porque en ella desaparece el ideólogo y aparece la realidad. De una manera oblicua, digo cosas más fuertes que en la primera y más ingenua versión. En la primera yo veía al explotado; en la segunda, veo también a la cultura india humillada” (Stanton 18).

emerge el *pathos* y la retórica que estructura el poema. En cambio, la versión de 1976 es una discusión sobre la supuesta mentalidad del campesino, su extrema alienación cotidiana y su potencial mítico y utópico. Este potencial utópico transforma al poema, que aparece ahora como el vehículo idóneo para superar la realidad aplastante de la vida del campesino. En 1976 el poeta ya no tiene como espejo a la realidad yucateca, enmarcada dentro de la problemática de la Revolución y de la carencia de modernidad que agobiaba entonces a Paz y a otros intelectuales mexicanos. Paz tiene como espejo al poema de 1937: las metáforas, el *pathos* verbal, referencias temporales y espaciales y secuencia anecdótica que la reescritura desfigura e idealmente conforma.

Este tipo de revisiones lo podemos ver, en igual o menor grado, en otros poemas. El poema "Niña" en las versiones de 1949, 1960 y 1968 aparece así:

Nombras el cielo, niña.  
Y en el cielo azul, la nube blanca,  
la luz de la mañana,  
se meten en el pecho  
hasta volverlo cielo y transparencia.

Pero en la cuarta edición de *Libertad bajo palabra* (1979) leemos lo siguiente:

Nombras el cielo, niña.  
Y las nubes pelean con el viento  
y el espacio se vuelve  
un transparente campo de batalla.

En la última versión desaparece la connotación sentimental del poema ("la luz que se mete en el pecho"), de modo que aquello que nombraba la niña se convierte en un vasto campo de significados más allá de las emociones del sujeto. Por eso también el autor elimina estos dos últimos versos del poema: "¡Niña que me levanta y resucita! / ¡Ola sin fin, sin límites, eterna!", borrando el sujeto emotivo del poema y volviendo más abstracta su estructura anecdótica.



dótica —el padre que reflexiona sobre el habla de la hija. Estos cambios, por supuesto, imponen al poema nociones ya propias del poeta maduro.

Volvamos a la posible comparación con Juan Ramón Jiménez: la obra de Juan Ramón constituye de principio a fin un extenso y esmerado proyecto de poesía hermética y, en cambio, la poesía de Paz sigue un desarrollo conflictivo. En los años treinta se desarrolla tratando de conciliar preocupaciones estéticas y políticas en una época de agitado fervor político e intelectual, caracterizada por los debates entre arte y política, la bancarrota de Wall Street, el auge del fascismo, el socialismo ruso y el nacionalismo cardenista; durante los años de la Segunda Guerra Mundial va emergiendo una visión mítica de la función poética y de la palabra liberadora y lo que el poeta estima entonces es el derrumbe de los proyectos universales; en los años cincuenta, durante el itinerario de Paz por las capitales de Europa Occidental, vemos una plasmación plena de esa visión mítica y trascendental; y en la siguiente década se filtran en su poesía algunos postulados del estructuralismo, dando mayor prioridad al espacio, a la dispersión de significados, ya que no resulta tan inmediato el papel de un sujeto poético absoluto. La revisión de sus poemas, por eso, plantea cuestiones sobre su desarrollo poético que no nos plantearíamos con la obra de Juan Ramón Jiménez.

La comparación con Jorge Luis Borges se ha planteado, y nada más, a pesar de que las revisiones del escritor argentino a su primera obra muestran la misma intención política que las de Paz. En efecto, después de publicar poemas y ensayos permeados de nacionalismo, Borges se retracta de su actividad literaria y controla la publicación de varias de sus obras (Podestá 211-220). E incluso, hasta su muerte, rehúsa que se vuelvan a editar *Inquisiciones* (1925), *El tamaño de mi esperanza* (1926) y *El idioma de los argentinos* (1928). Borges, además, reescribe varios de los poemas de *Fervor de Buenos Aires* (1923), *Luna de enfrente* (1925) y *Cuaderno San Martín* (1929).

Debemos notar, sin embargo, que en Borges la reescritura de textos llega posteriormente a constituir una característica fundamental de su noción de la literatura y la historia. Para Borges, se-

gún ha indicado Jaime Concha (1983), la invención narrativa surge de un contexto bastante peculiar: los datos originales de los sucesos históricos son inaccesibles para los hombres y mujeres (traición de la conciencia y de los sentimientos), de modo que cualquier elaboración lingüística de una experiencia resulta ser siempre una *versión*. Es decir, para Borges la literatura, como la historia, queda sometida a una multiplicidad de versiones y circunstancias. De ahí que la nueva versión de un suceso social e histórico constituya, tan sólo, un elemento adicional en el mundo borgiano, en el que abundan ya las ediciones, impresiones y reproducciones. El nuevo "texto" de una historia no significa la eliminación o superación del anterior, sino que representa una versión más de la suma de "verdades" o ficciones de la historia. Lo irónico de esta concepción es —por supuesto— que los textos primeros de Borges, sus versiones "nacionalistas", quedan eliminados como "versiones" de la realidad.

La actitud de Paz hacia la revisión de textos también ha sido ambigua y contradictoria y en cierto modo ha contribuido a la actitud de la crítica. En *El arco y la lira* Paz advierte que toda revisión trastorna el poema y lo convierte *en otro*; la revisión viene a ser, por lo tanto, una recreación. Dice:

El poema está hecho de palabras necesarias e insustituibles. Por eso es tan difícil corregir una obra ya hecha. Toda corrección implica una re-creación, un volver sobre nuestros pasos, hacia dentro de nosotros. La imposibilidad de la traducción poética depende también de esa circunstancia. Cada palabra del poema es única. No hay sinónimos. Única e inamovible: imposible herir un vocablo sin herir todo el poema; imposible cambiar una coma sin trastornar todo el edificio. El poema es una totalidad viviente, hecha de elementos irremplazables (1956 45).

Tal afirmación sobre la objetividad del poema, sin embargo, se vuelve una verdad a medias cuando se trata de asumirlo en su propia actividad revisionista. Al explicar a Anthony Stanton el sentido de las correcciones que realizó para la segunda edición de *Libertad bajo palabra* (1960), Paz señala:

Después me he dado cuenta de que no hice sino seguir el ejemplo de Yeats, Juan Ramón Jiménez, Borges y otros poetas. En mi caso, *yo no quise corregir al poeta, como Wordsworth, que se arrepintió de ciertas opiniones de orden político y filosófico al revisar "The Prelude"*. Lo que yo intenté fue buscar mayor perfección, hacer la forma más expresiva, es decir, servirle más al poema y menos al hombre que lo escribe (Stanton 16; el subrayado es mío).

Vemos aquí dos visiones diferentes —la del crítico literario y la del poeta— sobre la misma cuestión, que en ningún momento se asumen o dialogan, pero que por separado intentan plasmar cada una su “verosimilitud” lingüística.<sup>6</sup> Si en *El arco y la lira* Paz busca definir el poema y la experiencia poética de acuerdo con los elementos que los componen, al explicar su propia revisión recurre simplemente al prurito de la perfección estética. No sólo es insuficiente su argumento, sino que resulta a la vez engañoso, al proponer que la corrección tenía como finalidad “servirle más al poema y menos al hombre que lo escribe”, pues quien reescribe el poema —según vimos en “Entre la piedra y la flor”— es un Paz que ya puede ver con distancia crítica las dudas, aciertos y conflictos de su primera etapa poética, y termina insertando nociones que no estaban en el poema inicial, ni tampoco en el poeta que lo había escrito por primera vez.

Aunque Paz diga lo contrario, de hecho lleva a cabo la misma autocensura política en que incurrió Wordsworth al revisar *The Prelude*. El poeta inglés, movido por la reflexión poética, filosófica y política de varios años —expuesta en el segundo prefacio a *Lyrical Ballads* (1800)—, modifica algunas de sus visiones anteriores, en particular su entusiasmo por la Revolución francesa. Si en un primer momento de su evolución poética Wordsworth estima que el poema es un “flujo espontáneo de sentimientos poder-

---

<sup>6</sup> Jorge Aguilar Mora ha señalado que el estilo prosístico de Paz descansa sobre la encarnación de una verosimilitud lingüística y de la plasmación de algunos asertos que, sin embargo, pocas veces confluyen en la autorreflexión del poeta. “Esta voluntad de lo verosímil —indica— es el único instrumento de convencimiento con que cuenta Paz para hacerse creer que su congreso de imágenes tiene un sentido, constituye un sistema de disyuntivas” (1978 92).

sos" (*a spontaneous overflow of powerful feelings*), años más tarde añadiría que ese desbordamiento espontáneo surge "de la emoción recordada en la tranquilidad" (*takes emotion recollected in tranquillity*). Es decir, para Wordsworth escribir un poema ya no constituye la respuesta crítica y espontánea del poeta frente a los acontecimientos históricos en el momento en que suceden, pues tal emoción crítica debe pasar por la reflexión y la memoria *a posteriori*, incluso de varias décadas, como en su propio caso. Wordsworth señala que el poeta no debe cometer el error de tomar directamente partido en los conflictos históricos, sin tener plena seguridad del curso que éstos irán tomando a la vuelta de los años, porque tal error lo llevará a practicar la reescritura. Este mismo proceso —eliminación de posiciones políticas e imposición de una distinta visión del mundo sobre lo ya escrito— caracteriza la revisión de Paz.

El estudio de Judith Goetzinger citado anteriormente es, en este sentido, un punto de partida fundamental para el análisis de este aspecto de la escritura y personalidad del poeta mexicano. Después de analizar los cambios que el poema "Bajo tu clara sombra" conlleva en tres momentos diferentes de la trayectoria poética de Paz (1938, 1960 y 1968), Judith Goetzinger llega a la conclusión de que la revisión —sobre todo la última—, está más basada en el contenido que en la forma, e incluso "queda desnudada de cualquier marco anecdótico y estructurada conforme a las preocupaciones filosóficas del poeta maduro" (1979 74).

La conclusión de Goetzinger señala dos aspectos primordiales del revisionismo de Paz: su constante revisión no consiste —como Paz ha dicho insistentemente— en precisar la expresión poética o depurar el poema de vocablos deficientes, sino que constituye la creación de *otro* poema. Además, Goetzinger señala que en la última versión de "Bajo tu clara sombra" (1968) queda filtrada la visión del mundo del poeta que revisa, sugiriendo con ello que la revisión de Paz lleva explícita una suerte de forzada continuidad entre el joven poeta que escribe originalmente "Bajo tu clara sombra" (1935) y el poeta que lo corrige treinta y tres años después.

Me parece que Judith Goetzinger habría llegado a una conclusión más abarcadora sobre el revisionismo de Paz si hubiera anali-

zado también otros poemas de su primera época —incluidos en *Libertad bajo palabra*— que el autor modifica en los años sesenta y setenta. Se hubiera percatado de que los cambios que ella observa en las versiones de “Bajo tu clara sombra” (disminución del elemento anecdótico, tendencia hacia lo general y lo abstracto, eliminación de tonos y connotaciones sentimentales, introducción de imágenes simbólicas y míticas, etc.) no son exclusivos de este poema, sino que caracterizan todo el proceso de depuración del poeta. Se hubiera percatado, sobre todo, de que los poemas que sufren los cambios son aquellos en los que se transparenta la lucha del joven Paz por unir coherentemente intereses estéticos y políticos y configurar una poética histórica; es decir, los poemas escritos entre 1931 y 1945. En otras palabras, Judith Goetzinger hubiera advertido que Paz modifica significativamente los poemas de su primera etapa con el fin de presentar, como todo revisionista, una visión coherente con su actual visión del mundo.

## II

No es mi intención, en lo que sigue, hacer un análisis pormenorizado de la depuración de poemas que Paz lleva a cabo en cada una de las ediciones de *Libertad bajo palabra*. Me interesa, más bien, resaltar los rasgos comunes y la dirección de los cambios, a fin de poder definir su carácter y significado. La revisión de poemas sigue un desplazamiento más o menos ascendente: en el primer libro, de 1949, ya se advierten modificaciones menores, aunque sustanciales, en varios poemas,<sup>7</sup> pero los cambios más drásticos y significativos aparecerán en las siguientes ediciones (1960, 1968 y 1979).

---

<sup>7</sup> Por ejemplo, en la primera edición de *Libertad bajo palabra* (1949) aparecen algunos poemas corregidos en la sección “Vigilias”; se trata de poemas que Paz había escrito entre los diecisiete y los veintiún años. Aunque los cambios son menores (añade un título a un poema, modifica uno o dos versos, pone una mayúscula a un sustantivo, elimina paréntesis y cambia el orden de algunos adjetivos), éstos, de todos modos, contribuyen a cambiar la visión del poema. Luis Mario Schneider ha visto que en “Nocturno”, poema de 1932 que Paz corrige en 1949, el simple cambio de “sueño” a “Sueño” plantea ya una idea diferente en el poema y en la poesía de Paz: “pasamos —señala Schneider—

Los cambios son diversos, pero la eliminación de tonos y connotaciones sentimentales y románticas es lo más significativo y lo que mejor indica el carácter de la revisión de Octavio Paz. En esta eliminación se margina a menudo al sujeto poético del poema: un sujeto emotivo y alienado que lucha por encontrar un sentido a la existencia y recurre comúnmente a desplantes románticos y sentimentales. Tal orientación, me parece, ya se advierte en la segunda edición de *Libertad bajo palabra* (1960). En el libro de 1949 el soneto "Junio" aparecía así:

### Junio

*Bajo del cielo fiel junio corría  
arrastrando en sus aguas dulces fechas...*

Llegas de nuevo, río transparente,  
todo cielo y verdor, nubes pasmadas,  
lluvias o cabelleras desatadas,  
plenitud, ola inmóvil y fluente.  
Tu luz moja una fecha adolescente;  
rozan las manos formas vislumbradas,  
los labios besan sombras ya besadas,  
los ojos ven, el corazón presente.

¡Hora de eternidad, toda presencia,  
el tiempo en ti se colma y desemboca  
y todo cobra ser, hasta la ausencia!

El corazón presente y se incorpora,  
mentida plenitud que nadie toca,  
mas recuerda también y, ciego, llora.

(1949 64)

En el libro de 1960 se elimina el sujeto del último verso del soneto y desaparece el tono sentimental con el cual el poeta concluía el recuerdo de una "fecha adolescente":

---

de un sueño anodino y subjetivo al Sueño *tout court* que nos introduce al dominio de lo profético". Lejos está la poesía de Paz —en 1932— de ser concebida todavía como una actividad profética (Schneider 1974).

El corazón presiente y se incorpora,  
 mentida plenitud que nadie toca:  
*hoy es ayer y es siempre y es deshora.*  
 (1960 65; el subrayado es mío.)

La versión de 1960 finaliza con una declaración abstracta sobre la persistencia del pasado en el presente; el nuevo énfasis conceptual se concreta a reafirmar la experiencia plural del tiempo. En el poema de 1949, según vemos, el sujeto poético que "llora" no asume todavía que la función de la poesía radica en esa ilusión de acceder momentáneamente a lo eterno.

El poema "Junio" aparece por primera vez en *El Hijo Pródigo*, en 1944. Por esos años, la poesía de Paz trata de manera recurrente sobre el transcurrir del tiempo, sobre el modo como el ser asume el pasado y las experiencias significativas de la vida: el amor, el desastre de la guerra y la muerte de los seres queridos. Los poemas escritos durante esa época aparecen en "Puerta condenada" (1937-1946), en la sección "Calamidades y Milagros" de *Libertad bajo palabra*. En ellos domina el pesimismo del autor frente al transcurrir histórico, a través de un sentimiento de autocompasión y amargura; sin duda, debido a que el poeta no encontraba todavía una dimensión trascendental —la función mítica de la palabra— en su reflexión del pasado. De hecho, para el poeta no hay nada que recupere la vida ya vivida: ni el afecto, ni la memoria, ni las palabras; de modo que se limitaba a mostrar su desgarradura frente a la historia.

Lo mismo sucede con el poema "Cuarto de hotel". En los versos finales de la versión de 1949 dice: "Pero no importan siglos o minutos: / también el tiempo de la estrella es tiempo, / gota de sangre viva en el vacío" (117). No obstante, en la edición de 1960 desaparece la sangre "viva en el vacío", que enfatizaba su desgarradura ante el pasado, y emerge, de modo significativo, una disyuntiva con el elemento solar (como principio creador), característica de su poesía de los años cincuenta, que no estaba en el poema: "Pero no importan siglos o minutos: / también el tiempo de la estrella es tiempo, / gota de sangre *o fuego: parpadeo*" (1960 147; el subrayado es mío).

De este poema, "Cuarto de hotel", Paz elimina el tono trágico con el que asumía la desgarradura ante el pasado, acentuado por los vocablos "sangre" y "vacío", y la nueva versión incluye la posibilidad de trascendencia (de acceder a un momento mítico de plenitud), simbolizada con el fuego y el "parpadeo". Tal posibilidad sugiere, en la nueva versión, que el pasado es recuperable a través de la escritura y de la conciencia que emerge durante el acto poético. Es decir, hay un cambio en la visión del mundo del poeta: ahora, la palabra y el quehacer poético configuran la salvación de todo. Esta idea sobre la trascendencia poética ("Hay instantes que estallan y son astros" ("Semillas para un himno" 1960 105)) es la que estructura varios libros: *¿Águila o sol?*, *Semillas para un himno* y *La estación violenta*, y culmina en el poema "Piedra de sol". En este poema el autor lleva a cabo el recuento de su vida, a través de momentos y fechas arquetípicos, y afirma que "lo que pasó no fue pero está siendo", indicando que es específicamente durante el momento de la escritura y de la toma de conciencia sobre el pasado cuando los conflictos son transformados en el poema. De ahí que, si anteriormente el poema configuraba el espacio del desgarramiento existencial (y aparece un sujeto que *padece* tal desgarramiento), en la nueva versión el poema sea visto como el espacio de la trascendencia y de la reconciliación del ser.

Aunque esta dimensión mítica y utópica de la poesía de Paz aparece en algunos poemas escritos entre 1946 y 1948 ("Libertad bajo palabra", "Himno entre ruinas", "En la calzada", entre otros), el poeta la desarrollará más plena y coherentemente en *¿Águila o sol?* (1951), *Semillas para un himno* (1954) y *La estación violenta* (1958). En estos poemarios dominan dos símbolos poéticos que constituyen los principios creadores y ordenadores de la visión mítica del poeta: el fuego y el agua. El primero constituye una energía creadora y absoluta de cuyas virtudes y poder el poeta da testimonio: es la luz, el sol, el mediodía, el amor y las cosas rescatadas de su utilidad cotidiana mediante su singularización. El segundo principio, el agua, alude a la conciencia, a la percepción desalienada, a los cambios de la materia y del ser; es distintamente río, lago, manantial, ola, espejo y fuente, según las connotaciones positivas. Una serie de dualidades y analogías que tienen su origen



en este modelo binario (sol-sombra, agua-piedra) hilvanan los poemas de los años cincuenta: el sol transforma la piedra (o la palabra o el cuerpo de la amada) en pájaro, en fruto, en fecha trascendente; le quita su máscara, el peso de la historia, transformando su identidad. La pluralidad de transformaciones que experimentan el ser y la materia, según el poeta, obedece siempre a un principio espiritual, ideal o mítico (Eloísa, Perséfone, María, en "Piedra de sol"; el sueño y las metáforas en "El cántaro roto"; el arquetipo en "Fuente"). Esta visión trascendental de la poesía —apenas sugerida en la primera edición de *Libertad bajo palabra* (1949)—, es la que emerge durante las modificaciones que hace Paz para la edición de 1960, con el fin de atenuar la transición y tensión que hay entre una visión existencialista (el ser arrojado al mundo), cruzada de tonos románticos y desesperación, y una visión mítica que, si bien no deja de compartir también nociones existencialistas y el mismo pesimismo ante la historia, incluye ahora la dimensión mítica del lenguaje y de la historia.

Los cambios en la tercera edición de *Libertad bajo palabra* (1968) continúan en esta dirección. Paz excluye más de cuarenta poemas, y varios más sufren modificaciones considerables. Los poemas excluidos tienen una característica ya señalada con anterioridad: son poemas en los que el *sentir* traiciona al poeta, pues revelan la raíz romántico-existencialista de su poesía. En el poema "Día", excluido en 1968, dice: "Déjame que te nombre, / día sin nombre, / hecho de nada, / de sólo tiempo quieto; tu luz toca mi pecho" (1960 54). Este poema vuelve a ser incluido en la cuarta edición de *Libertad bajo palabra* (1979), pero aparece bastante reducido y sin la invocación citada. El poema "Jardín" reingresa al libro de 1979, pero reducido a cinco estrofas de nueve; el poeta elimina aquellos versos en los que se advertían connotaciones románticas ("Llegas hasta mi sangre"). Igual suerte corre el poema "Nubes", que reincorpora el autor sin la exaltación de la primera estrofa: "¡Mira las islas blancas en el cielo! / ¡Mira las blancas plumas de sus pájaros / volar entre el follaje de sus témpanos, / míralas navegar y desaparecerse, / vano archipiélago fantasma!" (1960 79-80).

Otro tanto ocurre con las depuraciones en 1968. El poema "Bajo tu clara sombra" queda reducido a cinco secciones de las

diez originales; según Judith Goetzinger, podría llamarse ahora "Selecciones de «Bajo tu clara sombra»". El autor suprime todo elemento que sugiera "el desarrollo de un amor específico para conservar sólo la expresión más abstracta y simbólica del amor" (Goetzinger 104). El poema "Raíz del hombre", que contaba con diez secciones en 1960 y una introducción, "Testimonios", en la tercera edición, queda reducido a cuatro brevísimas secciones.

El poema "Noche de resurrecciones" (1939) contiene once cantos, que describen cada uno de los momentos de la vigilia del poeta. Estos momentos, de modo esquemático, son los siguientes: I. Nacimiento de la noche; II. Búsqueda del origen; III. Necesidad de soñar el origen como respuesta a la alienación; IV. Dialéctica de nacer y morir; V. Ambigüedad de la amada; VI. Transformación negativa de la amada; VII. Soledad del poeta; VIII. Derrota ante la búsqueda del origen; IX. Desesperación del poeta; X. Invocación del poeta; XI. Nacimiento del día (Resurrección). El poema, sin embargo, queda reducido en el libro de 1968 a cuatro cantos: I, II, VI y III. Se altera la secuencia del poema y lo que era su desarrollo anecdótico: el diálogo del poeta consigo mismo, la noche y la amada. Con ello se elimina la descripción del transcurrir de la noche, que creaba la tensión existencial entre la situación presente del poeta (su búsqueda de autenticidad) y el ciclo irreparable de la vida y la muerte (su alienación y fatalidad):

Contempla, amor, al borde de la noche  
 infinita y vacía,  
 cómo los cuerpos ávidos se ligan  
 y cómo se deshacen;  
 cómo nada perdura,  
 ni el beso, ni la noche,  
 ni la espuma, ni el pecho, ni la roca,  
 ni el hijo, ni los sueños (1960 42).

En la siguiente versión (1979), el poema se reduce a tres cantos breves. El segundo canto, algo reducido, es el único de la primera versión que se mantiene. El poema se limita ahora, en 1979, a una búsqueda del origen más general y filosófica.

Según hemos visto, es notable el cambio del papel del sujeto poético y la eliminación de las actitudes autocompasivas y las connotaciones sentimentales en las distintas ediciones de *Libertad bajo palabra*. Paz trata, sin duda, de suprimir las raíces romántico-existenciales de su poesía, particularmente los momentos en los que el sujeto poético era incapaz de hallar solución a los conflictos históricos y quedaba padeciendo su impotencia ante la realidad histórica.<sup>8</sup> La eliminación de esta etapa de su escritura tiene como fin adecuar la poesía de su primera época dentro de los lineamientos expresivos de *¿Águila o sol?*, *Semillas para un himno* y *La estación violenta*, que configuran poéticamente *Libertad bajo palabra*, y de su poesía posterior —*Blanco* y *Ladera este*—, de tal modo que dé la impresión de que hay en ella una continuidad. Más que una simple actividad de precisión poética, el revisionismo de Paz es una *intervención política*, que tiene como fin borrar sus ambivalencias poéticas, sus posiciones políticas en contradicción con las actuales, e imponer una visión actual del mundo a su poesía primera, con el fin de presentar una trayectoria *ideal* de ella. Ideal, en el sentido de querer postularla como coherente, unitaria, sin tensiones internas, sin diversos modos expresivos, sin las contradicciones con la historia que a menudo producen la gran poesía y a los grandes poetas.

Paz es un poeta que repetidamente subraya la transformación del ser, la búsqueda del otro y la fidelidad a los cambios. En el epílogo de la segunda edición de *El arco y la lira* enfatiza esta idea: “aspiro al ser que cambia, no a la conservación del yo”. Irónicamente, en las revisiones de su poesía lo que censura Paz es ese cambio del ser, los momentos claves de su desarrollo poético, las tensiones de su retórica y las contradicciones ideológicas de su pensamiento. El poeta llega a ser víctima de sus propias palabras: “Ser *uno mismo* —dice Paz— es condenarse a la mutilación, pues

---

<sup>8</sup> Sin embargo, Paz no emprende en este proceso revisionista la completa descentralización del sujeto, ya que no asume plenamente el postulado estructuralista de que es el lenguaje el que construye y condiciona al ser. Paz no puede ignorar que un sujeto fenomenológico conforma —de principio a fin— los poemas de *Libertad bajo palabra* y que en ese sujeto descansa la posibilidad (mítica) de transformar la realidad y realizar su propio ser.

el hombre es apetito perpetuo de ser otro" (1986 268). De ahí que todo análisis de *Libertad bajo palabra* deba incluir, por eso, el análisis de esta mutilación: es su autorretrato poético, también su desfiguración; otra forma en que se manifiesta el dilema y la obsesión de Paz con la historia.

## BIBLIOGRAFÍA CITADA

- AGUILAR MORA, JORGE. *La divina pareja. Historia y mito en Octavio Paz*. México: Era, 1978.
- CONCHA, JAIME. "El aleph: Borges y la historia." *Revista Iberoamericana* 123-124 (abr.-sept. 1983): 471-486.
- GOETZINGER, JUDITH. "Evolución de un poema. Tres versiones de «Bajo tu clara sombra»." *Octavio Paz*. Ed. Alfredo Roggiano. Madrid: Fundamentos, 1979. 73-106.
- MAGIS H., CARLOS. *La poesía hermética de Octavio Paz*. México: El Colegio de México, 1978.
- MEDINA, RUBÉN. "Reseña a *Primeras letras*." *Crítica. A Journal of Critical Essays* 2.2 (Fall 1990): 166-170.
- PAZ, OCTAVIO. *Entre la piedra y la flor*. México: Nueva Voz, 1941.
- —. *Libertad bajo palabra*. México: Tezontle, 1949.
- —. *El arco y la lira*. México: FCE, 1956.
- —. *Libertad bajo palabra: obra poética (1935-1958)*. México: FCE, 1960.
- —. *El arco y la lira*. 2ª ed. México: FCE, 1967.
- —. *Libertad bajo palabra (1935-1957)*. México: FCE, 1968.
- —. *Poemas (1955-1975)*. Barcelona: Seix Barral, 1979.
- —. *Libertad bajo palabra*. En *Poemas* 1979.
- —. *Primeras letras (1931-1943)*. Ed. Enrico Mario Santí. México: Vuelta, 1988.
- —. *Libertad bajo palabra*. Ed. Enrico Mario Santí. Madrid: Cátedra, 1990.
- PODESTÁ, GUIDO. "Octavio Paz's Poetic Justice. Reading his «Advertencias»." *Siglo XX / 20th Century* 10 (1992): 211-220.
- SANTÍ, ENRICO MARIO. "The Politics of Poetics." *Diacritics* (dic. 1978): 28-40.
- —. "Introducción." Octavio Paz, *Libertad bajo palabra*. Madrid: Cátedra, 1990.

- SCHNEIDER, LUIS MARIO. "Historia singular de un poema de Octavio Paz." En *Aproximaciones a Octavio Paz*. Ed. Ángel Flores. México: Joaquín Mortiz, 1974. 113-117.
- STANTON, ANTHONY. "Genealogía de un libro: *Libertad bajo palabra*." *Vuelta* 145 (dic. 1988): 15-21.
- WORDSWORTH, WILLIAM. "Preface to the Second Edition of *Lyrical Ballads*". En *Critical Theory Since Plato*. Ed. Hazard Adams. New York: Harcourt, 1971.