

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

UNIDAD IZTAPALAPA

**LA TEORÍA PARATEXTUAL Y LA EDICIÓN CRÍTICA: LA
POESÍA DE OCTAVIO PAZ EN LOS POEMAS TEMPRANOS
DE LA SECCIÓN “BAJO TU CLARA SOMBRA (1935-1944)”
DE *LIBERTAD BAJO PALABRA***

TESIS

QUE PARA OPTAR AL GRADO DE

MAESTRO EN HUMANIDADES

(ÁREA DE TEORÍA LITERARIA)

PRESENTA

LUIS ÁNGEL RODRÍGUEZ BEJARANO

ASESOR

DR. ALBERTO PÉREZ-AMADOR ADAM

MÉXICO D.F.

ENERO 2013



Casa abierta al tiempo
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

ACTA DE EXAMEN DE GRADO

No. 00218
Matrícula: 210382341

LA TEORIA PARATEXTUAL Y LA EDICION CRITICA: LA POESIA DE OCTAVIO PAZ EN LOS POEMAS TEMPRANOS DE LA SECCION "BAJO TU CLARA SOMBRA" (1935-1944) DE LIBERTAD BAJO PALABRA

En México, D.F., se presentaron a las 15:00 horas del día 21 del mes de febrero del año 2013 en la Unidad Iztapalapa de la Universidad Autónoma Metropolitana, los suscritos miembros del jurado:

DR. OMAR ALEJANDRO HIGASHI DIAZ
MTRA. LUZ AMERICA VIVEROS ANAYA
DR. ALBERTO PEREZ AMADOR ADAM

Bajo la Presidencia del primero y con carácter de Secretario el último, se reunieron para proceder al Examen de Grado cuya denominación aparece al margen, para la obtención del grado de:

MAESTRO EN HUMANIDADES (LITERATURA)

DE: LUIS ANGEL RODRIGUEZ BEJARANO

y de acuerdo con el artículo 78 fracción III del Reglamento de Estudios Superiores de la Universidad Autónoma Metropolitana, los miembros del jurado resolvieron:

Aprobar

Acto continuo, el presidente del jurado comunicó al interesado el resultado de la evaluación y, en caso aprobatorio, le fue tomada la protesta.



LUIS ANGEL RODRIGUEZ BEJARANO
ALUMNO

REVISÓ

LIC. JULIO CESAR DE LARA ISASSI
DIRECTOR DE SISTEMAS ESCOLARES

DIRECTOR DE LA DIVISION DE CSH

DR. JOSE OCTAVIO NATERAS DOMINGUEZ

PRESIDENTE

DR. OMAR ALEJANDRO HIGASHI DIAZ

VOCAL

MTRA. LUZ AMERICA VIVEROS ANAYA

SECRETARIO

DR. ALBERTO PEREZ AMADOR ADAM

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	5-11
CAPÍTULO 1. REVISIÓN CRÍTICA SOBRE LA REESCRITURA Y EVOLUCIÓN DE LA POESÍA TEMPRANA DE OCTAVIO PAZ DESDE SUS INICIOS EN <i>LIBERTAD BAJO PALABRA</i> Y HASTA <i>OBRAS COMPLETAS</i>	12-32
1.1 La reescritura en la perspectiva de la crítica	12-25
1.2 El papel de la crítica en la poesía temprana de Paz sin perspectiva reescritural (evolución y/o formación poética)	26-32
CAPÍTULO 2. LA IMPORTANCIA DEL CONCEPTO PARATEXTUALIDAD EN LA CONSTRUCCIÓN DE LA EDICIÓN CRÍTICA DE ALGUNOS POEMAS TEMPRANOS DE LA PRIMERA SECCIÓN DE <i>LIBERTAD BAJO PALABRA</i>	33-62
2.1. Introducción a la paratextualidad	33-36
2.2. Algunos paratextos como auxiliares en la edición crítica de la obra de Octavio Paz	37-38
2.2.1. El prólogo en la obra de Octavio Paz y su relación con una potencial edición crítica	38-44
2.2.2. Advertencias y notas: La reescritura poética en palabras de Octavio Paz	44-49
2.2.3. El paratexto entrevista para la génesis de <i>Libertad bajo palabra</i>	50-56
2.2.4. Correspondencia	56-62
CAPÍTULO 3. CUESTIONES METODOLÓGICAS SOBRE ECDÓTICA, CRÍTICA TEXTUAL Y EDICIÓN CRÍTICA GENÉTICA	63-80
3.1. Ecdótica, crítica textual y genética	63-68
3.2. La significación de los cambios y las variantes	68-69
3.3. Propuestas de edición: textos de los siglos XIX-XX	69-74
3.4. La importancia de la historia textual y el marco histórico	74
3.5. La importancia de las decisiones de editor en relación con las notas críticas	74-78
3.6. El concepto de desarrollo poético	78-79

3.7. El lugar y la pertinencia de la hipótesis de trabajo	79-80
CAPÍTULO 4. LA EDICIÓN CRÍTICA POEMAS TEMPRANOS, PRIMERA SECCIÓN <i>LIBERTAD BAJO PALABRA</i>	81-131
4.1. Historia textual, corpus de poemas tempranos de <i>Libertad bajo palabra</i>	82-83
4.2. <i>Stemma Codicum</i>	83-84
4.3. Criterios editoriales	84-85
4.4. Testimonios	85
4.5. Edición crítica poemas tempranos “Bajo tu clara sombra (1935-1944)”	86-131
CONCLUSIONES	132-134
BIBLIOGRAFÍA	135-142

INTRODUCCIÓN

La poesía de Octavio Paz cobra más sentido si consideramos que para el escritor cada poema era una reinvención. La anterior afirmación puede hacerse ya no con la lectura, sino solamente con la revisión de sus poemas, especialmente cuando es bien sabido en el ámbito literario que el poeta corrigió constantemente a lo largo de su vida. Son estas modificaciones escriturales las que justifican esta tesis, cuyo tema principal gira en torno a la edición crítica como hipótesis de trabajo.

La edición crítica como hipótesis de trabajo debe explicarse exhaustivamente en este apartado. Este concepto proviene de la metodología ecdótica y nos dice que una edición crítica es considerada como hipótesis de trabajo no tanto para demostrar un punto, sino para presentarlo a los lectores especializados, que pueden aceptarlo o no. El visto bueno de este tipo de trabajos estará en función de tres puntos. El primero, la exhaustividad, claridad y precisión de las notas de contenido o bien de interpretación de variantes. El segundo, la operatividad de la edición, es decir, que tan práctico es el uso en ambientes académicos, sin perder de vista que la lectura de este tipo de trabajos de este tipo –esto es, que utiliza notas largas, que se relacionan con variantes- es de antemano complicada y monótona. Lo anterior, hasta la fecha, no ha podido resolverse a menos que se apele a que el editor o investigador simplifique las notas, explicaciones o entradas bibliográficas. Con esto corre el riesgo de perder en exhaustividad, aunque ganaría en practicidad.

El tercer punto es la utilización, por parte del editor crítico, de todas las herramientas a su alcance. En este sentido, la lista es larga: teorías, lecturas del escritor a editar, cartas, notas, años de edición, etcétera. Esto es indispensable en la edición crítica como hipótesis de trabajo:

el manejo adecuado de este listado para facilitar la interpretación del lector especializado. Además, el tipo de lector al que se dirige este trabajo deberá concluir si el texto cumple un punto adicional: el de motivar investigaciones futuras, independientes de la ecdótica.

En primer lugar, esta investigación estará guiada por la teoría. La paratextualidad adquirió fuerza en relación con la edición crítica desde la aparición de *Palimpsestos* y especialmente *Umbrales*, ambos de Gerard Genette. Además, este trabajo considerará el método para la edición crítica concebido por manuales en lenguas diferentes a la española desde finales del siglo XIX. Con la presencia, a finales del siglo pasado, de textos como el *Manual de crítica textual* de Alberto Blecua, el editor cuenta con ejemplos hispanos para mejorar el trabajo a realizar.

Estas dos vertientes se unen con el propósito de presentar una hipótesis de trabajo: la edición crítica. La demostración de dicha hipótesis estará en función de los puntos aclarados anteriormente. Para este propósito, la presente investigación se dividirá en cuatro capítulos, los cuales siempre estarán escritos en función de la unión de los caminos marcados anteriormente.

El primer capítulo “Revisión crítica sobre la reescritura y evolución de la poesía temprana de Octavio Paz desde sus inicios, en *Libertad bajo palabra* y hasta *Obras completas*” se llevará a cabo una revisión y comentario crítico de los principales textos teóricos en torno a Octavio Paz. La mayor innovación de este apartado es que se ha contemplado la inclusión de los estudios sobre el poeta sólo en función de los cambios en el tiempo. Es complicado pensar en la revisión absoluta de los textos críticos sobre este autor por la cantidad de estudios sobre la vida u obra del poeta. Por lo tanto, en primer apartado será en función de la reescritura desde la perspectiva de la crítica.

Este apartado tiene el objetivo de que el lector especializado conozca desde qué ángulos se ha estudiado al poeta. Aun cuando son contados los estudios sobre Paz en función

de una edición crítica (apenas un par, Lombó Mulliert, Rodríguez 2009), notará el lector que a lo largo del tiempo, la academia se ha detenido en las modificaciones de autor en diferentes ediciones, especialmente en *Libertad bajo palabra*. La revisión sorprende, empero, por la ínfima muestra de estudios en relación con una potencial edición crítica; sin embargo, se nota que la crítica ha utilizado las modificaciones en función de interpretaciones nuevas de un poema, un pasaje o un verso. Resalta en este punto la necesidad de una edición crítica, que contemple los testimonios, que los académicos han utilizado indistintamente.

Por otro lado, este primer capítulo alude también a textos críticos sobre la poesía temprana de Paz, sin una relación directa con los cambios entre ediciones. Es indispensable conocer el análisis de los primeros poemas, pues el corpus elegido en este trabajo contempla los poemas juveniles, que se dan luego de la etapa adolescente del poeta. El objetivo de este texto es mostrar la evolución poética a través de la muestra de lo que la crítica (Ulacia 1999, Santí 1988) ha llamado las etapas creativas de Octavio Paz. Por lo tanto, el primer capítulo deberá establecer la primera herramienta para el editor crítico: la utilidad de la crítica académica en la interpretación de algunas variantes.

El segundo capítulo “La importancia del concepto paratextualidad en la construcción de la edición crítica de algunos poemas tempranos de la primera sección de *Libertad bajo palabra*” contiene una de las dos columnas, que sostienen esta investigación: la teoría paratextual. En el primer apartado se introduce al lector a esta corriente. El enfoque se encuentra en mostrar que las aportaciones teóricas de Gerard Genette se pueden utilizar para la edición crítica. Aunque Genette enfatiza la importancia de su teoría para las ediciones genéticas, es importante destacar que se han utilizado en ediciones de otro corte, por lo cual se extiende el alcance de la paratextualidad. La importancia de conceptualizar esta teoría se relaciona con los siguientes apartados del mismo capítulo. Esto es que la correcta utilización del texto permitirá la comprensión de los ejemplos de paratextos utilizados para la edición.

La lista que contempla Genette de paratextos es infinita. El mismo escritor lo reitera a lo largo de *Umbrales*. Sin embargo, es labor del editor elegir cuáles de ellos servirán para la edición crítica, siempre en función de facilitar la interpretación de variantes o bien contribuir con datos sobre la génesis de un poemario, sección, poema o verso. El primero de los elegidos, por orden de aparición, es el prólogo. En el apartado se explica que la función de este paratexto, en primera instancia, es explicativa, porque adelanta contenidos del texto. En segunda instancia, tiene la función de ampliar la interpretación del texto, pues puede contener datos importantes sobre la construcción de un texto (el interés para este trabajo está en la relación con la génesis o las modificaciones del poemario, texto o poema).

Una vez clarificada la importancia del prólogo para Octavio Paz, y destacando los datos útiles para la comprensión de ciertos pasajes, el poeta escribió algunas advertencias y notas. Éstas, son indispensables para conocer los años de edición, eliminación de poemas, modificación de algunos, cambios en el nombre de alguna sección o bien cambios en el orden de aparición de los poemas. A pesar de ser breves, las advertencias explican, de la misma manera que el prólogo, las razones de los cambios, y son un elemento más para la localización y explicación de variantes en las ediciones de *Libertad bajo palabra*.

El tercer paratexto es la entrevista. El análisis de algunas está en función, nuevamente, de encontrar datos utilizables en la edición crítica o bien, que sirvan al editor para clarificar pasajes oscuros, especialmente en lo referente a los cambios de nombre en el poemario, por lo que algunas de las entrevistas apuntan a la génesis del texto. Existen dos aclaraciones más respecto al paratexto entrevista: la primera destaca que Octavio Paz modificó las entrevistas, es decir, de la misma manera que con los poemas, las palabras dichas por él fueron, en algunos casos, alteradas por el poeta. Siempre en función de encontrar la palabra exacta. La segunda aclaración es que las entrevistas contienen un desdoblamiento del autor, son una alternativa más para que el poeta se desenvuelva poéticamente.

El último de los paratextos es la correspondencia. A pesar de que el autor tiene varios volúmenes de correspondencia, la utilidad para la edición se encuentra sólo en algunas de ellas. En este sentido, las cartas nos ayudan a establecer el proceso creativo de *Libertad bajo palabra*; desde sus orígenes y esbozos hasta las complicaciones para editarlo en México, cuando el autor estaba fuera del país. A pesar de que sólo se utilizan algunas cartas, el objetivo es establecer la evolución del poeta en la construcción de un texto como *Libertad bajo palabra*.

El tercer capítulo “Cuestiones metodológicas sobre ecdótica, crítica textual y crítica genética” contiene una introducción sobre los pasos del método, que aplican los investigadores para la presentación de una edición crítica. Este capítulo contiene la información sobre la otra columna, que sostiene este trabajo. El primer apartado es la clarificación de los conceptos de ecdótica, crítica textual y crítica genética. Posteriormente se establece una diferenciación entre ellos para concluir que los tres son útiles para una edición de corte ecléctico.

El capítulo también establece, siempre desde la base ecdótica, la importancia de los cambios y las variantes de autor y su significación en el aparato crítico. Su aplicación directa se encontrará en el cuarto capítulo, que es la utilización tanto de la metodología como de la teoría paratextual.

Por otro lado, se analizan ediciones canónicas en función de utilizar la experiencia de otros editores para los poemas de *Libertad bajo palabra*. Establecer que ninguna edición es igual a la anterior y que cada una aporta nuevas propuestas es insoslayable en la experiencia de edición crítica. Aunado a esto, el papel del marco histórico en que fue escrito o modificado un texto también se marca a lo largo del capítulo. El objetivo de esto es, una vez más, utilizar la herramienta histórica para resolver pasajes oscuros o complementar con datos la interpretación de un texto.

En este tercer capítulo es importante la presencia del editor, ya que sus decisiones pueden clarificar u oscurecer un trabajo de investigación. Por lo tanto, se dedica un apartado a explicar la importancia del juicio del estudioso en las notas críticas. En este sentido, la complicación debida a la gran cantidad de variantes llevará a tratar cada poema elegido como un texto independiente. Ya que no se trata de un trabajo estrictamente de interpretación, sino de presentación de variantes, es indispensable pensar en el concepto de desarrollo poético, lo que implicará mostrar los años de variantes y cuáles fueron los principales cambios en la concepción poética de Paz.

El último de los capítulos, “Edición crítica poemas tempranos, primera sección *Libertad bajo palabra*” es la utilización de las herramientas de los capítulos anteriores. Contiene, inicialmente, una breve historia textual de los poemas y, sobre todo, del poemario completo. Se remite al lector a otros estudios sobre la historia textual y contiene una explicación sobre el camino seguido por *Libertad bajo palabra* desde la primera edición, 1949, hasta las *Obras completas* (1997-1998). Se puede encontrar también una justificación de la elección del corpus de poemas, siempre considerando el problema de editar más de una decena de poemas de Octavio Paz.

Se explicita también la relación con la teoría paratextual. Es decir, se explica la utilización de los paratextos dentro de la edición. También contiene un esquema (*stemma codicum*), que explica la familiaridad entre las diferentes versiones de *Libertad bajo palabra*. El objetivo de esto es que el lector tenga en cuenta algunos años en la lectura del aparato crítico; lo que resultará en la identificación de años clave en las modificaciones escriturales hechas por Paz.

Después de establecer la cercanía o lejanía de testimonios, se presentan los criterios editoriales. Éstos tienen el objetivo de clarificar las decisiones del editor crítico: signos y

regularización ortográfica, el texto elegido como base, y la disposición y estructura de las notas para cumplir con la metodología para la correcta presentación de una edición crítica.

Finalmente, antes de la edición, los testimonios se presentan con sus respectivas siglas y datos completos (editorial, ciudad y año). Lo anterior es el último punto para que el lector comience la lectura de la edición crítica, que es el resultado tanto de la teoría paratextual como de la metodología de la crítica textual. Por razones de identificación, se presenta el listado de testimonios de las distintas ediciones de *Libertad bajo palabra*. Antes de eso, se aclara que los testimonios que aparecen en minúsculas se consideran menores. La razón de esto es que Octavio Paz olvidó muchos de los poemas contenidos en estos poemarios o bien que algunos sufrieron recortes a lo largo del tiempo.

Raíz del hombre, México: Simbad, 1937 [En adelante llevará las siglas *rh*]

Bajo tu clara sombra y otros poemas sobre España, Valencia: Ediciones españolas, 1937 (fragmentos) [*btce*]

Bajo tu clara sombra, en *Sur*, 74 (noviembre 1940), pp. 36-42 (fragmentos) [*btcs*]

Bajo tu clara sombra (1935-1938), México: Tierra Nueva, 1942 [*btcm*]

A la orilla del mundo, México: ARS, 1942 [*aom*].

Libertad bajo palabra, México: Tezontle, 1949 [*lbp1*].

Libertad bajo palabra, México: Fondo de Cultura Económica, 1960 [*LBP2*].

Libertad bajo palabra, México: Fondo de Cultura Económica, 1968 [*LBP3*].

Poemas, México: Seix Barral, 1979 [*LBP4*].

Obra poética, México: Seix Barral, 1990 [*LBP5*].

Libertad bajo palabra, Madrid: Cátedra, 1988 [*LBP6*].

Obras completas, tomo 11. Obra poética I. Barcelona: Círculo de Lectores, 1996 [*LBP7*].

Obras completas, tomo 11. Obra poética I. Barcelona-México: Círculo de Lectores-Fondo de Cultura Económica, 1996-1997 [*LBP8*].

Obras completas, tomo 13. Miscelánea I. Primeros escritos. Barcelona-México: Círculo de Lectores-Fondo de Cultura Económica, 1998-1999 [*LBP9*].

Obras completas, volumen VII, Barcelona: Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, 2004 [*LBP10*].

Obras completas, volumen VII, Barcelona: Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, 2005 [LBP11].

CAPÍTULO 1. REVISIÓN CRÍTICA SOBRE LA REESCRITURA Y EVOLUCIÓN DE LA POESÍA TEMPRANA DE OCTAVIO PAZ DESDE SUS INICIOS, EN *LIBERTAD BAJO PALABRA Y HASTA OBRAS COMPLETAS*

1.1 La reescritura en la perspectiva de la crítica

Esta revisión busca explicitar que la crítica poco se ha apoyado en la reescritura de Octavio Paz con miras a editarlo. Sin embargo, los textos cotejados tienen la particularidad de analizar, mencionar y otorgar pistas importantes al lector sobre aspectos relacionados con la corrección, reescritura o alteración de textos. La razón de este apartado es rastrear la crítica en torno a la modificación de poemas, para aprovechar algunos trabajos críticos en capítulos posteriores como apoyo para la edición crítica. Los textos reseñados en este apartado deberán contener un grado de mención importante del tema tratado (cambios, reescritura, historia textual, etcétera), pues la numerosa crítica sobre Octavio Paz hace complicado anotar cada libro, capítulo o artículo, que mencione superficialmente y sin un interés explícito los cambios escriturales.

Hacia 1970,¹ dos factores se destacan en los estudios críticos sobre la reescritura de Octavio Paz. Primero, la consolidación del poeta en el canon de la poesía mexicana gracias a la publicación de la tercera edición de *Libertad bajo palabra* (1968). Segundo, este mismo poemario contiene la “Advertencia” sobre la inclusión-exclusión de poemas. A partir de esto, la academia universitaria se interesa en rastrear esos cambios y explicarlos, en la mayoría de los casos, enfocados en cuestiones semánticas; es decir, explicitar el “nuevo” significado de las modificaciones.

¹ Cabe aclarar en este punto que, si bien la crítica en torno a Paz no comenzó en los 70, el tema de la reescritura atrajo a los críticos a partir de dicha década por la ampliación de la tercera edición de *Libertad bajo palabra* (1968).

Los inicios poéticos de Paz se remontan a los primeros años de la década del 30, cuando publica algunas *plaquettes* (*Luna silvestre* o *Raíz del hombre*). En este tiempo, la indecisión del poeta entre una poesía social o comprometida y una poesía pura, está plasmada en los poemarios y en la revista *Taller poético*. Octavio Paz subraya esta dialéctica durante buena parte de la década del 30. Además, su adhesión a la causa de la Guerra Civil Española, lo mantiene entre una y otra vertiente.

El caso de *A la orilla del mundo* y *Raíz del hombre* llama la atención pues intenta que “La nota claramente política (de otros poemas), poesía al servicio de una causa determinada, sólo irrumpe en su producción poética, con un carácter muy propio [...] al estallar la Guerra Civil”.(Müller-Bergh, 124). Este crítico apunta que el autor se debatió entre los dos tipos de poesía y que no se decidió abiertamente por el compromiso social, excepto en poemas como *No pasarán*. El artículo establece la relación de Paz con el grupo *Taller* y la dialéctica entre los dos tipos de poesía, dejando de lado las modificaciones sufridas por estos textos a lo largo de los años.

Artículo importante para los estudios sobre la evolución de *Libertad bajo palabra* es el referente a *Libertad bajo palabra* y sus divisiones (Goetzinger 1971, 226-233). En él, se postula la existencia de cuatro entidades: las ediciones 1949, 1960 y 1968 de *Libertad bajo palabra* más el poema introductorio que da nombre al libro. Destaca que la última de las ediciones contiene el tono de madurez y, sobre todo, para efectos de la presente tesis, la primera sección titulada “Bajo tu clara sombra”, está marcada por el disfrute sensual en un ambiente natural.

Otra idea destacada de Goetzinger (1971) es que nota que el tema amoroso disminuye después de 1944, año en que el poeta sale del país y con el que se cierra una importante etapa poética (marcada por la publicación de *A la orilla del mundo* en 1942). Finalmente, en la revisión de las secciones del poemario, la escritora (227), nota la importancia del mundo

natural, especialmente en relación con los amantes; parecería, marca la autora, que el lector encontrara una fusión entre estos tres elementos, aspecto que mejor se logra en la primera sección de la tercera edición (1968) del mencionado libro, que es “Bajo tu clara sombra”.

Sobre su poesía alejada del compromiso social, en 1982 se publica un interesante artículo, en el que se analizan algunas versiones de *Bajo tu clara sombra* (específicamente las de 1938 y 1968) (Goetzinger 1982, 168-194). La autora busca explicar los cambios como resultado de una búsqueda en el proceso de depuración. El conteo de versos llevado a cabo por la autora,² ilustra cambios radicales, sobre todo en la edición de 1968, en la que el poemario se reduce 50%. La explicación de los cambios en la tercera edición, está marcada por una eliminación del marco anecdótico, que se perfila a la madurez (Goetzinger 1982, 169). Además, el cambio en los adjetivos es una manera de condensar la escritura y alterar la estructura del libro en su conjunto.

Un aspecto interesante y poco estudiado en la obra de Paz es la eliminación de versos o estrofas completas y, sobre todo, el estudio de lo que aparece en su lugar. Es decir, cuál es la justificación poética del autor y, sobre todo, qué palabras coloca en la nueva edición. Goetzinger (1982) sostiene que los versos nuevos no niegan las ideas de los anteriores suprimidos. Esto es, el poeta forma imágenes más cortas, aunque buscando mayor continuación semántica. Paz lleva a cabo un cambio más, importante en esta descripción: deja de lado lo visual para dirigirse a una poética más abstracta. Considerando que las versiones anteriores a 1968 fueron producto de ímpetus juveniles, los reemplazados en la madurez buscan la consolidación de la imagen poética.

Goetzinger también sostiene (1982, 186) que los adjetivos colocan al poema en una instancia “femenina”, por lo cual, como dije anteriormente, se elimina la mayoría de ellos. Un

² Este conteo inicia un pequeño debate con otros críticos. El punto es establecer qué se considera un verso para el autor y, sobre todo, cuántos poemas son parte de algún otro y pueden considerarse uno solo.

análisis final arrojó que, primero, Octavio Paz intentó “apretar la materia poética” (Goetzinger 1982, 191). Segundo, la eliminación de la anécdota buscó la abstracción. Tercero, la supresión de vuelos retóricos. Lo que se marca al final es el alejamiento de la edición de 1941 (*A la orilla del mundo*), en la que se desbordaba una pasión juvenil que el poeta, en su madurez, no acepta.

El análisis crítico se instaura en la década del año 40, donde la adhesión del autor a la poesía pura se aprecia con mayor claridad. En sus inicios poéticos, Paz dudó entre la causa social y el purismo, decidiéndose, en cierta medida, por ambas. Sin embargo, este período se ejemplifica con un poema que le trajo no pocos elogios al poeta. Desde su escritura inicial en 1931 (Schneider 1982, 91-95), “Nocturno” y sus diversos cambios (incluida la fecha de composición, dato interesante para establecer la historia textual en la edición crítica), apuntan a concretizar lo inaprensible y lo abstracto (Schneider, 94).

Esta modificación, Schneider (94) la encuentra en la adhesión del poeta a la poesía pura. Para la edición de 1960, quedaron olvidadas las concepciones poéticas juveniles, tan cercanas a la generación de la revista *Alcancía*, en la que se publicó por primera vez “Nocturno”. Lo anterior no hace más que señalar el “nuevo” carácter maduro del poeta. Finalmente, el artículo nos permite entender una parte de los cambios perpetrados y algunas de las preocupaciones literarias de Paz.

Las etapas creativas, por las que atravesó el poeta, son estudiadas en la “Introducción” (Santí 1988, 11-63) de la única edición crítica con la que contamos hasta ahora. En primera instancia, Santí hace reaparecer la breve polémica (Lombó, Andrade da Silva, Santí 1988), suscitada por el conteo de versos entre las ediciones de 1949, 1960, 1968 y 1979. Además, se destacan los cambios en el número y nombre de las secciones del poemario. Santí se preocupa

por los criterios en la ordenación de poemas en las diversas ediciones (cronológico, temático, de color,³ forma, etcétera) en relación a la edición que presenta.

Lo que el crítico llama LBP5 (o sea, su edición) aspira a convertirse en un texto único e ineludible para los estudiosos de la obra de Paz.⁴ Sin embargo, se advierte que la edición “reproduce mayormente” *Libertad bajo palabra* de 1979. Lo anterior es interesante porque se anuncia, por ejemplo, que el poema “Pequeño monumento” aumenta el número de versos. Además, las dos decenas de cambios fueron solicitadas por el autor a través de una carta enviada a Santí en febrero de 1988, misma que cita dentro de la edición (64).

Los años de escritura y publicación de obras alcanzan el punto más alto en el período 1935-1943, en el que se publican siete libros (incluidas *plaquettes*). El autor, en México en aquellos años, quedará marcado por la muerte de su padre en 1934 (Santí 1988, 23). Por otro lado, la numerosa producción literaria de Paz es desglosada cronológicamente por Santí, (1988, 13-61). Desde la poesía intimista, presente en *Luna silvestre*, hasta el erotismo de *Bajo tu clara sombra* de 1941, pasando por la poesía comprometida de *Bajo tu clara sombra y otros poemas sobre España* de 1937, el crítico describe algunas influencias y estados para la génesis de los poemas (1988, 23-26). Por ejemplo, Santí (1988,27) considera que el poema “El barco” es una reflexión sobre la guerra producto del entorno social y político que vivió el autor hacia 1938, meses antes de iniciada la Primera Guerra Mundial.

En medio de estas reflexiones poéticas, es decisiva la participación del autor en los círculos intelectuales mexicanos, en los que trata de abrirse paso con la fundación o colaboración en las revistas *Alcancía*, *Taller poético*, *Cuadernos del Valle de México*, que lo acercan a su primera recopilación de poemas en 1942: *A la orilla del mundo*.

³ El tema del color lo menciona brevemente Octavio Paz en las “Advertencias” a las ediciones de 1960 y 1968, sin explicar claramente el concepto.

⁴ Las siglas completas de los testimonios serán presentadas en el capítulo 4, aunque con algunos cambios. Por ejemplo, en este caso cambiará el número de sigla y quedará, en este trabajo, como LBP6.

Como parte de la búsqueda poética y personal, el autor parte a Estados Unidos en 1943 y no regresa sino hasta 1953. En este tiempo, ha visitado Europa y Asia y, para interés de este trabajo, publica la primera edición de *Libertad bajo palabra* (1949). Si bien se habla poco sobre la génesis de los poemas, que conforman esta edición, para 1947 ya tiene listo dicho libro, cuenta Santí (1988,36).

La etapa madura se inicia en 1960 con la publicación de la segunda edición de *Libertad bajo palabra*, en la que el lector puede encontrar un dato interesante: cinco de los ocho libros escritos entre 1933 y 1958 estarán en esta nueva obra. Lo anterior, además de la revisión de los poemarios anteriores, permite suponer que la nueva ordenación temática responde al tipo de poesía escrita en esos años. Es decir, la poesía pura y el encuentro con el surrealismo lo inclinaron a enfilar su texto hacia el color poético por encima del criterio cronológico.

Los tonos⁵ de la edición de 1960 cambian en 1968. También cambia su visión poética y de la vida. Los viajes realizados en ese período están marcados por la importancia del tiempo y, por supuesto, se aprecian en la nueva estructura de *Libertad bajo palabra* (1968). Esta nueva edición se caracteriza por la concatenación cronológica de las estaciones poéticas, que ha formado en ocho años de viajes y lecturas, que eslabonarán su producción futura. La introducción-artículo de Santí es referencia ineludible como estudio de la evolución poética de Paz. También lo es como índice para la formación de la historia textual, estructura y, por supuesto, génesis de los poemas, que conforman *Libertad bajo palabra*. Desafortunadamente, debido a criterios editoriales, la omisión de las variantes no conforma un aparato crítico, a pesar de contar con los testimonios necesarios.

⁵ Con tonos de la edición Paz y Santí, en su Introducción, se refieren a la temática de los poemas (ver nota 3).

Si bien la introducción-artículo anterior conformó un estudio para una nueva edición de *Libertad bajo palabra*, la crítica continuó ocupándose del texto (cuya historia, por supuesto, no había resuelto Santí). Anthony Stanton en 1988 (Paz-Stanton, 15-21) entrevista al escritor, específicamente para hablar de la génesis de *Libertad bajo palabra*.

Octavio Paz en la entrevista con Anthony Stanton indica las exclusiones (*Luna silvestre* y *Entre la piedra y la flor*, por ejemplo) en esta reunión de poemas desde 1938 hasta 1958. Una presencia importante en la conformación del poemario son los viajes. Resulta claro que el poeta encuentra evolución los cambios, producto de la reflexión encontrada en lugares distintos al de origen. Además, el contacto con movimientos poéticos contemporáneos o anteriores es un punto determinante en la construcción de su poética. Lo anterior se ejemplifica en la problemática de la colocación del título y las instancias de Alfonso Reyes para la publicación del libro en la editorial Tezontle.

A medida que aumenta su producción literaria, Paz rechaza los poemas adolescentes, que excluye casi en su totalidad en 1960. Si bien *Libertad bajo palabra*, en su segunda edición intentó mostrar las fases poéticas del autor, es claro que la anterior intentó eliminar los vestigios del nacimiento literario de Paz.

Para la tercera edición, las lecturas, viajes, reflexiones, etcétera, modifican la visión del poeta. El autor explica que la nueva conformación del poemario es cronológica y no temática. La razón fueron los cambios sociales y el deseo de mejorar la expresión, intentando dejar intactos los sentimientos (Paz-Stanton, 21). Es decir, a partir de 1960 a Paz le parece más importante la descripción de las etapas poéticas en función de los años.

Por otro lado, producto de la preocupación por los cambios y lo que se ha llamado el “revisionismo” de Octavio Paz, en 1993, Rubén Medina en “*Libertad bajo palabra* y el revisionismo de Octavio Paz”, (1993, 65-85) se propone explicar las modificaciones. Continuando con la polémica sobre el número de versos y poemas incluidos en el poemario,

Medina incorpora datos importantes para la génesis del poemario: el viaje de Paz a Yucatán en 1937 y las versiones de *Entre la piedra y la flor*. Sobre todo, la propuesta de que el autor eliminó, en sus poemas, posiciones políticas, imponiendo una “nueva visión del mundo sobre lo ya escrito” (Medina 1993, 76).

El articulista también denuncia la eliminación del tono romántico y sentimental después de la primera edición de 1949. Con esto se borra al sujeto poético y se destaca la importancia de los elementos naturales. Además, y esto es el eje del artículo, Medina destaca que el poeta pretendió presentar una trayectoria ideal, sin olvidar, por supuesto, la búsqueda de una neutralidad política en poesía, a partir de 1968. Finalmente, la poesía de Paz se adhiere al intimismo, marcado por el existencialismo. Estas influencias se reflejan en los nuevos tonos que adquiere la obra, olvidando las etapas anteriores.

Texto esencial para entender la génesis y desarrollo de la escritura poética de Paz es la correspondencia. Para los propósitos de este capítulo, se destacan los apuntes hechos por Anthony Stanton (1998a, 9-44) acerca de la edición de la correspondencia entre Alfonso Reyes y Octavio Paz, entre 1939 y 1959.

El crítico explica los documentos a editar con una presentación cronológica (Stanton 1998a, 9); por lo cual, el análisis de las cartas se enmarca en lo social, literario y vivencial de ambos personajes. Con el respaldo de Alfonso Reyes, autoridad literaria de las dos décadas que se describen, Octavio Paz, pudo llegar a la madurez artística durante los años de la década del 50 (Stanton 1998, 9).

La explicación sobre los objetivos de la edición es impecable en dos aspectos: el tratamiento de los materiales en función de una edición anotada y la utilidad de los datos arrojados por la investigación para construir la historia textual y génesis de *Libertad bajo palabra*. Esto último se explicita a detalle en las notas críticas y en el texto introductorio. La división de la correspondencia está en función, primordialmente, de los viajes de Octavio Paz,

pues Reyes raramente modificó su lugar de residencia durante los 20 años de la correspondencia.

Un aspecto que destaca Stanton es la ordenación, muy clara desde la “Presentación”, de los textos; paralelamente, se establecen las circunstancias de vida de uno y otro escritor. Por ejemplo, el editor (Stanton 1988a, 18-21), enfatiza la importancia del primer período de cartas (1939-1949) para la formación de *Libertad bajo palabra* (1949). Las incertidumbres, rechazos, lecturas y consultas dejan huella en ambos autores. Se remarca el carácter de un escritor consolidado en el canon y otro que busca iniciar una carrera literaria en los círculos intelectuales mexicanos.

Otro aspecto en el que Stanton (1988a, 29-30) se detiene profusamente es el de los proyectos de ambos escritores. Mientras Reyes trabaja sobre la *Iliada*, Paz publica *¿Águila o sol?* Esta diferencia en las concepciones de la literatura –delimitada por la diferencia de edades, para el crítico, un aliciente para el diálogo. El punto de separación entre ambos es el mismo punto de amistad, que los animó a sostener una correspondencia por veinte años.

Producto de diversos trabajos sobre el poeta, Rubén Medina edita en 1999 un libro importante para entender el desarrollo poético de Paz: *Autor, autoridad y autorización. Escritura y poética de Octavio Paz*. Si bien Medina había adelantado un artículo (1993) sobre el revisionismo del poeta, en el libro cuestiona la figura del escritor a través de los conceptos autor, autoridad y autorización. En primer lugar, explora la eliminación de la raíz “romántico-existencialista” de la poesía temprana, con ejemplos en las distintas ediciones de *Libertad bajo palabra*. En segundo, analiza y cuestiona la crítica literaria llevada a cabo por Paz y la observa como un pretexto para mostrar su poesía. También, se marca la dialéctica soledad-comunión en *El laberinto de la soledad*, *Libertad bajo palabra* y *El arco y la lira*.

Otro tema, que integra el análisis, es el conflicto entre historia y poesía, presente desde 1949. “Noche de resurrecciones” se analiza con profundidad y se confronta con otros poemas,

como “Día”, “Jardín” o “Marina”, para mostrar que en ellos, el crítico observa la reconciliación del poeta con la naturaleza. Año imprescindible para Medina es 1944; en él, el escritor nota el enfrentamiento del poeta con la realidad: los años de la Segunda Guerra. Este ambiente atroz en el que Paz se sabe inmerso es el pretexto para la invención de otras realidades, por lo que el lector aprecia la lucha entre la ficción del poeta y el mundo que lo rodea.

Finalmente, el capítulo final es una versión extendida del artículo de 1993 mencionado anteriormente. En su análisis, Medina cuestiona que el revisionismo del poeta esté condicionando la interpretación del lector; es decir, al actualizar su biografía poética, el autor ordena una lectura, con lo que explota el concepto de autoridad y autorización del título.

En el año 2000 se edita el segundo número del *Anuario de la Fundación Octavio Paz*, que intentó concentrar crítica y actividades en torno al poeta, desaparecido dos años antes. Dentro de la profusa colección de textos, destacan dos en los cuales está claramente delimitada la preocupación de la crítica por la edición de textos. En primer lugar, sobre el proceso de reescritura, Génesis Andrade da Silva (2000, 59-87), se remonta a 1942, con la publicación de *A la orilla del mundo*, para mostrarnos que *Libertad bajo palabra* es una obra que contiene muchas otras. La diversidad característica del poemario es producto de un pulimiento, en el cual la razón principal es que el autor no se reflejó en los poemas.

La discusión marcada en páginas anteriores sobre el número de poemas, reaparece. Se marca también la importancia de las *Obras completas* (todavía sin publicar en su totalidad en 2000), desglosando su historia textual.

Finalmente, el aspecto central del artículo de Andrade da Silva es descubrir el objetivo de la reescritura (86). También es importante la reescritura como una parte más del proceso de creación. Ambas cuestiones postulan que, al final, se considere cada una de las ediciones revisadas como de “corta duración”. Con esto, el lector se encuentra a la espera de la siguiente

serie de modificaciones, proyectadas siempre hacia el futuro, hasta la muerte del autor en 1998. Con esta afirmación, el articulista intenta modificar la opinión sobre las correcciones que, según algunos críticos, fueron producto de la negación de posturas políticas o estéticas.

El segundo texto de este *Anuario* habla sobre la experiencia editorial transmitida por Nicanor Vélez (2000, 137-147). El artículo ayuda a perfilar la historia textual de las publicaciones poéticas de Paz, especialmente lo referente a *Obras completas*. La última de las recopilaciones del poeta fue en 1990 en la editorial Seix Barral y, nos dice Vélez, las reuniones para editar toda su obra, habían comenzado desde 1989 (137-138).

A instancias de la editorial Círculo de Lectores, se publica el tomo 1 y la colección completa se realizaría en 14 tomos. El Fondo de Cultura Económica contactó a la editorial barcelonesa a partir de 1993 para editar los textos con idénticas características externas. En el mismo año, Vélez, Ana Clavel y Paz revisan los 6 tomos publicados en España. El objetivo: agilizar la publicación en México de las obras.

Finalmente, llama la atención para los propósitos de esta tesis, los datos y las constantes revisiones editoriales del poeta, así como el contacto constante con los editores españoles y mexicanos. Lo anterior, suscita temas de estudio y pistas en la búsqueda del “texto perfecto” de *Libertad bajo palabra*.

A pesar del desinterés por la edición ecdótica de la obra de Octavio Paz, existen algunos acercamientos que, si bien funcionan como hipótesis, buscan sentar las bases de un texto “definitivo”. Las diferencias existentes entre las versiones de poemas es algo en lo que la crítica raramente se ha ocupado. Sin embargo, un acercamiento hacia lo crítico-genético puede motivar diversos estudios en busca del proceso de escritura del autor en general, y del texto de *Libertad bajo palabra* en particular.

Al tomar en cuenta los testimonios, que detallan la última voluntad estética del autor, la crítica ubica la discusión en 1996 con la aparición del tomo 11 de *Obras completas*. Lo que

Pablo Lombó Mulliert (“Problemas textuales y planteamientos para editar *Libertad bajo palabra*”) lleva a cabo es presentar los testimonios impresos del poemario y los textos “auxiliares”, es decir, los poemas en revistas, mecanuscritos y primeras ediciones con correcciones autógrafas. Al presentar de esta manera los testimonios, el articulista ordena los testimonios (actividad que ya había llevado Santí en la mencionada edición crítica de 1988). Sin embargo, al describir minuciosamente cada texto con el cual trabajó, Lombó Mulliert hace emerger un doble carácter en la edición. Por un lado, la necesidad de la correcta descripción de testimonios para construir un aparato erudito eficiente, lo más corto y exhaustivo posible. Por otro lado, la omnipresencia de una hipótesis de trabajo, en este caso la edición del poema “La poesía”.

Los anteriores argumentos se comprenden perfectamente en la propuesta de edición. Se reiteran, además, con la división de los períodos de reescritura: 1942-1968 (hasta la publicación de la tercera edición de 1968) y 1979-1996 (hasta la publicación de *Obras completas*). Este corte es llamativo porque no se concentra sólo en los períodos de creación o en el aspecto vivencial de Paz, sino en la modificación de poemas en función de las ediciones (en revista o en libro).

Finalmente, Lombó Mulliert (268) deja a próximos investigadores la labor de continuar la edición con algunos puntos que deberían seguirse para tratar el proceso creativo de cada poema. Entre otros, destacan las posibilidades de estudio en lo relativo a la enunciación de la(s) fecha(s) de escritura, las dedicatorias o los cambios de título. Estos elementos darán al editor crítico herramientas decisivas en la disposición de poemas, respaldadas por supuesto con la edición crítica como hipótesis de trabajo.

Es este concepto del que parte Luis Ángel Rodríguez Bejarano (2009, 247-259) para formular un par de propuestas en el caso de dos poemas largos de Paz: *Raíz del hombre* y *Bajo tu clara sombra*. El autor, desde una perspectiva ecdótica, destaca la necesidad de tratar

cada uno de los poemas de forma independiente. Esto es, si los poemas largos elegidos contienen 15 y 10 partes respectivamente, deben verse independientes al momento de editarse.

Lo que destaca de los artículos anteriores es que contienen una presentación de los testimonios, además de un “intento” de mostrar las diversas facetas de corrección por las que atravesó Paz. Desde este ángulo, el lector-crítico tendría la posibilidad de que dos aspectos de la investigación (la ecdótica y la interpretación) vayan de la mano. La medida respecto a las notas de contenido prioriza el aspecto textual, lo que supone una orientación hacia la fijación del texto, dejando momentáneamente de lado los aspectos sintácticos o semánticos.

Acercamientos alejados de la perspectiva ecdótica, pero que se enfocan en el aspecto semántico abundan en la crítica sobre Paz; sin embargo, Adolfo Castañón (69-101) se destaca por ser de los pocos autores que toman en cuenta la importancia de la revisión de autor, un concepto poco desarrollado por los analistas de Paz. Castañón toma el poema extenso *Pasado en claro*. La argumentación se inicia destacando la importancia de los papeles, cuadernos o folletos, remontándonos a textos tan lejanos como “Elegía interrumpida” de 1947.

El texto que se analiza tiene una doble función. Primero, como biografía porque cuenta, en términos poéticos, algunos puntos clave de la vida del poeta: su infancia en casa del abuelo paterno (Ireneo Paz), la trágica muerte del padre, entre otros. Segundo, porque, a pesar del alejamiento de la prosa típica de las biografías o las confesiones, ha resultado imprescindible en los intentos para establecer datos sobre la vida del autor.

Castañón termina su argumentación sobre *Pasado en claro* con la descripción de la génesis del poema. El autor supone necesaria la relación entre escritura y biografía en función de la explicación del fondo del poema. Esto es: el análisis primordial de los libros de cualquier autor arrojará datos importantes para las biografías. El caso Paz es interesante pues

compuso un poema largo sobre recuerdos, no sobre sensaciones, con lo cual se puede hablar de una biografía poética.

La obra de un autor, en especial un poeta, puede entenderse mejor si se le relaciona con sus vivencias, en el caso de *Pasado en claro* esta unión no puede calificarse sino de necesaria. La explicación que hace Castañón del poema es impecable porque vincula otras obras, correspondencias, etcétera, que no tendrían apoyo más que en el poema, punto inicial y final de toda interpretación.

La crítica preocupada por los cambios textuales (sea en relación con la ecdótica o no) culmina con el artículo “*Árbol adentro*, cima de una obra poética”. Su autor se interesa por establecer la importancia del poemario como culminación de una trayectoria poética pues es el “[...] despliegue de una obra en el tiempo” (Stanton 2009, 125-152).

Además de una explicación general de los aspectos que destacan en el poema (claridad, sencillez, mayor eficacia con menos recursos, etcétera), despunta un componente de la argumentación muy útil para la crítica textual: la idea de que los cambios en el poemario a través del tiempo son producto de una adecuación al presente. Es decir, lo que sostiene el articulista es que modificar el pasado es una constante en el caso de Paz. Se trata casi de una poética del cambio, que se respalda, por ejemplo, en conceptos como “árbol”, desarrollado de distintas maneras desde 1937 (con *Raíz del hombre*).

Finalmente, la argumentación se completa con la historia textual de *Árbol adentro*. Las distintas versiones depuran no sólo el poema, sino su concepción de la poesía. El análisis lleva al crítico a establecer que es gracias a estas versiones que Paz logra una poesía filosófica, resultado de la constante búsqueda de nuevas direcciones. La anterior afirmación permite relacionar, hacia el final del artículo, al autor de *Libertad bajo palabra* con autores como Cervantes y Duchamp.

1.2. El papel de la crítica en la poesía temprana de Paz sin perspectiva reescritural (evolución y/o formación poética)

La revisión cronológica de los momentos en la poesía de Octavio Paz, está delimitada no por estudios particulares sobre algún poema⁶ (los cuales, por otra parte, pueden ser de gran utilidad en la formación de las notas críticas), sino por textos que den cuenta del proceso evolutivo en general. Sobre esto, rastrear los primeros pasos poéticos o ensayísticos de Octavio Paz, es indispensable en la hipótesis de trabajo que supone una edición crítica.

Se sabe que, para el poeta, la división entre poesía y poética nunca fue tajante. Por lo tanto, es importante para una edición crítica localizar los puntos en los que creación poética y escritura prosística coinciden. Esto último es particularmente interesante en las primeras publicaciones de Paz.

Dentro de los pocos textos críticos sobre los primeros años el autor, está el dedicado a la prosa paciana. Enrico Mario Santí en la “Introducción” a *Primeras letras (1931-1943)* (1992, 15-59), destaca la importancia de, por ejemplo, *Vigilias: diario de un soñador*. El cruce entre poesía y prosa es una dualidad que nunca abandonará al autor. Son estas *Vigilias* las que conducen al lector a textos tan diversos como *Raíz del hombre*, *Bajo tu clara sombra* y sus primeros poemas.

Santí (2009, 17) también expone las etapas de formación de Paz: 1944 es el fin del proceso iniciático que, en términos editoriales, había terminado dos años antes con la publicación de *A la orilla del mundo*, a partir de entonces se inicia la exploración de la poesía moderna. El paralelismo entre vida y obra, que establece el autor en la “Introducción”, no es gratuito pues tiene como objetivo llegar al análisis de la prosa de Paz en revistas y periódicos. Para los estudiosos de Paz, además de ser obvia la importancia de estas *Primeras letras*,

⁶ La revisión sobre estudios particulares en la poesía de Paz es inacabable, como lo demuestran las diversas bibliografías sobre el autor. Evidentemente, la revisión de este primer capítulo puede modificarse por la aparición de nuevos estudios, antologías y coloquios aparecidos recientemente.

resultan fundamentales los datos que ofrece Santí para el rastreo de textos. El objetivo, sin embargo, es describir los cambios estéticos de la prosa de Paz en sus primeras publicaciones.

Sobre el asunto de los primeros años de Paz, otro texto (Stanton 1991, 24-53) resulta interesante, pues marca las influencias directas en los textos juveniles y adolescentes del poeta. Stanton (1991, 26), remarca que los cambios son producto de la fidelidad a sí mismo. Se ejemplifica con *Vigilias*; en él, encuentra ecos de Novalis, San Juan y Baudelaire. A través de la argumentación con base en ejemplos, el articulista enlaza las influencias con sus momentos de producción poética hasta llegar al “entrecruzamiento de voces textuales” (Stanton 1991, 51). El encuentro de voces textuales, de capital importancia para Paz, es producto de la búsqueda de una voz propia, independiente de escuelas, amigos y maestros.

Por otro lado, las lecturas, los cambios de posturas poéticas (y políticas), su adhesión, casi siempre pasajera, a corrientes literarias “de moda” no son más que las semillas para la gran obra de madurez, la cual, siempre estuvo en constante revisión y transformación; por lo que puede suponerse en Octavio Paz la fidelidad a sí mismo.

El acto mismo de la escritura, que no evade y explica Stanton, le sirve al escritor para explicar su poesía; es decir, desde sus primeros años y pesar de que siempre se consideró más poeta que prosista, Paz reflexionó sobre el papel, que este género ejercía en él. Por lo anterior, los primeros ensayos (lo que la crítica llamó la prehistoria estética), están llenos de dudas, que intentaron explicarse en la misma escritura versificada. Así, indisolubles, reflexión poética y poesía es el respaldo con que Stanton describe las influencias del joven Paz.

Un texto más de Evodio Escalante, “El tema del presente y de la presencia en la prehistoria poética de Octavio Paz” (338-346) aparece en la crítica por establecer los primeros años de creación (sea para la prosa, sea para la poesía). Evodio Escalante se acerca de una manera poco usual a los textos de Paz. El crítico revisa, como lo hicieran algunos de sus antecesores, las etapas del poeta. Destaca que en la primera de ellas encontramos un escritor

“artepurista”. Ya en la segunda, lo apreciamos desde el papel –muy breve- de compromiso social.

Hasta este punto, la revisión no ha cambiado respecto a otros artículos descritos en este mismo apartado. La diferencia, la encontramos en que Escalante sostiene que la etapa “artepurista” está mezclada con influencias del Estridentismo, especialmente en poemas como “Cabellera”, “Preludio viajero”, “Nocturno de la ciudad abandonada” o “Poema del retorno”. En el segundo de los poemas, el articulista encuentra un paralelismo con “Canción desde un aeroplano” de Maples Arce. Llama la atención esta argumentación por la distancia marcada por Paz con los grupos de vanguardia en México y por el entorno intelectual en el que siempre estuvo inmerso (en especial su relación con el grupo Contemporáneos).

La etapa de compromiso social, en la que apreciamos poemas como *Entre la piedra y la flor*, llama la atención de Escalante en relación con el grupo de la revista *Barandal*. Con esto, se aprecia una vez el papel de lo social en los primeros años de creación. El crítico marca (Escalante, 342) una contradicción hacia el final del artículo: la relación con el grupo de Contemporáneos, el acercamiento “purista” y lo revolucionario (lo social). Esta lucha lo aleja del grupo de Villaurrutia, Novo, etcétera. La disputa, que sostiene Paz en estos años, es notable pues, por un lado, escribe poemas de compromiso social y, por otro, se interesa por el desarrollo de la poesía sin implicaciones sociales.

Una parte de la crítica (Santí, 1988) ha mostrado de manera general la trayectoria poética de Octavio Paz. El interés de este trabajo está en los primeros momentos de creación y su relación con el poemario *Libertad bajo palabra*. Manuel Ulacia (1999), en *El árbol milenario*, lleva a cabo una revisión desde la perspectiva cronológica, que le permite mostrar las diversas facetas, en las que se inmiscuyó el autor. Desde el “Prólogo” (1999, 11), Ulacia introduce al lector a los hechos de vida, lecturas y escritos del escritor analizado. Conforme el

texto avanza (1999, 12-22) lleva a cabo un repaso general por décadas, que es imprescindible en la búsqueda del “primer” Octavio Paz.

La búsqueda de una voz propia en los años 1931 a 1943 es el primer corte cronológico. Para Ulacia (1999, 26-91), la explicación de la escritura está en función de las lecturas, los personajes importantes de la intelectualidad mexicana con los que se relaciona y el papel que desarrollaron las revistas de su generación. Se marca (1999, 27) brevemente el carácter recopilatorio a partir de 1942 (*A la orilla del mundo*) y se analizan algunos de los primeros poemas, así como la influencia ejercida por los Contemporáneos.

Posteriormente, no se evita el análisis del compromiso social del período poético 1931-1943. *¡No pasarán!*, *Entre la piedra y la flor* y su estancia en España a finales de la década del 30 son descritos en relación con la influencia de poetas como Neruda o Cernuda (Ulacia 1999, 61). Además, se insiste en la importancia de *Vigilias: diario de una soñador* (1999, 65-66) como base de poemas posteriores (*Raíz del hombre*, *Bajo tu clara sombra* o *Noche de resurrecciones*). También, es determinante el papel de las lecturas filosóficas (Ortega y Gasset, por ejemplo) en la construcción del mencionado diario.

Los temas de la libertad (tan importante en la construcción del título del poemario), la naturaleza, la mujer, la libertad, el amor y el mito, se aprecian en el análisis de Ulacia (1999, 72). Por ejemplo, el vínculo entre *Vigilias* y *Raíz del hombre* está en los temas que comparten. Estos textos funcionan como reflejos: uno en prosa, otro versificado; en ambos, la influencia de D.H. Lawrence es un intento por volver al origen, en el que también está presente el Romanticismo alemán.

El ejemplo analizado anteriormente sirve como asidero para otro tema importante en la vida poética de Paz: la generación literaria a la que pertenece. Hacia 1938, en la revista *Taller* se marcaron las características del grupo frente a la Generación del 27 y Contemporáneos. Con esto, se estableció una distancia estético-histórica frente al canon de la época.

Finalmente, la revisión de Ulacia es útil porque permite seguir las huellas de las publicaciones de Paz en algunas revistas. Un aspecto final, es la importancia de sus inicios como compilador de poesía (1941 con *Laurel* sobre poesía española contemporánea).

Una segunda etapa (1943-1960), está marcada por su alejamiento de México y por las nuevas influencias reflejadas en la escritura. Su paso por Estados Unidos, París, Japón e India lo llevan a la experimentación que, por ejemplo, se aprecia en la sección “Piedras sueltas” de *Libertad bajo palabra*, donde hay un mezcla de estilos precolombino y oriental. Tampoco escapa a la mirada de Ulacia, dentro de estas influencias, el papel del surrealismo y *modernism* norteamericano.

El extenso y competente análisis hecho por Ulacia es uno de los mayores intentos de la crítica por analizar globalmente su obra en relación directa con las lecturas. Una vez más, los datos son de primer orden para rastrear el proceso genético del poemario en el período 1931-1968. Al final de esta época, Paz lleva a cabo las mayores correcciones en poemas y estructura de algunos de sus libros más importantes.

Otro breve estudio escrito por Anthony Stanton (2001), cuyo título es *Las primeras voces del poeta Octavio Paz (1931-1938)* destaca la importancia de los primeros años de Paz. En él, se analizan detalladamente los primeros poemas publicados por el poeta en revistas y periódicos. Si bien el período que analiza Stanton es relativamente corto, da cuenta de un aspecto poco estudiado por la crítica: las influencias en sus textos adolescentes. Teniendo en cuenta que cuando se publicó el primer poema –“Juego”-, Octavio Paz tenía 17 años, el crítico marca la indisoluble sombra de Carlos Pellicer, maestro de Paz en la Escuela Nacional Preparatoria. El análisis, paralelamente, sigue algunos versos del profesor tabasqueño.

A lo largo del libro, el lector puede notar que Stanton se detiene en cada uno de los poemas desde 1931 y hasta 1933 cuando publica *Luna silvestre*, su primera *plaque*. Sin embargo, el *corpus* estudiado no olvida las circunstancias de vida en relación con el proceso

de escritura. Ejemplo de esto es el período de silencio en los años 1934-1936, después de la muerte de su padre. Con este acontecimiento, el poeta deja atrás la adolescencia y se encamina hacia una juventud marcada por dos aspectos: la publicación, en 1936, de *¡No pasarán!* y el viaje a España.

Los años restantes que cubre Stanton se relacionan con *Libertad bajo palabra*. El análisis (versos, partes, temas) de *Raíz del hombre* de 1937 (1999, 73-75), arroja un paralelismo con las correcciones de autor en las ediciones de 1960, 1968 y 1979. Lo anterior es importante para establecer el grado de modificación en los poemas.

Los datos posteriores a *Raíz del hombre* dan cuenta de su estancia en España y París en 1937, además de la publicación de *Bajo tu clara sombra y otros poemas sobre España* y la escritura y versiones del poema *Entre la piedra y la flor*. Finalmente, la obra de Stanton resulta imprescindible no sólo en la investigación del período adolescente-juvenil de Paz, sino en relación con la génesis y la construcción de una poética.

El crítico Guillermo Sheridan con el texto *Poeta con paisaje. Ensayos sobre la vida de Octavio Paz* (2004), intenta recrear la vida de Paz a partir de seis ensayos biográficos, que abarcan el período 1929-1968. El ambicioso proyecto de Sheridan tiene como principal característica trazar las circunstancias de vida paralelas a la creación literaria. En el primero de los ensayos (17-88), se explica un aspecto desconocido para la crítica: la infancia del autor, la relación con su abuelo, padres, tía, criados y el papel de la casa paterna, así como las inclinaciones políticas de los miembros de su familia. Lo anterior va formando la imagen del Paz-escritor, sobre todo en relación con la biblioteca del abuelo.

Su adolescencia es decisiva en la formación del carácter poético posterior. Se destacan varios motores: la influencia de Contemporáneos en los años de la década del 30, su postura socialmente comprometida, el papel del Neruda, las revistas fundadas y su matrimonio con Elena Garro. Estos aspectos dirigirán el análisis de Sheridan en relación a las publicaciones

del joven Paz, siempre permeadas por la presencia del padre, muerto en 1934, hecho que se reflejará en un silencio escritural.

A partir de 1937, el compromiso social en la vida y el purismo en poesía se analiza en función de la edición de *Entre la piedra y la flor* y su iniciación en el grupo Contemporáneos (163, 202, 211). Esta indecisión sobre el tipo de escritura, encuentra un descanso en su viaje a Mérida y España, respectivamente, que lo alejan varios meses del círculo intelectual mexicano.

Finalmente, Sheridan destaca (346, 467-481), en los últimos ensayos del libro, el papel de las mujeres en la vida poética de Paz. Por un lado, el matrimonio con Elena Garro, el nacimiento de su hija en 1939 y, por otro, la publicación de *A la orilla del mundo* y *Bajo tu clara sombra*. Después de su divorcio, la “Helena” de los poemas desaparece gradualmente para dar paso a la “Tierra” en un intento por extirpar lo vivencial de la poesía.

El análisis llega hasta 1968, donde Paz, divorciado de Garro en 1959, se casa con Maria José Tramini en 1966 (Sheridan, 481). En este período encontramos al poeta alejado tanto del compromiso social como del artepurismo, más cercano a la experimentación y consolidado en el canon de la poesía mexicana de medio siglo. Los ensayos biobibliográficos de Sheridan son útiles en la labor de investigación porque muestran el paralelismo entre vida y obra.

La culminación de este capítulo no puede estar completa sin destacar dos puntos: uno es que la crítica raramente se ha ocupado de aspectos editoriales en la obra de Paz, lo que dificulta labores de rescate de textos; otro es que la gran cantidad de escritos sobre el poeta mexicano dan cuenta de que ninguna revisión puede estar completa. Es importante delimitar el corpus tanto de poemas como de crítica para ceñirse en el interés principal: la edición crítica (notas explicativas incluidas) de la primera sección de *Libertad bajo palabra*.

CAPÍTULO 2. LA IMPORTANCIA DEL CONCEPTO PARATEXTUALIDAD EN LA CONSTRUCCIÓN DE LA EDICIÓN CRÍTICA DE ALGUNOS POEMAS TEMPRANOS DE LA PRIMERA SECCIÓN DE *LIBERTAD BAJO PALABRA*

2.1. Introducción a la paratextualidad

Lo que Gerard Genette (2001, 9) ha llamado paratextualidad se ha estudiado y aplicado de diversas formas. Sin embargo, la flexibilidad de la misma teoría permite nuevas reflexiones: si bien es difícil aportar nuevas contribuciones a lo propuesto por el teórico francés, sí se puede retomar lo advertido por el autor en algunos pasajes de sus obras (Genette, 1989, 1990, 2001), específicamente las que se refieren a la paratextualidad.

Genette se refiere al paratexto como un lugar en el que la obra puede desarrollarse, en otras palabras, es su acompañamiento (Genette 2001, 7), lo que le permite mostrarse de manera más completa ante el lector. Este paralelismo completa la lectura, pero también da lugar a muchas posibilidades, entre las que se encuentran: estudios sobre investigación editorial, información para catálogos útiles en las historias del libro en el siglo XX y, para el caso de este trabajo, ediciones cada vez más cercanas al original e informativamente indispensables para lectores exigentes. El paratexto es además una serie de producciones, que completan al libro, con lo cual no sólo la lectura se enriquece, sino también la escritura adquiere una nueva dimensión.

Teniendo en cuenta que el paratexto implica intención tanto del autor como del editor (Genette 2001, 19), es responsabilidad del investigador llegar a tal intención y proponer nuevas lecturas. Si a lo anterior se le agrega la posibilidad de analizar los cambios textuales, el enriquecimiento sería doble: por un lado, la propuesta de lectura que la paratextualidad permite; por otro lado, la posibilidad de que el lector la complete también, con lo cual se cumple la tarea informativa del paratexto (como datos que enriquecen el conocimiento) en general y de la edición en particular.

Las preguntas que de inmediato se hace el estudioso cuando se enfrenta a estos textos “alternativos” o que acompañan al texto principal son el cómo, cuándo, dónde, a quién y para qué elaborarlos, esto es, el lugar y causas de su producción. La respuesta es sencilla: en primer lugar los aspectos económicos. Es claro que los diversos paratextos se escribieron y crearon en circunstancias que implicaron lanzamientos editoriales y, por lo tanto, ventas. En segundo lugar, la necesidad, creada por el mismo mercado, de la escritura de textos a partir de nuevos lanzamientos, sin priorizar lo intelectual. En este sentido, aunque textos como los prólogos, adiciones de poemas o prosa, cartas o entrevistas –entre otros- se conciben con el afán de lanzar nuevas explicaciones, lo cierto es que las consecuencias económicas que arrojan dejan claro que la responsabilidad de este tipo de escritos no se debe exclusivamente a la revisión hecha por un autor (con sus respectivas correcciones).

Tres aspectos no deben olvidarse en estas consideraciones. Primero, que el paratexto no debe obstaculizar la recepción del texto; ya que se trata de una zona auxiliar, la lectura debe manifestarse sin más, sin la influencia del paratexto. Esto último es un aspecto particularmente complicado, pues el paratexto sólo debe analizarse como ayuda, nunca con carácter definitivo. En segundo lugar, no debe pasarse por alto que la función del paratexto es informativa, nunca imperativa, por lo cual una potencial edición crítica no es más que una hipótesis, que puede o no ser aceptada por lectores académicos. Finalmente, que el destino del paratexto es “reunirse con su texto para hacer un libro” (Genette 2001, 348), en este sentido, la teoría de Genette se muestra más fácil de separar que, por ejemplo, la intertextualidad (Genette 1989, 13).

Genette llama peritexto a la zona interior del libro (2001, 10). La portada, la portadilla, los anexos, los títulos de la obra y los capítulos o secciones cuando se trata de un poemario y los prefacios son ejemplos de esto. Sobre este último paratexto, considero que, a pesar de encontrarse dentro del libro, es un elemento exterior, por lo tanto podemos encontrarlo en la frontera con el epitexto. A pesar de formar parte de la obra, el prefacio, sobre todo si es tardío,

agrega elementos que no estaban en la obra original, y por eso, a mi juicio, funciona como epitexto de la misma manera que las correspondencias, conversaciones o entrevistas. Esto se argumenta porque el mismo Genette (1989, 13) sostuvo que el lector puede rechazar lo paratextual, esto es, puede flexibilizar la forma e intención en que recibe un texto. En esto me baso para proponer el prólogo como una zona fuera del texto.

Sobre los peritextos, quedan un par de aclaraciones más que hacer. En este capítulo no se han contemplado los títulos, subtítulos de secciones y poemas en la obra de Octavio Paz. La razón es que los cambios en ellos podrán apreciarse mejor en la edición crítica (capítulo 4). Sin embargo, es necesario destacar la función de los textos anteriores para comprender su incorporación en la misma.

Desde la pertenencia a una colección hasta la importancia de la portada, el peritexto contempla aspectos que se relacionan con la cuestión editorial, en los cuales raramente interviene el autor. Parte de esta construcción son también los títulos, subtítulos y epígrafes. Si bien los textos mencionados forman parte del interior de la obra, su importancia puede apreciarse unida a la edición crítica. Por ejemplo, los cambios en los títulos afectan directamente la concepción del lector sobre la obra de Octavio Paz, por lo cual, a mi juicio, su importancia crece cuando se aprecian paralelos a los cambios en los poemarios; lo anterior reitera que las modificaciones en los títulos no son indiferentes (Genette 2001, 60).

Esto indica que el título y los epígrafes, por ejemplo de un poemario, adquieren importancia como objeto simbólico y sus cambios circulan entre los lectores interesados. El caso de los títulos de secciones en el caso de Octavio Paz y *Libertad bajo palabra* es singular: las reubicaciones a lo largo de los años actualizan las expectativas del lector (Martínez, 136), los

cambios, incluso en los años de escritura crean una constante, que es el cambio, pues, ante nuevas ediciones, los lectores consolidaban la reputación de Paz como corrector.⁷

La importancia de las modificaciones se ha explicado brevemente en este apartado, sin embargo es indispensable destacar que la única forma en que el lector aprecie las diferentes versiones es dentro de la edición crítica. En ésta, por un lado, la lectura del texto base le permitirá suponer cuáles son las variaciones, esto es, la creación de expectativas que enuncié en líneas anteriores; por otro lado, la apreciación del aparato erudito (anotación y variantes) concretará o no lo que el autor pensó al momento de la primera lectura. Lo anterior se reitera con las notas que expliquen, por ejemplo, las causas de los cambios de títulos en secciones, poemas e, incluso, el poemario completo.

Finalmente, el epitexto se define como “cualquier lugar fuera del libro” (Genette 2001, 295) y ayuda en la construcción del significado de la obra y ésta debe bastarse por sí misma; Genette propone que este tipo de textos complementen la información de la obra. Las entrevistas, las conversaciones y las correspondencias son ejemplos de estos materiales auxiliares y serán analizados a lo largo de este capítulo. Quiero destacar un último punto sobre el epitexto y su potencial relación con el prefacio, el cual, según se ha insistido es ejemplo de peritexto. Reitero que este texto debería ser considerado un epitexto, sobre todo en el caso de los prefacios tardíos. Sabemos que el prólogo otorga información para una buena lectura, además, el que escribe el autor después de la primera edición (con ejemplos como los escritos para las *Obras completas*) estaría, a mi juicio, fuera del texto, pues reconstruye la significación desde lo externo, es decir, desde la distancia, que un autor puede tomar con los años. Por lo tanto, empero, estaría en la misma clasificación que las correspondencias, las conversaciones y las entrevistas.

⁷ Para el lector interesado, remito a mi tesis de licenciatura (Edición crítica de *Raíz del hombre y Bajo tu clara sombra* de Octavio Paz, UAM, 2009), cuyo primer capítulo está dedicado al análisis de los índices de las diferentes ediciones de *Libertad bajo palabra*.

2.2. Algunos paratextos como auxiliares en la edición crítica de la obra de Octavio Paz

El concepto de paratextualidad revisado en el apartado anterior posee movilidad en sí mismo. Esto es, que su “aplicación” en diversos textos es infinita, pues el número de aplicaciones depende del número de obras escritas; lo que hace la labor interminable. El caso de Octavio Paz es interesante desde dos puntos de vista: el primero, por la presencia de muchos de los paratextos que menciona Genette, y, el segundo, que los constantes cambios en su obra permiten particularizarlo, es decir, sus textos permiten que el lector, desde cualquier teoría que le aplique a la obra de Paz, pueda cuestionar la propia teoría. De esto se desprende el interés por los textos del poeta mexicano: escritos móviles, diversos y contestatarios en el sentido de que nunca pueden clasificarse. El resultado es la imposibilidad de asirlos, pues son textos que buscan constantemente la palabra exacta.

La paratextualidad y las divisiones, que nos interesan en este estudio (epitexto y peritexto), deberán tomarse con cuidado a la hora de estudiarlas en función de la obra de Octavio Paz. La explicación anterior debe extenderse: primero, en este estudio, y, por razones de espacio, no analizaré la totalidad de paratextos, que enumera Genette. Esto se entiende si se considera que muchos de ellos se considerarán en la anotación (títulos, subtítulos y epígrafes, por ejemplo) de la edición crítica (capítulo 4). Segundo, los paratextos elegidos (mejor sería decir epitextos) como entrevistas, conversaciones y correspondencia, serán estudiados y utilizados cuando su contenido se relacione directamente con la génesis, transmisión y significado de algún poema, título o verso. Tercero, los epitextos “prefacio”, “prólogo” y “advertencia”, con todas las divisiones que implican, se considerarán, a mi juicio, epitextos (esto es, que está fuera del texto). Al contrario de lo escrito por Genette (2001,152) (que los enumera dentro de los peritextos), sostengo que estos tres “tipos”, si bien se encuentran dentro de la obra *Libertad bajo palabra* u *Obras completas*, funcionan como auxiliar, en este caso, para la edición crítica, por lo tanto estarían fuera del texto. Además, otro argumento indica que dichos textos fueron

específicamente escritos para ciertas ediciones (exceptuando el poema en prosa-prólogo “Libertad bajo palabra”) con el fin de orientar la lectura de los poemarios.

Con esto, pretendo dejar claro que si bien los textos como entrevistas o correspondencias están claramente fuera del texto, o mejor dicho, de la edición en sí, existen otros cuya función no está exactamente dentro del texto (prólogos, advertencias y notas) y podrían considerarse exteriores a la obra; lo que eleva su importancia en la construcción de la potencial edición crítica. Debe establecerse también que estos ejemplos no son los únicos agentes de transmisión textual o de información útil para el editor crítico; todos forman parte de los paratextos, que complementan, dentro de los límites editoriales, la anotación e interpretación de variantes.

2.2.1. El prólogo en la obra de Octavio Paz y su relación con una potencial edición crítica

Con más de una década de ausencia, Octavio Paz sigue despertando interés entre los críticos por la diversidad de su obra. Esta diversidad está enmarcada principalmente, a mi juicio, por las constantes revisitaciones a la obra de este autor. Las versiones de poemas, ensayos, e incluso, entrevistas dan cuenta de la preocupación principal del poeta: encontrar la palabra exacta.

La escritura de prólogos es un pretexto para una nueva edición; es decir, Octavio Paz, partiendo de la publicación de alguna obra (por cualquier motivo), alteró la disposición del cuerpo de la misma. Lo anterior nos llevará a explicitar la importancia de los prólogos respecto a la edición crítica de la sección “Bajo tu clara sombra”.

Saber que el autor modificó poemas o partes de ensayos no es novedad para los estudiosos de Paz; sin embargo, esos cambios obedecen a una revalorización de su poética, misma que, por supuesto, está enunciada (y anunciada) para el lector en los prólogos a sus obras.

La elección de los prólogos se basa en que se presentan dentro de las obras poéticas de Paz, por ejemplo: *Libertad bajo palabra*, México: Tezontle, 1949 (en adelante *lbp1*)⁸ y *Obras completas, tomo 11. Obra poética I*. Barcelona-México: Círculo de Lectores- Fondo de Cultura Económica, 1996-1997⁹ (en adelante *LBP8*), *Obras completas, tomo 13. Miscelánea I. Primeros escritos*. Barcelona: Círculo de Lectores-Fondo de Cultura Económica, 1998-1999 (en adelante *LBP9*), por lo cual, se entiende desde el principio que se utilizarán sólo los textos escritos con el objetivo ya sea de abrir una obra, ya sea como advertencia de posibles modificaciones.

La elección del corpus se dio por dos razones; la primera es que los textos son los libros inicial y final, respectivamente, en la carrera compilatoria de Paz en lo referente a poesía; por lo tanto, muestran una evolución llevada a cabo a lo largo de 60 años. La segunda razón es que el prólogo (un poema en prosa en el caso del primero, un breve ensayo en el segundo y tercero) cumple funciones específicas dentro del siguiente libro.

Para establecer las bases para una edición crítica deben enunciarse e interpretarse ejemplos representativos, que muestren los cambios efectuados a lo largo de los años, es decir, la alteración de una idea sobre poesía no puede estar completa sin la presencia de estudios de “caso”, que prueben las variaciones mencionadas.

El prólogo, como género literario, tiene un “corto” historial en el sentido de que, en lengua española, existen pocos estudios dedicados a establecer ese tipo de textos en categorías genéricas. Porqueras Mayo intenta establecer una “tipología” a partir de ejemplos representativos del Siglo de Oro Español (Porqueras, 16)). Su obra, teniendo siempre presente que el prólogo tiene su inicio en el teatro griego (Porqueras, 21-23), se inclina a ejemplificar constantemente: Porqueras Mayo insiste en que el género se da a partir de la repetición, es decir que gracias a la

⁸ Es necesario mencionar que estas siglas se explicarán ampliamente en el capítulo 4, en la sección correspondiente a criterios editoriales.

⁹ Además del corpus presentado, es claro que no cubre la totalidad de la producción poética de Octavio Paz; sin embargo, en este listado de textos sólo se toman en cuenta aquellos relacionados con la edición crítica.

multiplicidad de textos, podemos establecer “reglas”; también, apunta algunas ideas que ayudarán a relacionar el género con los textos que elabora Octavio Paz. Aquí debo decir que el tipo de prólogos que elabora Paz son una reiteración de lo escrito muchos siglos antes, esto es que “(...) no se da la obra literaria dentro de un género, sino que es el género el que se da en la obra. La obra posibilita y crea al género, no al revés” (Sobrino, 187).

El prólogo cumple, primordialmente, la función introductiva, la más natural, que presenta el texto desde dos puntos de vista: como vehículo expresivo (Porqueras, 43), y en contacto con el futuro lector u oyente de la obra. Esta introducción, si bien sigue las reglas del género, le otorga al autor la libertad de presentar su obra como mejor le parezca, incluso nombrando de diferentes formas el texto previo a su libro,¹⁰ por lo tanto:

El autor se da cuenta de que el prólogo es un género lleno de estímulos creacionales, algo que <<tiene que hacer>>. Existen, en efecto, unas estructuras tradicionales, pero él tiene que rellenarlas y vigorizarlas. Se encuentra, pues, en una postura trabajosa. Cabe el documentarse y ayudarse por lo que han hecho otros prologuistas. Algo parecido a lo que ocurre con los novelitas o los poetas que aprovechan unas posiciones de sus predecesores para justificar una línea de conducta literaria o, a veces, aspectos o ideas de sus obras (Porqueras, 96).

Un ejemplo del poeta mexicano explicará la pertinencia de la cita anterior y reiterará que Octavio Paz sí cumple los requisitos del género prólogo. En sus *Obras completas*, el ensayista formula 15 prólogos o preliminares, uno para cada tomo. El contenido de estos textos es indispensable pues

¹⁰ Si bien la Introducción, el Prólogo, el Preliminar, etcétera, estrictamente hablando no son 100% equivalentes, sí los considero, para los propósitos de este estudio, similares en dos aspectos:

- a) Que presentan de alguna u otra manera la obra.
- b) Que sirven como paratextos y son una herramienta indispensable en la concepción de una edición crítica. En este sentido, la crítica genética, a la que me referiré brevemente en páginas posteriores, toma en cuenta los prólogos (el paratexto) como fundamentales en la construcción de sus ediciones crítico-genéticas.

contiene la presentación, génesis, (Genette 2001, 179, 213)¹¹ contexto de publicación, entre otros muchos anuncios. El prólogo del tomo 13 es destacado en estos aspectos. Su título “El llamado y el aprendizaje” nos explica ciertas influencias o atracciones en actividades diversas hasta traer el caso de la poesía; el misterio de la escritura está ligado con el aprendizaje que sólo puede darse a través de la lectura:

A medida que pasaba el tiempo y mis lecturas se extendían, mis poemas cambiaban. Esos cambios eran el resultado de mi ansia de perfección y de mi paulatino adiestramiento pero asimismo de la imitación (...) Mis primeras admiraciones están asociadas al mundo que rodeó mi infancia y a mi adolescencia: la biblioteca familiar y el culto a las letras (Paz 1998-1999, 17).

Se perfila en este pasaje el aprendizaje del poeta joven, y un concepto que rodea toda su obra y obsesionó al autor: los cambios en su obra. La génesis de la lectura-escritura estuvo determinada por el contexto familiar, en especial el abuelo, Ireneo Paz. Nos dice líneas más adelante:

Yo admiraba a mi abuelo pero también, y aún más, a sus admiraciones: Cervantes, Quevedo, Pérez Galdós, algunos poetas modernistas mexicanos como Gutiérrez Nájera y Díaz Mirón, los historiadores del México antiguo y varios clásicos y modernos. Otra influencia: mi tía Amalia, gran lectora de literatura francesa y devota de Balzac. Las admiraciones de ambos fueron mis admiraciones aunque yo muy pronto tuve otras y muy distintas (Paz 1998-1999, 17).

La función de este texto, además de presentar los tópicos del llamado y del aprendizaje, es explorar las influencias que tuvo el joven, casi niño, en la formación del juicio poético.

Este ejemplo no estaría completo sin la reiteración de la función introductiva. El volumen 13, que reúne las obras de juventud del poeta, está marcado por dos aspectos: por un lado, la

¹¹ La especial división de prólogos de Genette es útil aunque, como el mismo autor nos dice, no puede cubrir la totalidad de tipos.

petición de Hans Meinke, editor y director de Círculo de Lectores, por un aspecto estético-comercial y, por otro, la renuencia de Paz de publicar lo que llamaba ensayos o bosquejos de poemas. Al final, el autor se resigna: aparecen las primeras versiones de los poemas de adolescencia y juventud, aunque con retoques del poeta maduro. Este volumen es el antepenúltimo editado de las *Obras completas* y en él se presiente el fin del camino:

Termino: cualquiera que sea su mérito, las páginas incluidas en este volumen revelan las tentativas, los descubrimientos, las afinidades, las negaciones y, en fin, todo aquello que amaba y detestaba un joven escritor mexicano nutrido y formado por la vanguardia pero que al filo del medio siglo, sin renegar de ella, intentaba explorar otras vías (Paz 1998-1999, 21).

Hacia el final de sus días, el autor vuelve la vista sobre su poesía a través del prólogo; éste le ayuda a establecer un diálogo con su poesía temprana y posterior, sus lecturas, su familia, su vocación literaria y, todo, lo presenta al lector.

Finalmente, el prólogo en este ejemplo concreto tiene un aspecto más por analizarse, esto es, lo que Genette llamaría prefacio tardío y tiene una función diferente al escrito en los años de publicación original (Genette 1990, 52). En este caso el tema es la excusa-resignación ante poemas con los que evidentemente está en desacuerdo. Paz busca constantemente argumentos que justifiquen la inclusión de escritos con los que no se identifica: petición de su editor, lecturas diversas,¹² necesidad de un autor por revisar su obra y, finalmente, el más importante: el aprendizaje que implica necesariamente fallos o errores cometidos en el proceso de maduración de un poeta.

¹² Sobre el tema de género se nos dice que “(...) el prólogo propone una lectura referencial” (Schaeffer, 168, nota 20). En el texto se hace un esfuerzo por enmarcar los géneros a partir de los textos. El ejemplo de Paz es muy útil para ilustrar que el poeta intenta que el lector se “resigne” y considere los textos de adolescencia y juventud fuera de su “verdadera” obra poética.

Antes de analizar el papel de los prólogos en el *corpus* elegido, me detendré en los cambios significativos entre las ediciones que integran el mismo; esto se explicará porque muchas de las variantes estructurales en *Libertad bajo palabra*, el lector podrá rastrearlas en primera instancia, en los prólogos, e incluso, en las “Advertencias”. *Libertad bajo palabra* es un título que le trajo no pocos problemas a Octavio Paz (Santí 1988, 14, 36) por su carácter mutable debido a la cantidad de variantes entre ediciones (Andrade da Silva, 60), lo que lo convierte en un libro de cambios por excelencia; cambios que tienen una relación directa con las etapas poéticas y de vida que atraviesa el autor (Santí 1988, 14, 36). Esto es, cuando el autor no se identifica con los poemas, los reescribe (Santí 1988, 14, 36). Lo anterior es la herramienta primordial de la crítica textual; sin embargo, más extraño resulta el cambio en la disposición de los poemas y más aún, los años que les asigna el autor.

Por otro lado, el prólogo-poema titulado “Libertad bajo palabra” contiene 6 párrafos en los que hay una relación directa con el resto de las secciones para ser considerados como una totalidad. Escrito como poema en prosa, los primeros dos párrafos son una presentación poética de los contenidos del texto; existe una división entre los objetos asibles (nube, roca, mar, árbol) y no asibles (noche, día), los cuales crea el autor y les da vida: “Invento la víspera, la noche, el día siguiente que se levanta en su lecho de piedra y recorre con ojos límpidos en mundo penosamente soñado” (Paz 1949, 7). En este avance en el que el poeta crea, describe elementos de la naturaleza, es decir, se encuentra en la orilla del mundo (título de la primera sección).

Posteriormente, el poeta avanza hacia sí mismo y es criticado por los humanos. Además, la justicia de los hombres es inútil ya que está llena de “puertas condenadas”, por lo tanto el poeta está solo y tiene conciencia de la soledad. Es en este momento de reflexión que se da el encuentro entre presente y porvenir. En esta coincidencia de los tiempos, sucedida en la mente de poeta, deviene el fin del silencio –silencio que inició cuando se encontraba a la orilla del mundo-

con dos conceptos resultantes: el amigo como semejante, el otro y la mujer como “complemento”.

El resurgimiento o renacimiento del poeta a partir de la palabra lo deja en libertad, no la de los hombres, sino la de la poesía, para contemplar al mundo. Aún así, la felicidad y el bienestar no están completos porque el mundo se encuentra entre ruinas. La palabra es libertad, combate al bullicio y al silencio, es el equilibrio, el resultado de la búsqueda. Finalmente, este encuentro consigo mismo a través de la palabra, demuestra la relación entre el prólogo-poema y la estructura general del poemario.

Con esto, queda demostrada la importancia del prólogo-poético de 1949 y los textos de *LBP8* y *LBP9* en la construcción de las notas y es obvia la adición de la información de los paratextos en la historia textual.

2.2.2. Advertencias y notas: La reescritura poética en palabras de Octavio Paz

Siguiendo el curso cronológico de las ediciones, debe recordarse que antes de morir, Octavio Paz dejó lista una nueva edición de sus *Obras completas*¹³ a cargo de las editoriales barcelonesas Galaxia Gutenberg y Círculo de Lectores. Ésta, constituiría su testamento literario. Ya en 2000 (Vélez, 144) se anunciaba su salida, aún cuando la colección de 15 tomos de Círculo de Lectores-Fondo de Cultura Económica no estaba íntegramente en el mercado. En este año, la industria editorial conoce los primeros volúmenes (esta vez divididos en 8) de la nueva y definitiva edición de las *Obras completas* que culminaría en 2005.

¹³ Cabe una aclaración importante en este punto sobre los textos, dentro de las *Obras completas*, que no elaboró Octavio Paz: todos los tomos de la edición Círculo-FCE contienen una “Nota del editor” (sin interés como documento sobre reescritura) anunciando que la edición retoma la de Círculo de Lectores, por lo que esta nota sólo intenta aclarar la problemática de las ediciones, sin interés, repito, para el tema de la reescritura.

En la “Nota del editor” del volumen VII se nos cuenta la estructuración de la nueva gran obra completa y se sostiene que “Esta edición definitiva de Galaxia Gutenberg y Círculo de Lectores pone así fin a un largo y apasionado esfuerzo compartido con el autor, y cabe esperar que se erija a partir de ahora en punto de referencia ineludible” (Editor 2004, 10). Si atendemos a lo dicho por el editor, encontraremos una nueva ordenación de la obra, llevada a cabo en los últimos meses de vida de Paz.

En el mismo volumen, además de la nota mencionada, se incluye una “Advertencia” explicando la nueva ordenación, que no cambia en lo referente a *Libertad bajo palabra*. La modificación mayor se encuentra en la presentación de los prólogos de Octavio Paz. Ya que el volumen de poesía se comprime a un volumen (esto último en la edición de Círculo de Lectores-Fondo de Cultura Económica), el editor opta por un nuevo camino pues “*Obra poética* constituía los volúmenes XI y XII en la primera edición de las *Obras completas*, publicados, respectivamente, en 1996 y 2003. En esta nueva edición presentamos los preliminares de Paz como textos consecutivos (pp. 15-22), bajo el título “Preliminar” y en dos partes (I y II).” (Editor, 2004, 11)

Por otro lado, el volumen VIII dedicado a entrevistas y primeros escritos, no ofrece mayores variaciones, excepto en la ordenación. La “Nota del editor” reproduce la del volumen VII y se adhiere una “Advertencia”, similar a la contenida en el volumen 13 de *Obras completas* en su edición Círculo-Fondo. La diferencia consiste en aclarar que el texto de Galaxia Gutenberg “[...] constituía el volumen XIII – *Miscelánea I* – en la primera edición de estas obras completas.” (Editor 2005, 13)

Finalmente, sírvase como resumen lo siguiente: la edición “mexicana” contiene una “Nota de editor”, que sólo anuncia la unión con Círculo de Lectores; además, el tomo 13 de la edición mexicana-española contiene una “Advertencia” (reproducida casi íntegramente en la edición Galaxia en el volumen VIII). Por otro lado, el tomo XI de la edición mexicana no

contiene “Advertencia” alguna, contrario al tomo VII de Galaxia Gutenberg. Estas líneas pretendieron aclarar lo que Octavio Paz escribió en los volúmenes dedicados a poesía de sus *Obras completas*.

Dentro de esta división de los paratextos, un primer grupo resalta aspectos de la reescritura o bien de la corrección: las “Advertencias” a *Libertad bajo palabra* u *Obras completas*. Sobre aquéllas, el antecedente no proviene de los primeros intentos poéticos de Paz,¹⁴ sino de la segunda edición recopilatoria, tal como nos aclara *Libertad bajo palabra* (1960): “Bajo el título de uno de sus libros más conocidos, este volumen contiene la obra poética de Octavio Paz, desde 1935 hasta 1958. Se han excluido los poemas de adolescencia, con la sola excepción de cuatro composiciones iniciales de la sección ‘Puerta condenada’” (Paz 1960, 7).¹⁵

Si nos detenemos brevemente en la lectura de este texto y revisamos el resto de la obra, el lector notará que la “Advertencia” (Paz 1960, 7) no refleja con exactitud lo que se aprecia en el texto. Dos ejemplos bastarán en este sentido. En primer lugar, se advierte que *LBP2* (la edición de 1960) recopila textos anteriores a 1935 y encontramos en la página 115 el poema “Nocturno”, cuya fecha de composición o término reza 1931. En segundo lugar, el mismo texto anuncia la exclusión de poemas de adolescencia (de los que el autor ha salvado cuatro). Sin embargo, algunos poemas (9) de la sección *Puerta condenada* (de 1960) aparecieron en la división *Vigilias de Libertad bajo palabra* (1949).¹⁶ Por lo tanto, la pregunta natural es ¿cuáles son los poemas de adolescencia?, ¿los anteriores a qué año? La exclusión no es decisiva ni completa. La “Advertencia”, en lo esencial, es sólo una guía, que intenta aclarar las eliminaciones textuales, pues el libro estuvo orientado hacia la división primordialmente temática y no cronológica.

¹⁴ *Plaquettes* como *Raíz del hombre*, *Bajo tu clara sombra*, *Luna silvestre* e incluso la primera edición de *Libertad bajo palabra* (1949). Debe destacarse que en esta primera “Advertencia” (me refiero a la de 1960) no aparece firmada por Octavio Paz.

¹⁵ En adelante, en caso de requerirse, se llamará a esta obra LBP60 entre paréntesis dentro del texto.

¹⁶ El conteo de poemas está basado en el índice; por ejemplo, el poema “El joven soldado” contiene cuatro partes numeradas (I-IV) que, en mi conteo, tomo como unidad.

Para 1968, el poeta dice en la “Advertencia”: “[...] Una vez publicada, la obra es propiedad del lector tanto como del que la escribió. No obstante, decidí excluir más de *cuarenta poemas* en esta segunda edición de *Libertad bajo palabra*. Esta supresión no cambia al libro: lo aligera.” (Paz 1968, 8). Desde luego, el primer aspecto que destaca en este texto es la autoría del propio Paz, que muestra el interés que le otorga al cuidado de la edición, ya inmerso en plena etapa de madurez.

Por otro lado, la “ligereza” de la que habla el poeta se encuentra desde el número de páginas: 53 menos que *LBP2* en las que estarían ubicados los “cuarenta poemas” excluidos (sin indicarlos). A continuación, el poeta hace una advertencia más que debería tomarse con mayor seriedad que lo dicho por el autor “desconocido” de la “Advertencia” en *LBP2*: “Apenas si vale la pena añadir que el conjunto que ahora aparece *no es una selección* de los poemas que escribí entre 1935-1957; si lo fuese, habría desechado sin remordimientos otros muchos” (Paz 1968, 8). El proyecto creador que significaba *Libertad bajo palabra*, toma un rumbo decisivo: crear una “obra completa”, esto es, pensar en el poemario como conjunto, pues las obras poéticas individuales las incorpora a medida que las publica.

Finalmente, este texto perfila la estructura hacia el futuro, pues no cambiará la disposición mayormente hasta sus *Obras completas*: “Por otra parte, corregí unos cuantos poemas y me pareció que, sin renunciar a la división en cinco secciones, era necesario, ajustarse con mayor fidelidad, *hasta donde fuese posible*, a la cronología. La nueva disposición me obligó a cambiar los títulos de algunas secciones.” (Paz 1968, 8) El texto destacado responde a una duda en los estudios pacianos: la poca certeza que se tiene sobre la exclusión o inclusión de textos en función de su etapa de creación, especialmente en los textos anteriores a 1935.

Para 1979, en la importante editorial Seix Barral, se lanza *Poemas (1935-1975)*, con la siguiente “Advertencia”, en la que, después de hablar de sus *plaquettes*, nos dice:

Mi primer libro, mi verdadero primer libro, apareció en 1949: *Libertad bajo palabra*. En 1960 se publicó, con el mismo título, un tomo que reunía mis trabajos poéticos desde 1935 hasta 1957. Se ha editado varias veces y es el origen de este volumen.

La reimpresión de 1967 [sic] fue una edición corregida y aligerada: modifiqué muchos poemas y suprimí más de cuarenta [...] Los escrúpulos que me han llevado a eliminar, rehacer y corregir mis poemas, me han impedido también recoger los de mi adolescencia, con la excepción de los cuatro primeros de *Puerta condenada* [...] En esta nueva edición el criterio predominante ha sido el cronológico (Paz 1979, 11-12).¹⁷

La utilidad de este texto es mayor: en primer lugar, se vuelve a hablar de los primeros cuatros poemas de *Puerta condenada*, por lo que se puede suponer que Octavio Paz es el autor de “Advertencia” de *LBP3*. Más allá de resaltar la fecha de la reimpresión de 1967 (1968 reza la hoja legal), el aspecto interesante es remarcar que esta edición, que lanza a Paz a nivel internacional, atiende a los años de composición, con lo que, una vez más, el proyecto creador permanece.¹⁸

Pasados los años y las ediciones, hacia los años 90, encontramos a un Octavio Paz consolidado en canon nacional; fuera de México, la recepción del premio Nobel le valió la aceptación en el ámbito universitario y de mercado. Producto de esta fama literaria fue la publicación, a inicios de la década señalada, de las *Obras completas*, cuyo primer tomo apareció en la editorial española Círculo de Lectores, en 1991. Posteriormente, Fondo de Cultura Económica en México, retoma este primer tomo en 1994. La reticencia inicial del autor para recoger sus escritos en varios volúmenes estará matizada por la inclusión de “Prólogos” en todos los tomos. Estos textos tienen, como se dijo en páginas anteriores, la función de adelantar

¹⁷ En adelante, dentro del texto, llevará las siglas *LBP4*.

¹⁸ Algunas líneas merece la siguiente edición, que en ese momento, pretendió ser nueva, aunque con el nombre *Obra poética (1935-1988)* (Paz 1990, 13). En ésta, un pequeño *Post-scriptum* funciona como atractivo: “La mayor novedad de esta nueva edición, once años después de la primera, consiste en la inclusión de mi último libro de poesía, *Árbol adentro (1976-1988)*. Asimismo, he corregido algunas erratas u modificado levemente unos pocos poemas.” Sin más información, este libro es fundamental en el desarrollo del proyecto final de Paz: las *Obras completas*.

contenidos o bien de informar el tipo de textos que se encontrarán; esto es, al autor intenta precisar.

Se puede pensar, en este caso, con toda claridad, que Octavio Paz desarrolla una especie de “poética del cambio”; es decir, la modificación entre cada edición es resultado de un largo proceso de pensamiento, que se inició en 1960 (año de la primera “Advertencia”). El lector interesado se encuentra en una contradicción: por un lado, los cambios son los que prácticamente dominan cada edición; por otro, son constantes las advertencias de autor. Por lo tanto, las mencionadas cuatro composiciones de *Puerta condenada* (aunque no aclara el nombre de los poemas) subsistieron por más de 40 años.

La estructura del volumen es también una constante, pues debe recordarse que para 1960, la ordenación de sus poemas se basó en el tema y color del poemario. Para 1968, el poeta se inclina por el criterio cronológico, lo que se mantiene hasta 1994:

En cuanto a la ordenación de estos dos volúmenes [se refiere al 11 y 12 que reúnen su poesía]: al principio, atendí a las afinidades de temas, color y ritmo más que a la cronología; más tarde, procuré ajustarme con mayor fidelidad a las fechas iniciales de composición. Así, el criterio predominante ha sido el cronológico. Triunfo final de la memoria, es decir, de la vida, sobre la estética (Paz 1997, 18).

Finalmente, en el tomo 13 de *Obras completas*, con fecha del 25 de diciembre de 1993, se incluye también un “Preliminar” del propio autor en el cual hace un recorrido de los textos anteriores a la edición de 1960. Llama la atención que este volumen final contenga un nuevo texto (“Preliminar”), en la que el autor repasa su obra en función de las exclusiones; significa que el autor revisó su trayectoria adolescente y juvenil para justificar la eliminación de poemas en los volúmenes 11 y 12. Las “huellas” poéticas, desafortunadamente para el autor, no pueden ser borradas; el escritor se encuentra ante un grave dilema: si otros publicarán los poemas que él

prefiere olvidar, es mejor olvidarse de ellos editándolos. Lo anterior fue una de las últimas disyuntivas poéticas del autor, por la importancia de sus *Obras completas* y por la cercanía de la muerte.

2.2.3. El paratexto entrevista para la génesis de *Libertad bajo palabra*

En esta sección, es necesario destacar la importancia del paratexto entrevista para los rasgos biográfico, autobiográfico y del yo en un *corpus* limitado de entrevistas concedidas por Octavio Paz en diferentes momentos, con el fin de extraer datos importantes, que ayuden a comprender la génesis del poemario más importante del autor: *Libertad bajo palabra*.

También se pretende ejemplificar que los rasgos enunciados contribuyeron decisivamente, en su papel de paratexto, en la construcción o cambio en el poemario mencionado. Finalmente, lo anterior se encaminará a la construcción de la edición crítica (sea como parte de notas de contenido, sea como parte de la introducción).

Los textos teóricos utilizados se dividen en dos: primero, las aportaciones de Phillippe Lejeune y Leonor Arfuch sobre la escritura del yo, además de cuestiones periodísticas para el concepto de entrevista; segundo, la importancia que tiene el paratexto en general y la entrevista en particular en la construcción de una edición crítica, enfocándome en el trabajo de Gerard Genette.

El momento en el que la crítica comenzó el análisis de textos relacionados con la biografía o autobiografía revistió una nueva concepción del análisis literario. Esto es que los teóricos se preocuparon, en pleno auge del estructuralismo, por encontrar las huellas de la escritura biográfica o, en otras palabras, en rastrear el yo en cada texto analizado. Por supuesto que los textos biográficos no eran nuevos; sin embargo, lo que llama la atención en esta corriente es la revisión, primero, del surgimiento de lo que se ha llamado el “espacio biográfico” en

literatura (Arfuch, 33). Segundo, el interés se dio por saber cuál es el valor literario de estos espacios literarios de vida; además, encontramos una reivindicación de textos como las biografías. El estudio inmanente de un texto, a partir de la corriente teórico-biográfica, no fue suficiente para comprender la obra de un autor. Fue necesario extraer herramientas que complementaran el estudio textual. Por lo tanto, el valor de saber (y contar) la vida es mayor. La importancia del lector es insalvable desde esta perspectiva donde el orden de las vivencias del escritor se relaciona con el orden de las vivencias del lector. Esta identificación es vital a la hora de comprender una obra.

La escritura de textos autobiográficos comienza en el siglo XVIII, sin embargo, su legitimación literaria se da a mitad del siglo XX con el establecimiento de un pacto (Lejeune, 3-30) que es el contrato establecido entre un lector, un autor y el texto autobiográfico. Lo anterior, obvio en sí, puede resultar engañoso en el siglo XX con los falsos textos adscritos a la corriente vivencial. En el pacto participan tres instancias: el autor (narrador y personaje principal al mismo tiempo), el texto (cuya portada determina la lectura que se le quiere dar) y el lector (que acepta las condiciones de autobiografía que se le imponen).

Para clarificar lo anterior, es necesario definir la autobiografía como la prosa narrativa retrospectiva¹⁹ en la que se establece un contrato de lectura (Lejeune, 4). La necesidad de estudiar textos que no se adscriben necesariamente a esta definición es indispensable como complemento de la lectura, en el que el objetivo principal es el conocimiento del texto, en primer lugar, y el conocimiento del autor, en segundo, en un momento histórico del yo (Prado, Castillo y Picazo, 194), con lo cual puede estudiarse desde lo sincrónico o diacrónico.

La entrevista funciona como un texto alternativo, “alejado” de la prosa narrativa que marca Lejeune, pero muy cerca de aspectos biográficos que puedan armar el rompecabezas de la

¹⁹ El establecimiento del pacto mencionado y su relación solamente con el género prosa no me exenta de relacionar, en este trabajo, el papel de la entrevista como biografía o autobiografía.

obra-vida de un autor. Este género, la teoría literaria lo ha estudiado con una distancia que es “menos fantasiosa que la biografía” (Arfuch, 117). La entrevista funciona como un “otro” espacio para contar las vivencias de un escritor, esto es que las afirma a través de la búsqueda constante de la interioridad, una interioridad cuya diferencia con otros géneros está en la relación con el capitalismo y la importancia del receptor o destinatario (Arfuch, 119-120).

Por otro lado, la obra de Octavio Paz ha sido analizada a lo largo de los años a través de diversas perspectivas. Se han escrito textos sobre el autor que van desde los datos duros (Santí 1988) hasta el intento por trazar biografías intelectuales basadas en sus libros (Sheridan; Ulacia, 1999). Sin embargo, la crítica poco se ha ocupado de relacionar los datos biográficos (sean presentes en la obra o en la vida) con miras a la construcción de la edición crítica, que profile un aspecto genético, es decir, de la fase de escritura. La entrevista encajaría en este estudio por dos aspectos: los datos sobre lecturas, hábitos y estructura dados por el autor y las constantes revisiones a su obra, incluso la corrección de entrevistas. Dos argumentos como los anteriores no pueden soslayarse, sobre todo considerando la importancia de este género para Octavio Paz.

El tomo 15 de las *Obras completas* está dedicado a recopilar las entrevistas más importantes (ya sea por el entrevistador, el escenario o el formato de la misma). La muerte de Paz en 1998 sólo postergó el trabajo de compilación que fue completado por su viuda, Marie José Paz, con la colaboración de Adolfo Castañón y Ana Clavel, asesorados por Hugo Verani (Advertencia 2002-2003, 13). Se aclara desde el principio que la cantidad de entrevistas es sólo una compilación, sin intentos de abarcar la totalidad (tarea imposible, por lo demás).

A partir de la selección del mencionado tomo, he optado por una serie de entrevistas que capten los momentos de génesis o procesos escriturales de Paz, en relación directa con aspectos vivenciales, lo que marcará la importancia de las teorías sobre el espacio biográfico y autobiográfico. Éste, para el caso de la entrevista, implica la presencia de dos, lo cual invariablemente lleva a la digresión; también, el escritor tiene en cuenta lo que los demás

piensan sobre él o su obra (Arfuch, 137). Adicionalmente, y aplicando los principios de la teoría, este género permite al entrevistado llenar vacíos del yo (Catelli, 228). El caso Octavio Paz es particularmente interesante, pues el poeta narra, cuenta y al mismo tiempo, corrige al yo que era antes, con lo cual, aparentemente se desentiende de ese sujeto. Encontramos, en lo dicho por el autor, una pérdida de la identidad, un alejamiento del yo (Carballo, 21) determinado por asuntos personales y sociales: su divorcio de Elena Garro, su alejamiento de las ideas comunistas y su inclusión en la revista *Taller*. Esta distancia con el yo juvenil o adolescente se aprecia en sus obras. A pesar de las correcciones escriturales, el autor no quiere dejar de ser quien es, esto es, no quiere perder su personalidad (Arfuch, 142), por lo cual, *Libertad bajo palabra* traza la “biografía de un poeta, no de una persona u hombre”(Paz-Stanton, 121). En otras palabras: el hombre puede arrepentirse, pero el poeta convierte los arrepentimientos en material para su biografía poética. Los cambios son una constante que permanece, por lo que Paz traza su yo en una poética del cambio.

Estos cambios (que podemos llamar también variantes), obedecen por supuesto al descontento del autor con su obra. También responden al cambio de concepción poética: el poeta intenta explicar (y justificar) textos borrados de ediciones anteriores. Las razones de Paz están relacionadas con la construcción de *Libertad bajo palabra*. La voz poética, y su reflejo en los libros, es producto no sólo de las modificaciones sociales, políticas, etcétera; lo es también del yo que se acomoda a las circunstancias: si el hombre no reconoce sus textos juveniles o adolescentes, el poeta, después de los años, sólo rastrea la voz poética. En este sentido, la entrevista es indispensable para captar los momentos pretextuales, transtextuales e intratextuales (Prado, Castillo y Picazo, 207) de *Libertad bajo palabra*.

La entrevista es un género esencialmente periodístico. Antes de retomarla como parte del paratexto, es necesario hacer algunas precisiones que informen sobre la definición y procedencia de la misma. La entrevista persigue diversos objetivos: intercambio oral a una persona de

relevancia (Yanes, 78), que busca ir más allá de lo literal (Quesada, 376), captar la personalidad (Leñero-Marín, 115) o establecer un relato documentado (Baena, 173) de algún suceso. Las características anteriores se cumplen en las entrevistas otorgadas por Octavio Paz: desde su infancia en Mixcoac, sus experiencias vitales, hasta la seriedad al hablar del tema poesía, el autor desglosa su biografía, con lo cual el lector capta al yo poeta que nos dice “Corrijo sin cesar. Algunos críticos dicen que demasiado. Tal vez tengan razón. Observo, no obstante, que si corregir es peligroso, lo es más no corregir. Creo en la inspiración; creo también que hay que ayudarla, constreñirla y aun contradecirla” (McAdam, 350).

La definición periodística mencionada se amplía en la división de entrevista literaria, que es un relato literario abierto a muchas interpretaciones (Quesada, 393), lo que la convierte en una narrativa que implica al entrevistador y entrevistado. Por un lado, el entrevistado se abre al lector, permitiéndole conocer hábitos, lecturas, viajes y curiosidades de su vida cotidiana.

Por otro lado, en la redacción de la entrevista, el entrevistador no debe escuchar sugerencias del entrevistado. En este sentido, y enlazando este aspecto con el paratexto, Vicente Leñero (Leñero-Marín, 118) nos dice que “Las enmiendas hechas a la entrevista por el personaje suelen quitarle viveza, espontaneidad, además de que complican el trabajo periodístico [...] Una vez realizada la entrevista, ésta le pertenece por entero al periodista. Es su dueño, y del uso que haga de ella debe asumir toda la responsabilidad”. La complicación para el caso analizado de Octavio Paz es mayor porque el poeta modifica lo dicho en sus entrevistas, es decir, las corrige: “Te prevengo que después volveré a escribir lo que diga. Desecharé muchas cosas y agregaré otras” (Ulacia 2002-2003, 123). Rotos los convencionalismos del género, resulta importante el papel de la enmienda de las entrevistas para la comprensión de su obra. El interés aumenta cuando estas correcciones se utilizan como material para editar al poeta.

La entrevista, como otros paratextos, sirve al crítico literario en general y al editor en particular como material para la construcción biográfica, de la misma forma que los borradores,

esquemas, reseñas, etcétera (Arfuch, 160). Gerard Genette (2001, 7) ha definido el paratexto como “aquello por lo cual un texto se hace libro y se propone como tal a sus lectores, y, más generalmente, al público”. Dentro de esta definición, la entrevista se sitúa fuera del libro, en su exterior, con un soporte mediático, para la que Genette utiliza la definición de epitexto (Genette, 2001, 7).

De lleno en la entrevista como paratexto, y aplicando la teoría de Genette a Octavio Paz, el crítico francés explica que este epitexto es formulado por el autor por una necesidad de aclarar aspectos que la crítica contemporánea no ha podido, o no ha sabido, develar. Esta carencia permite que el lector obtenga datos invaluable en la construcción de la edición crítica. Por ejemplo, en la entrevista concedida a Anthony Stanton, nos habla directamente de la génesis de *Libertad bajo palabra*: la construcción del libro hacia 1959, la disposición de los poemas, las instancias de Alfonso Reyes en la publicación (Paz-Stanton, 106-109); con lo cual, el crítico dispone de una explicación a la hora, por ejemplo, de elegir un texto base para editar y los respectivos testimonios, que aparecerán en el aparato erudito.

Otra vertiente de la entrevista para Genette (2001, 320) es la conversación. Menos formal, este epitexto se orienta más a la interpretación de una obra y a los hábitos de trabajo de un escritor; una vez más, encuentro en las palabras del teórico francés enlaces con la génesis de las obras de Paz: “Nunca he podido tener un horario fijo [*para escribir*]. Primero, durante años y años, escribía en los ratos libres que me dejaban las ocupaciones con que me ganaba la vida” (McAdam, 345).

En parte producto de las reflexiones teóricas de Gérard Genette, a propósito del paratexto y de los umbrales de la obra, la crítica genética en los últimos años ha cobrado importancia por el acercamiento con diversas instancias de creación de un texto. Las fases que constituyen su método, están determinadas por el grado de conservación de una obra (manuscritos, mecanuscritos, planes previos, esquemas); la edición bien lograda establecerá relaciones entre la

instancia pretextual y los paratextos. En este último renglón puede utilizarse a la entrevista como constructora de la edición crítica genética, ya que esta metodología implica la totalidad de ángulos sobre una obra: nivel de escritura y crítica (Ramírez 2009, 209). Para el ámbito hispanoamericano, la colección Archivos, es un ejemplo, en la mayoría de los casos, de rigurosidad.

Resumiendo, la edición de *Libertad bajo palabra* debe tener en cuenta diferentes aspectos: las variantes, los paratextos y el papel de la crítica. Las entrevistas interesan en el segundo de ellos porque albergan datos que pueden ser corroborados con el análisis de variantes, por lo que la información contenida en ellas es insoslayable. Su función biográfica y autobiográfica (cuando el autor corrige lo dicho a un entrevistador) es vital si se quiere interpretar con mayor precisión la obra de este escritor.

2.2.4. Correspondencia

A pesar de la copiosa correspondencia de Octavio Paz con diversos escritores, sus anotaciones sobre génesis de libros son, en general, muy pocas. Abundan, por el contrario, observaciones sobre poesía y literatura que, para los propósitos de este capítulo, tienen poca relevancia; sin embargo, en la edición y anotación, y para el lector curioso, serán útiles. El *corpus* de este apartado estuvo en función, sobre todo, de los años en los que Paz se acerca a las ediciones de los libros analizados en esta tesis (*Libertad bajo palabra*, *Poemas*, *Obra poética* y *Obras completas*): 1949, 1960, 1968, 1978 y 1994.

En la historia de los libros de Paz, siempre destacan los cambios; aunado a ello, a lo largo del tiempo y como es natural en todo escritor, las nuevas ediciones le emocionan menos. Los epistolarios de Paz, como dije anteriormente, se concentran no en las condiciones de aparición de sus obras, sino en el trabajo de reflexión sobre la poesía en particular y la literatura en general.

Como cualquier epistolario, el poeta se previene: con un tono siempre amable, pretende imponer su opinión. Por medio de las observaciones o de las peticiones veladas, Paz busca abrirse camino o bien dejar claro su pensamiento. Estas características son los mayores atributos de sus cartas; sin embargo, y, en especial, tratándose de la génesis de alguna de sus obras, el tono amable se convierte en palabras de preocupación: producto de la obsesión del autor por la exactitud.

El primer epistolario analizado es la correspondencia con Alfonso Reyes. En ella, el editor Anthony Stanton ordena, anota y clarifica las circunstancias de escritura de las cartas entre ambos escritores desde 1939 hasta 1959 lo que, sin duda, arroja luz “sobre la génesis, el desarrollo y la maduración de las obras literarias de los dos escritores” (Reyes-Paz, 42). Con esto, se entiende que el tono de la edición es colaborativo: Stanton pretende que la correspondencia arroje datos para que otros investigadores, e incluso él mismo, se acerquen a *Libertad bajo palabra*, *¿Águila o sol?*, *El laberinto de la soledad* o *Piedra de sol* desde la periferia del texto, es decir, desde el epitexto privado.

El primer dato relevante para el tema que nos ocupa, es que Octavio Paz tenía listo el original de un libro de poemas desde 1947 (por lo que su escritura y estructuración se inició por lo menos un año antes), cuando se encontraba en París. Sin embargo, le escribe a Reyes el 24 de septiembre de 1948 para decirle que “aunque no publico, trabajo y existo” (Reyes-Paz, 60). Su objetivo es muy claro: acudir al maestro para publicar en México y así evitar el olvido. Reyes, amablemente, piensa, en primer lugar, en Silva Herzog por *Cuadernos Americanos* (carta del 7 de octubre de 1948), posteriormente en Giner de los Ríos y Díez-Canedo por su Nueva Floresta (21 de enero de 1949). Entre los datos importantes en este asunto están el ofrecimiento del dinero para pagar la mitad de la edición por parte de Paz y sobre todo, la insistencia del poeta joven por conocer la opinión de Reyes después de la lectura del manuscrito de *Libertad bajo palabra*.

La clarificación del título, las ediciones, los originales y, sobre todo, la génesis del texto, se encuentra en las observaciones, que hacen ambos escritores sobre el manuscrito del poemario.

Éstas, aclaran para el lector las circunstancias, temores y gestos amables, que llevaron a uno y otro a construir el “texto definitivo” de la edición de 1949. Múltiples datos, razonamientos y apoyos son indispensables para “hacer” un libro (Genette 2001, 348). Al final, la edición crítica deberá contar con estos paratextos si quiere ofrecer más elementos al lector para reconstruir el texto analizado. Ejemplo de lo anterior es la siguiente afirmación de Paz sobre su texto, que para 1948 tenía ya un año de correcciones y al menos dos de escritura: “todo lo que he escrito hasta la fecha lo considero sólo como ejercicio y preparación” (Reyes-Paz, 64) (25 de noviembre de 1948); la afirmación es fundamental porque destaca otra de las características del poeta: a pesar de los cambios políticos y filosóficos a lo largo del tiempo, encontramos, desde joven, un Paz enfocado y, sobre todo, consciente de que la etapa madura aún no había llegado. El escritor es consistente en sus juicios, pues volverá a repetir estos conceptos en el tomo 13 de sus *Obras completas*, dedicado a sus poemas juveniles. Apreciamos aquí una de las constantes de Paz: no sólo el poeta maduro o en plena vejez se “retracta” de sus primeros poemas, también el escritor, en plena juventud, es consciente del camino por recorrer antes del éxito.

Libertad bajo palabra, en su primera edición, perteneció a uno de las colecciones más importantes de poesía americana: Tezontle; en aquella época, se enfocaba en temas que salieran de lo didáctico, por lo que el escritor regiomontano piensa de inmediato en Paz; también, Reyes piensa en este pie editorial porque se caracterizó por acoger obras parcialmente pagadas por el autor, en el caso de Paz, el 50% del poemario (Reyes-Paz, 72). Con ello, se entiende que *Libertad bajo palabra* utiliza el peritexto editorial al pertenecer a una colección (Genette 2001, 24); es con esto, y con las instancias de Reyes, que la percepción del lector cambia para “completar” la obra.

El resto de las cartas mencionadas en este análisis se divide en dos: las que contienen datos sobre la publicación de *Libertad bajo palabra* y aquellas en las que se habla sobre alguno

de los poemas, que deberían incluirse. Sobre el primer tema, aún se pueden dividir algunos puntos.

Por ejemplo, para el 21 de junio de 1949, después de todas las instancias de Reyes en México para la publicación del libro, y de la impaciencia del joven poeta Paz, el texto de *Libertad bajo palabra* se encontraba por fin en galeras (Reyes-Paz, 90), aunque había sido entregado desde el 1 de marzo del mismo año. Sobre las complicaciones para revisar un texto a la distancia, la experiencia del maestro calma la vehemencia del alumno, especialmente sobre el tema del tiempo al pedirle que “No se impaciente, todos tenemos que sufrir lo mismo [...] Joaquín [Díez-Canedo] me dice que van despacio con su libro. No lo abandonan, no tema. Simplemente, prepárese para dejar pasar todavía más de un mes” (Reyes-Paz, 89).

Las cartas cruzadas sobre este tema continúan, sin embargo Paz, en una nota destacada y que arroja muchas luces sobre la génesis del poemario, indica el 8 de julio de 1949 que el libro “debería haberse publicado a fines de 1946” (Reyes-Paz, 92). Si se revisa el índice de la primera edición, podrá notarse que la primera sección “A la orilla del mundo” contiene las fechas 1938-1948, por lo cual es claro que al menos estos poemas sufrieron constantes modificaciones en los años mencionados, misma suerte tuvo la sección “El girasol” cuya último año considerado es también 1948. Además, el 8 de julio de 1949 Paz pide incluir el poema “Arcos” en la sección “Asueto”; sin embargo, no modifica las fechas de esta última (1941-1944). La conjetura es la siguiente: o bien Paz no estaba seguro de la inclusión del poema -que se puede suponer sufrió modificaciones- hasta el último momento o lo escribió incluyéndolo en una sección que por los años no le correspondía. Ambas decisiones resultan indispensables en el imaginario del lector a la hora de revisar, como un todo, el texto.

La inclusión de poemas es “mínima” en galeras en *Libertad bajo palabra* en relación con las correcciones y adiciones en los años posteriores a 1949. Un texto muy importante para entender la estructura del poemario es “Libertad bajo palabra”, poema-prólogo que fue enviado a

Reyes el 23 de febrero de 1949 y que funciona, según Paz, como una “especie de resumen de los temas del libro” (Reyes-Paz, 75), con un tono distinto al resto del poemario que lo acerca a lo que estaba escribiendo al inicio de la década de 1950 y que plasmaría en obras como *¿Águila o sol?*

En la víspera de la salida al público, Reyes solicita, para calmar la impaciencia del joven, algunos textos para anunciar la publicación del poemario. Paz contesta con ansia y arroja más afirmaciones útiles sobre la corrección, en este caso nos dice que “el texto ha perdido sentido, a fuerza de correcciones” (Reyes-Paz, 80). Por lo tanto, las demoras, las correcciones y las inclusiones son los tres elementos que construyen la obra y que, sin embargo, están fuera de ella, es decir, que permanecen en lo editorial.

Libertad bajo palabra termina de imprimirse el 18 de agosto de 1949 y Reyes, casi un mes después, felicita al joven poeta: “¡Albricias, querido Octavio! Ya está Ud. aquí, junto a mí, ya está aquí su libro [...] No quiero que pase un instante sin enviarle un cordialísimo abrazo.” (Reyes-Paz, 105) Como era de esperarse, Paz agradece a su maestro por las atenciones para la publicación de su obra y, también, como era de esperarse, se interesa por las críticas y la distribución de la misma. Dos años después es cuando, en palabras del propio Paz, decide “terminar –con un retraso de años- lo que yo veo es la primera parte de mi trabajo de escritor” (Reyes-Paz, 147-148); en esta cita se aprecia una vez más la conciencia escritural, esto es, el poeta no duda en terminar una etapa. Lo que hará en los años siguientes será repetir estas afirmaciones para evitar incoherencias de la crítica.

Mención especial y breve merecen los 4 volúmenes restantes de cartas que Octavio Paz intercambió con personajes de la vida literaria. Ya que este trabajo no se trata de la historia de las traducciones de *Libertad bajo palabra*, la correspondencia con su editor y traductor francés (Paz 2008a), carece de datos, que nos acerquen a la génesis del poemario en cuestión. Si bien contiene cartas que hablan sobre potenciales traducciones del texto hacia 1966, además de varias

antologías que finalmente no se llevaron a cabo, pasando por diversos proyectos, lo más útil de este libro es saber que Octavio Paz preparó y corrigió textos desde 1952 y que, sin embargo, no se llevaron a cabo sino después de 1971, cuando la editorial Gallimard ya tenía los derechos sobre *Libertad bajo palabra* (Paz 2008a, 216). Los diversos proyectos, la mayoría sin llevarse a cabo, son testigos de la insistencia de Paz por corregir sus poemas, esto es, funcionan como testimonio por encima de utilizarse como datos auxiliares en la edición.

Por otro lado, la correspondencia con Tomás Segovia (Paz 2008b), posee muy pocos datos sobre la génesis del poemario más importantes de Paz. Sabemos, siguiendo el hilo de los datos expuestos en el párrafo anterior, que Gallimard tenía aproximadamente desde 1965 una antología de *Libertad bajo palabra* (Paz 2008b, 49). La importancia de este texto está en función de su traducción al francés, lo cual sirve a la edición como dato auxiliar.

Finalmente, resta mencionar las obras restantes dedicadas a la correspondencia con Arnaldo Orfila (Paz-Orfila) y Pere Gimferrer (Paz, 1999). Sobre la primera, las referencias están en relación con la antología *Poesía en movimiento*, sin embargo se contienen un par de datos auxiliares: la traducción al húngaro en 1965 y el propósito de Orfila, en el mismo año, de reeditar *Libertad bajo palabra* de 1960 y que planeaba lanzarse el siguiente año (Paz-Orfila, 37). También contiene un dato importante: el 17 de enero de 1970, Orfila propone a Octavio Paz una especie de obras completas (Paz-Orfila, 236) que el autor, por supuesto, rechaza porque considera que aún no es tiempo de un proyecto de tal magnitud (Paz-Orfila, 237). Aquí se encuentra la génesis de las posteriores *Obras completas* de Paz: en el curso de las cartas, y por supuesto negándose al proyecto de toda su obra recogida, el poeta propone uno paralelo: ante la negativa de Orfila de editar (reeditar) obras, que antes formaron parte de otras editoriales, Paz planta la semilla pues propone volúmenes para literatura mexicana, hispánica y de temas extranjeros y uno más sobre artes plásticas; lo destacado de esta afirmación, más allá que no

concreto con Siglo XXI, es el año: 1970. Lo anterior queda en la mente de poeta hasta la edición con Círculo de Lectores, ahora sí como *Obras completas*, a principios de los años 90.

Finalmente, las cartas enviadas a Pere Gimferrer (Paz, 1999) contienen datos importantes en la construcción y correcciones de algunos poemas, especialmente en lo referente a la antología *Poesía (1935-1976)*, editada hasta 1978 y que se mencionaba, con algunos cambios importantes, incluido el del título (Paz 1999, 170), desde 1976. También contiene datos de importancia sobre proyectos específicos de *Libertad bajo palabra*: su edición crítica hacia 1983, a cargo de Santí, menciones a la antología *El fuego de cada día* y *La centena*, el paso de *Poemas (1935-1978)* a *Obra poética (1935-1988)* (Paz-Gimferrer 349-354) y las quejas por el retraso de esta última en el mercado mexicano (31 de octubre de 1991) (Paz 1999, 367).

Finalmente, además de las alusiones de la correspondencia con Orfila, *Memorias y palabras* contiene las primeras impresiones sobre las *Obras completas* con Círculo de Lectores; es decir, la propuesta de Hans Meinke (19 de enero de 1989) (Paz 1999, 342), para editar “casi” toda su obra, así como la escritura de tres prólogos una vez acordado el magno proyecto (30 de abril de 1991) (Paz 1999, 359). La correspondencia deja al lector un punto de arranque: una de las últimas cartas (12 de septiembre de 1996) contiene información sobre la corrección del primer tomo de la poesía dentro de las *Obras completas*, que es uno de los testimonios de la edición crítica de este trabajo y que Paz corrigió no sin cierto rubor (Paz 1999, 406). Como se ha visto, esta obra contiene apuntes sobre la corrección, es decir, reflexiones que ayudarán a entender las razones de algunas de las enmiendas, y que serán utilizadas en el 4º capítulo.

CAPÍTULO 3. CUESTIONES METODOLÓGICAS SOBRE ECDÓTICA, CRÍTICA TEXTUAL Y CRÍTICA GENÉTICA

La construcción de una edición (crítica o genética) no puede ser entendida sin la presencia del editor, que es la persona responsable de otorgar al lector un buen texto crítico, con las diversas herramientas de análisis acumuladas durante su formación filológica. El objetivo de este capítulo es explicitar algunas de las herramientas que han construido, durante ya largo tiempo, una sólida metodología para la realización de ediciones críticas. Cargar las tintas sobre aspectos conocidos por los lectores especializados (*collatio*, *recensio*, etcétera) supondría una repetición de los pasos, que los manuales asequibles en lengua española nos han heredado.

Sin embargo, no se omitirán en este capítulo aspectos indispensables que deberían recordarse para subrayar el papel del editor (otro de los objetivos del presente texto): las definiciones y diferencias entre los conceptos de ecdótica, crítica textual y genética; el papel de los cambios o variantes y su relación con el *stemma* (es decir, con la gráfica que presenta los testimonios); la utilidad de la observación de otras ediciones; la importancia que adquiere el concepto de edición ecléctica; el papel de las notas de editor y de variantes; el surgimiento del concepto de desarrollo poético y, finalmente, la discusión sobre la noción de hipótesis de trabajo en la construcción de ediciones críticas. Estos puntos, la mayoría conocidos por académicos especialistas, revisten interés a la luz de la poesía de Octavio Paz.

Antes de las definiciones de la metodología, que nos ocupan, se deben aclarar ciertos puntos relacionados con el concepto mismo de edición crítica. Éste, supone una serie de decisiones y resultados que el editor debe presentar a los lectores, pues ante todo, este tipo de investigación es una “disciplina que rescata, depura y fija, es decir, establece la autenticidad de los textos” (Clark-Zavala, 80), a la primera parte de esta cita habría que poner algunos

reparos, especialmente en lo referente a la fijación de textos, tarea que por supuesto le corresponde resolver al editor.

Por otro lado, un concepto debe permanecer en la mente del editor desde las primeras pesquisas hasta la presentación del texto crítico: la idea de que cada edición es diferente en sí y que no puede esperar encontrar el mismo comportamiento de variantes, por ejemplo, que el de las ediciones que ha realizado o leído, pues “cada [edición] exige su propio análisis y su propia metodología” (Neira, 572); lo anterior supone una constante alerta ante el comportamiento de los textos, desde el nivel de correcciones hasta la cantidad de testimonios, pasando por los materiales alternativos con los que llenará potenciales huecos de lectura.

Antes estas advertencias que el investigador no debe soslayar, queda una al margen del tipo de texto que quiera presentar: los cambios ideológicos y estéticos (Clark-Zavala, 87). Si en el pasado se habló de una transmisión (en lo referente a textos medievales y decimonónicos), ahora convendría hablar de una trayectoria (poética en el caso de Paz) que marque no sólo un texto “fijo”, sino los diversos estadios por los que circuló la obra de cualquier escritor. Con esto no quiero olvidar la utilidad del concepto de transmisión heredado por la filología clásica, sin el cual las ediciones de autores del siglo XX no podrían llevarse a cabo, sino marcar la pertinencia del “desarrollo” poético y el auge del concepto de movilidad.

3.1. Ecdótica, crítica textual y genética

Desde que Dom Quentin acuñó el término ecdótica en 1926 (Orduna, 1990, 17; Pérez-Priego, 13)²⁰ a partir de sistemas estadísticos para la reconstrucción de arquetipos con variantes (errores y lecciones justas), esta disciplina ha recorrido caminos que, en el mejor de los casos, podríamos llamar multidisciplinarios. La ayuda de que ha echado mano la ecdótica a lo largo de su desarrollo histórico nos parece ahora lejana; sin embargo, aún cuando la crítica genética nos parezca establecida en pleno siglo XXI, las aportaciones iniciales (partiendo de la

²⁰ La importancia del surgimiento de esta disciplina radica en la utilidad en posteriores ediciones, pues ambos autores tienen en mente textos antiguos.

filología) nos hacen apreciar más las ediciones de Lachmann, Bedier, entre otros, pues “La edición crítica de un texto de poesía [por ejemplo] contemporánea exige, en principio, la aplicación de los mismos procedimientos ecdóticos que cualquier otro texto literario, sea cual sea su género o la época de su escritura y edición” (Neira 21). Con esto en mente la tarea del editor tiene un doble propósito. Por un lado, no olvidar las aportaciones de los primeros autores de la disciplina llamada ecdótica y, por otro, aportar en su edición, pues la edición, en su modalidad crítica, es de las pocas materias que permiten al estudioso innovar, contribuir y proponer, con creatividad y perspicacia, nuevas formas de edición, en ese sentido es única y evita mecanizaciones innecesarias (Orduna 1996, 1).

Los pasos contemplados por la metodología ecdótica (*constitutio textus, collatio, recensio*, etcétera) no pueden soslayarse aún tratándose de ediciones genéticas. Aunado a esto, otra disciplina se desarrolló con los años: la crítica textual. Para conceptualizar esta “manera” de editar, deben tenerse en cuenta varios aspectos. Blecua (1983, 18-19) en su *Manual...* nos dice que “La crítica textual es el arte que tiene como fin presentar un texto depurado en lo posible de todos aquellos elementos extraños al autor”, mientras que para Elisa Ruiz (17) es una “ciencia de las ediciones de textos antiguos y modernos” (Ruiz, 71). Se trate de ciencia o arte, la crítica textual es la aplicación de los principios que asentaron hace casi un siglo investigadores como Dom Quentin, para ofrecer “claridad metodológica y sistematización para nuevas hipótesis” (Lucía 1998, 126).

Es claro que hasta ahora la descripción de la ecdótica y crítica textual como disciplinas indisolubles y hasta iguales para algunos estudiosos nos deja, históricamente, en la segunda mitad del siglo XX; sin embargo, para avanzar hasta inicios del siglo XXI, debemos recordar los principios que, algunas veces, inconscientemente, siguen algunos editores contemporáneos. En primer lugar “es objeto de la crítica textual la restitución de un texto que

se aproxime lo más posible al original (*constitutio textus*)” (Maas);²¹ como se aprecia en páginas anteriores, este es el objetivo de cualquier editor crítico. En segundo lugar, el investigador-editor cuenta, además de las pesquisas bio-bibliográficas y el análisis de las variantes, con el juicio que le permite conocer la metodología ecdótica para “encontrar el justo medio entre la voluntad de exhaustividad y la necesidad de economía”; por lo que el juicio se convierte en la segunda preocupación de la crítica textual (Godinas, 151). Finalmente, un tercer punto, aunque muchas de las ediciones no lo toman en cuenta, es el aspecto lingüístico; en textos antiguos es de primer orden reflejar la lengua de uno o varios testimonios para aproximarse al texto original o arquetipo (Blecua 1983, 109), sin embargo en textos modernos este tema se deja de lado y el interés está centrado en los cambios, no necesariamente lingüísticos.

Una vez establecido el objetivo tanto de la ecdótica como de la crítica textual, el avance histórico de las ediciones literarias puso su atención sobre aspectos que antes si bien no se ignoraban, sí estaban en segundo término: la presencia de manuscritos, correcciones de autor en galeras, etcétera. El estudio de estos materiales provocó el surgimiento de la crítica genética en el período de 1972 a 1975 con estudiosos como Bellemin y Hay (Ramírez 2009, 210-211); esta nueva disciplina se nutrió de las aportaciones de los formalistas rusos, la textología, los avances en las ediciones alemanas y las aportaciones de la crítica textual moderna en Francia (Orduna 2000, 87).

Así pues, la crítica genética tiene como objetivo mostrar al lector “avances” en el proceso de escritura de una obra literaria a través del “material pre-textual [que es] la escritura destinada a textualizar: embriones textuales, borradores, estadios textuales sucesivos, copias en limpio o pruebas de imprenta con correcciones” (Romero 1998, 81, nota 2). Sin embargo, el catálogo de los “pre-textos” es mucho más amplio, por lo que el límite del potencial

²¹ Adaptación de los conceptos básicos por Germán Orduna, s/p. Agradezco a la Dra. Belem Clark el préstamo de este material.

material a editar no existe. Son los fragmentos, esbozos siempre en remodelación (Casas, Prado-Sanz, 117) y los cuadernos de notas y un largo “etcétera” los que establecen la ampliación casi innumerable del objeto de estudio (Ramírez 2009, 211). Además del análisis y edición de este material, la crítica genética tiene como objetivo la reconstrucción de manuscritos (Regales, 98) para detectar dudas y titubeos en el proceso de escritura y olvidar el concepto de “fijación” para dar lugar al de “lecturas plurales” (Casas, Prado y Sanz, 120).

Por otro lado, queda en este apartado mostrar la diferencia entre los tres principales conceptos descritos: ecdótica, crítica textual y genética. En primer término, la distinción es útil para conocer el desarrollo de las ediciones y proponer nuevas formas de acercarnos críticamente a un texto; es por ello que, estrictamente hablando, “conviene reservar el nombre de Ecdótica para toda la metodología creada para la *recensio* y mantener el de Crítica Textual para designar la totalidad de etapas y operaciones que llevan del manuscrito o impreso primitivo a la edición crítica de nuestros días” (Orduna 1995, 3, nota 3). Lo anterior nos lleva a clarificar que aún en nuestros días y tratándose de ediciones “eclécticas” la Ecdótica es la disciplina que rige lo que la Crítica Textual (y Genética) pondrán en práctica.

Hasta ahora es claro que los tres conceptos no sólo no pueden separarse sino que pueden llevar al establecimiento de textos eclécticos, que tomen en cuenta los objetivos de estas disciplinas: conocer las intenciones finales del autor (Ruano, 515). Esto con el fin de fijar los estadios escriturales de un autor o una obra y “garantizar el carácter genuino y auténtico de un legado gráfico” (Ruiz, 67). Lo que se pretende en los párrafos finales de esta apartado es establecer la ayuda mutua entre las “ciencias o artes” descritas.

Ya sean los manuscritos, los arquetipos, las marcas de autor o las correcciones en textos impresos, el juicio del editor debe elegir lo que puede utilizar de cada tipo de edición, siempre considerando presentar el mejor texto posible (Ramírez 2009, 212) tomando en cuenta, además, que “cada texto presenta problemas particulares en su transmisión y que cada

época, y por lo general cada género tiene sus peculiares modos de difundirse” (Blecua 1994, 13). Bien desde la presencia constante de hipótesis, bien desde la perspectiva de los procesos, la labor del editor es facilitar los materiales (justamente a través de su edición) que permitan al lector la formación de juicios de lectura sobre un autor o una obra.

3.2. La significación de los cambios y las variantes

Uno de los conceptos más importantes desde el surgimiento de la ecdótica es el de cambio, variante o modificación, que sufre un texto a lo largo del tiempo. Es labor del editor registrar, valorar e hipotetizar sobre los mismos, pues pueden deberse a varios factores. En un extremo se encuentran las variantes de autor. En este tipo de textos “se producen cambios estilísticos sin otra intención que la estética; los pasajes suprimidos son cambiados por otros, incluso ideológicamente opuestos; abundan las adiciones, y el sentido de la obra puede sufrir un profundo cambio” (Blecua 1983, 120). Este tipo de modificaciones son las que más interesan al editor de textos de los siglos XIX, XX y XXI, pues pueden acercarlo al pensamiento del autor estudiado y, en muchos casos, implican cambios en la composición (Ruiz, 75) de un texto, es decir, su concepción original no es la misma que en el momento de su salida al mercado editorial.

En el otro extremo, las variantes pueden ser aprovechadas, en el caso de textos antiguos, para registrar la familiaridad entre testimonios. Por supuesto, se trata de ediciones de textos antiguos, en los que la distancia cronológica impide la fácil filiación de manuscritos. Sin embargo, aunque se hable de ediciones de textos grecolatinos o incluso medievales españoles, las enseñanzas de esta metodología pueden ser aprovechadas para acercar testimonios en el caso de ediciones modernas, tomando, por ejemplo, un concepto como el de “vida de variantes” (Lucía 1996, 108).

Si bien la filiación de testimonios es relativamente más sencilla en textos de los siglos XIX, XX y XXI, éstos no siempre responden a la mecanización del método. Para resolver

problemas no previstos, el editor puede ayudarse de conceptos como “vida de variantes”, que implica el análisis de errores para acercar textos. Otro concepto que puede iluminar la tarea del investigador es el de *stemma*. Éste, podemos definirlo como el “gráfico que presenta filiación, relaciones y agrupamientos de los testimonios” (Pérez, 61) o bien como una representación que debe hacerse a partir de errores comunes (Blecua 1983, 74). El *stemma* nos ayudará a encontrar no sólo errores no apreciados en primera instancia, sino que acercará testimonios que en principio no se tenían contemplados y que pueden guardar semejanzas lingüísticas, estilísticas o estéticas.

Lo más importante en la construcción de este gráfico es que el editor analice el texto como un problema individual (Orduna 2000, 58), para evitar mecanizaciones. Finalmente, teniendo en cuenta que cada texto es diferente, existe un caso en el que el editor pone su juicio a prueba: la edición que implica una gran cantidad de modificaciones. Ante este obstáculo, y no siendo suficiente el apoyo metodológico, el investigador debe interpretar, es decir, entre más modificaciones se encuentren en los testimonios, más debe inclinarse por la edición interpretativa (Pérez, 44). Sirvan los conceptos aquí descritos para destacar por un lado, la importancia de la metodología de ediciones de textos antiguos y por otro, para proponer nuevas ediciones a partir de lo establecido.

3.3. Propuestas de edición: textos de los siglos XIX-XX

En este apartado describiré algunas ediciones de textos de los siglos XIX y XX para ilustrar las decisiones de algunos destacados investigadores de crítica textual en Hispanomérica, que al mismo tiempo servirán como ejemplos de lo ecléctico en ecdótica y de las diversas propuestas que han hecho que las ediciones presentadas destaquen por sí mismas. Esto también ayudará a mostrar el concepto de edición interpretativa en función de hipótesis de trabajo o bien de desarrollos poéticos.

En orden cronológico, la edición de las obras de Manuel Gutiérrez Nájera ha llevado un largo y no siempre fácil proceso de publicación. Muchos son los investigadores que han retomado los textos de este autor. Sin embargo, el trabajo de la Dra. Ana Elena Díaz Alejo ha sistematizado una obra que, por su extensión, implicaría muchos cambios en la presentación del texto. La adopción de un sistema no implica mecanización, por lo tanto las obras de Gutiérrez Nájera están respaldadas no sólo por años de experiencia en edición, sino por criterios claros, que permiten, aún siguiendo ciertos parámetros, que el editor proponga con libertad y buen juicio. Por ejemplo, en el tomo XI de las obras, se lanza el concepto de contaminación, que había permanecido casi exclusivamente resguardado para textos medievales. Lo que permite a las editoras aventurar este concepto es que Gutiérrez Nájera utilizó fragmentos de textos indistintamente a lo largo de los años, por lo cual se marcan con cursivas. Además, la precisión en la primera nota ayuda a comprender cada texto: al inicio de los capítulos el lector encuentra una nota con la ubicación del texto, los testimonios utilizados y los posibles cambios en el título o la construcción del texto, por lo cual las claves bibliográficas son presentadas exhaustivamente (Díaz, 1994).

En el caso de poesía, una edición que destaca por la practicidad y limpieza en su presentación es la de Bernardo Ortiz de Montellano. Además de la claridad de la explicación, esta edición contiene el tratamiento independiente de cada poema. Al final de cada texto crítico encontramos la filiación del poema, los testimonios, datos adicionales y siglas utilizadas. La editora logra una presentación independiente, logrando así muchas propuestas, que desembocan en la edición completa (Franco, 2005).

La edición de poesía no puede construirse más que con ejemplos. En este sentido, y aunque no se trata de una edición editada en forma de libro, sí constituye una propuesta y ejecución de la metodología ecdótica; es el caso de la edición del “Poema doble del lago Edem” de Tatiana Aguilar-Álvarez Bay. Esta edición se construye a partir de la problemática

vida textual de los escritos de García Lorca en general y de *Poeta en Nueva York* en particular. Para la editora es muy importante la historia textual, por lo que es claro que no se puede hablar de una edición sin tomar en cuenta los testimonios y su historia, con lo que se establece, en términos de un texto del siglo XX, un *stemma*. Al regularizar la ortografía y basarse “en la última versión del poema, corregida en el original de *Poeta en Nueva York*” (Aguilar-Álvarez, 47), la editora aclara los criterios a seguir. Por otro lado, el texto crítico y las notas están divididos de la siguiente manera: en primer lugar las notas de variantes seguidas de notas de contenido con ubicación de lugares importantes para la comprensión del poema, ubicación del autor y años, información de otras ediciones, regularizaciones ortográficas, relación con otras obras del autor y conjeturas editoriales. Este esquema le permite a la editora economizar el aparato y priorizar la problemática en cuanto a historia textual y variantes del texto de Lorca.

Los tres ejemplos anteriores ilustran, cada uno a su manera, las propuestas de sus respectivos editores, sin embargo, son muy pocas las alusiones al proceso genético, pues no es la intención de ninguno de los ejemplos descritos hasta ahora. En este sentido, la colección Archivos, convertida ahora en canónica, se decantó desde su creación por presentar la “visión del texto en la dimensión histórica de su proceso creativo” (Godinas, 166). Si bien esta colección trata avances, procesos, los ejemplos descritos en líneas anteriores se inclinan por hipótesis de trabajo. Estamos así ante dos propuestas de edición: por un lado el interés por los cambios (Gutiérrez Nájera, Montellano o Lorca) para proponer “un” texto y por otro, el interés por conocer las etapas creativas, desde la génesis hasta el “texto final”, que, en términos de crítica genética, no existe.

Una de las ediciones, que ilustró mejor este proceso, es la de *Rayuela* Julio Cortázar que, por contar con mecanuscritos y otros materiales, presentó el texto y a pie de página las notas de variantes del proceso pre-textual, además de la edición de facsimilares. Este texto

crítico contiene las modificaciones con una explicación anterior, es decir, se olvida de las notas de contenido para presentar solamente los cambios para que el lector compare lo pre-textual con las posteriores ediciones (Ortega-Yurkievich).

Por otro parte, el concepto de “correcciones en el tiempo”, que es una de las máximas de la crítica genética, está correctamente expresado en la edición de *Don Segundo Sombra* de Ricardo Güiraldes, también en la colección Archivos. En el texto crítico, las variantes menores se encuentran a la derecha del texto, mientras que las mayores se colocan a pie de página. Con esto en mente, los editores de esta colección pueden tomar decisiones con base en el tipo de variantes obtenidas después del análisis de testimonios y la *collatio*. En el caso de *Don Segunda Sombra*, a partir de algunos manuscritos y copias dactilográficas de la novela, se establece el interés por las correcciones en el tiempo, donde lo que interesa no es un texto final, sino la búsqueda en el pasado más que en el presente del texto (Lois, XXXV). Lo anterior es una de las innovaciones más importantes de esta edición, donde la propuesta se favoreció tanto de la calidad de los materiales como de su análisis.

En el género poesía, la obra de José Gorostiza ha suscitado varias ediciones. Sobre ello, la edición de la colección Archivos contempla los testimonios editados hasta ahora con interés en conocer la génesis de “Muerte sin fin”. El texto crítico tiene un esquema bien definido aunque con espacio para propuestas del editor: a la izquierda el texto base, a la derecha las variantes menores, a pie de página las variantes mayores, además de notas sobre el estilo del poema y aspectos relacionados con el mismo (dedicatorias, influencias, tipo de versos y autores relacionados) (Ramírez 1996, XLVI). Esta edición permite no sólo conocer los cambios en la poesía de Gorostiza sino establecer los géneros poéticos por los que se inclinó.

Finalmente, dos ediciones genéticas se describirán en este apartado. Ambas tienen objetivos diferentes, lo que ayudará al editor-lector a proponer nuevas formas de trabajo,

dependiendo del material con el que cuente. En primer lugar, la edición de *Los relámpagos de agosto* de Jorge Ibarguengoitia presenta una característica a destacar: las notas de variantes y las intervenciones del editor están en función de los cambios en la novela; en otras palabras: cuando aparece una nota marcando modificaciones en el Manuscrito o en las diversas ediciones, el editor piensa siempre en función de la verosimilitud de la novela. El objetivo de Ibarguengoitia al introducir cambios desde sus primeras versiones fue acercar la versión final a la expresión oral utilizada por los personajes de *Los relámpagos de agosto*. La búsqueda de realidad en función de las correcciones de autor fue la guía del editor crítico, lo que significó una salida inteligente después del análisis pre-textual y contextual (Díaz 1994, XLIII).

En segundo lugar, aunque no menos importante, se encuentra la innovadora edición de *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig. En ella encontramos varios aspectos, que llaman la atención. Primero, la claridad en las gráficas, esto es, los reemplazos y supresiones que se marcan con tachaduras. Segundo, la clara diferenciación hecha por los editores entre fase pre-redaccional y redaccional, lo que hace que el texto crítico se enriquezca con cambios en lo ediciones anteriores y en los manuscritos conservados (Amícola, LXXVI). Tercero, la relación entre lo intratextual, contextual y posttextual, que puede reiterarse con el CD-ROM contenido en la edición (Amícola, XX). Cuarto, el texto se basa en la última edición en vida del autor al que se añaden notas interpretativas provenientes del análisis del mecanuscrito y dactiloescrito, apuntaladas con notas hermenéuticas y geneticistas, teniendo en cuenta la estructura pensada por Puig en el proceso creativo. Quinto, las marcas de intensidad en las que el autor se retractó o dejó de decir sobre algunas ideas (Goldchuk, LIX), con lo cual se remarca la renuncia a una versión definitiva de *El beso de la mujer araña*. Finalmente, sexto, los tipos de variantes, que van desde la estilización del lenguaje hasta la construcción de personajes, pasando por transformaciones de la trama. Con el listado anterior resalta un aspecto: a partir del análisis del material, los editores pudieron establecer criterios específicos:

tipos de notas, variantes, acomodo del aparato crítico (al final del texto), que hicieron la edición propositiva y práctica.

3.4. La importancia de la historia textual y el marco histórico

Es importante remarcar que, si se quiere lograr una edición ecléctica, es decir que contenga aportaciones tanto de crítica textual como de genética, la historia textual y el marco histórico ocuparán uno de los primeros lugares en importancia. La ubicación de una obra o un autor implican “reconstruir el contexto de un texto para fijarlo en su perspectiva histórica” (Sol, 142), lo que en otras palabras significa acercar al lector a la época en la que el escritor se inclinó por un tipo de escritura o bien por una postura política. Todo esto con el objetivo de mostrar, en la medida de lo posible, el proceso creador de un escritor (Díaz Alejo 2003, 57-59), sea desde la perspectiva de la crítica textual (hipótesis de por medio), sea desde el ángulo de la crítica genética (donde no existe un texto definitivo).

Finalmente, la localización espacio temporal de un autor nos ayudará para ubicarlo con otras obras (relación intratextual) y establecer el tipo de notas que se requieren en la edición buscada. También, es necesario mantener un registro (a través de fichas, por ejemplo) de los textos, años, viajes y todo aquello, que permita optimizar y economizar los datos a registrar en nuestras notas de contenido.

3.5. La importancia de las decisiones de editor en relación con las notas críticas

Para un buen manejo de los testimonios y sus respectivas variantes, hará falta que el editor crítico tenga en cuenta varios aspectos, que impactarán en el desarrollo y posterior presentación del trabajo de investigación. Después del análisis, producto de la *collatio*, queda probablemente una de las decisiones más complejas: las notas de variantes o de contenido. Una vez que el trabajo de *collatio* ha sido completado, resta que se ponga en práctica la

constitutio textus,²² paso sin el cual no puede completarse la edición crítica. La primera decisión del editor es sobre la ubicación de las notas de variantes, sin olvidar las notas de contenido (Pérez 50). Son tan importantes la distribución de las mismas (e incluso su aparición) que, de concretarse y obtener un aparato económico, sencillo y explicativo, el editor aparecerá como productor del texto (Orduna 2000, 199) y no sólo como facilitador ante el lector. Además, la tarea del filólogo se convierte así en la depuración de errores “que impiden una interpretación literal segura para intentar reconstruir la voz original o la más cercana al autor de todas las posibles” (Blecua 1994, 13).

Este doble papel (como productor y facilitador) permitirá presentar un aparato adecuado para la correcta entrada al texto literario (Arellano, 576). Es, sin embargo, obligación del lector decidir por una interpretación propuesta. Ya se trate de acercarse al texto (o sistema) original (Lucía 1996, 60), o bien de la muestra de un proceso de escritura, o bien de los distintos momentos, que conforman la obra de un autor, el editor crítico no puede olvidar, por un lado, que no debe aplicar mecánicamente los procedimientos (Orduna, Lilia 120) y, por otro, que generalmente son los textos los que solicitan la anotación, siempre exhaustiva por necesidad, especialmente cuando se trata de material ya publicado (Godinas, 161).

Adquiere cada vez mayor importancia la anotación y, para el interés de este trabajo, el peso de la decisión que tiene el editor a este respecto. Sobre este punto está estructurado este apartado. Sin olvidar los ejemplos descritos en el apartado sobre ejemplificación de ediciones, debe destacarse el papel de las decisiones, previa reflexión, para establecer el texto crítico. El cómo, por qué, cuándo y para qué deben rondar los objetivos del investigador a la hora de anotar. Entiéndase que no siempre basta con la anotación de variantes, pues éstas, si el caso lo

²² Entendemos la *collatio* como la “[...] colación o cotejo de todos los testimonios entre sí para determinar las *lectiones variae* o variantes [...]” y la *constitutio textus* como la selección de variantes, las enmiendas de editor, las grafías, acentuación y signos diacríticos, el aparato crítico y la corrección de pruebas (Blecua 1983, 34).

amerita, necesitarán notas de contenido que relacionen los aspectos intra e intertextual (Cabeza de Vaca, 134). En este sentido, otra aportación que no debe soslayar el editor es el análisis temático (Ortiz, 370) de las variantes (para clasificarlas) o de la obra (género) o del autor (textos que escribió) que pueden ayudar, mínimamente al menos, en la construcción textual.

Otro tema indispensable en la labor crítica es de las herramientas con las que se construirá la edición. Además del apoyo metodológico, el investigador puede recurrir a otro tipo de ayuda; por ejemplo, la bibliografía textual para la génesis y transmisión (Lucía 1997, 81). También, se puede recurrir, como en el caso del presente trabajo y en especial al capítulo 2, a los paratextos (más asequibles en textos del siglo XX) como noticias, entrevistas o correspondencia (Ramírez 2009, 209).

Ahora bien, la aplicación de estas herramientas puede hacerse de tantos ángulos como editores existen, sin embargo, existe un punto los investigadores deben tener en común: la importancia de la conjetura en pasajes oscuros de los testimonios. Todas las herramientas de ayuda descritas hasta aquí perderían fuerza sin la decisión del editor, sin la conjetura, sin ese “conjunto de modificaciones introducidas conscientemente que reflejan los cambios de la voluntad compositiva del escritor” (Ruiz, 108). La edición ideal sería aquella que no permita conjeturas por la claridad de los testimonios heredados, sin embargo esto convertiría en mecánica la labor ecdótica, lo que impediría formar líneas de investigación (Higashi 2009, 181) a partir de la anotación. Si bien es cierto que el método permite la flexibilización en la presentación del texto, también lo es que una exhaustiva investigación permitirá abrir caminos sobre posibles formatos y estructuras en la anotación crítica.

Otro concepto indispensable es el de las necesidades de anotación (Franco 2009, 157), pues ni todos los textos requieren notas de contenido demasiado extensas, ni tampoco pueden ser víctimas de una anotación magra; lo anterior sin importar la orientación editorial de la

institución a la que pertenecemos; son obstáculos como estos los que dificultan la tarea editorial desde la perspectiva académica. El concepto de necesidad de anotación de un texto llevará al investigador a dar mayor peso a las particularidades de cada problema. Tratar distintamente testimonios y textos base tendrá como resultado no sólo una buena presentación sino la adopción del método ecléctico que relacione el sentido común con el gusto literario (Bernabé, 35).

Finalmente, un aspecto importante queda aún por describir: el tipo de nota dentro del texto crítico. Germán Orduna propone dos opciones. Por un lado, la anotación textual, que se puede relacionar con una interpretación elaborada por el editor; por otro lado, la nota crítica, en la que se discute la selección de variantes (Orduna 1996, 18). Esta clasificación es muy útil como punto de partida, sin embargo ha perdido vigencia la separación tajante de los dos tipos de anotación. Es claro que los editores de textos de los siglos XIX y XX tienen esto en cuenta, aunque eligen soluciones más acordes para el siglo que editan: notas al principio de los textos indicando la fuente, la fecha, observaciones sobre la publicación (en algunos casos descripción bibliográfica), variantes y explicaciones sobre pasajes oscuros del texto (Sol, 147 y ss); o bien la fecha de escritura, el entorno y las circunstancias de las diferentes ediciones (testimonios bibliográficamente descritos), las secciones, las dedicatorias, los cambios de título, los comentarios de la crítica y del autor y la disposición del texto (Lombó, 269-276).

Siguiendo el hilo de la anotación, el tipo de aparato crítico que elija el editor será indispensable en la comprensión del texto presentado. En un extremo se encuentra el aparato negativo, que sólo contempla las variantes rechazadas con sus respectivas siglas, lo que persigue mayor claridad, sobre todo, funcionalidad cuando las variantes abundan. En el otro extremo, se encuentra el aparato positivo, que transcribe la lección elegida y ofrece siglas y variantes de los testimonios restantes (Pérez, 93). En uno u otro caso, lo que debe privar en la mente del investigador es qué tipo de variantes obtuvo y la necesidad de una anotación

adicional, con lo que incluso puede mezclar y proponer nuevos aparatos críticos. El objetivo máximo de una edición, más allá del aparato o texto que analicemos debe contener: accesibilidad, comprensibilidad, complementariedad, autoridad y variabilidad (Urbina, 32-33), pues la valoración positiva de una edición crítica estará en el equilibrio entre la metodología y los resultados (Orduna 2000, 166).

3.6. El concepto de desarrollo poético

Para entender mejor la edición crítica del capítulo 4, me referiré brevemente a dos conceptos infaltables en cualquier investigación de esta naturaleza. El primero es del desarrollo poético, pues su importancia radica en el nombre pues en textos antiguos se habló de transmisión, mientras que para textos de los siglos XIX, XX y XXI, tendríamos que hablar de evolución en el tiempo o “evolución textual como parte del proceso creativo” (Neira, 30 y ss). Parece sencillo este cambio, sin embargo significa contemplar la obra completa del autor y relacionarla con el pasaje que contiene la (s) variante (s). Es sabido que Octavio Paz fue editor, en muchos casos, de sus poemas, por lo cual la labor de editar al editor tiene aspectos interesantes: por un lado, mostrar el aspecto poético-evolutivo, por otro, apreciar la forma en que la mencionada evolución afectó sus libros, es decir, qué impacto tuvieron, por ejemplo, los cambios en su vida, por lo cual se entiende que el desarrollo poético de *Libertad bajo palabra* no puede quedarse en un solo libro, en una sola edición, es necesario intentar mostrar las facetas del poemario en conjunción con la vida del autor, pues “un libro de poemas no termina, necesariamente, con su publicación. Con posterioridad, y a lo largo de toda su vida, el poeta puede corregir o modificar el texto de los poemas; transformar o reordenar esto en nuevas secciones; ampliar su número o insertarlo como parte de un conjunto superior” (Neira, 30 y ss), los cambios forman parte de lo que se ha llamado escritura poética, es decir, son un conjunto.

Finalmente, sólo queda destacar y repetir el apoyo que puede ser para el editor crítico la presencia de otros textos. Lo anterior resultará en que el investigador note que el poeta adquiere un voz propia, pues no es casual que corrija sus primeros poemas, o bien los niegue, por lo cual “una obra que primero fue creada y sirvió de taller en el aprendizaje de la escritura es la última en ser divulgada, pues necesita la referencia de los libros posteriores en los que se ha alcanzado una voz propia y un dominio del lenguaje literario para ser calibrada con la perspectiva de la trayectoria completa.” (Neira, 305)

3.7. El lugar y la pertinencia de la hipótesis de trabajo

El segundo aspecto mencionado en el apartado anterior es que una investigación ecdótica de cualquier autor implica, en primer lugar, contemplar a la edición crítica como hipótesis de trabajo, siempre y cuando se trate de crítica textual, pues se ha visto que para el caso de la crítica genética este concepto no resulta tan operativo, al menos superficialmente. En primera instancia, no podemos pensar siquiera en acercarnos a las variantes de autor sin considerar el resultado que será la edición crítica siguiendo los pasos del método propuesto en diversos manuales. Desde la *recensio* hasta la *dispositio textus*, la metodología exige, como ya he descrito, claridad y exhaustividad.

Aún cuando se contemple una edición genética, la hipótesis de trabajo cumple varias funciones, a saber: como elemento importante para la comprensión de textos (Higashi 2001, 534), como ayuda para el entendimiento de la génesis y desarrollo de un texto (Higashi 2001, 535, nota 7) y como base para la estructura de la edición, por lo cual contendrá las pretensiones del autor (Lucía 1998, 123). Como se mencionó en apartados anteriores, el editor no debe olvidar que la hipótesis es parte de un resultado, cuya efectividad dependerá del sentido común, juicio y la correcta aplicación de la metodología. Otro aspecto que no debe olvidar el editor es que una hipótesis es sólo una propuesta, la cual puede ser aceptada o rechazada en una comunidad académica; para que este concepto tenga éxito en la edición

crítica es necesario relacionar los testimonios entre sí (*stemma*) sobre todo en el aparato crítico. Además, una explicación exhaustiva dentro de los criterios editoriales es la reiteración de la hipótesis, la cual encontrará un buen resultado, y su comprobación, en el texto crítico.

Finalmente, lo descrito en este capítulo apunta a describir las herramientas de las que se vale el editor crítico para construir una investigación ecdótica aunque, aun cuando existen elementos no mencionados que pueden ayudarlo, sólo dependerá de la cantidad de aspectos a tomar en cuenta y del buen juicio para incluirlos. Si la edición aplica la mayor parte de lo numerado, hipótesis incluida, su resultado será correcto y dará pie al acercamiento y tratamiento del texto por parte de investigadores en temas ecdóticos y de interpretación en general.

CAPÍTULO 4. EDICIÓN CRÍTICA POEMAS TEMPRANOS, PRIMERA SECCIÓN *LIBERTAD BAJO PALABRA*

El concepto de corrección literaria de autor lleva ya largo tiempo establecido como indispensable en los estudios literarios, al menos, en el sector que busca rigurosidad en relación con el texto. Esta afirmación, por obvia que parezca, debería extenderse a toda la crítica literaria. La labor del editor crítico se centra en captar el comportamiento de las variantes; en otras palabras, mostrar dentro de un aparato crítico, de la manera más exhaustiva posible, cuáles fueron las circunstancias de creación del poema, cuáles son los cambios, su interpretación (con ayuda de otros textos) y su evolución en el tiempo. El resultado serán las opciones de significado que arroje el texto. Aunado a esto, no se puede olvidar el papel autobiográfico que, aunque no es el eje del presente texto, ayuda a la construcción de la edición.

En este capítulo se presentará la edición crítica del primer período de creación poética de Octavio Paz; específicamente, poemas correspondientes a la primera sección del poemario *Libertad bajo palabra*. Es importante destacar que esta edición estará en función no sólo de las variantes en el tiempo, sino de dos aspectos más relacionados con ellas. En primer lugar, el papel de la crítica interpretativa o, en otras palabras, las conjeturas de editor y en segundo, la ayuda del concepto paratexto y por lo tanto de la teoría de la paratextualidad.²³ Con esto, más que una demostración, lo que pretendo es exponer algunas de las herramientas que el editor crítico utiliza en la construcción de un texto crítico. Por lo tanto, será necesario el

²³ Como ya se ha explicado el epitexto, de donde procede el paratexto, se orienta a la interpretación de la obra, para proyectar desde hábitos de trabajo hasta razones de los cambios escriturales. En el caso de Paz, en la construcción de la edición, pueden ayudarnos aseveraciones como la siguiente: “Nunca he podido tener un horario fijo [*para escribir*]. Primero, durante años y años, escribía en los ratos libres que me dejaban las ocupaciones con que me ganaba la vida.” (McAdam, 350). Un ejemplo concreto, explicado por la cita anterior, es la entrevista que Octavio Paz también corrigió.

análisis textual en relación con algunos aspectos de la teoría literaria, lo que permitirá apreciar las particularidades de la escritura poética de Octavio Paz.

4.1. Historia textual, corpus de poemas temprano de *Libertad bajo palabra*

El tema de los cambios en *Libertad bajo palabra* se extiende más de los objetivos de este trabajo y ya ha sido analizado con anterioridad (Rodríguez, 2008);²⁴ por lo tanto, este apartado realizará un resumen sobre el tema. Lo anterior siempre en función de familiarizar al lector con dos puntos centrales: la elección del corpus de poemas y la explicación, dentro de las notas de la edición, de los cambios en cada texto.

Antes del poemario *Libertad bajo palabra*, Paz publicó textos juveniles en revistas de la época y plaquettes que, en sus últimos años, quiso olvidar. Sin embargo, esos primeros poemas ayudaron a la construcción de la primera edición (1949), que fue concebida como una magna obra recopilatoria. Desde muy joven, Octavio Paz, la pensó para concentrar textos de etapas poéticas específicas. Con los años, los cambios en el pensamiento del escritor fueron de la mano con los cambios en la construcción del poemario y, por supuesto, con lo dicho en los poemas. El tiempo, las lecturas, las circunstancias de vida, etcétera, fueron depurando la obra de los llamados “ensayos poéticos juveniles”. La segunda (1960) y tercera edición (1968) fueron ampliadas sustancialmente y, por supuesto, culminaron respectivas etapas poéticas.²⁵ Las siguientes ediciones (*Obra poética*, *Poemas* y las *Obras completas*) sirvieron para la depuración final de los textos de Paz y, para el interés específico de este estudio, para justificar el corpus: 32 poemas enmarcados dentro de la etapa juvenil del poeta, misma que va de 1944 a 1949 y que no ha sido estudiada suficientemente desde la perspectiva analítica en relación con la ecdótica. Los poemas seleccionados abarcan las primeras tres subsecciones de

²⁴ Remito al lector a este trabajo donde se analizan los índices de las diferentes versiones de *Libertad bajo palabra* hasta las ediciones de *Obras completas*.

²⁵ Para un cuadro sobre el conteo de poemas y lo problemático que ha resultado para la crítica este asunto, remito al lector a Lombó, 265.

Bajo tu clara sombra, una de las cinco divisiones finales de *Libertad bajo palabra*. La elección del *corpus* estuvo siempre determinada por las etapas del poeta, los 32 poemas reflejan el paso de la poesía juvenil, y por algunos momentos adolescente, a la etapa madura.

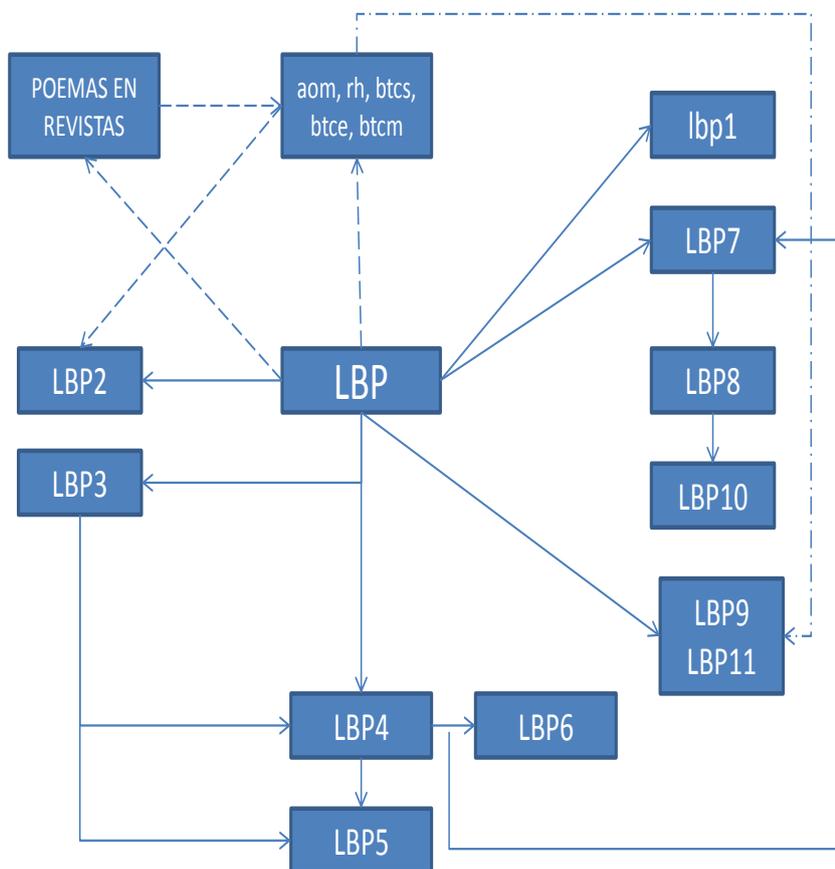
Una vez explicado el corpus a editar, conviene aclarar que el texto base para este capítulo será la última edición de las *Obras completas* coeditada en Barcelona por Galaxia Gutenberg y Círculo de Lectores en 2004 y que, de acuerdo a las notas preliminares, es la última autorizada en vida por el autor.²⁶ Por otro lado, los testimonios utilizados se explicarán a partir de dos aspectos: por un lado, cada uno de los poemas editados debe ser pensado como un texto independiente del anterior y del siguiente, por otro lado, cada uno tendrá sus testimonios, aunque el texto base será el mismo en todos los casos.²⁷

4.2. *Stemma codicum*

Es necesario, para evitar confusiones en el aparato crítico, postular un *stemma codicum* que explique la relación entre las ediciones. Teniendo a LBP, en la parte central, como una obra magna y total, las líneas punteadas indican una relación indirecta entre testimonios, pues comparten sólo algunos poemas y versiones. También las mismas líneas indican que se trata de testimonios “menores” (poemas sueltos o que el mismo Paz no consideró, sino ensayos poéticos, de ahí las minúsculas en sus siglas). Además, las líneas continuas indican que un testimonio descende del anterior y que se trata de testimonios “mayores” (con mayúsculas, corregidos y aceptados por el autor).

²⁶ Ver capítulo 1 de este trabajo.

²⁷ Es importante destacar que los testimonios que pertenecen a la hemerografía del autor estarán guiados por la edición de Enrico Mario Santí (Cátedra, 1988) y serán presentados en función de la disponibilidad de los mismos. Así mismo, los mecanuscritos y ejemplares corregidos de *Libertad bajo palabra* resguardados por el FCE y la Biblioteca Nacional de México, serán anotados cuando algún poema lo amerite.



4.3. Criterios editoriales

La presente edición tiene los siguientes criterios de edición respecto al texto crítico y las notas:

1. Se sigue, excepto cuando se indique lo contrario, la última voluntad estética de Octavio Paz (Volumen VII, *Obras completas*) y se indican los testimonios utilizados. A continuación se colocan las variantes.
2. Se mantiene la ortografía original del autor excepto cuando se trate de expresiones en desuso debidas a ediciones anteriores a 1950, ante lo cual se indica el cambio respectivo.

3. Las notas de contenido estarán regidas primero, como se indicó, por el análisis del poema en relación directa con las variantes, así como el auxilio de la teoría literaria paratextual y la crítica literaria.
4. Las notas tendrán, en la medida de lo posible, cierta estructura con el fin de unificarlas y establecer cierto grado de economía, exhaustividad e interpretación. Los testimonios, las variantes, la historia textual del poema, así como datos, de existir, sobre la génesis del texto, el análisis interpretativo en función de las variantes y la mencionada ayuda teórica constituirán el esqueleto básico del texto presentado.
5. El aparato de variantes tiene la siguiente estructura: en primer lugar el número (s) de verso (os) en el que se encuentra el cambio, marcado en negritas; a continuación una palabra guía para el lector, un corchete, la variante y el testimonio (os) en que se encuentra. Además, las letras a-b-c, etcétera, aluden a versos añadidos. Por ejemplo, 21a-b indica que al verso 21, en otras ediciones, se agregan dos más.

4.4 Testimonios

Raíz del hombre, México: Simbad, 1937 [En adelante llevará las siglas *rh*]

Bajo tu clara sombra y otros poemas sobre España, Valencia: Ediciones españolas, 1937 (fragmentos) [*btce*]

Bajo tu clara sombra, en *Sur*, 74 (noviembre 1940), pp. 36-42 (fragmentos) [*btcs*]

Bajo tu clara sombra (1935-1938), México: Tierra Nueva, 1942 [*btcm*]

A la orilla del mundo, México: ARS, 1942 [*aom*].

Libertad bajo palabra, México: Tezontle, 1949 [*lbp1*].

Libertad bajo palabra, México: Fondo de Cultura Económica, 1960 [*LBP2*].

Libertad bajo palabra, México: Fondo de Cultura Económica, 1968 [*LBP3*].

Poemas, México: Seix Barral, 1979 [*LBP4*].

Obra poética, México: Seix Barral, 1990 [*LBP5*].

Libertad bajo palabra, Madrid: Cátedra, 1988 [*LBP6*].

Obras completas, tomo 11. Obra poética 1. Barcelona: Círculo de Lectores, 1996 [*LBP7*].

Obras completas, tomo 11. Obra poética 1. Barcelona-México: Círculo de Lectores-Fondo de Cultura Económica, 1996-1997 [*LBP8*].

Obras completas, tomo 13. Miscelánea 1. Primeros escritos. Barcelona-México: Círculo de Lectores-Fondo de Cultura Económica, 1998-1999 [*LBP9*].

Obras completas, volumen VII, Barcelona: Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, 2004 [*LBP10*].

Obras completas, volumen VII, Barcelona: Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, 2005 [*LBP11*].

4.5. Edición crítica poemas tempranos “Bajo tu clara sombra (1935-1944)”

LIBERTAD BAJO PALABRA

(1935-1957)*

**Desde inicios de la década del 40, el poeta tiene lista una primera versión de Libertad bajo palabra, al viajar a Estados Unidos (Paz-Stanton, 16). Sin embargo, el texto sufrió cambios hasta su publicación en 1949, incluidos algunos viajes con el manuscrito, inconvenientes con la editorial y el dinero para su salida al mercado; todo este proceso puede constatararse en la correspondencia con Alfonso Reyes donde se aprecia la impaciencia del joven Paz mitigada por el maestro (Reyes-Paz, 89-93). Por otro lado, el título que encierra su segunda recopilación de poemas (antes A la orilla del mundo de 1942) le viene al autor hacia 1948-1949, cuando se encuentra en París (inicialmente llevaría el nombre Todavía): “[...] Entonces se me ocurrió el título Libertad bajo palabra. Era un eco y una respuesta a las preocupaciones de aquella época y, también, a las mías [...] La libertad y la fatalidad vienen en continua relación y una no es explicable sin la otra. De ahí el título paradójico: Libertad bajo palabra.” (Paz-Stanton, 16). En este sentido, el título sirve, desde la teoría de Genette, para identificar la obra (poemas) y designar su contenido (recopilación a través de los años) (Genette, 2001, 68). Además, la entrevista funciona, desde la paratextualidad del teórico francés, como un epítexto formulado por el autor por una necesidad de aclarar aspectos que la crítica contemporánea no ha podido, o no ha sabido, develar. Con esto, el crítico dispone de un material extra al momento de elegir un texto base para editar y los respectivos testimonios que aparecerán en el aparato erudito. La publicación del texto, a instancias de Alfonso Reyes en el sello Tezontle, determinó el rumbo del poeta pues a pesar de no publicar texto alguno desde 1942, contó con el apoyo de la máxima autoridad literaria: “Desde hace más de un año tengo el original de un libro de poemas; desearía publicarlo en México, pero no sé a qué editorial dirigirme –si existe alguna que pudiera interesarse en publicar algo mío-. ¿No podría usted sugerirme alguna?” (Carta de Paz a Reyes del 24 de septiembre de 1948, en Reyes-Paz, 60). De todo esto es claro que tanto el título como las circunstancias de edición son dos factores que afectaron las decisiones del poeta. Por supuesto, ante la tardanza editorial, el poeta tuvo tiempo para la modificación de poemas, distribución de secciones y aparición de sus textos. Con los años, y en todas las ediciones, el título se mantiene. Sin embargo, el hombre no reconoce sus textos juveniles o adolescentes y el escritor, después de los años, sólo rastrea la voz poética. El texto sufre algunos cambios en cuanto a casa editorial pues Reyes piensa primero en Silva Herzog para Cuadernos Americanos (7 de octubre de 1948 en Reyes-Paz, 62) y Giner de los Ríos y Díez Canedo para su Nueva Floresta (21 de enero de 1949, en Reyes-Paz, 68). Especialmente, el título, a mi juicio, tiene una doble interpretación: por un lado, la libertad bajo palabra en la que se encuentra el poeta ante el alejamiento del medio mexicano tras varios años en el extranjero. Por otro lado, el desfogue por haber logrado su primera gran obra recopilatoria. Se entiende también como un intento de romper con la tradición y de relacionar la libertad con la fatalidad (Paz-Stanton, 16). Los años que encierran esta recopilación son modificados brevemente; sólo en LBP2 se aumenta el año, esto es (1935-1958). El resto de las ediciones mantiene los años 1935-1957; no fue el caso de los años de las secciones que constituyen la obra; la mayoría son modificados con las correcciones de autor. Éstas, se dividieron en dos: modificaciones de poemas y cambios en la aparición de los mismos dentro del poemario. Por otra parte, el poemario en sí sufre varias modificaciones (que aparecerán a lo largo de la edición) por lo cual bastarán algunas consideraciones para apreciar mejor este “hábito correctivo”: “Corrijo sin cesar. Algunos críticos dicen que demasiado. Tal vez tengan razón. Observo, no obstante, que si corregir es peligroso, lo es más no corregir. Creo en la inspiración; creo también que hay que ayudarla, constreñirla y aun contradecirla.” (McAdam, 350). Esto se reitera con los cambios de ubicación de los títulos de secciones, epígrafes y dedicatorias que, como se dijo en el segundo capítulo, actualizan las expectativas del lector.*

LIBERTAD BAJO PALABRA

Allá donde terminan las fronteras, los caminos se borran. Donde empieza el silencio. Avanzo lentamente y pueblo la noche de estrellas, de palabras, de la respiración de un agua remota que me espera donde comienza el alba.

Invento la víspera, la noche, el día siguiente que se levanta en su lecho y recorre con ojos límpidos un mundo penosamente soñado. Sostengo el árbol, a la nube, a la roca, al mar, presentimiento de dicha, invenciones que desfallecen y vacilan frente a la luz que disgrega.

Y luego la sierra árida, el caserío de adobe, la minuciosa realidad de un charco, y un pirú estólido, de unos niños idiotas que me apedrean, de un pueblo rencoroso que me señala. Invento el terror, la esperanza, el mediodía, -padre de los delirios solares, de las falacias espejeantes, de las mujeres que castran a sus amantes de una hora.

Invento la quemadura y el aullido, la masturbación en las letrinas, las visiones en el muladar, la prisión, el piojo y el chancro, la pelea por la sopa, la delación, los animales viscosos, los contactos innobles, los interrogatorios nocturnos, el examen de conciencia, el juez, la víctima, el testigo. Tú eres esos tres. ¿A quién apelar ahora y con qué argucias destruir al que te acusa? Inútiles los memoriales, los ayes y los alegatos. Inútil tocar a puertas condenadas. No hay puertas, hay espejos. Inútil cerrar los ojos o volver entre los hombres: esta lucidez ya no me abandona. Romperé los espejos, haré trizas mi imagen —que cada mañana rehace piadosamente mi cómplice, mi delator. La soledad de la conciencia y la conciencia de la soledad, el día a pan y agua, la noche sin agua. Sequía, campo arrasado por un sol sin párpados, ojo atroz, oh conciencia, presente puro donde pasado y porvenir arden sin fulgor ni esperanza. Toco desemboca en esta eternidad que no desemboca.

Allá, donde los caminos se borran, donde acaba el silencio, invento la desesperación, la mente que me concibe, la mano que me dibuja, el ojo que me descubre. Invento al amigo

que me inventa, mi semejante; y a la mujer, mi contrario: torre que coronó de banderas, muralla que escalan mis espumas, ciudad devastada que renace lentamente bajo la dominación de mis ojos.

Contra el silencio y el bullicio invento la Palabra, libertad que se inventa y me inventa cada día.

Base: LBP10 **Testimonios:** lbp1, LBP2, LBP3, LBP4, LBP5, LBP6, LBP7, LBP8,

Variantes: Ninguna

Escrito como apertura a su primera recopilación de 1949, el poema en prosa se puede entender mejor por la correspondencia con Alfonso Reyes. Fue concebido una vez que el autor tuvo el título Libertad bajo palabra; antes de esto, con el título anterior, Todavía, tenía varios poemas antes de 1946, por lo que se puede deducir que el poema en prosa se escribió posterior al cambio de título. Este texto se mantiene en todas las ediciones posteriores, comprobando la conformidad del autor con el poema, especialmente por la ausencia de cambios. Además, las cursivas se mantienen desde 1960; la razón es, por un lado, una cuestión editorial y, por otro, considerar el poema como un prólogo y no “incluirlo” dentro del poemario. El poema-prólogo que fue enviado a Reyes el 23 de febrero de 1949, es una especie de “resumen de los temas del libro” (Reyes-Paz, 75) y se acerca a la estética de Paz a partir de 1950, esto es, muy cercana al surrealismo. Además, en el poema se encuentra una lucha entre la ficción y realidad del poeta (Medina, 1999, 173).

Este prólogo-poema contiene 6 apartados en los que hay una relación directa con el resto de las secciones para considerar como una totalidad la obra (esto es una función introductiva que se mantendrá en contacto con el futuro lector, ver segundo capítulo). El texto intenta mostrar la unión de elementos aparentemente dispares que encuentran refugio en el texto como unidad. Por lo tanto, el poeta se presenta en un doble aspecto: como profeta y como creador de nuevos mundos a través de la poesía (Friedrich, 40); la razón es una de las más importantes en la lírica moderna: la insatisfacción ante el mundo.

Las primeras estrofas son una presentación poética de los contenidos del texto; existe una división entre los objetos asibles (nube, roca, mar, árbol) y no asibles (noche, día), los cuales crea el autor y les da vida: “Invento la víspera, la noche, el día siguiente que se levanta en su lecho de piedra y recorre con ojos límpidos en mundo penosamente soñado”. En este avance en el que el poeta crea, describe elementos de la naturaleza, es decir, se encuentra en la orilla del mundo (título de una de las secciones). Posteriormente, el poeta avanza hacia sí mismo, pues lo humano lo critican y la justicia de los hombres es inútil pues está llena de “puertas condenadas” (título de otra de las secciones); por lo tanto, el poeta está solo aunque tiene conciencia de la soledad. Es en este momento de reflexión que se da el encuentro entre presente y porvenir. En esta coincidencia de los tiempos en la mente de poeta deviene el fin del silencio –silencio que inició cuando se encontraba a la orilla del mundo- con dos conceptos resultantes: el amigo como semejante, o sea el OTRO y la mujer como complemento.

El resurgimiento o renacimiento del poeta a partir de la palabra, lo deja en libertad, no la de los hombres, sino la de la poesía, para contemplar al mundo. Aún así, la felicidad y el bienestar no están completos porque el mundo se encuentra entre ruinas. La palabra es libertad, combate al bullicio y al silencio, es el equilibrio, el resultado de la búsqueda. Finalmente, este encuentro consigo mismo a través de la palabra demuestra la relación entre el prólogo-poema y la estructura general del poemario. Lo que intenta Paz, siguiendo la tradición instituida de la lírica moderna que él mismo había intentado romper, es la conjunción entre inteligencia, sensibilidad, claridad y misterio (Friedrich, 286).

I

BAJO TU CLARA SOMBRA (1935-1944)

Base: LBP10 **Testimonios:** LBP2, LBP3, LBP4, LBP5, LBP6, LBP7, LBP8,

Variantes: 1935-1939 LBP2

Los años que abarcan estos poemas deben considerarse desde LBP2, pues lbp1 no contuvo esta sección; por otro lado, y a pesar de que “Bajo tu clara sombra” fue escrito hacia 1934, en este caso considero la sección y no el poema extenso del mismo nombre. Los años sufrieron cambios no sólo en sus poemas sino en su constitución, lo que hace interesante considerar los conceptos de recensio y collatio para los años que abarcó esta sección en la edición “definitiva” y cómo fueron cambiando en el tiempo. Para observar las modificaciones sufridas en este poema extenso remito al lector a Rodríguez Bejarano, 2008. La razón por la que LBP2 abarca hasta 1939 es que sólo contempló los poemas escritos hasta ese año. No debe olvidar el lector la volatilidad con la que el poeta cambió años de creación de sus poemas, lo que hizo que un texto cambiara de años a lo largo de las ediciones. Por otra parte, la sección debe su nombre a que Bajo tu clara sombra fue el primer poema extenso que el autor no quiso eliminar por completo (no es el caso de textos como “Entre la piedra y la flor” o “Raíz del hombre”). Además, el poemario inicia con la sombra de la “otra”, de la mujer de la que habló en el poema introductorio. El erotismo presente durante toda la sección se manifiesta desde el título. El tema general de la sección es el amor y el erotismo en comunión con la sensualidad y el universo natural que es uno de los temas constantes en Paz (Goetzinger 1971, 227). Por otro lado, el poeta insistió a través de los años que cada sección es una entidad unitaria (Paz-Stanton, 17), esto hace que los constantes cambios de los componentes de cada edición se actualicen. La crítica, y el propio autor han propuesto diversos autores como influencia; el poeta nos habla de Yeats, Hardy, Eliot y Blake (Paz-Stanton, 17), mientras que los críticos hablan de Eliot, Pound y Williams (Ulacia 1999, 12). También se ha escrito sobre las influencias del poeta en los años de la década del 40. Lo anterior es difícil de establecer en el poemario pues los cambios de año dificultan categorizar las influencias del autor; un ejemplo de esto es la poesía pura (Escalante 339). El año de culminación de la sección marca el fin de la primera etapa poética de Paz (Santí 1992, 17) donde se excluyen los temas políticos.

PRIMER DÍA (1935)

Base: LBP10 **Testimonios:** LBP2, LBP3, LBP4, LBP5, LBP6, LBP7, LBP8,

Variantes: 1935-1936 LBP9 LBP11

El nombre de esta subsección se remonta a los inicios poéticos de Paz, y específicamente a A la orilla del mundo. En las primeras ediciones, esta parte del poemario estaba constituida por los poemas: I. Tu nombre. II. Mediodía. III. Diálogo. IV. Además, nueve sonetos y el poema “Mar de día”. Con múltiples variaciones, esta subsección cambió de componentes a través del tiempo. El nombre de este apartado responde a lo que Octavio Paz quiso que fueran sus primeros poemas o, al menos, aquellos textos que deseaba no fueran olvidados. Una vez más, de acuerdo con el prólogo-poema “Libertad bajo palabra”, el texto se inicia con el amanecer de un mundo poético recién creado y en vía de evolución. Se aprecia, por los cambios de años que se apreciarán más adelante, que el poeta nunca estuvo del todo seguro de los años que debían encerrar sus primeros poemas. La crítica, respecto a los años 1935-1936, denomina esta subsección como neobarroca, en la cual se encierra una poética de conciliación de los contrarios (Ulacia 1999, 45-48).

Tu nombre

Nace de mí, de mi sombra,
 amanece por mi piel,
 alba de luz somnolienta.

Paloma brava tu nombre,
 tímida sobre mi hombro.

[5]

BASE: LBP10 **TESTIMONIOS:** aom, LBP2, LBP3, LBP4, LBP5, LBP6, LBP7, LBP8, LBP9, LBP11

VARIANTES: 4] dulce paloma tu nombre, aom LBP9 LBP11

TÍTULO: I. Tu nombre en aom, LBP9 LBP11; en estos testimonios formó parte de *Primer día* (ver notas al título de este apartado), con lo que se explica la numeración. La conformidad del escritor con este poema se aprecia en los cambios mínimos a lo largo del tiempo. Sobre el único verso modificado, parece claro que el adjetivo dulce no se ajustó al efecto que buscó Paz en relación con el verso siguiente, esto es, “brava”, en la versión final, contrasta con “tímida” del verso 5, lo que inicia las constantes de Paz en estas páginas: sombras, nacimiento, luz, lo que es el comienzo que se marcó en el poema-prólogo.

Monólogo

Bajo las rotas columnas,
entre la nada y el sueño,
cruzan mis horas insomnes
las sílabas de tu nombre.

Tu largo pelo rojizo, (5)
relámpago del verano,
vibra con dulce violencia
en la espada de la noche.

Corriente oscura del sueño
que mana entre las ruinas (10)
y te construye de nada:
húmeda costa nocturna
donde se tiende y golpea
un mar sonámbulo, ciego.

BASE: LBP10 **TESTIMONIOS:** aom, LBP2, LBP3, LBP4, LBP5, LBP6, LBP7, LBP8, LBP9, LBP11

VARIANTES: 9 obscura] oscura aom LBP2 LBP3 LBP4 LBP5 LBP6 10 omm. diéresis LBP4 LBP5 LBP9 LBP11 (posible error, pues los octosílabos se rompen sin esta licencia poética) 11a amargas trenzas, olvido, aom LBP2 LBP3 LBP9 LBP11. Como se dijo en la nota a "Primer día", este poema lleva el número IV en aom, LBP9 LBP11. A partir de 1960 (LBP2), se coloca el título con el que pasará hasta la última voluntad (LBP10). Aunado a esto, el verso 10 desaparece a partir de 1979 (LBP4), año crucial en la vida del poeta y sobre todo en la forma de apreciar la poesía. "Tu nombre" y este poema no se tratan como textos relacionados, esto es, no tienen continuidad entre sí. Sin embargo, es un nuevo tratamiento del tema del renacimiento y agrega otros elementos: la noche y el sueño acompañados del erotismo.

Alameda

El sol entre los follajes
y el viento por todas partes
llama vegetal te esculpen,
si verde bajo los oros
entre verdes dorada. (5)

Construïda de reflejos:
luz labrada por las sombras,
sombra deshecha en la luz.

BASE: LBP10 **TESTIMONIOS:** aom, LBP2, LBP3, LBP4, LBP5, LBP6, LBP7, LBP8, LBP9, LBP11

VARIANTES: 6 Construïda] Construïda LBP4 LBP5, posible error editorial. Construida LBP6 posible error editorial por la omisión de diéresis. Estos suspensos jardines, / música inmóvil del aire, / juegan su luz en tus hombros, / juegan su sombra en tu luz, / doncella de los reflejos, / si verde bajo los oros / entre verdes dorada. // Queman sus luces tu cuerpo. / Música, llama, te esculpen, / súbita estatua de fuego, / deshecha sombra entre luces. aom LBP2 LBP9 LBP11 (el subrayado es mío). Los versos subrayados se denominan guía, pues, observará el lector, el poeta se traslada de una personalización de la alameda a la descripción pura. El cambio en este poema aparece a partir de 1960 donde lo que se busca es una “dimensión espacial de la poesía” (Oviedo 105). El poema se titula II. Mediodía aom LBP9 LBP11 (ver notas a Primer día) y Alameda LBP2, LBP4, LBP5, LBP6, LBP7, LBP8. De los testimonios contemplados, este poema desaparece para LBP3 y reaparece en todas las ediciones posteriores. Sin embargo, con el título Mediodía el poeta escribe un texto en lbp1 y LBP3 que no se relaciona con el presente texto, solamente comparten título. Finalmente, el contraste entre colores, luz y sombra insiste sobre la conciliación de los contrarios.

Sonetos

Esta subsección, desde sus primeros testimonios, se formó con 9 sonetos, cinco de los cuales fueron eliminados a partir de 1960 (año que la crítica ha marcado como el inicio de la época de madurez poética de Paz). Los restantes fueron corregidos por el autor a lo largo de las ediciones. Por lo tanto el título del primer soneto, que en este caso es sólo un número, cambió. Al eliminar de las primeras ediciones los sonetos I, III, VII, IX, la numeración se recorre y el orden es el que se presenta. La crítica destaca la presencia de Quevedo en estos poemas, sobre todo en relación con la soledad y el amor (Ulacia 1999, 207) o la poesía en relación con el misticismo y el erotismo para la incompatibilidad de contrarios (Stanton 1998, 182.) o bien apreciados como momentos de una “pasión inicial” (Sheridan, 155).

I

Inmóvil en la luz, pero danzante,
 tu movimiento a la quietud que cría
 en la cima del vértigo se alía
 deteniendo, no al vuelo, sí al instante.

Luz que no se derrama, ya diamante, (5)
 fija en la rotación del mediodía,
 sol que no se consume ni se enfría
 de cenizas y llama equidistante.

Tu salto es un segundo congelado
 que ni apresura el tiempo ni lo mata: (10)
 preso en su movimiento ensimismado

tu cuerpo de sí mismo se desata
 y cae y se dispersa tu blancura
 y vuelves a ser agua y tierra obscura.

BASE: LBP10 **TESTIMONIOS:** aom, LBP2, LBP3, LBP4, LBP5, LBP6, LBP7, LBP8, LBP9, LBP11

VARIANTES: 2 alía] alía, aom LBP3 LBP9 LBP11 **5-8** Llama que no se vierte, ya diamante, / sediento resplandor que no se enfría / y a sí mismo se quema noche y día, / de cenizas y fuego equidistante. aom LBP9 LBP11 **8** llama] fuego LBP3 **9-11** Espada, lengua, [llama, LBP2 LBP3] encendio cincelado, / que ni mi sed suspende [aviva LBP2] ni la mata, / helada [absorta LBP2 LBP3] luz, lucero ensimismado, [: LBP2 LBP3] aom LBP9 LBP11 **6** detenido esplendor del mediodía, LBP3 **12-14** Relámpago sediento que desata / mis geométricas voces, la ternura / con que fijo tu danza en escultura. aom LBP9 LBP11 **14** oscura LBP2 LBP3. *Se puede apreciar la depuración en este poema desde dos perspectivas: por un lado, las variantes de los años 1960-1968 están siempre en función de mejorar la expresión, encontrar el adjetivo exacto; por otro lado, en las primeras versiones se nota el impulso por la palabra con menor cantidad de adjetivos.*

II

El mar, el mar y tú, plural espejo,
 el mar de torso perezoso y lento
 nadando por el mar, del mar sediento:
 el mar que muere y nace en un reflejo.

El mar y tú, su mar, el mar espejo: (5)
 roca que escala el mar con paso lento,
 pilar de sal que abate el mar sediento,
 sed y vaivén y apenas un reflejo.

De la suma de instantes en que creces,
 del círculo de imágenes del año, (10)
 retengo un mes de espumas y de peces,

y bajo cielos líquidos de estaño
 tu cuerpo que en la luz abre bahías
 al oscuro oleaje de los días.

BASE: LBP10 **TESTIMONIOS:** aom, LBP2, LBP3, LBP4, LBP5, LBP6, LBP7, LBP8, LBP9, LBP11

VARIANTES: 6-8 nube en la arena bajo el fuego lento, / sedienta sal contra del mar sediento, / no espuma, sí cristal, quieto reflejo. aom LBP9 LBP11 12 estaño] estaño, aom LBP9 LBP11 13 cuerpo] cuerpo, aom LBP9 LBP11 14 obscuro] dorado aom LBP9 LBP11 14 obscuro] oscuro LBP2 LBP3 *El poeta decide, a diferencia de las primeras versiones, y basado en los cambios en los versos 6 a 8, por lo descriptivo, dejando de lado el tono explicativo, aunque no desaparece la dualidad luz-sombra.*

III

Del verdecido júbilo del cielo
 luces recobras que la luna pierde
 porque la luz de sí misma recuerde
 relámpagos y otoños en tu pelo.

El viento bebe viento en su revuelo, (5)
 mueve las hojas y su lluvia verde
 moja tus hombros, tus espaldas muerde
 y te desnuda y quema y vuelve yelo.

Dos barcos de velamen desplegado
 tus dos pechos. Tu espalda es un torrente. (10)
 Tu vientre es un jardín petrificado.

Es otoño en tu nuca: sol y bruma.
 Bajo del verde cielo adolescente,
 tu cuerpo da su enamorada suma.

BASE: LBP10 **TESTIMONIOS:** aom, LBP2, LBP3, LBP4, LBP5, LBP6, LBP7, LBP8, LBP9, LBP11
VARIANTES: 2 recobras] recobras, aom LBP9 LBP11 pierde] pierde, aom LBP9 LBP11 LBP11 5 su revuelo,] tu desvelo, LBP2 LBP3 5-8 Dulce viento desnuda tu desvelo, / desata de tus hombros lluvia verde, / con luces tiernas tus espaldas muerde / y suspende en tu nuca rizo y vuelo. aom LBP9 LBP11 9-12 Nacen del tacto estremecidas voces, / en orillas de luz un lirio ardiente / y de tu herida piel crecidos goces. // De sangre, mármol y convulsa espuma, aom LBP9 LBP11 13 Bajo] bajo aom LBP9 LBP11 14 cuerpo] carne aom LBP9. *El poeta repite la tendencia que en los versos anteriores pues la búsqueda ya no se encuentra en la explicación, sino en la precisión. En este poema destaca la presencia de la otra, la que refleja la luz de la luna y la presencia del color verde. Además, en este sentido, Libertad bajo palabra puede apreciarse como una obra que muestra el proceso evolutivo desde sus primeros hasta sus últimos textos, casi de forma didáctica.*

IV

Bajo del cielo fiel Junio corría
 arrastrando en sus aguas dulces fechas,
 ardientes horas en la luz deshechas,
 frutos y labios que mi sed asía.

Sobre mi juventud Junio corría: (5)
 golpeaban mi ser sus aguas flechas,
 despeñadas y oscuras en las brechas
 que su avidez en ráfagas abría.

Ay, presuroso Junio nunca mío,
 invisible entre puros resplandores, (10)
 mortales horas en terribles goces,
 ¡cómo alzabas mi ser, crecido río,
 en júbilos sin voz, mudos clamores,
 viva espada de luz entre dos voces!

BASE: LBP10 **TESTIMONIOS:** aom, LBP2, LBP3, LBP4, LBP5, LBP6, LBP7, LBP8, LBP9, LBP11

VARIANTES: 5 corría:] corría; aom LBP9 LBP11 7 oscuras] oscuras aom LBP2 LBP3 8 avidez en ráfagas abría.] avidez, en ráfagas, abría. aom LBP9 LBP11 9 Junio] Junio, aom LBP9 LBP11. A diferencia de los sonetos anteriores, en este texto el poeta busca mejorar las pausas, dirigiéndose sobre todo a la lectura en voz alta debido a la presencia más fuerte del yo lírico.

V

Cielo que gira y nube no asentada
 sino en la danza de la luz huidiza,
 cuerpos que brotan como la sonrisa
 de la luz en la playa no pisada.

¡Qué fértil sed bajo tu luz gozada!, (5)
 ¡qué tierna voluntad de nube y brisa
 en torbellino puro nos realiza
 y mueve en danza nuestra sangre atada!

Vértigo inmóvil, avidez primera,
 aire de amor que nos exalta y libra: (10)
 danzan los cuerpos su quietud ociosa,
 danzan su propia muerte venidera,
 arco de un solo son en el que vibra
 nuestra anudada desnudez dichosa.

BASE: LBP10 **TESTIMONIOS:** aom, LBP2, LBP3, LBP4, LBP5, LBP6, LBP7, LBP8, LBP9, LBP11

VARIANTES: 1-4 Alta nube cruel, deshabitada, / dulces danzas de luz inmoviliza / y cruda luz en vértigos irisa / tu adolescente carne desolada. aom LBP9 LBP11 5 sed] sed, aom LBP9 LBP11 11 danzan los cuerpos] danza la carne aom LBP9 LBP11 12 danzan] danza aom LBP9 LBP11 13-14 y nuestra sangre oscuramente [oscuramente LBP9 LBP11] vibra / su miserable desnudez gozosa. aom LBP2 LBP3 LBP9 LBP11. Este soneto avanza hacia el encuentro sexual y el erotismo con la eliminación de los versos de las primeras versiones que se alejan del tema, inclinándose por lo descriptivo. Si bien al inicio se introduce al lector al tema de la naturaleza, es claro que Paz buscó elementos del ambiente más cercanos al tema erótico.

Mar de día

Por un cabello solo
 parte sus blancas venas,
 su dulce pecho bronco,
 y muestra labios verdes,
 frenéticos, nupciales, (5)
 la espuma deslumbrada.

Por un cabello solo.

Por esa luz en vuelo
 que parte en dos al día,
 el viento suspendido; (10)
 el mar, dos mares fijos,
 gemelos enemigos;

el universo roto
 mostrando sus entrañas,
 las sonámbulas formas (15)
 que nadan hondas, ciegas,
 por las espesas olas

del agua y de la tierra:
 las algas submarinas
 de lentas cabelleras, (20)
 el pulpo vegetal,
 raíces, tactos ciegos,
 carbones inocentes,

candores enterrados

en la primer ceguera. (25)

Por esa sola hebra,

entre mis dedos llama,

vibrante, esbelta espada

que nace de mis yemas

y ya se pierde, sola, (30)

relámpago en desvelo,

entre la luz y yo.

Por un cabello solo

el mundo tiene cuerpo.

BASE: LBP10 **TESTIMONIOS:** aom, LBP2, LBP3, LBP4, LBP5, LBP6, LBP7, LBP8, LBP9, LBP11

VARIANTES: 12 gemelos] suspensos, aom LBP9 LBP11. Destacan las pocas variantes que tiene el poema, a pesar de ser de mediana extensión. Parece claro que el verso 12 busca mayor dinamismo y movilidad en la expresión.

RAÍZ DEL HOMBRE (1935-1936)

El poema es, junto a Bajo tu clara sombra y Entre la piedra y la flor, uno de los que sufren mayores cambios, especialmente por su extensión. En su primera edición completa, el poema tenía 15 apartados más un texto titulado "Testimonios". Para un análisis de los cambios que sufre Raíz del hombre en sus partes hasta su versión final ver Rodríguez 2009. Salvo en LBP7, LBP8 y LBP10, el poema aparece siempre precedido de Bajo tu clara sombra. Llama la atención que Paz decidiera el cambio en las ediciones de Obras completas. Escrito entre 1935-1936, y publicado en enero de 1937 (Paz-Stanton, 17), el escrito tiene un antecedente en Vigilias, diario de un soñador. Por otro lado, se puede leer como una vuelta al origen, un neorromanticismo que estuvo, en su primera versión, en contra de la estética del arte puro (Ulacia 1999, 73). El proceso de depuración del texto persiguió dos objetivos: la eliminación del tono romántico y sentimental (Medina 1993, 78), la eliminación de rastros biográficos, pues elimina el título de Helena, que refería a su primera esposa, Elena Garro de quien se divorció en 1957. Finalmente, la eliminación de elementos superfluos para condensar la expresión (Müller-Bergh, 125). Lo anterior logra un perfeccionamiento poético con la pérdida de la espontaneidad, cuestión poco relevante para el poeta después de sus primeros poemas (Goetzinger 1982, 169). El erotismo es el tema principal en relación con lo corporal y claramente relacionado con la naturaleza, con la tierra, en la que encuentra el poeta una mezcla perfecta. Se le ha acercado, por las características descritas, a Piedra de sol (Paz-Stanton, 21) y con Árbol adentro (Stanton 2009, 130). La poética de conciliación de contrarios se traslada a elementos ambientales.

I

Más acá de la música y la danza,
 aquí, en la inmovilidad,
 sitio de la música tensa,
 bajo el gran árbol de mi sangre,
 tú reposas. Yo estoy desnudo (5)
 y en mis venas golpea la fuerza,
 hija de la inmovilidad.

Éste es el cielo más inmóvil,
 y ésta la más pura desnudez.

Tú, muerta, bajo el gran árbol de mi sangre. (10)

BASE: LBP10 **TESTIMONIOS:** rh, aom, LBP2, LBP3, LBP4, LBP5, LBP6, LBP7, LBP8, LBP9, LBP11
VARIANTES: 10 muerta] quieta LBP9 LBP11. La conformidad del poeta con este escrito se conserva no sólo por su presencia en todas las ediciones, sino por el mínimo cambio que lleva a cabo. Sin embargo, el escritor elige el adjetivo muerta para sus últimas versiones por contener un final, en este caso, de la vida, opuesto a quieta que implicaría una posible continuidad. Por otro lado, el poema no se titula en la primera edición de 1937 (Rodríguez, 2009).

II

Ardan todas las voces
 y quémense los labios;
 y en la más alta flor
 quede la noche detenida.

Nadie sabe tu nombre ya; (5)
 en tu secreta fuerza influyen
 la madurez dorada de la estrella
 y la noche suspensa,
 inmóvil océano.

Amante, todo calla (10)
 bajo la voz ardiente de tu nombre.
 Amante, todo calla. Tú, sin nombre,
 en la noche desnuda de palabras.

BASE: LBP10 **TESTIMONIOS:** *rh, btce, aom, LBP2, LBP3, LBP4, LBP5, LBP6, LBP7, LBP8, LBP9, LBP11*
VARIANTES: 1 Ardan] Que ardan *rh btce*, voces] voces. *rh btce* 2 y quémense los] Que se quemen todos los
rh btce labios;]labios, *rh btce* 3 flor] flor, arqueada por la sangre, *aom rh btce* 8-9 y la noche, suspensa como
 un océano inmóvil. *rh btce* 9 a-o Mi desnudez alberga tu dulce desnudez. / Y un aire eléctrico, estallante, / me
 hace más íntimos tus senos. // Asidos a la noche delirante [delirante, *aom*] / no tenemos más voz que la del beso,
 [beso *aom*] / que agrava la ternura en que crecemos, / ni más nombre que el inefable de la sangre [tierra *btce*]. [ni
 más nombre que el silencioso, antiguo, / de la sangre arribando a las formas presentidas. *aom*] // Se lloraría de
 gozo si no fuera / más hondo que júbilo y que llanto [*omm. aom*] / el silencio que inunda a nuestras venas. [*omm.*
aom] // Este callar henchido de tu carne, [carne *aom*] / esta palabra, que no dirá tu boca, [y esta oscura
 presencia que te inunda *aom*] / no son más que tu espera / y la avidez eterna de tu sangre [y la avidez de tus
 entrañas, mudas *aom*] / bajo el curvado cielo conmovido. *rh btce* 10 Amante] Helena *btce*. *Es claramente*
distinguible que el poeta, después de 1960, no hizo cambios en muchos años. Llamen la atención varios
aspectos; en primer lugar, que los recortes respecto a las primeras versiones se encaminan a condensar la
expresión intentando encontrar la palabra exacta, el goce excesivo se olvida y se comprimen las metáforas. En
segundo lugar, que las ediciones, que supuestamente contienen las primeras versiones de sus poemas (LBP9 y
LBP11), no se cumplen en este caso. De esto se deduce que Paz mantuvo los cambios aun en textos que
requerían solamente cotejo con versiones anteriores. Finalmente, la aparición de la amada sin nombre reitera
la búsqueda del origen donde las cosas no se nombran. Destaca también la aparición de Helena (Elene Garro,
en ese momento esposa del poeta) y la sustitución que hace el poeta en versiones posteriores por el concepto
Tierra, fuente de la que emana y a la que conduce todo (Sheridan, 151, 392).

III

Ésta es tu sangre,
desconocida y honda,
que penetra tu cuerpo
y baña orillas ciegas
de ti misma ignoradas. (5)

Inocente, remota,
en su denso insistir, en su carrera,
detiene a la carrera de mi sangre.
Una pequeña herida
y conoce a la luz, (10)
al aire que la ignora, a mis miradas.

Ésta es tu sangre, y éste
el prófugo rumor que la delata.

Y se agolpan los tiempos
y vuelven al origen de los días, (15)
como tu pelo eléctrico si vibra
la escondida raíz en que se ahonda,
porque la vida gira en ese instante,
y el tiempo es una muerte de los tiempos
y se olvidan los nombres y las formas. (20)

Ésta es tu sangre, digo,
 y el alma se suspende en el vacío
 ante la viva nada de tu sangre.

BASE: LBP10 **TESTIMONIOS:** rh, btce, aom, LBP2, LBP3, LBP4, LBP5, LBP6, LBP7, LBP8, LBP9, LBP11
VARIANTES: 1-5 Esta es tu sangre, desconocida y honda, / tu sangre que penetra tu cuerpo / y baña orillas ignoradas por tí [ti] misma, / como un mar de aguas espesas, sordas. rh LBP2 **4** ciegas] ciegas, aom LBP2 LBP3 LBP9 LBP11 **5** ignoradas.] ignoradas, aom **5 a** secreto mar de espesas, sordas aguas. aom **6** su denso insistir,] su [tu rh posible errata]denso golpear, rh BBP2 **7** insistir] golpear aom **8 a** la] la LBP2 LBP3 LBP9 LBP11 **Entre 8-9 // LBP9 LBP11 9** herida] herida, rh btce LBP2 **13** prófugo] húmedo rh btce aom LBP2 LBP3 LBP9 LBP11 **14** tiempos] tiempos tumultuosos rh btce **18 a** en ese cruel latido, rh btce **18 a** ay [ay, LBP2 LBP3 LBP9 LBP11] latido cruel, irreparable, aom LBP2. *Las variantes de este poema están encaminadas a la eliminación de adjetivos “fuertes” que reiteren el erotismo que se poetiza; sobre este mismo tema, se eliminan las alusiones claras a lo sexual y las repeticiones innecesarias.*

BAJO TU CLARA SOMBRA (1935-1938)

Poema que en sus primeras versiones se caracterizó por su extensión, es también uno de los que mayores cambios sufrió. Por otro lado, a diferencia de Raíz del hombre, el cambio en los años que marca el poeta en sus diferentes versiones es significativo. Una versión preliminar lo ubica en 1935 (btce), otra en 1940 (btcs), para finalmente expandirse a 1935-1938 (remito al lector a Rodríguez, 2008). La subsección cedió su orden de aparición a Raíz del hombre (Obras completas 1996-1997 y 2004) en las versiones más cercanas a la muerte de Paz. El proceso de depuración del poema se aprecia desde el número de versos y pueden desprenderse algunos puntos de esto: se busca una intensificación de la expresión poética; por ejemplo, para LBP2 se respetó el desarrollo temático del poema aunque se suprimió el elemento anecdótico (Goetzinger 1982, 168-170). El poema continúa con el erotismo de Raíz del hombre; además, el comienzo ávido, se diluye poco a poco, esto es, se elimina la pasión juvenil (Santí 1988, 29.). Aunado a esto, se eliminan anécdotas, puntos oscuros y se refuerza la dualidad naturaleza-mujer. La crítica lo ha vinculado al neoromanticismo tal como Raíz del hombre, con influencias que van desde Novalis hasta la Generación del 27 (Ulacia 1999, 76, 79.). En su primera versión, el poema trata sobre un erotismo casi pueril, desenfrenado; mismo que elimina gradualmente el poeta en posteriores versiones (Sheridan, 391).

I

Bajo tu clara sombra (1)

vivo como la llama al aire,

en tenso aprendizaje de lucero.

BASE: LBP10 **TESTIMONIOS:** btce, btcm, aom, LBP2, LBP3, LBP4, LBP5, LBP6, LBP7, LBP8, LBP9, LBP11

Este poema tiene una particularidad, que debe aclararse para el lector: después de 1968, el texto se mantuvo intacto hasta las últimas versiones, por lo cual los testimonios posteriores a LBP3 deben considerarse iguales. Sin embargo, las versiones anteriores representan un territorio fértil para la crítica textual. En este caso, el texto que se toma como base, además de LBP10, es la primera versión completa del poema, esto es btcm. El proceso para este poema fue doble: por un lado, se tomó la versión más cercana a la última voluntad de Paz, en la cual no se encontraron variantes después de 1968; por otro lado, se tomó la versión primitiva más completa para apreciar los cambios antes del mencionado año.

VARIANTES: Amor, bajo tu clara sombra quedo, / desnudo de recuerdos y de sueños, / sangre sin voz, latir [latir omm. btce] sediento y mudo. // Como la ciega [ciega omm. LBP2] llama al aire [, aom LBP2] vivo [, btce] / en tenso aprendizaje de lucero. / [// btce] Vivas [cruelles btce] horas gozadas en tu [su btce] espera / hacen más puro [grave btce] el verbo de tu nombre; [, btce : LBP2 LBP9 LBP11] / bajo tu clara sombra [v. omm btce] / nacen [Nacen] ojos y manos que se gozan / con la caricia antigua de la tierra. // Amor, dame tu voz, / tu dulce, fiera voz, quemante y fresca. / Voces nacidas de tu nombre digan / del renovado imperio de las flautas / y del talón dorado de la danza. / [// LBP2 LBP9 LBP11] Diga su voz mi voz, [Diga la sangre su secreto, btce] / el alma su secreto [diga su voz la voz callada, btce] / y Amor su dulce [dulce omm. LBP2 LBP9 LBP11] voz, terrible y pura. // Amor, dame tu voz, / tu dulce [dulce omm. LBP9 LBP11] voz quemante, que destruye. [tu dulce voz, quemante y fresca btce] /¿Cómo dirás su carne, [coma omm. LBP2LBP9 LBP11] que se dora / al vegetal incendio de su pelo [vello LBP2 LBP8 LBP11]; [, btce] / la voz con que saluda al verde día; [v. omm btce] / el delirante mármol de la falda, / sereno torbellino de la gracia; [, btce] / el aire estremecido, la luz noble, / límites vivos de su geometría; [? btce termina estrofa] / y la serpiente tímida [rápida LBP9 LBP11] del pelo, [coma omm. LBP2LBP9 LBP11] / ahogando, süave, la garganta? [vv. omm. btce LBP9 LBP11] [por la garganta de musgo y de piedra? LBP2 LBP9 LBP11] // Amor, dame tu voz, quemante y fresca, / tu voz que me destruye y resucita: [v. omm btce] / el reino de las flautas y la danza, /[las rosas de la nueva geometría add. btce] / la palabra

del goce de la tierra [la palabra de tierra de la tierra. *LBP2 LBP9 LBP11*] *btcm* La depuración llevada a cabo en este poema apunta a evitar la repetición y, sobre todo, a encontrar los adjetivos exactos; por otro lado, el autor buscó eliminar la relación con la naturaleza; esto es, una excesiva celebración de los elementos ambientales en relación con el amor y la otra.

II

Tengo que hablaros de ella.

Suscita fuentes en el día,
puebla de mármoles la noche.

La huella de su pie (5)

es el centro visible de la tierra,

la frontera del mundo,
sitio sutil, encadenado y libre;
discípula de pájaros y nubes

hace girar al cielo; (10)

su voz, alba terrestre,

nos anuncia el rescate de las aguas,

el regreso del fuego,

la vuelta de la espiga,

las primeras palabras de los árboles, (15)

la blanca monarquía de las alas.

No vio nacer al mundo,

mas se enciende su sangre cada noche

con la sangre nocturna de las cosas

y en su latir reanuda (20)

el son de las mareas

que alzan las orillas del planeta,

un pasado de agua y de silencio

y las primeras formas de la materia fértil.

Tengo que hablaros de ella, (25)

de su fresca costumbre

de ser simple tormenta, rama tierna.

BASE: LBP10 **TESTIMONIOS:** btce, btcn, aom, LBP2, LBP3, LBP4, LBP5, LBP6, LBP7, LBP8, LBP9, LBP11. De la misma forma que el poema anterior, este texto se caracteriza porque tiene dos grupos de variantes. El primero lo componen testimonios a partir de 1960, cuya edición definitiva se encuentra en la edición de 1979; el segundo grupo lo componen textos primitivos, una vez más se elige la primera edición completa (btcn), aunque se enlistan todas las variantes.

VARIANTES: 2 Suscita] La que suscita LBP2 LBP3 LBP 9 LBP11 3 puebla] la que puebla LBP2 LBP3LBP9 LBP11 3 a-b Es el mismo reposo el que respira / en su callada vena; / LBP2 LBP3 LBP9 LBP11 3 La] la LBP2 LBP3 LBP9 LBP11 25 ella,] ella: LBP2 LBP3 LBP9 LBP11 26 a-l de un metal escondido, / de una hierba sedienta, / del silencio compacto de un arbusto; / del ímpetu invisible / que hace crecer las cosas, / de lo que sólo vive / como sangre y aliento. / Del silencio del mundo, / del tumulto del mundo. / Tengo que hablaros de ella... / Un día seré digno / y mis labios dirán / esta noble ignorancia, LBP2 LBP3 LBP9 LBP11 26 de su] esta LBP2 LBP3 LBP9 LBP11

VARIANTES: Tengo que hablaros de ella. / De la que alza blancos tumultos en el aire, / claras espumas en el día, / de la que puebla de vivos [vivos omm. btce] mármoles la noche. // [Tengo que hablaros. add. btce] Habrá que usar de voces [como agua, add. btce] / [voces add. btce] crecidas en las márgenes negras de los ríos / o [crecidas add. btce] del rumor oscuro, [oscuro, omm. btce] subterráneo, [coma omm. btce] / del agua encadenada. [de aguas oprimidas; btce] / Habrá [habrá btce] que usar de tu ternura, Tierra. // [Tengo que hablaros. add btce] / [Como una lenta flor se alza. btce] Es el mismo reposo el que respira / en su callada vena. / La viva huella de su pie sereno [sereno omm. btce] / es el centro visible de la tierra, / la frontera del mundo, / sitio sutil, encadenado y libre. // Discípula de pájaros y nubes / hace girar al cielo dulcemente, / al cielo suspendido / que sólo es un recuerdo / de flautas sumergidas, / deshechas en las celestes aguas silenciosas. // Crece, como la sed de las espigas, / su voz, alba terrestre, / hondo anuncio de aguas rescatadas / que bañan a mi carne / y humedecen los labios presentidos. [Sabemos que es mentira / que de la tierra amarga broten las palabras, / mas sus palabras vegetales crecen / como la sed de las espigas / y bañan a mi carne. / ¡Su voz de tierra, de alba!, / ¡su aire de mineral antiguo, / de agua rescatada! btce] // No vio nacer al mundo, / mas en la noche oceánica, primera, [,primera, omm. btce] / vivas [vivas omm. btce] aguas espesas nos inundan / y se enciende su sangre / con la sangre nocturna de las cosas [dos vv. anteriores convertidos en uno btce] / y en su latir reanuda / el [sordo add. btce] son de las mareas / que alzan las orillas del planeta, / un pasado de agua y de silencio / y las primeras formas de la materia fértil. // Tengo que hablaros de ella: [: omm btce] / de un metal escondido, / de una hierba sedienta, / del silencio compacto de un arbusto; [, btce] / del ímpetu invisible / que hace crecer las cosas / [un solo v. del invisible ímpetu que hace crecer las cosas, btce] /y [y sust. que btce] las torna cercanas e inefables; [, btce] / de las oscuras cosas inasibles y diarias; [de las oscuras cosas diarias e inasibles, btce] / de la mortal delicia [de las cosas, add btce] / de lo que sólo vive / como sangre y aliento. [2 vv anteriores uno solo btce] / Del silencio del mundo, / del tumulto del mundo. / Del plomo, el mar, la sal. / De lo visible y de lo que, invisible, [invisiblemente btce] / [ahora add. btce] mueve, mudo, [, mudo, omm. btce] mis cantos y mis labios. // Sí, [Sí omm. btce] tenía [tendría btce] que hablaros, / pero la lengua yerta, / pero el alma vacía, / ya no dirán jamás / esta noble ignorancia, [2 vv. anteriores uno solo btce] / esta fresca costumbre / de ser simple tormenta, rama tierna. / Que hablar de tus criaturas, / oh Tierra inagotable, [dos vv anteriores uno sólo: Que hablar de ella, Tierra, btce] / es hablar de tus dones indecibles. btcn. La crítica marca la presencia de la fuente como inspiración poética vital, específicamente con el verso "Suscita fuentes en el día" (Goetzinger 1982, 174.). En ambos grupos de testimonios se aprecia que los cambios buscan eliminar elementos naturales excesivos, especialmente cuando el poeta se decanta por la figura de "ella".

III

Mira el poder del mundo,
mira el poder del polvo, mira el agua.

Mira los fresnos en callado círculo,
toca su reino de silencio y savia,
toca su piel de sol y lluvia y tiempo, (5)
mira sus verdes ramas caras al cielo,
oye cantar sus hojas como agua.

Mira después la nube,
anclada en el espacio sin mareas,
alta espuma visible (10)
de celestes corrientes invisibles.

Mira el poder del mundo,
mira su forma tensa,
su hermosura inconsciente, luminosa.

Toca mi piel, de barro, de diamante, (15)
oye mi voz en fuentes subterráneas,
mira mi boca en esa lluvia oscura,
mi sexo en esa brusca sacudida
con que desnuda el aire sus jardines.

Toca tu desnudez en la del agua, (20)

desnúdate de ti, llueve en ti misma,
 mira tus piernas como dos arroyos,
 mira tu cuerpo como un largo río,
 son dos islas gemelas tus dos pechos,
 en la noche su sexo es una estrella, (25)
 alba, luz rosa entre dos mundos ciegos,
 mar profundo que duerme entre dos mares.

Mira el poder del mundo:

reconócete ya, al reconocerme.

BASE: LBP10 **TESTIMONIOS:** *btc*m, *btc*s, *aom*, LBP2, LBP3, LBP4, LBP5, LBP6, LBP7, LBP8, LBP9, LBP11

Sobre la división de las variantes, ver nota a poemas anteriores.

VARIANTES: 8 a esa ceguera alada por el cielo, LBP2 LBP3 LBP4 LBP5 LBP9 LBP11 17 [obscura,] oscura, LBP2 LBP3 LBP4 LBP5 LBP6

VARIANTES: Mira el poder del mundo, [mundo; *btc*s] / mira el poder del polvo, mira el agua. [agua; *btc*s] // [*btce omm*. //] Mira[mira *btc*s] los anchos fresnos circulares, / de herida, áspera piel; / oye sus lentos jugos, su sollozo; / oye la vida densa / por regiones concéntricas latiendo, / atravesando tierna por los días, / creciendo por los años, / blanda y reciente en nudos, filamentos, / en negras espirales madurando, / paralizada ya en escamas pétreas;[pétreas. *btc*s] / toca [Toca *btc*s] su reino de ceniza y piedra, / dulce materia de los años lentos [lentos, *aom*] / y mira, contra el cielo, fugitivas, / sus verdes ramas [ramas, *btc*s] inocentes, mudas. // Mira después la nube, / esa ceguera alada, por el cielo, / anclada en el espacio sin mareas, / alta espuma visible / de celestes corrientes invisibles. // Mira el poder del mundo, / mira su forma tensa, / su hermosura inconsciente, luminosa. // Toca mis ciegos miembros, / estremecido polvo / que un [el *btc*s] hálito congrega –soplo y mano; -soplo y mano, *omm btc*s] / [*btc*s *add* sobre el polvo disperso, soplo y mano; *btc*s] / toca mi piel, [piel– *btc*s] de barro, de diamante, [diamante-, *btc*s] / mi quieto ser desnudo / respirando callado; [2 vv anteriores: húmeda como tierra / respirando callada, / inmóvil, persistente; *btc*s] / oye mi voz en fuentes subterráneas; / mira mi boca en esa lluvia oscura; / mi cuerpo, mis latidos y mi sombra / en el naciente [mojado *btc*s] vaho / fugitivo, inasible, / tierna niebla que crece sobre el mundo; / mi sexo en esa brusca sacudida, / en esa inmóvil forma de violencia / con que desnuda el aire los jardines. // Mírate, hierro dulce, adolescente; / toca tu fina forma / en la humedad reciente de los tallos; / tu persistencia trémula en los frutos, / en las raíces dulces del naranjo; / palpa tu desnudez estremecida, / los indefensos límites que pulsas, / en el callado sitio de las alas; / en el son de las aguas / el ciego respirar de tus entrañas; / desnúdate de tí,[*se quita acento después*] mira tu lluvia / en la callada ráfaga / que te humedece en luces, lenguas, olas. // Mira tu piel azul en la del cielo; / mira el aire sordo, desgarrado, / partido por relámpagos, tus piernas; / en esa flor eléctrica, de carne, / de contraídos pétalos sedientos, / tu sexo vegetal, estrella oscura, / alba, luz densa entre dos mundo ciegos, / mar profundo que duerme entre dos mares. // Mira el poder del mundo; / reconócete ya, al reconocerme. *btc*m . *Se aprecia que la versión primitiva busca recuperar los tiempos perdidos y volver al origen, en este sentido se acerca al tema de Raíz del hombre.*

IV

Un cuerpo, un cuerpo solo, sólo un cuerpo,

un cuerpo como día derramado

y noche devorada;

la luz de unos cabellos

que no apaciguan nunca (5)

la sombra de mi tacto;

una garganta, un vientre que amanece

como el mar que se enciende

cuando toca la frente de la aurora;

unos tobillos, puentes del verano; (10)

unos muslos nocturnos que se hunden

en la música verde de la tarde;

un pecho que se alza

y arrasa las espumas;

un cuello, sólo un cuello, (15)

unas manos tan sólo,

unas palabras lentas que descienden

como arena caída en otra arena...

Esto que se me escapa,

agua y delicia oscura, (20)

mar naciendo o muriendo;

estos labios y dientes,

estos ojos hambrientos,

me desnudan de mí

(25)

y su furiosa gracia me levanta
 hasta los quietos cielos
 donde vibra el instante:
 la cima de los besos,
 la plenitud del mundo y de sus formas.

BASE: LBP10 **TESTIMONIOS:** *btcm, aom, LBP2, LBP3, LBP4, LBP5, LBP6, LBP7, LBP8, LBP9, LBP11*
VARIANTES: **1 a-f** uno entre todos estos que se hunden / y devoran los días; / la luz, la luz como un henchido río / que no conoce costas / y navega suspenso / sin asir una orilla, **2-3 omm.** *btcm aom 3 a-c* la luz, la luz, henchido río /que navega perdido / sin asir orilla, *LBP2 LBP3, LBP9, LBP11* **6 a-c** una rosa suspensa / como luz que amanece, / aleteo que surge *btcm aom 7 omm. btcm aom 8* enciende] enciende cuando arriba *btcm aom 8 a* a las playas del cielo; *btcm aom 9 omm. btcm aom 10* tobillos, puentes del verano;] tobillos de doradas sombras; *btcm aom 12* música verde de la tarde;] música espesa y la remueven; *btcm aom 13* pecho] seno *btcm aom 20* oscura,] oscura, *btcm aom LBP2 LBP3 21 a-b* este fuego, que apenas hoy nacido / es ya tierra, cenizas indelebles; *btcm aom 27* instante:] instante, *btcm aom LBP2 LBP3 LBP9 LBP11 27 a* la frenética música: *btcm aom LBP2 LBP3 LBP9 LBP11*. Parece claro que el poeta quiso dejar atrás el exceso descriptivo, eliminando adjetivos y versos completos que repitieran el ya de por sí claro encuentro erótico.

V

Deja que una vez más te nombre, tierra.

Mi tacto se prolonga
 en el tuyo sediento,
 largo, vibrante río
 que no termina nunca, (5)
 navegado por hojas digitales,
 lentas bajo tu espeso sueño verde.

Tibia mujer de somnolientos ríos,
 mi pabellón de pájaros y peces,
 mi paloma de tierra, (10)
 de leche endurecida,
 mi pan, mi sal, mi muerte,
 mi almohada de sangre:
 en un amor más vasto te sepulto.

BASE: LBP10 **TESTIMONIOS:** *btc*, *btc*, *aom*, LBP2, LBP3, LBP4, LBP5, LBP6, LBP7, LBP8, LBP9, LBP11

VARIANTES: 1 a-z-a Deja que una vez más te nombre, Tierra, [tierra LBP2 LBP3 LBP9 LBP11] / y que mi lengua sepa a tu substancia. [substancia LBP2 LBP3] / [// *btc*] Mi tacto se prolonga/ en el tuyo sediento, / largo, vibrante río / que no termina nunca, / navegado por hojas digitales, / lentas bajo tu espeso sueño verde. // Atado a este cuerpo sin retorno, [*omm coma* LBP2 LBP3 LBP9 LBP11] / te amo, polvo mío, / ámbito necesario de mi aliento, / ceniza de mis huesos, / ceniza de los huesos de mi stirpe. // En tu amorosa roca yo sepulto / mi nacimiento a fuego, / mis vísceras, las vísceras de mi hijo. / Bajo tu mar carnal, / bajo tu cielo azul, tangible y vivo, / bajo tu denso y negro territorio, / sepulto todo, Tierra: / aquello que me invade / y aquello que conquisto; / lo que endurece mis sedientos labios / y alegra otras entrañas; / mi cuerpo, que me fija / y en sus huesos limita mi destino / y el cuerpo que se abre / y en su tímida gracia me sostiene. // *btc* *btc* *aom* [15 vv anteriores: En tu roca me planto, / a tu roca confío / aquello que me invade / y aquello que conquisto: / mi cuerpo, que me fija / y en sus huesos limita mi destino, / y el cuerpo que se abre / y en tímida gracia me sostiene. LBP2 LBP3 LBP9 LBP11] **8-14** entre () *btc* **14 a-k** Sepulto todo, Tierra [tierra LBP2 LBP3 LBP9 LBP11] ; [, LBP2 LBP3 LBP9 LBP11]/ en tu fuego lo hundo alegremente: / tu misma esencia fiera / hostiga cada pulso. // Una vez más, sedienta Tierra, [tierra, LBP2 LBP3 LBP9 LBP11] canto; [, *btc* ; LBP2 LBP3 : LBP9 LBP11]/ canto de nuevo, siempre, / desnudo como tú, / ciñendo una cintura, [entre este v y siguiente: canto, cantamos LBP2 LBP3 LBP9 LBP11] / bajo tus anchas manos que nos llueven, / como dos hierbas puras, / como un árbol azul, / tal una sola flor que te resiste. *btc* *aom* LBP2 LBP3 LBP9 LBP11 [últimos 7 vv bajo tus anchas manos que nos llueven, / desnudo, ceñido a una cintura, / como un árbol, / como dos hierbas puras, / tal una sola flor que te resiste. *btc*]

Es importante destacar que el poema elimina el elemento Tierra como deidad, por lo tanto, el peso del texto está en la analogía entre la tierra y la otra, la mujer, que envuelve al poeta con su cuerpo natural.

NOCHE DE RESURRECCIONES (1939)

La sección comenzó a escribirse hacia 1938 (Santí 2009, 23) y en ella podemos encontrar elementos metafísicos en relación con el romanticismo inglés, la naturaleza, la libertad, el sueño y la dualidad vida-muerte (Ulacia 1999, 90.). Las influencias de la sección van desde Keats hasta Hölderlin (Santí, 1988, 27.), pasando por Villaurrutia (Medina 1999, 120-123).

I

Lates entre la sombra,

blanca y desnuda: río.

Canta tu corazón, alza tus pechos,

y arrastra entre sus aguas

horas, memorias, días, (5)

despojos de ti misma.

Entre riberas impalpables huyes,

mojando las arenas del silencio.

Agua blanca y desnuda

bajo mi cuerpo obscuro, roca, (10)

cantil que muerde y besa un agua honda,

hecha de espuma y sed.

Dormida, en el silencio desembocas.

Sólo tu cabellera,

semejante a las yerbas (15)

que arrastra la corriente,

oscila entre la sombra,

eléctrica, mojada por lo obscuro.

Entre riberas impalpables quedas,

blanca y desnuda, piedra.

(20)

BASE: LBP10 **TESTIMONIOS:** aom, LBP2, LBP3, LBP4, LBP5, LBP6, LBP7, LBP8, LBP9, LBP11

VARIANTES: Entre 2-3 omm. // aom LBP2 LBP4 3 Canta] suena aom late LBP9 LBP11 8 a-d ¿Adónde va ese son?, / ¿qué muros besan esas aguas?, / ¿dónde mueren o callan, / y en qué silencio vierten su rumor? // Blanca y desnuda me rodeas. aom LBP2 LBP3 LBP9 LBP11 10 obscuro] oscuro aom LBP2 LBP3 13 Pero callas, dormida, / y en el silencio desembocas. / Yaces inmóvil, quieta, / paralizado río, / desnudez blanca y pétrea. / aom LBP2 LBP3 LBP9 LBP11 18 obscuro] oscuro aom LBP2 LBP3 Entre vv 18-19 omm. // LBP9 LBP11. La versión final del poema es de 1979 (LBP4) y no se modifican en las siguientes ediciones, excepto las dedicadas a sus primeros escritos. Por otro lado, se aprecia la continuación del tema erótico presente en Bajo tu clara sombra, sin embargo, el tratamiento avanza por el elemento acuático paralelamente con la "otra", cuya contemplación cautiva al poeta y que se refleja en el resurgimiento del mundo.

II

Vivimos sepultados en tus aguas desnudas,
 noche, gran marejada, vapor o lengua lenta,
 codicioso jadeo de inmensa bestia pura.

La tierra es infinita, curva como cadera,
 henchida como pecho, como vientre preñado, (5)
 mas como tierra es tierra, reconcentrada, densa.

Sobre esta tierra viva y arada por los años,
 tendido como río, como piedra dormida,
 yo sueño y en mí sueña mi polvo acumulado.

Y con mi sueño crece la silenciosa espiga, (10)
 es soledad de estrella su soledad de fruto,
 dentro de mí se enciende y alza su maravilla.

Dueles, atroz dulzura, ciego cuerpo nocturno
 a mi sangre arrancado; dueles, dolida rama,
 caída entre las formas, en la entraña del mundo. (15)

Dueles, recién parida, luz tan en flor mojada;
 ¿qué semillas, qué sueños, qué inocencias te laten,
 dentro de ti me sueñan, viva noche del alma?

El sueño de la muerte te sueña por mi carne,

mas en tu carne sueña mi carne su retorno, (20)
 que el sueño es una entraña para el alma que nace.

Sobre cenizas duermo, sobre la piel del globo;
 en mi costado lates y tu latir me anega:
 las aguas desatadas del bautismo remoto
 mi sueño mojan, nombran y corren por mis venas. (25)

BASE: LBP10 **TESTIMONIOS:** aom, LBP2, LBP3, LBP4, LBP5, LBP6, LBP7, LBP8, LBP9, LBP11

VARIANTES: 2 noche] oh Noche aom gran marejada,] mar de carne, aom 3 inmensa] negra aom 6 mas] mas, aom 7 Sobre esta roca tierna, ceniza de los años aom 10 espiga,] espiga; aom 11 fruto,] fruto: aom 21 alma] sueño aom. *El poema queda intacto a partir de 1960 y no de 1979 como el anterior. Sin embargo, a partir de LBP2 aparece en segundo lugar en la subsección. Lo anterior debido a la variación de las partes en cada edición. La depuración está en función de enfatizar la presencia del yo al encuentro de los tiempos, además de reconocer al otro en sí mismo.*

III

Blanda invasión de alas es la noche,
 viento parado en una apenas rama:
 la tierra calla, el agua en sueños habla.
 De un costado del hombre nace el día.

BASE: LBP10 **TESTIMONIOS:** aom, LBP2, LBP3, LBP4, LBP5, LBP6, LBP7, LBP8, LBP9, LBP11

VARIANTES: 1 noche,] noche. aom LBP2 LBP3 LBP9 LBP11 1 a-d Laten bajo su pecho las criaturas. / Ensimismadas laten y latiendo / de sí mismas se olvidan y comulgan, / al fluir de las horas entregadas. // aom LBP2 LBP3 LBP9 LBP11 2 rama:] rama; LBP2 LBP3 LBP9 LBP11 2 ¡Oh viento suspendido, rama quieta; aom 2 a-d aguas mudas, sonámbulas, sin freno; / tierra henchida soñando cielos puros; / oh solitaria sangre, dulce río [sangre tenaz y solitario río LBP2 LBP9 LBP11] / donde la noche nace y desemboca! aom LBP2 LBP3 ! omm. LBP2 LBP3 LBP9 LBP11 add // entre vv 3-4 aom LBP2 LBP3 LBP9 LBP11 El poema trata el tema del renacimiento y la creación, las variantes evitan elementos descriptivos justamente porque se interpondrían con los primeros días de la creación, la cual pretende mostrar el poeta como simple.

ASUETO (1939-1944)

La subsección se escribió hacia 1938 cuando Paz se encontraba en Europa (Santí 1998, 38.) posterior a su visita española, por lo cual, se aleja del tema social y emprende una exploración del lenguaje partiendo desde el origen, ya no de la tierra y los elementos naturales, sino de la comunicación humana.

Palabra

Palabra, voz exacta
 y sin embargo equívoca;
 obscura y luminosa;
 herida y fuente: espejo;
 espejo y resplandor; (5)
 resplandor y puñal,
 vivo puñal amado,
 ya no puñal, sí mano suave: fruto.

Llama que me provoca;
 cruel pupila quieta (10)
 en la cima del vértigo;
 invisible luz fría
 cavando en mis abismos,
 llenándome de nada, de palabras,
 cristales fugitivos (15)
 que a su prisa someten mi destino.

Palabra ya sin mí, pero de mí,
 como el hueso postrero,
 anónimo y esbelto, de mi cuerpo;

sabrosa sal, diamante congelado (20)

de mi lágrima oscura.

Palabra, una palabra, abandonada,

riente y pura, libre,

como la nube, el agua,

como el aire y la luz, (25)

como el ojo vagando por la tierra,

como yo, si me olvido.

Palabra, una palabra,

la última y primera,

la que llamamos siempre, (30)

la que siempre decimos,

sacramento y ceniza.

BASE: LBP10 **TESTIMONIOS:** aom, LBP2, LBP3, LBP4, LBP5, LBP6, LBP7, LBP8

VARIANTES: 3 oscura] oscura aom LBP2 LBP3 19 cuerpo;] cuerpo: aom 21 oscura] oscura aom LBP2 LBP3 32 a-e Palabra, tu palabra, la indecible, / hermosa furiosa [furiosa, LBP2 LBP3] / como el rayo celeste, [v omm LBP2 LBP3] / espada azul, eléctrica, ondulante, [ondulante, omm LBP2 LBP3] / que me toca en el pecho y me aniquila. aom LBP2 LBP3. La versión final del poema se dio a partir de 1979, y se omite en los volúmenes dedicados a sus primeros escritos, por lo cual es clara la conformidad del poeta con el texto desde su creación.

Escrito a inicios de la década del 40 y aparecido por primera vez en forma de libro en *A la orilla del mundo* (1942). Constituido principalmente por heptasílabos, el poema busca dar a conocer la asimilación de la poesía pura del poeta mexicano durante la década mencionada; sin embargo, para 1949, cuando Octavio Paz niega la estética que lo acercó a la mencionada corriente poética, desaparece de su recopilación *Libertad bajo palabra* (1949), aunque reaparece en las ediciones de 1960, 1968 y *Obras completas*, lo que podríamos considerar la última voluntad estética de Paz.

El tema del poema es la resignación ante la palabra como única expresión del poeta; sin embargo, los objetos que se poetizan son cotidianos y “existen” no sólo por la mención de ellos, sino por la combinación con otros objetos o conceptos (Friedrich, 204.). También, la concatenación se presenta como el primer rastro de sonoridad. Lo que logra la acumulación de conceptos de la primera estrofa son las imágenes que muestran las dicotomías que suscita la palabra: como castigo y expiación, como resplandor y oscuridad, para culminar en la suavidad del fruto. El objetivo del poema completo es mostrar cómo en la sonoridad de las palabras se crea un mundo que sólo funciona para el lector si es capaz de ponerse en el lugar del poeta y, por supuesto, concebir que la palabra hable por sí misma (Friedrich, 158.). A pesar de hablar de la temática general (la palabra), los versos olvidados (32 a-e) por Paz en sus últimos libros reiteran más la búsqueda de lo que de antemano el poeta sabe que no encontrará: la palabra exacta, por la sencilla razón de que es indecible. Sobre los versos omitidos, me atrevo a lanzar una hipótesis doble. Por un lado, Paz los elimina porque con esos versos, a mi juicio, la eliminación de los rasgos de la poesía pura era casi completa; “lo indecible” lo inscribía de inmediato en las

ideas en boga en los 40. Por otro lado, los versos referidos a la espada, además de que contrastan con el tono del poema que refiere conceptos relacionados con la frialdad y tranquilidad, aliteran, si se me permite la expresión, las menciones de objetos cortantes, pues ya en la primera estrofa encuentra el lector un puñal convertido en fruto; por lo cual la espada eléctrica no funciona como eco del inicio del poema. Los cinco versos omitidos por Paz en las ediciones más recientes tienen, además, una peculiaridad: algunos de ellos fueron corregidos en el transcurso de 1942 a 1968 para, finalmente, ser eliminados a partir de 1979 y hasta la muerte del poeta.

Día

¿De qué cielo caído,
oh insólito,
inmóvil solitario en la ola del tiempo?
Eres la duración,
el tiempo que madura (5)
en un instante enorme, diáfano:
flecha en el aire,
blanco embelesado
y espacio sin memoria ya de flecha.

Día hecho de tiempo y de vacío: (10)
me deshabras, borras
mi nombre y lo que soy,
llenándome de ti: luz, nada.

Y floto, ya sin mí, pura existencia.

BASE: LBP10 **TESTIMONIOS:** aom, LBP2, LBP4, LBP5, LBP6, LBP7, LBP8

VARIANTES: [Dedicatoria: a Estrella *omm* *dedicatoria* LBP2] Tal, después de las lágrimas el alma, [*v omm* LBP2 y *sig. v inicia mayúscula*]/ surgió el día del fondo de los días, / poderoso y aéreo, / descansando en sí mismo, puro. // En la sonora atmósfera vibraban los colores, las formas, / como en la cuerda del violín las notas. [2 vv *omm* LBP2]/ Girando en lentos círculos, / espiral silenciosa, / ascendían las nubes hacia el centro del cielo, / como las hojas náufragas / giran hasta caer / en las veloces aguas circulares. / ¡Inmóvil torbellino de los cielos, / quietud vertiginosa de los aires! / ¡Azul cielo veloz, ensimismado, / tal una flecha detenida! / ¡Danza, oh quieto movimiento, / paralizada música / en su inasible son absorta, embelesada! // Erguido día / en mitad de los días levantado, / ¿Qué sombras, rocas, / rompió tu claridad, / tu relámpago manso, / tu fuerza suave, irresistible, / como la espuma entre las olas, / el luminoso aceite / sobre la oscura piedra / o el sonido que brota del silencio? [*omm* LBP2]// Oh día sin origen, [*entre este v y siguiente:* erguido en mitad de los días, LBP2] / nada te mueve y danzas, / resplandeciente, nada te ilumina; [: LBP2]/ ¿de qué cielo caído, / oh insólito, / inmóvil solitario en la ola del tiempo, / precipitada madurez celeste? // Bajo tu luz tembló la tierra / y herido dulcemente tembló el joven / y la joven tembló, también herida, / con el mismo temblor. // Día, suspenso día, / ay, duración que no transcurre / y sin embargo acaba; / día sólo lleno de ti, / sonido y eco, / insaciable silencio, / oído que recoge, [*omm* *coma* LBP2]como sedienta arena, / la marea de los días; / embelesado blanco, / viviente flecha, / tembloroso vacío / que la veloz serpiente de la flecha / hace silbar, agudo; [6 vv *anteriores:* la pausada marea de la luz; / flecha en el aire y blanco embelesado / y vibrante vacío/ sin memoria de flecha; LBP2] / día, suspenso

día, / día sólo lleno de ti, / sólo por tu relámpago, ay, herido, / ¡y deslumbrado, iluminado sólo / por tu desnuda transparencia! // Déjame que te nombre, / día sin nombre, / hecho de nada, / de sólo tiempo quieto; / tu luz toca mi pecho, / mi corazón, me llega al alma, [v omm LBP2]/ me deshabita, borra / mi nombre y lo que soy –mi estéril sueño / y el dolor que hace vivo lo que sueño-, / poblándome de nada: / de luz dichosa, quieta, eterna. // Y floto, ya sin mí, pura existencia. aom LBP2

En este poema llama la atención la desaparición por casi 20 años, pues el autor no lo incluye para LBP3. Para 1979 adquiere carácter de definitivo pues no contiene variantes hasta el final de la vida del autor. La temática general, que comparte con Jardín, es la de la reconciliación con la naturaleza (Medina 1999, 125.), dejando atrás el erotismo vehemente de los primeros poemas de esta sección. Las variantes de las primeras versiones apuntan a la exaltación natural, su eliminación responde a los deseos del poeta por eliminar la anécdota. Aunado a esto, a mi juicio, el parecido con la temática de Raíz del hombre es indiscutible, lo que detendría el proceso evolutivo de Paz.

Jardín

A Juan Gil-Albert [A Deva aom omm dedicatoria LBP2]

Nubes a la deriva, continentes
 sonámbulos, países sin substancia
 ni peso, geografías dibujadas
 por el sol y borradas por el viento.

Cuatro muros de adobe. Baganvillas: (5)

en sus llamas pacíficas mis ojos
 se bañan. Pasa el viento entre alabanzas
 de follajes y yerbas de rodillas.

El heliotropo con morados pasos
 cruza envuelto en su aroma. Hay un profeta: (10)
 el fresno –y un meditabundo: el pino.

El jardín es pequeño, el cielo inmenso.

Verdor sobreviviente en mis escombros:
 en mis ojos te miras y te tocas,
 te conoces en mí y en mí te piensas, (15)
 en mí duras y en mí te desvaneces.

BASE: LBP10 **TESTIMONIOS:** aom, LBP2, LBP4, LBP5, LBP6, LBP7, LBP8

VARIANTES: Baganvillas:] Baganvillas: LBP4 LBP5 LBP6 7 Pasa el viento entre alabanzas] Pasa el aire entre murmullos LBP4 LBP5.

Densas, dormidas nubes, [hojas, LBP2] vivas luces, / blando [verde LBP2] techo de espuma y resplandores, / alta delicia inmóvil, tal un seno / en mitad del asombro detenido; // nubes, delgadas nubes, litorales / que dora y borra un lento sol tardío, / sonámbulos imperios en ruínas, / forma que no se atreve y se deshace; // melancólica luz que retrocede / y se demora aún entre las sombras / para verte, belleza solitaria, / soledad suspendida entre los

aires; // yerbas innumerables y caídas, / húmedo y verde ejército dormido / a quien el viento silencioso dobla, / tajo impalpable de invisible espada; // perfume terrenal, áspero, puro; / el heliotropo con morados pasos / cruza, intangible, silencioso, [, intangible, silencioso, *omm* LBP2] el aire, [intangible y arrobado, LBP2] / en su aroma eclesiástico dormido; // cóncavo cielo, monte azul, sombrío, / sombra solemne, oscuro juramento / que la sangre pronuncia en el silencio, / sola, reconcentrada y sin testigos; [4 vv anteriores *omm* LBP2] // quieto universo que a mis ojos abre / su parada hermosura sin orillas, / como abre el asombro en el vacío / un silencioso reino a los sentidos; [un reino deslumbrado a los sentidos, LBP2] // Tierra, pechos de yerba y agua y tierra, / piedra que entre mis manos se despierta / y ya presente en mí su oculta forma: / en tu silencio bebo tu substancia [substancia LBP2]. // Hasta mi sangre llegas; en mis ojos / te miras y te tocas; en mí duras, / hecha calma y palabra, pasmo puro, / en mitad de ti misma detenida.// Te conoces en mí y en mí te piensas / y yo en tu ser dormido me recuerdo, / sólo latido, ciega flor, arbusto, / tierra que entre la tierra se confunde. *aom* LBP2.

De la misma manera que en poemas anteriores, encontramos un primer grupo de variantes presentes en las ediciones de madurez y un segundo grupo en las versiones primitivas. Sobre el primero, el cambio responde a una pretendida exactitud en la forma. Las dos versiones juveniles concentran su atención en la presencia del otro y la exageran, por lo tanto se eliminan pues la intención del autor si bien es el encuentro con alguien más, en este caso le interesa la exaltación natural que resultaría en el reconocimiento en otro. De la misma manera que el poema anterior, este texto desaparece para LBP3 y su versión final se dio a partir de 1988 (LBP6). Juan Gil-Albert (1904-1994), poeta español, miembro de la Generación del 27. Su poesía, en sus inicios, se caracteriza por el surrealismo; lo anterior lo acercó a Octavio Paz, a quien conoce en el Congreso Internacional de Escritores en Defensa de la Cultura en 1937. Vivió en México hasta 1947. Regresó a España después de la caída del franquismo. Miembro de la revista Hora de España, modelo para Taller, que dirigió Octavio Paz entre 1938 y 1941. Hasta el momento, no he podido localizar la dedicatoria a Deva.

Delicia

A José Luis Martínez

Como surge del mar, entre las olas,
 una que se sostiene,
 estatua repentina,
 sobre las verdes, líquidas espaldas
 de las otras, las sobrepasa, (5)
 vértigo solitario, y a sí misma,
 a su caída y a su espuma,
 se sobrevive, esbelta,
 y hace quietud su movimiento,
 reposo su oleaje, (10)
 brotas entre los áridos minutos,
 imprevista criatura.

Entre conversaciones y silencios,
 lenguas de trapo y de ceniza,
 entre las reverencias, dilaciones, (15)
 las infinitas jerarquías,
 los escaños del tedio,
 los bancos del tormento,
 naces, delicia, alta quietud.

¿Cómo tocarte, impalpable escultura? (20)
 Inmóvil en el movimiento,

en la fijeza, suelta.

Si música, no sueñas;

si palabra, no dices:

¿qué te sostiene, líquida? (25)

Entrevisto secreto:

el mundo desasido se contempla,

ya fuera de sí mismo, en su vacío.

BASE: LBP10 **TESTIMONIOS:** aom, LBP2, LBP3, LBP4, LBP5, LBP6, LBP7, LBP8

VARIANTES: 1 mar,] mar LBP6 Como el mar desierto surge, de entre las olas, aom 11-12 tú, delicia, imprevista criatura, / brotas entre los ávidos minutos, / alta quietud erguida, suspensa eternidad. aom LBP2 LBP3 13 y] o aom LBP2 17-19 los escaños del tedio, los bancos del tormento, / naces, poesía, delicia, / y danzas, invisible, frente al hombre. / El presidio del tiempo se deshace. aom LBP2 21-25 ¿Cómo, si sólo movimiento, / quedas así, tensa y estable, inmóvil? / Si música, no sueñas; si tiempo, no transcurre; [: LBP2 LBP3] / ¿qué te sostiene, líquida? / ¿de qué sima brotaste, venganza del hastío, / flor del horror, del tedio, de la nada? aom LBP2 LBP3 25 a-1 Por ti, delicia, poesía, / breve como el relámpago, / el mundo sale de sí mismo / y se contempla, puro, desasido del tiempo. / Pueblas la soledad del solitario / y en el arbobo aíslas al hombre encadenado. / Y los sentidos palpan / la rumorosa [rumorosa omm LBP2 LBP3] forma presentida / y ven los ojos lo invisible [y ven los ojos lo que inventan LBP2 LBP3] / y en círculos concéntricos el sonido se ahonda / hasta clavarse en el silencio, / flecha que retrocede hacia el origen... [v omm LBP2 LBP3] aom LBP2 LBP3 26-28 El tiempo muestra sus entrañas huecas: / de su insomne vacío / surges, perdido paraíso, / sepultado secreto de este mundo. aom LBP2 LBP3. La versión definitiva de este poema es de 1979 (LBP4); antes, el poeta se decide por la exageración en la descripción, humanizando la delicia que alaba con elementos naturales, por lo que decide eliminar aquellos rasgos excesivos y en clara comparación con alguien más, alguien que no se dice pero que se encuentra al lado del yo. José Luis Martínez (1918-2007), académico y ensayista mexicano, perteneciente a la Generación 1915 que se caracterizó por ser, intelectualmente, los artífices del México moderno.

Mediodía

Un quieto resplandor me inunda y ciega,
un deslumbrado círculo vacío,
porque a la misma luz su luz la niega.

Cierro los ojos y a mi sombra fío
esta inasible gloria, este minuto, (5)
y a su voraz eternidad me alío.

Dentro de mí palpita, flor y fruto,
la aprisionada luz, ruina quemante,
vivo carbón, pues lo encendido enluto.

Ya entraña temblorosa su diamante, (10)
en mí se funde el día calcinado,
brasa interior, coral agonizante.

En mi párpado late, traspasado,
el resplandor del mundo y sus espinas
me ciegan, paraíso clausurado. (15)

Sombras del mundo, cálidas ruinas,
sueñan bajo mi piel y su latido
anega, sordo, mis desiertas minas.

Lento y tenaz, el día sumergido
 es una sombra trémula y caliente, (20)
 un negro mar que avanza sin sonido,

ojo que gira ciego y que presiente
 formas que ya no ve y a las que llega
 por mi tacto, disuelto en mi corriente.

Cuerpo adentro la sangre nos anega (25)
 y ya no hay cuerpo más, sino un deshielo,
 una onda, vibración que se disgrega.

Medianoche del cuerpo, toda cielo,
 bosque de pulsaciones y espesura,
 nocturno mediodía del subsuelo, (30)

¿este caer en una entraña oscura
 es de la misma luz del mediodía
 que erige lo que toca en escultura?

-El cuerpo es infinito y melodía.

BASE: LBP10 **TESTIMONIOS:** lbp1, LBP2, LBP3, LBP4, LBP5, LBP6, LBP7, LBP8

VARIANTES: 13 late] bate [posible errata] lbp1 16 rüinas] ruinas lbp1 22 secreta sed oscura que presiente lbp1 27 una] un lbp1 LBP2 LBP3 31 oscura] oscura lbp1 LBP2 LBP3 A pesar de su extensión, el poema no contiene variantes importantes, excepto las encaminadas a la licencia poética (verso 16) y uno más que elimina un pasaje de difícil comprensión. Es importante destacar que *Delicia* es el primer poema en el que aparece como la testimonio la primera edición de Libertad bajo palabra, 1949 (lbp1). Lo anterior no hace, sino reiterar la negación de los poemas juveniles de Paz y no sólo en versiones primitivas, pues el poeta olvidó casi por completo este poemario como documento juvenil ya que en las secciones siguientes de las últimas ediciones contempla los textos de Libertad bajo palabra 1949 en la etapa posterior a la juventud.

Arcos

A Silvina Ocampo

¿Quién canta en las orillas del papel?

Inclinado, de pechos sobre el río
de imágenes, me veo, lento y solo,
de mí mismo alejarme: letras frágiles,
constelación de signos, incisiones (5)
en la carne del tiempo –mi escritura,
raya en el agua.

Voy entre verdores

enlazados, voy entre transparencias,
me alejo de mí mismo, me detengo (10)
sin detenerme en una orilla y sigo,
bajo los arcos de mis pensamientos,
agua que se desliza y no transcurre,
río feliz que enlaza y desenlaza
un momento de sol entre dos álamos, (15)
en la pulida piedra se demora
y se desprende de sí mismo, sigue,
se fuga, se persigue, no se alcanza
y al fin se desvanece en esta línea.

1947

BASE: LBP10 **TESTIMONIOS:** lbp1, LBP2, LBP3, LBP4, LBP5, LBP6, LBP7, LBP8

VARIANTES: 4 letras frágiles,] oh letras puras, lbp1 LBP2 LBP3 letras puras, LBP4 LBP5 LBP6 6 tiempo –mi escritura,] tiempo, ¡oh escritura, lbp1 LBP2 LBP3 LBP4 LBP5 LBP6 7 agua.] agua! lbp1 LBP2 LBP3 LBP4 LBP5 LBP6 9 a-c entre islas avanzo por el río, / por el río feliz que se desliza / y no transcurre, liso pensamiento. lbp1 LBP2 LBP3 LBP4 LBP5 [2 vv anteriores: río que se desliza y no transcurre; LBP6 10 me] Me lbp1 LBP2

LBP3 LBP4 LBP5 11-12 río abajo, entre arcos de enlazadas / imágenes, el río pensativo. // [// *omm LBP4 LBP5 LBP6*] Sigo, me espero allá, voy a mi encuentro, *lbp1 LBP2 LBP3 LBP4 LBP5 LBP6 16* demora] demora, *lbp1 LBP2 LBP3 LBP4 LBP5 LBP6 17* , sigue,] y sigue, *lbp1 LBP2 LBP3 LBP4 LBP5 LBP6 18-19* río abajo, al encuentro de sí mismo. *lbp1 LBP2 LBP3 LBP4 LBP5 LBP6 1947 omm lbp1 1949 LBP6*. Probablemente este sea uno de los poemas que más tiempo se depuró, pues la versión última que contiene cambios es de 1988 (*LBP6*). La temática del poema contiene otra de las preocupaciones de Paz: la palabra y la imposibilidad de alcanzar la expresión exacta. En carta a Alfonso Reyes (*Reyes-Paz, 92.*) además de quejarse porque el libro “debería haberse publicado a fines de 1946”, Paz pide incluir *Arcos*, de ahí el año que aparece al final; se deduce también que la importancia del texto, que nunca desaparece de las ediciones de *Libertad bajo palabra*, aumenta por la temática y porque Paz no lo consideró más que un texto que apuntaba a la madurez. *Silvina Ocampo (1903-1994)*, escritora argentina, relacionada con la revista *Sur* junto a *Adolfo Bioy Casares* y *Jorge Luis Borges*. Antologadora, junto a los dos mencionados escritores, de la importante *Antología de la literatura fantástica* de 1940.

Lago

*Tout pour l 'oeil, rien pour les oreilles**Ch. B.*

Entre montañas áridas
 las aguas prisioneras
 reposan, centellean
 como un cielo caído.

Nada sino los montes (5)
 y la luz entre brumas;
 agua y cielo reposan,
 pecho a pecho, infinitos.

Como el dedo que roza (10)
 unos senos, un vientre,
 estremece las aguas,
 delgado, un soplo frío.

Vibra el silencio, vaho
 de presentida música,
 invisible al oído, (15)
 sólo para los ojos.

Sólo para los ojos
 esta luz y estas aguas,

esta perla dormida
que apenas resplandece. (20)

Todo para los ojos.
Y en los ojos un ritmo,
un color fugitivo,
la sombra de una forma,
un repentino viento (25)
y un naufragio infinito.

BASE: LBP10 **TESTIMONIOS:** lbp1, LBP2, LBP4, LBP5, LBP6, LBP7, LBP8

VARIANTES: 3 centellean] centellean, lbp1 LBP2 4 a-d Una mitad violeta, / otra de plata, escama, / resplandor indolente, / soñoliento entre nácares. // lbp1 LBP2 21 entre ¡! lbp1 LBP2 24 forma,] fortuna, LBP6. La versión definitiva del poema es de 1979 pues aunque el autor corrige un texto en 1988, no se aleja del texto presentado en LBP4. El epígrafe es del poema "Sueño parisino" de Baudelaire que retrata la relación entre el sueño y el silencio eterno. Octavio Paz retoma este poema especialmente a partir del verso 15 donde es claro el dominio del sentido de la vista para encontrar el "naufragio infinito" a partir de la vista interior.

Niña

A Laura Elena

Nombras el árbol, niña.
 Y el árbol crece, sin moverse,
 alto deslumbramiento,
 hasta volvernos verde la mirada.

Nombras el cielo, niña. (5)
 Y las nubes pelean con el viento
 y el espacio se vuelve
 un transparente campo de batalla.

Nombras el agua, niña.
 Y el agua brota, no sé dónde, (10)
 brilla en las hojas, habla entre las piedras
 y en húmedos vapores nos convierte.

No dices nada, niña.
 Y en su cresta nos alza
 la marea del sol y nos devuelve, (15)
 en el centro del día, a ser nosotros.

BASE: LBP10 **TESTIMONIOS:** lbp1, LBP2, LBP3, LBP4, LBP5, LBP6, LBP7, LBP8

VARIANTES: 2 sin moverse,] lento y pleno lbp1 LBP2 LBP3 [lento, LBP4 LBP5 LBP6] y pleno omm LBP4 LBP5 2 a anegando los aires, lbp1 LBP2 LBP3 3 alto] verde lbp1 LBP2 LBP3 6-8 Y el cielo azul, la nube blanca, / la luz de la mañana, / se meten en el pecho / hasta volverlo cielo y transparencia. lbp1 LBP2 LBP3 10 a baña la tierra negra, lbp1LBP2 LBP3 / 11 reverdece la flor, brilla en las hojas/ lbp1 LBP2 LBP3 14-16 Y nace

del silencio / la vida, en una ola [LBP2 LBP3 omm. coma] / de música amarilla; / su dorada marea / nos alza a plenitudes [plenitudes, LBP2 LBP3]/ nos vuelve a ser nosotros, extraviados. // ¡Niña que me levanta y resucita! / ¡Ola sin fin, sin límites, eterna! lbp1 LBP2 LBP3 14-15 Y la ola amarilla, / la marea de sol, / en su cresta nos alza, / en los cuatro horizontes nos dispersa/ y nos devuelve, intactos, / LBP4 LBP5 LBP6. *Concebido desde la edición de 1949, este poema perduró en las diversas ediciones de Libertad bajo palabra hasta el magno proyecto de Obras completas. Éste, representó el testamento poético de Paz y su edición mexicana se preparó con especial cuidado por el autor (Vélez, 137-147). En el prólogo a la edición, el poeta nos dice que para 1968 suprimió más de 40 poemas. Sobre los cambios entre las ediciones, el propio autor anota “Cada cambio es un intento por decir aquello que no pudimos decir antes; un puente secreto une los torpes y ardientes balbuceos de la adolescencia a los titubeos de la vejez” (Paz 1997, 17). Esta explicación se relaciona con los diversos “estratos” (biográfico, etnográfico y en este caso, de explicación-justificación de variantes) que debe investigar el editor crítico (Higashi 2009, 177-196). El poema celebra la madurez de la hija de Octavio Paz, nacida en 1939, aunque se le exalta de otra manera: la niña es la fuente de creación para el mundo que rodea al poeta, no sólo por captar, o “crear”, el mundo a su lado, sino como fuente creativa en cuestión escritural. Laura Elena Paz Garro (1939-), hija del poeta y Elena Garro. La relación con su padre fue distante a raíz del divorcio de ambos escritores. Sin embargo, la permanencia del poema y el epígrafe demuestran la conformidad y el afecto del poeta.*

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 flüente.

Tu luz moja una fecha adolescente: (5)
rozan las manos formas vislumbradas,
los labios besan sombras ya besadas,
los ojos ven, el corazón presiente.

¡Hora de eternidad, toda presencia,
el tiempo en ti se colma y desemboca (10)
y todo cobra ser, hasta la ausencia!

El corazón presiente y se incorpora,
mentida plenitud que nadie toca:
hoy es ayer y es siempre y es deshora.

BASE: LBP10 **TESTIMONIOS:** lbp1, LBP2, LBP3, LBP4, LBP5, LBP6, LBP7, LBP8

VARIANTES: lbp1 omm. diéresis 5 adolescente:] adolescente; lbp1 13 toca:] toca, lbp1 14 mas recuerda también y, ciego, llora. lbp1. La última versión de este poema es de 1968, por lo tanto llama la atención que no se modificó hasta la muerte del autor. Se deduce que es uno de los textos predilectos de Paz, si tomamos en cuenta que no realizó cambios en él después de lbp1. El poema se mantuvo intacto por casi cuatro décadas, dato sin duda destacado. El epígrafe se refiere al soneto IV que también tiene como tema Junio, sólo que este poema demuestra una evolución, pues ya no se habla de la juventud a través de la cual Junio corría, sino de un tiempo impreciso, en el que no existe más que la eternidad. El epígrafe, nos dice Genette, tiene varias funciones,

entre ellas, y para los propósitos de este poema, es precisar o asentar la significación del poema (Genette 2001, 134). Además, los autoepígrafos son autorreferenciales y circulares (Genette 2001, 131, nota 9.), por lo cual se puede entender que este poema no sólo cierra el tópico de Junio de Paz, sino también termina la etapa de la poesía descriptiva en relación con la juventud pues es ya un poema de madurez.

Noche de verano

Pulsas, palpas el cuerpo de la noche,
 verano que te bañas en los ríos,
 soplo en el que se ahogan las estrellas,
 aliento de una boca,
 de unos labios de tierra. (5)

Tierra de labios, boca
 donde un infierno agónico jadea,
 labios en donde el cielo llueve
 y el agua canta y nacen paraísos.

Se incendia el árbol de la noche (10)
 y sus astillas son estrellas,
 son pupilas, son pájaros.
 Fluyen ríos sonámbulos,
 lenguas de sal incandescente
 contra una playa oscura. (15)

Todo respira, vive, fluye:
 la luz en su temblor,
 el ojo en el espacio,
 el corazón en su latido,
 la noche en su infinito. (20)

Un nacimiento obscuro, sin orillas,
nace en la noche de verano.
Y en tu pupila nace todo el cielo.

BASE: LBP10 **TESTIMONIOS:** lbp1, LBP2, LBP3, LBP4, LBP5, LBP6, LBP7, LBP8

VARIANTES: 13-14 sonámbulos, / lenguas...] sonámbulos / Lenguas... lbp1 15 obscura] oscura lbp1 LBP2 LBP3 21 obscuro,] oscuro, lbp1 LBP2 LBP3. *Ver notas al poema anterior pues la versión última que no se corrigió es de 1979 (LBP4), lo que marca una vez más la conformidad del autor con estos últimos textos de la sección.*

Medianoche

Es el secreto mediodía,
sólo vibrante obscuridad de entraña,
plenitud silenciosa de lo vivo.

Del alma, ruina y sombra,
vértigo de cenizas y vacío, (5)
brotó un esbelto fuego,
una delgada música,
una columna de silencio puro,
un asombrado río
que se levanta de su lecho (10)
y fluye, entre los aires, hacia el cielo.

Canta, desde su sombra
—y más, desde su nada— el alma.
Desnudo de su nombre canta el ser,
en el hechizo de existir suspenso, (15)
de su propio cantar enamorado.

Y no es la boca amarga,
ni el alma, ensimismada en su espejismo,
ni el corazón, obscura catarata,
lo que sostiene al canto (20)
cantando en el silencio deslumbrado.

A sí mismo se encanta
 y sobre sí descansa
 y en sí mismo se vierte y se derrama
 y sobre sí se eleva (25)
 hacia otro canto que no oímos,
 música de la música,
 silencio y plenitud,
 roca y marea,
 dormida inmensidad (30)
 en donde sueñan formas y sonidos.

Es el secreto mediodía.
 El alma canta, cara al cielo,
 y sueña en otro canto,
 sólo vibrante luz, (35)
 plenitud silenciosa de lo vivo.

BASE: LBP10 **TESTIMONIOS:** lbp1, LBP2, LBP3, LBP4, LBP5, LBP6, LBP7, LBP8

VARIANTES: 2 [obscuridad] oscuridad lbp1 LBP2 LBP3 13 nada-] nada-, lbp1 LBP2 19 [obscura] oscura lbp1 LBP2 LBP3 30 [inmensidad] intensidad LBP3. *En este poema, el adjetivo intensidad de la versión LBP3 se elimina porque no musicaliza con las imágenes anteriores (formas, sonidos, roca y marea). La versión definitiva data de 1979.*

Primavera a la vista

Pulida claridad de piedra diáfana,
 lisa frente de estatua sin memoria:
 cielo de invierno, espacio reflejado
 en otro más profundo y más vacío.

El mar respira apenas, brilla apenas. (5)

Se ha parado la luz entre los árboles,
 ejército dormido. Los despierta
 el viento con banderas de follajes.

Nace del mar, asalta la colina,
 oleaje sin cuerpo que revienta (10)
 contra los eucaliptos amarillos
 y se derrama en ecos por el llano.

El día abre los ojos y penetra
 en una primavera anticipada.

Todo lo que mis manos tocan, vuela. (15)

Está lleno de pájaros el mundo.

BASE: LBP10 **TESTIMONIOS:** lbp1, LBP2, LBP3, LBP4, LBP5, LBP6, LBP7, LBP8

VARIANTES: 1-4 Desnudo [Pulido LBP2 LBP3] cielo azul de invierno, puro / como la frente, como el pensamiento / de una muchacha que despierta, frío / como sueño de estatua sin memoria. lbp1 LBP2 LBP3 5 apenas.] apenas; lbp1 LBP2 LBP3 6-12 sueña la luz dormida en la arboleda / y sueñan prado y flor. Mas nace el viento / y el espacio se puebla de banderas. // Del mar dormido sube a la colina / y su invisible ser es un océano / que gira y canta, esbelto suspendido / sobre los eucaliptos amarillos. lbp1 LBP2 LBP3 12 a-d De la colina baja el mar de nuevo / y es su rumor de hojas unos labios / sobre un desnudo cuerpo adormecido, / sobre la transparencia del silencio. lbp1 LBP2 LBP3 13 penetra] despierta lbp1 LBP2 14 en] a lbp1 LBP2 LBP3 anticipada.] anticipada, lbp2 LBP2 LBP3 14 a-h rosa amarilla abierta al aire frío, / lienzo en el aire o suelta cabellera. // La roja flor se mece y se deshoja, / el día se deshoja como flor, / y abierto en luz, en vibraciones,

cae, / húmeda sal dispersa, sobre el mar. // El viento gira y canta y se detiene, / dulce huracán, sobre los eucaliptos. *lbp1 LBP2. La repetición se elimina y los elementos descriptivos son dejados de lado, aun cuando se refieran a elementos naturales. La versión definitiva es de 1979, mismo caso que los tres poemas anteriores.*

CONCLUSIONES

El objetivo de esta investigación fue, como se mencionó en la introducción, presentar una edición crítica como hipótesis de trabajo. Por lo tanto, de esto se obtienen las siguientes conclusiones de acuerdo a lo presentado en cada capítulo y con el plan general al término del trabajo escrito:

1. Se demostró la prioridad de la utilización de la crítica literaria académica en función de la anotación crítica. Uno de los problemas a los que se enfrenta el editor es decidir la cantidad de información que contendrán las notas en su aparato crítico. Para resolver este problema, se evaluó cada poema en función de la cantidad de información disponible al momento de la anotación. Si el poema en cuestión fue atendido abundantemente por la crítica, el editor condensó lo más importante. Lo anterior, además económico, resultó indispensable para conocer la opinión general que sobre el poema tiene la crítica. Otra función de esto es orientar. En primer lugar, al editor para proponer, si así lo considera, una nueva interpretación del poema; en segundo lugar al lector, para que, unido a la presentación de los testimonios coincida o no, con las propuestas interpretativas de la Academia.
2. La aplicación de la teoría de Genette sobre el paratexto. El escritor francés se empeñó en que sus escritos tuvieran una utilización amplia, sea como guía para libreros, sea como ayuda para ediciones críticas. La ayuda que proveen los paratextos es ineludible no sólo en la construcción de las notas, sino en la localización de datos nuevos o bien, datos antiguos pero poco conocidos. Para este trabajo investigación fueron indispensables las observaciones de Genette, y su posterior aplicación, sobre ediciones, prólogos, títulos, etc., que no sólo ayudaron a decidir qué paratextos se utilizarían en el texto crítico sino a conocer las funciones de cada uno de ellos. Saber

3. la utilidad de textos que “están fuera del texto” justamente es la tarea del editor ya que su labor primordial es acercar el texto al lector interesado y la paratextualidad, aun cuando el propio Genette se resista a llamarla teoría, otorga herramientas extra en la explicación de ciertas variantes. Otro aspecto importante es que los escritos de Genette fueron decisivos en la explicación de algunos títulos de secciones y poemas. Por lo tanto, se relacionan directamente con la génesis de un texto. Si bien los editores críticos utilizan con frecuencia textos auxiliares en la construcción de sus investigaciones, también lo es que pocas veces relacionan la utilización de éstos con la paratextualidad.
4. La necesidad de una distinción entre diferentes tipos de ediciones. Sobre este aspecto debía aclararse que no se trataba estrictamente de una edición de corte genético. Además, la importancia de conocer la edición que se presenta de entre muchas opciones. Por otro lado, la operatividad de esta metodología, lo aclaran los manuales, es doble. Primero, los pasos a seguir son siempre útiles pero no definitivos, el juicio del editor es la herramienta más importante al servicio de una edición crítica, en el peor de los casos, comprensible. El hecho de que cada edición es diferente, aún cuando se editen los mismos textos, por lo tanto cada poema, título, fragmento, debe tratarse individualmente sin olvidar que es parte de un proceso creativo, es decir, un todo. Adicionalmente, los manuales sostienen que un editor crítico se forma con la lectura de ediciones, es decir, en la práctica.
5. La necesidad de propuestas de edición crítica que condensen labores editoriales con herramientas académicas. La utilidad de conciliar tipos de ediciones y tomar decisiones a partir de esto es vital si se quiere proponer una línea de investigación. El término ecléctico se refiere a que esta investigación tomó en cuenta la génesis, la

anotación de contenido y la interpretación de variantes para construir un aparato crítico lo más exhaustivo posible. Esto en función de la asequibilidad hacia los lectores especializados.

6. La propuesta de edición presentada busca que los investigadores se acerquen a la poesía de Octavio Paz desde dos aspectos. El primero, para inicialmente motivar interpretaciones sobre la poesía del escritor, basados en las variantes. Con lo anterior se conseguiría una historia literaria más precisa para ofrecer a lectores no especializados. El segundo aspecto es que otros editores críticos estudien las variantes en otros textos de Octavio (ensayos, cuentos, entrevistas, etc.) y lancen nuevas propuestas de edición crítica. Lo anterior conseguiría un acercamiento preciso a la obra del escritor más importante de México que, curiosamente, ha sido olvidado en lo referente a las variantes de su obra.

Finalmente, es importante apuntar que la obra de Octavio Paz ante todo es terreno fértil para la crítica literaria. De ninguna manera las interpretaciones sobre sus textos pueden ser consideradas definitivas aun cuando no se enfoquen en el aspecto ecdótico. Sin embargo, gradualmente gana terreno la edición crítica y la crítica se vuelve aún más exhaustiva y exacta.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Obras de Octavio Paz

Raíz del hombre. México: Simbad, 1937.

Bajo tu clara sombra y otros poemas sobre España. Valencia: Ediciones españolas, 1937.

Bajo tu clara sombra. *Sur*, 74 (noviembre 1940). 36-42.

Bajo tu clara sombra (1935-1938). México: Tierra Nueva, 1942.

A la orilla del mundo. México: ARS, 1942.

Libertad bajo palabra. México: Tezontle, 1949.

Libertad bajo palabra. México: Fondo de Cultura Económica, 1960.

Libertad bajo palabra. México: Fondo de Cultura Económica, 1968.

Poemas. México: Seix Barral, 1979.

Libertad bajo palabra. Prólogo, introducción y notas de Enrico Mario Santí, Madrid: Cátedra, 1988.

Obra poética. México: Seix Barral, 1990.

Obras completas, tomo 11. Obra poética I. Barcelona: Círculo de Lectores, 1996.

Obras completas, tomo 11. Obra poética I. Barcelona-México: Círculo de Lectores-Fondo de Cultura Económica, 1996-1997.

Obras completas, tomo 13. Miscelánea I. Primeros escritos. Barcelona-México: Círculo de Lectores-Fondo de Cultura Económica, 1998-1999.

Obras completas, tomo 15. Miscelánea III. Entrevistas. Barcelona-México: Círculo de Lectores-Fondo de Cultura Económica, 2002-2003.

Obras completas, volumen VII. Barcelona: Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, 2004.

Obras completas, volumen VII. Barcelona: Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, 2005.

Obras completas. Volumen VII. Poesía (1935-1996). Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2004.

Obras completas. Volumen VIII. Miscelánea. Primeros escritos. Entrevistas. Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2005.

Libros, capítulos, artículos u otras entradas.

“Advertencia”. *Obras completas. Volumen VII. Poesía (1935-1996).* Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2004. 11.

“Advertencia”. *Obras completas. Volumen VIII. Miscelánea. Primeros escritos. Entrevistas.* Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2005. 13.

“Advertencia”. *Obras completas, tomo 15. Miscelánea III. Entrevistas.* Barcelona-México: Círculo de Lectores-Fondo de Cultura Económica, 2002-2003. 13.

Aguilar-Álvarez Bay, Tatiana. “Edición crítica de ‘Poema doble del lago Edem’ de Federico García Lorca”. *Nueva Revista de Filología Hispánica.* LII, 1 (2004): 45-76.

Amícola, José. “Criterios utilizados en esta edición”, Manuel Puig. *El beso de la mujer araña*, ed. crít. y coord. José Amícola y Jorge Panesi, Madrid, Barcelona, La Habana, Lisboa, París, México, Buenos Aires, Sao Paulo, Lima, Guatemala, San José, Caracas: ALLCA XX, 2002. LXXV-LXXVIII.

---. “Los manuscritos”, Manuel Puig. *El beso de la mujer araña.* Ed. crít. y coord. José Amícola y Jorge Panesi. Madrid, Barcelona, La Habana, Lisboa, París, México, Buenos Aires, Sao Paulo, Lima, Guatemala, San José, Caracas: ALLCA XX, 2002. XIX-XXIV.

Andrade de Silva, Génesis. “*Libertad bajo palabra: un libro-palimpsesto*”. *Anuario de la Fundación Octavio Paz.* 2, 2000: 59-87.

Arfuch, Leonor. *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea.* Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2010.

Arellano, Ignacio. “Edición crítica y anotación filológica en textos del siglo de oro. Notas muy sueltas”. Ignacio Arellano y Jesús Cañedo (eds.), *Crítica textual y anotación filológica en obras del siglo de oro.* Madrid: Castalia, 1991. 563-586.

Baena Paz, Guillermina. *Géneros literarios informativos.* México: Pax, 1990.

Bernabé, Alberto. “La crítica de textos clásicos grecolatinos, hoy. Ensayo de evaluación; aportación española”. *Arbor,* CXLVIII, 582 (junio, 1994): 29-56.

Blecuá, Alberto. *Manual de crítica textual.* Madrid: Castalia, 1983.

---. “Generalidades sobre Crítica Textual”. *Arbor,* CXLVIII, 582 (junio, 1994): 11-27.

Cabeza de Vaca Villavicencio, Claudia. “El ‘desorden organizado’ en la narrativa nerviana. Una propuesta de edición para los cuentos de Amado Nervo (1890-1900)”. Belem Clark de Lara, et. al., (eds.). *Crítica textual. Un enfoque multidisciplinario para la edición de textos.* México: UNAM-COLMEX-UAM, 2009. 31-37.

- Carballo, Emanuel. "Octavio Paz. Su poesía convierte en poetas a sus lectores". Octavio Paz. *Obras completas, tomo 15. Miscelánea III. Entrevistas*. Barcelona-México: Círculo de Lectores-Fondo de Cultura Económica, 2002-2003. 17-22.
- Clark de Lara, Belem y Ana Laura Zavala. "Acerca de la edición crítica de las obras de José Tomás de Cuellar. Generación de infraestructura". Belem Clark de Lara, *et. al.*, (eds), *Crítica textual. Un enfoque multidisciplinario para la edición de textos*. México: UNAM-COLMEX-UAM, 2009. 79-91.
- Casas, Felicia de, Javier del Prado y Amelia Sanz. "La edición crítica de textos franceses. Un estado de la cuestión". *Arbor*, CXLVIII, 582 (junio, 1994): 107-128.
- Castañón, Adolfo. "El poeta como revisor: notas para la relectura de *Pasado en claro*". Anthony Stanton (ed.). *Octavio Paz: entre poética y política*. México: El Colegio de México, 2009. 69-101.
- Catelli, Nora. *En la era de la intimidad. Seguido de: "El espacio autobiográfico"*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 2007.
- Díaz Alejo, Ana Elena (ed.). Manuel Gutiérrez Nájera. *Obras. XI. Narrativa I. Por donde se sube al cielo*. Prólogo, introducción, notas e índices Belem Clark de Lara. México: UNAM, 1994.
- . *Manual de edición crítica de textos literarios*. México: UNAM, 2003.
- Díaz Arciniega, Víctor. "Distancia y contaminación. Estudio crítico". Jorge Ibarguengoitia. *El atentado. Los relámpagos de agosto*, ed. crít. y coord. Juan Villoro y Víctor Díaz Arciniega. Madrid, Barcelona, La Habana, Lisboa, París, México, Buenos Aires, Sao Paulo, Lima, Guatemala, San José, Caracas: ALLCA XX, 2002. XXXIX-XLVIII.
- Escalante, Evodio. "El tema del presente y de la presencia en la prehistoria poética de Octavio Paz". Juan Villegas (ed.). *Lecturas y relecturas de textos españoles, latinoamericanos y US latinos, Actas Irvine 92*. Irvine: University of California, 1994. 338-346.
- Franco Bagnouls, Lourdes. "Crítica genética. Seis textos de Bernardo Ortiz de Montellano en *Excelsior*". Belem Clark de Lara, *et. al.*, (eds), *Crítica textual. Un enfoque multidisciplinario para la edición de textos*. México: UNAM-COLMEX-UAM, 2009. 151-161.
- (ed.). Bernardo Ortiz de Montellano. *Obra poética*, recopilación, preliminares, prólogo, notas e índices Lourdes Franco Bagnouls, México: UNAM, 2005.
- Friedrich, Hugo. *Estructura de la lírica moderna*. Barcelona: Seix Barral, 1959.
- Genette, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid: Taurus, 1989.
- . "El paratexto. Introducción a *Umbrales*". *Criterios*, 25-28, 1-1989-XII-1990: 43-53.

---. *Umbrales*, México: Siglo XXI, 2001.

Godinas, Laurette “Hacia una historia de la crítica textual en México”. Belem Clark de Lara y Fernando Curiel Defosse (coords.). *Filología mexicana*. México: UNAM, 2001. 141-177.

Goetzinger, Judith. “Evolución de un poema: Tres versiones de *Bajo tu clara sombra*”. Pere Gimferrer (ed.). *Octavio Paz*. Madrid: Taurus. 1982. 168-194.

---, “Thematic Divisions in *Libertad bajo palabra* (1968)”. *Romance Notes*, vol. 1, núm. 2 (invierno, 1971): 226-233.

Goldchuk, Graciela. “Distancia y contaminación. Estudio crítico genético de la fase redaccional”. Manuel Puig, *El beso de la mujer araña*. Ed. Crít. y coord. José Amícola y Jorge Panesi. Madrid, Barcelona, La Habana, Lisboa, París, México, Buenos Aires, Sao Paulo, Lima, Guatemala, San José, Caracas: ALLCA XX, 2002. LV-LXXIX.

Higashi, Alejandro. “La anotación de *Balún Canán* como una tarea crítica”. Belem Clark de Lara, et. al., (eds.), *Crítica textual. Un enfoque multidisciplinario para la edición de textos*. México: UNAM-COLMEX-UAM, 2009. 177-196.

---. “La edición crítica como hipótesis de trabajo”. Belem Clark de Lara y Fernando Curiel Defosse (coords.). *Filología mexicana*. México: UNAM, 2001. 533-549.

Lejeune, Phillipe. “The Autobiographical Pact”. *On Autobiography*. Minneapolis: University of Minnesota Press. 1989. 3-30.

Leñero, Vicente y Carlos Marín. *Manual de periodismo*, México: Grijalbo, 1986.

Lois, Élidea. “Estudio Filológico preliminar”, Ricardo Güiraldes, *Don Segundo Sombra*. Edic. Crít. y coord. Paul Verdevoye, Madrid: ALLCA XX (col. Archivos), 1991. XXIII-LXV.

Lombó Mulliert, Pablo. “Problemas textuales y planteamientos para editar *Libertad bajo palabra*”. Belem Clark, et. al. (eds.), *Crítica textual. Un enfoque multidisciplinario para la edición de textos*, México: El Colegio de México-Universidad Nacional Autónoma de México-Universidad Autónoma Metropolitana, 2009: 261-276.

Lucía Megías, José Manuel. “La teoría de los diasistemas y el ejemplo práctico del *Libro del caballero Zifar*”. *Íncipit*, XVI (1996): 55-114.

---. “Manuales de crítica textual: las líneas maestras de la ecdótica española”, *Revista de Poética Medieval*, 2 (1998): 115-153.

Maas, Paul. *Crítica del texto*, Firenze: Felice Le Monnier, 1963. Adaptación de los conceptos básicos por Germán Orduna.

McAdam, Alfred. “Tiempos, lugares, encuentros”. Octavio Paz. *Obras completas. Tomo 15. Entrevistas*. Barcelona-México: Círculo de Lectores-Fondo de Cultura Económica, 2002-2003. 326-354.

Martínez Fernández, José Enrique. *La intertextualidad literaria*, Madrid: Cátedra, 2001.

- Medina, Rubén, “*Libertad bajo palabra* y el revisionismo de Octavio Paz”. *Literatura Mexicana*, IV, 1, 1993: 65-85.
- . *Autor, autoridad y autorización. Escritura y poética de Octavio Paz* México: El Colegio de México, 1999.
- Müller-Bergh, Klaus. “La poesía de Octavio Paz en los años treinta”. *Revista Iberoamericana*, 74 (1971): 117-133.
- Neira, Julio. *La edición de textos: poesía española contemporánea*, Madrid: UNED, 2002.
- “Nota de editor”, Octavio Paz, *Obras completas, tomo 11. Poesía I*, México-Barcelona: Círculo de lectores-Fondo de Cultura Económica, 1996/1997. 10.
- “Nota del editor”, Octavio Paz, *Obras completas, tomo III. Excursiones/IncurSIONES*, Barcelona: Círculo de lectores-Galaxia Gutenberg, 2000. 9-10.
- “Nota del editor”, Octavio Paz, *Obras completas, volumen VII*. Barcelona: Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, 2004. 10.
- “Nota del editor”, Octavio Paz, *Obras completas, volumen VIII*. Barcelona: Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, 2005. 9.
- Orduna, Germán. “La edición crítica”, *Íncipit*, X (1990): 17-43.
- . “La edición crítica como arte de edición. A propósito de la “Carta del moro sabidor” (Crónica de Pedro I y Enrique II, XVII, 22 y XX, 3)”. *Íncipit*. XIV (1996): 1-16.
- . *Ecdótica. Problemática de la edición de textos*, Kassel: Reichenberger, 2000.
- . “II. La edición crítica como arte de edición. 1. *Interpretatio-Iudicium* (Mio Cid, vv. 2686-88 y 2428-29). 2. De la oralidad al impreso”. *Íncipit*, 15 (1995): 1-22.
- Orduna, Lilia E.F. de. *Editing The Comedia* (reseña). Frank P. Casa y Michael MaGaha, Michigan: Michigan Romance Studies, 1985. *Íncipit*, VIII (1988): 115-124.
- Ortega, Julio. “Texto crítico”. Julio Cortázar, *Rayuela*. Coord. Julio Ortega y Saúl Yurkievich. Madrid, París, Buenos Aires, Río de Janeiro, Lima: ALLCA XX, 1991.
- Ortiz Ballesteros, Antonia María. “Algunos problemas métricos en la edición de textos poéticos del siglo de oro”, en Ignacio Arellano y Jesús Cañedo (eds.), *Crítica textual y anotación filológica en obras del siglo de oro*, Madrid: Castalia, 1991, p. 370.
- Oviedo, José Miguel. “*Hacia Vuelta, hacia el comienzo*”, Anthony Stanton, *Octavio Paz: Entre poética y política*. México: El Colegio de México, 2009. 103-124.
- Paz, Octavio. “Advertencia”. *Libertad bajo palabra*. México: Fondo de Cultura Económica, 1960. 7.
- . “Advertencia”. *Libertad bajo palabra*. México: Fondo de Cultura Económica, 1968. 8.
- . “Advertencia”. *Poemas*. México: Seix Barral, 1979. 11-13.

- . "Advertencia". *Obra poética*. México: Seix Barral, 1990. 11-13.
- . "Preliminar". *Obras completas, tomo 11. Obra p[ó]etica I*. Barcelona-México: Círculo de Lectores-Fondo de Cultura Económica, 1996-1997. 17-19.
- . "Preliminar". *Obras completas, tomo 13. Miscelánea I. Primeros escritos*. Barcelona-México: Círculo de Lectores-Fondo de Cultura Económica, 1998-1999. 23.
- . *Memorias y palabras. Cartas a Pere Gimferrer*, edición, prólogo y notas de Pere Gimferrer, prefacio de Basilio Baltasar, México: Seix Barral, 1999.
- . *Jardines Errantes. Cartas a J.C. Lambert (1952-1992)*. México: Seix Barral, 2008.
- . *Cartas a Tomás Segovia (1957-1985)*. México: Fondo de Cultura Económica, 2008.
- y Anthony Stanton. "Genealogía de un libro: *Libertad bajo palabra*". *Vuelta*, vol. XII, 145(1998): 15-21.
- y Arnaldo Orfila. *Cartas cruzadas*. México: Siglo XXI, 2005.
- Pérez Priego, Miguel Ángel. *La edición de textos*, Madrid: Síntesis, 1997.
- Prado Biezma, Javier del, Juan Bravo Castillo y María Dolores Picazo. *Autobiografía y modernidad literaria*, Cuenca: Servicio de publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1994.
- Porqueras Mayo, A. *El prólogo como género literario*, Madrid: Artes Gráficas Ibarra, s/f.
- Quesada, Monserrat. "La entrevista". Juan Cantavella y José Francisco Serrano (coords.). *Redacción para periodistas: Informar e interpretar*, Barcelona: Ariel, 2004. 376-381.
- Ramírez, Edelmira (ed. y coord.). José Gorostiza, *Poesía y poética*. Madrid, París, México, Buenos Aires, Sao Paulo, Rio de Janeiro, Lima: ALLCA XX (col. Archivos), 1996.
- Ramírez, Israel "Genética y crítica textuales en la edición de obras contemporáneas". Belem Clark, Concepción Company, Laurette Godinas y Alejandro Higashi (eds.). *Crítica textual. Un enfoque multidisciplinario para la crítica de textos*. México: El Colegio de México-UNAM-UAM, 2009. 209-231.
- Regales, Antonio. "La crítica textual en la filología alemana", *Arbor*, CXLVIII, 582 (junio, 1994). 91-105.
- Reyes, Alfonso y Octavio Paz. *Correspondencia (1939-1959)*. Anthony Stanton (ed.). México: Fundación Octavio Paz-Fondo de Cultura Económica, 1998.
- Rodríguez Bejarano, Luis Ángel, "Octavio Paz y la depuración poética: dos propuestas de edición crítica", Belem Clark, Concepción Company Company, Laurette Godinas y Alejandro Higashi (eds.), *Crítica textual. Un enfoque multidisciplinario para la edición de textos*. México: El Colegio de México-Universidad Nacional Autónoma de México-Universidad Autónoma Metropolitana, 2009. 247-259.

- . *Edición crítica de Raíz del hombre y Bajo tu clara sombra de Octavio Paz*. México: UAM-Iztapalapa (tesis de licenciatura), 2008.
- Romero, Julia “Cine inédito: los manuscritos de *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig”, *Hispanamérica*, 80-81 (agosto-diciembre, 1998): 81-90.
- Ruano de la Haza, José. “La edición crítica de un texto dramático del siglo XVII: El método ecléctico”. Ignacio Arellano y Jesús Cañedo (eds.). *Crítica textual y anotación filológica en obras del siglo de oro*. Madrid: Castalia, 1991. 493-517.
- Ruiz, Elisa. “Crítica textual. Edición de textos”. José María Díez Borque (coord.). *Métodos de estudio de la obra literaria*. Madrid: Taurus, 1985. 67-119.
- Santí, Enrico Mario, “Introducción”, Octavio Paz, *Libertad bajo palabra*, prólogo, introducción y notas de Enrico Mario Santí, Madrid: Cátedra, 1988. 11-68.
- , “Introducción”. Octavio Paz. *Primeras letras (1931-1943)*. México: Vuelta, 1992. 15-59.
- , “*Poesía e historia*”. Anthony Stanton (ed.). Octavio Paz: Entre poética y política, México: El Colegio de México, 2009. 21-35.
- Schaeffer, Jean-Marie. “Del texto al género, notas sobre la problemática genérica”. Miguel Garrido Gallardo (comp.). *Teoría de los géneros literarios*. Madrid. Arco Libros, 1988. 155-179.
- Schneider, Luis Mario. “Historia singular de un poema de Octavio Paz”. Pere Gimferrer (ed.). *Octavio Paz*. Madrid: Taurus, 1982. 91-95.
- Sheridan, Guillermo, *Poeta con paisaje. Ensayos sobre la vida de Octavio Paz*, México: ERA, 2004.
- Sobrino, Enrique Otón. “Convencionalismo del género e innovación del autor”, *Los géneros literarios, actas del VIII simposio de estudios clásicos, 21-24 de marzo, 1983*, Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, 1985. 179-189.
- Sol Tlachi, Carlo Magno. “Notas para una edición crítica de *Zozobra* de Ramón López Velarde”. Belem Clark de Lara, et. al., (eds). *Crítica textual. Un enfoque multidisciplinario para la edición de textos*. México: UNAM-COLMEX-UAM, 2009. 141-153.
- Stanton, Anthony. “La prehistoria estética de Octavio Paz: los escritos en prosa (1931-1943)”. *Literatura Mexicana*, II, 1, 1991. 23-55.
- . *Inventores de la tradición: ensayos sobre poesía mexicana moderna*. México: FCE-COLMEX, 1998.
- . “Presentación”. Alfonso Reyes-Octavio Paz. *Correspondencia (1939-1959)*. Anthony Stanton (ed.). México: Fundación Octavio Paz-Fondo de Cultura Económica, 1998. 9-44.
- . *Las primeras voces del poeta Octavio Paz (1931-1938)*, México: Ediciones Sin Nombre-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2001.

- . “Árbol adentro, cima de una obra poética”. Anthony Stanton (ed.). *Octavio Paz: entre poética y política*. México: El Colegio de México, 2009. 125-152.
- Ulacia, Manuel. *El árbol milenario. Un recorrido por la obra de Octavio Paz*. Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1999.
- . “Poesía, pintura, música, etcétera”, Octavio Paz, *Obras completas. Obras completas, tomo 15. Miscelánea III. Entrevistas*. Barcelona-México: Círculo de Lectores-Fondo de Cultura Económica, 2002-2003. 122-144.
- Urbina, Eduardo. “Texto, contextos y hipertexto: La crítica textual en la era digital y la edición electrónica *variorum* del *Quijote IV Centenario*”. *Quaderni di letteratura iberiche e iberoamericane*, 27 (1999-2000): 21-49.
- Vélez, Nicanor. “La casa del tiempo o fundación de la poesía. Historia de una edición”. *Anuario de la Fundación Octavio Paz*. 2, 2000. 137-147.
- Yanes Mesa, Rafael. *Géneros periodísticos y géneros anexos. Una propuesta metodológica para el estudio de los textos publicados en prensa*. Madrid: Editorial Fragua, 2004.