

## La autoficción en *Pasado en claro* de Octavio Paz

Fredrik Sörstad<sup>1</sup>

**Resumen.** Este artículo se propone clasificar el poema largo *Pasado en claro* de Octavio Paz como autoficción, un género literario que oscila entre la autobiografía y la ficción. Para llevar a cabo esta investigación, se consideran primero varias teorías sobre la autoficción y, además, teorías semióticas y hermenéuticas a modo de complemento. Luego se divide el análisis en tres apartados de acuerdo con el desarrollo temático del poema: la esencia de la memoria, las referencias autobiográficas y el desenlace, y se llega a la conclusión de que la autoficción surge como resultado de ciertas estrategias retóricas, que se identifican en el análisis de la esencia de la memoria, y de una elección por parte del lector entre el psicobiografismo (interpretación empírica) y la autoficción (interpretación estética). Finalmente, se defiende la interpretación estética de *Pasado en claro*, que lo caracteriza como autoficción, rechazando la falacia intencional del psicobiografismo.

**Palabras clave:** autoficción, semiótica, hermenéutica, memoria, Octavio Paz.

### [en] Autofiction in Octavio Paz's *Pasado en claro*

**Abstract.** This paper aims to classify the long poem *Pasado en claro* by Octavio Paz as autofiction, a literary genre that oscillates between autobiography and fiction. In order to conduct this research, several theories of autofiction are considered and, in addition, theories of semiotics and hermeneutics, which serve as a complement. Then the analysis is divided into three sections according to the thematic development of the poem: the essence of memory, the autobiographic references and the end, and the conclusion indicates that autofiction emerges as a consequence of certain rhetoric strategies, which are identified in the analysis of the essence of memory, and of a choice by the reader between psychobiography (empirical interpretation) and autofiction (aesthetic interpretation). Finally, the aesthetic interpretation of *Pasado en claro*, which characterizes it as autofiction, is favored by refuting the intentional fallacy of psychobiography.

**Keywords:** Autofiction, Semiotics, Hermeneutics, Memory, Octavio Paz.

**Sumario:** 1. Introducción. 2. Semiótica, hermenéutica, autoficción. 3. Pasos mentales más que sombras. 4. Un charco es mi memoria. 5. Salto de un cuento a otro. 6. Epílogo.

**Cómo citar:** Sörstad, F. (2024) La autoficción en *Pasado en claro* de Octavio Paz, en *Anales de Literatura Hispanoamericana* 53, 133-143.

## 1. Introducción

El estudio *Lecturas de Octavio Paz* (1990), de Pere Gimferrer, es fundamental para este artículo, puesto que enfoca los poemas largos más importantes y característicos del escritor mexicano: *Piedra de sol* (1957), *Blanco* (1967) y *Pasado en claro* (1975)<sup>2</sup>. Se trata de un libro de ensayos sin pretensiones académicas, un poeta que lee a otro poeta, pero aun así es una investigación destacable, sin lugar a dudas, que se fija más en la experiencia lectora y la intuición estética que en el procedimiento metódico y la rigurosidad científica. No establece un diálogo con otros críticos, por ejemplo, obligatorio en un trabajo académico. Es riguroso en otro sentido, concretamente, da muestras de erudición y cierta comprensión que, tal vez, solo un poeta puede alcanzar:

<sup>1</sup> Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia.

Correo: [fredrik.sorstad@udea.edu.co](mailto:fredrik.sorstad@udea.edu.co)

<sup>2</sup> El título de un poema se suele escribir entre comillas cuando se cita, pero resulta que estos tres poemas fueron publicados como obras independientes; por eso, el respectivo título se escribe en cursiva.

Lo que en Paz hallaba no era una ficticia función supletoria, sino algo genuino: era la poesía que, en castellano, *debía* escribirse tras las experiencias de la generación del 27, y no siempre, en la orilla europea del océano, se escribió. Era, por otro lado, más que esto: en los idiomas o las tradiciones culturales que estaban a mi alcance, aun fuera del ámbito hispánico, la poesía de Paz encarnaba como pocas aquello que, en el momento presente, podía justificar la existencia misma de la poesía como género literario. Hablo de una doble justificación: estética y moral. Hablo, pues, de una *razón de ser*. (Gimferrer, 1990: 10)

Se suele resaltar que los poetas genuinos o auténticos son muy escasos y aquí estamos en presencia de ese fenómeno inusual. El método analítico que postula Gimferrer (1990: 18-19) parte de la intuición, lo que, sin embargo, no implica pasar por alto la explicación y la interpretación (el círculo hermenéutico); más bien, la idea es partir de los atisbos de la intuición, concebidos como esenciales, para luego intentar brindar una explicación en el camino hacia una interpretación.

En cuanto al objetivo de Gimferrer (1990), conviene indicar algunas diferencias respecto a lo que se piensa realizar en este artículo. Como se advierte en el título, solo se analizará uno de los tres poemas, *Pasado en claro*, por lo que el estudio no será comparativo —o, en todo caso, no principalmente comparativo—, y, además, se ha optado por profundizar en un aspecto en particular: la autoficción. A pesar de ello, más adelante, se tendrán en cuenta algunas conclusiones de Gimferrer (1990: 30-31), ya que revelan cierta afinidad entre los tres poemas, lo que justifica hablar de un desarrollo o de variación expresiva de las mismas ideas. Por último, la diferencia quizá más notable tiene que ver con el método, que se deriva de una selección de teorías literarias, y el enfoque científico, que favorece el diálogo con otros investigadores. Ya hemos señalado que el estudio de Gimferrer (1990) es de alta relevancia para nuestro propósito, pero luego será preciso ampliar la revisión del estado de la cuestión incluyendo los estudios de Rubén Medina (1999), José Miguel Oviedo (2009), Hugo J. Verani (2013) y Guillermo Sheridan (2015). Volveremos sobre este asunto en el transcurso del análisis.

## 2. Semiótica, hermenéutica y autoficción

¿Qué significa “autoficción”? En la introducción al estudio *La autoficción. Reflexiones teóricas*, Ana Casas (2012: 9) explica que es un neologismo acuñado por el escritor y profesor francés Serge Doubrovsky para calificar el argumento de su novela *Fils* (1977). El término “autoficción” es nuevo, pero el fenómeno en sí se enmarca en la tradición del concepto de *mise en abyme*, entendido como el “espejo roto de la ficción”, es decir, una especie de metafiction o juego irónico con varios niveles ficticios<sup>3</sup>. Un ejemplo del ámbito hispánico, apunta Casas (2012: 10), es la novela *Todas las almas* (1989), de Javier Marías, que provocó cierta polémica porque los lectores identificaron al narrador innominado con el autor empírico, algo que luego Marías desmintió acentuando el contenido puramente ficticio de su relato. O el protagonista lleva el nombre del autor o no se revela, y a esta experimentación se suma la anulación de fronteras entre géneros, sobre todo la interacción entre la novela y la autobiografía. Son muchos los aspectos que se congregan y, para resumir su esbozo preliminar, Casas (2012: 11) añade esta observación:

El propio término “autoficción” alude, pues, a un hibridismo que admite todas las gradaciones y, por ello, resulta extremadamente lábil como concepto. Bajo él encuentran acomodo textos de muy diversa índole, que tienen en común la presencia del autor proyectado ficcionalmente en la obra (ya sea como personajes de la diégesis, protagonista o no, o como figura de la ficción que irrumpe en la historia a través de la metalepsis o la *mise en abyme*), así como la conjunción de elementos factuales y ficticiales, refrendados por el paratexto. Sus márgenes son, en consecuencia, la autobiografía, con respecto a la cual un buen número de críticos considera la autoficción una variante o deriva posmoderna, pero también la novela, incluyendo sus manifestaciones antirrealistas. Ese es el amplio espacio que ocupa la autoficción.

Si bien es cierto que la dispersión del significado de autoficción dificulta el uso de este concepto, se puede reducir la polisemia especificando el referente de acuerdo con el objetivo de la investigación. Mediante el título de su ensayo introductorio, “El simulacro del yo: la autoficción en la narrativa actual”, Casas (2012) declara

<sup>3</sup> Literalmente, la locución francesa *mise en abyme* significa “puesta en abismo” y designa una técnica narrativa que se puede relacionar con la metafiction (la ficción dentro de la ficción).

que se ocupará de la autoficción en la novela, y de igual manera se puede examinar en la poesía, obviamente, considerando que, en el fondo, estamos ante una estrategia retórica. En *Pasado en claro*, el yo lírico no se autodenomina, no sabemos cómo se llama, pero las alusiones a una casa, a un abuelo y a una tía parecen sugerir que la escena evocada es la infancia de Octavio Paz.

Lo interesante de la toma de posición de Doubrovsky (2012) es que cuestiona varias premisas de Lejeune (1975), un teórico eminente del género de la autobiografía, y es el tema del siguiente apartado del ensayo de Casas (2012: 11-13): “Autoficción y autobiografía”. Todo gira en torno a las nociones de sujeto, sinceridad y verdad en relación con el discurso autobiográfico, por lo que la crítica se convierte en un debate filosófico. De entrada, se enfatiza que el discurso autobiográfico se distingue por ser bastante ingenuo en su intento de exponer una descripción objetiva de la vida de una persona tal como fue en todos sus detalles. El problema es que, por varias razones, en la práctica esto no es posible y de ahí surge el argumento de “lo irreal del pasado”, expresión que alude al proceso de recrear vivencias que ya no existen y que, inevitablemente, serán afectadas por impulsos, deseos y represiones que operan en el inconsciente del autor. Un recuerdo siempre es una copia subjetiva, inexacta y tergiversada de algo que sucedió, una mezcla de realidad y sueño, y en este punto de la discusión Lejeune no niega la presencia de “lo irreal del pasado”, pero sostiene que es esporádica y que predomina la descripción objetiva, marcando así una distancia frente a Doubrovsky, quien defiende la idea de la “ficcionalización de la experiencia en un sentido invasivo”. Esta oposición se debe analizar en el contexto de la influencia que ejercen el posmodernismo y el psicoanálisis, especialmente el hecho de que ponen en duda las nociones referidas de sinceridad y verdad a partir de una redefinición de la naturaleza del sujeto. Como es sabido, el yo elusivo, fragmentado e impredecible de Freud contrasta con el *cogito* estable y homogéneo, sin fisuras, que reina en la tradición de la filosofía reflexiva de Descartes, Kant, Fichte, Husserl, etc. En otras palabras, va tomando forma la “apreciación del yo como un ser disgregado y múltiple, incapaz de mantenerse fiel a su pasado o de tener una identidad única” (Casas, 2012: 13).

Para completar el marco teórico, se ha juzgado conveniente incluir algunas anotaciones de Umberto Eco en su estudio *Los límites de la interpretación* (2013) en vista de que la discrepancia entre la autoficción y la autobiografía es esencialmente una cuestión hermenéutica. Eco (2013: 27-58) formula una semiótica de la interpretación con base en tres conceptos: la intención del autor (*intentio auctoris*), la intención del texto (*intentio operis*) y la intención del lector (*intentio lectoris*), en sintonía con el esquema semiótico emisor-texto-receptor, pero el primer tipo de intención es bastante polémico porque se suele asociar a la “falacia intencional”, cuya consecuencia es definida, metafóricamente, por Roland Barthes (2009) como “la muerte del autor”. Identificar el significado del texto con la intención del autor es una premisa caduca de la hermenéutica romántica del siglo XIX. Lo que importa, en la hermenéutica literaria contemporánea, es la intención del texto, no la intención del autor, y el panorama que expone Eco muestra que la tendencia en las últimas décadas ha sido enfocar cada vez más el papel que desempeña el lector y su negociación con el texto en el proceso hermenéutico. La aparición de la Estética de la recepción de la Escuela de Constanza es un indicio de ello. Entonces, para evitar la controversia que arrastra la “intención del autor”, se puede adoptar la terminología de la hermenéutica de Hans-Georg Gadamer (2017) y hablar de la fusión del “horizonte del texto” con el “horizonte del lector”.

La definición de la falacia intencional apareció en 1954 en un ensayo de William Wimsatt y Monroe Beardsley, dos teóricos de la nueva crítica angloamericana, que abogan por una solución formalista al defender que la obra se libera de su autor al ser publicada, adquiere autonomía, vida propia, lo que supone que el significado está codificado en el texto. Barthes (2009: 75-83), a su vez, retoma este debate desde la perspectiva de la semiótica literaria y ciertas premisas del postestructuralismo. Primero advierte sobre el “imperio del autor” como producto del positivismo lógico y la ideología capitalista en la cultura occidental, en la medida en que se ha concedido una importancia desproporcionada a la persona del autor, lo que explica por qué mucha crítica artística todavía insiste en resaltar, por ejemplo, que “la obra de Baudelaire es el fracaso de Baudelaire como hombre; la de Van Gogh, su locura; la de Tchaikovsky, su vicio” (2009: 76), etc. Luego introduce el concepto de *enunciación* para esclarecer que quien habla en un texto literario no es el autor, sino una construcción lingüística, una especie de imitación (mímesis) de un acto de habla real: “el lenguaje conoce un ‘sujeto’, no una ‘persona’, y ese sujeto, vacío excepto en la propia enunciación, que es la que lo define, es suficiente para conseguir que el lenguaje se ‘mantenga en pie’” (2009: 78)<sup>4</sup>. Lo que ocurre es que el autor se

<sup>4</sup> Pueden parecer obviedades, pero el debate continúa; por ejemplo, en el manual *Crítica literaria. Iniciación al estudio de la literatura*, Antonio García Berrio y Teresa Hernández Fernández (2012: 20) aseguran que la poesía lírica se aparta de otros géneros literarios en el sentido de que no es ficción. A su juicio, quien habla en un poema es el poeta mismo. Pocos teóricos asumen esta posición.

desdobra en un personaje ficticio (un narrador o yo lírico) y habla a través de él, nunca directamente, y, en este caso, la falacia intencional consiste en identificar la voz del texto con la voz del autor (confusión). Quien habla en *Pasado en claro*, aunque lo parezca, no es Octavio Paz, sino un personaje ficticio (el yo lírico). Este cambio de perspectiva que generó el postestructuralismo, cuyos exponentes más conocidos son la intertextualidad, el psicoanálisis y la deconstrucción, tuvo varias implicaciones semióticas que comentaremos más adelante.

### 3. Pasos mentales más que sombras

El análisis se presentará en tres apartados teniendo en cuenta el desarrollo temático del poema, a saber, empieza con meditaciones preliminares que se fijan en la naturaleza de la memoria, seguidas por un pasaje con referencias autobiográficas, antes de llegar a la conclusión, pero primero, a modo de preámbulo, será oportuno incluir una caracterización general acudiendo a los estudios de Gimferrer (1990) y Verani (2013)<sup>5</sup>. Gimferrer (1990: 30) pone de relieve que la estructura de los versos, contrario a lo que se podría creer, posee cierta regularidad:

*Pasado en claro* no es externamente tan homogéneo como *Piedra de sol* desde el punto de vista métrico, pero aun así es notablemente compacto en ese aspecto, ya que se basa sobre todo en la combinación de endecasílabos con heptasílabos —aislados, o bien sumados como hemistiquios para dar un alejandrino— y tal combinación tiene raíces muy antiguas en la tradición métrica castellana, al extremo de que dos formas estróficas usuales en la lírica desde el Renacimiento y el Barroco —la lira y la silva— se basaban precisamente en ella. El ritmo no es, en consecuencia, imperioso y compulsivo como en *Piedra de sol*, pero en modo alguno dispersa el fluir de la lectura.

Asimismo, *Pasado en claro* se perfila como un monólogo interior o soliloquio poético y resulta bastante tradicional, en comparación con *Blanco*, porque no prescinde de la puntuación, por ejemplo. Es innovador en otro aspecto, sugiere Gimferrer (1990: 31), sobre todo en su intento de plasmar los impulsos naturales y espontáneos del pensamiento, en consonancia con el espíritu surrealista, que termina siendo una interpretación paciana de la “escritura automática”, más moderada que la idea original, que buscaba la desconexión total de la lógica. Otro rasgo importante es que *Pasado en claro* comparte con *Piedra de sol* la forma circular, pues en ambos poemas el fin del itinerario nos devuelve al punto de partida.

Verani (2013: 161) afirma, para comenzar, que *Pasado en claro* es “el poema más autobiográfico de Octavio Paz, un viaje por la memoria al reencuentro con su infancia y su adolescencia”, y después analiza las preguntas existenciales que subyacen en el título y que señalan hacia una filosofía del lenguaje:

Es su poema más extenso (605 versos, en su versión definitiva) y el de mayor desarrollo narrativo; desde el título mismo, se privilegia una deliberada ambigüedad, la insuficiencia del lenguaje para expresar cabalmente lo que se quiere decir: ¿pasar en limpio el pasado o el borrador del texto?, ¿esclarecerlo?, ¿reescribirlo?, ¿abolirlo?, ¿iluminarlo? La indeterminación del sentido es una clave de su proceso creador y, a un tiempo, de la sensibilidad moderna; cuestionar el lenguaje mismo, anular nuestras incertidumbres lingüísticas, es una forma de representar la naturaleza cambiante de los signos, esencialmente multifacéticos, de liberar las palabras para que recobren su remota correspondencia.

Ampliando su razonamiento, Verani (2013: 161) añade una reflexión que se puede relacionar con la autoficción cuando plantea que Paz se convierte en una figura del lenguaje, una máscara que devora al poeta, sustituyéndolo, pero, a la vez, se hace patente que el yo que habla “se nutre de tal modo del ser que redacta el poema que el texto conserva buena parte de la biografía del autor, que la memoria y el olvido transfiguran en una imagen huidiza”. Esto significa que Verani no comete la falacia intencional, que es consciente de la ficcionalización de la experiencia, y, de hecho, sistemáticamente, a lo largo de todo el libro, se refiere al “yo” (la voz poética o el yo lírico) al abordar los poemas elegidos. Además, Verani ha logrado concretar que el debate no se detiene allí porque lo que busca la autoficción es explorar las repercusiones de la tensión que se produce en ese acercamiento entre el autor empírico y el personaje ficticio (el otro, la máscara, la sombra).

<sup>5</sup> Como es un poema largo, se congregan muchos subtemas, pero hemos optado por una división bastante general en tres partes de acuerdo con el objetivo de este artículo.

Cabe precisar, no obstante, que el enfoque del estudio de Verani (2013) no se sitúa en la autoficción, sino en el tema indicado en el título, *Octavio Paz: el poema como caminata*, así que todavía queda mucho por investigar.

Como decíamos antes, *Pasado en claro* inicia con reflexiones sobre la esencia de la memoria y un detalle que destaca enseguida es el uso de un lenguaje aparentemente sencillo que resulta complejo cuando se analizan las imágenes que evoca:

Oídos con el alma,  
pasos mentales más que sombras,  
sombras del pensamiento más que pasos,  
por el camino de ecos  
que la memoria inventa y borra:  
sin caminar caminan sobre este ahora,  
puente tendido entre una letra y otra.  
Como llovizna sobre brasas  
dentro de mí los pasos pasan  
hacia lugares que se vuelven aire.

(Paz, 2004: 679)

Una explicación de la complejidad tiene que ver con la combinación de varias figuras retóricas: la sinestesia (“Oídos con el alma”), la prosopopeya (“que la memoria inventa y borra”), metáforas (“pasos mentales”, “sombras del pensamiento”, “camino de ecos”) y la paradoja (“sin caminar caminan sobre este ahora”). El resultado es un mundo poético sumergido en la sustancia irreal de la memoria, una conciencia que se aferra a las palabras, más aleatorias y resbaladizas que las cosas, pues todo aparece y desaparece, se transforma, en un camino imaginario sin que se pueda inferir una lógica de causa y efecto: “dentro de mí los pasos pasan / hacia lugares que se vuelven aire”. Otro recurso, similar a la paradoja, que participa en la creación de lo irreal es el uso de contrastes (“pasos mentales más que sombras, / sombras del pensamiento más que pasos”) para reforzar la sensación de evanescencia y, en este contexto, actuando como contrapunto a la falta de elementos racionales, hay un sujeto que intenta hallar cierto orden en sus observaciones:

Nombres: en una pausa  
desaparecen, entre dos palabras.  
El sol camina sobre los escombros  
de lo que digo, el sol arrasa los parajes  
confusamente apenas  
amaneciendo en esta página,  
el sol abre mi frente,  
balcón al voladero  
dentro de mí.

(Paz, 2004: 679)

A pesar de que la descripción parece aludir a un lugar en el campo aislado y singular (“El sol camina sobre los escombros / de lo que digo, el sol arrasa los parajes”), como si el hablante poético estuviera allí, es evidente que se reafirma la condición imaginaria del espacio: “confusamente apenas / amaneciendo en esta página”. Las palabras desencadenan los recuerdos, que están tomando forma, todavía difusos en cuanto a su ubicación. Después, en el desarrollo de la evocación (Paz, 2004: 679-680), se revela la decisión de seguir el movimiento reflexivo de la conciencia: “Me alejo de mí mismo / sigo los titubeos de esta frase, / senda de piedras y de cabras”, indicio de cierta racionalidad en medio de la irracionalidad. El tiempo y el espacio son las coordenadas simbólicas de esta meditación que hacen posible la interpretación: “El asalto de siglos del baniano / contra la vertical paciencia de la tapia / es menos largo que esta momentánea bifurcación del pensamiento / entre lo presentido y lo sentido”. Este contraste señalado entre el espacio real y el mental produce vértigo, porque plantea que la imaginación está exenta del tiempo (entre lo presentido y lo sentido hay un abismo), y una especie de pérdida de orientación que acaba sirviendo de guía: “Ni allá ni aquí: por esa linde / de duda, transitada / sólo por espejos y vislumbres, / donde el lenguaje se desdice, / voy al encuentro de mí mismo”. Para resumir, la intención de este análisis preliminar, que abunda en citas, es mostrar cómo se va trazando una teoría de la memoria, un proceso que implica someterse a las leyes de otro tipo de lógica, y es aquí donde se advierte la influencia del surrealismo en Paz. Dicotomías como dentro-fuera, sujeto-objeto, arriba-abajo,

anterior-posterior, que suelen gobernar nuestra comprensión de la realidad, se eliminan. Otro ejemplo: “Ando entre las imágenes de un ojo / desmemoriado. Soy una de sus imágenes”.

### 3. Un charco es mi memoria

Vamos a seguir explorando el tema de la memoria en este apartado para luego enfocar las referencias autobiográficas y la conclusión del poema en el último apartado del análisis. Los fragmentos citados se distinguen por partir de una metáfora base, “Un charco es mi memoria”, de la que se derivan más metáforas, más reflexiones sobre lo mismo, con el fin de profundizar y matizar el significado. Este tipo de juego semántico es propio de la poesía en general y lo que singulariza a un poeta en particular es cómo lo maneja (la originalidad de las imágenes):

Un charco es mi memoria.  
Lodoso espejo: ¿dónde estuve?  
Sin piedad y sin cólera mis ojos  
me miran a los ojos  
desde las aguas turbias de ese charco  
que convocan ahora mis palabras.  
No veo con los ojos: las palabras  
son mis ojos. Vivimos entre nombres;  
lo que no tiene nombre todavía  
no existe: *Adán de lodo*,  
no un muñeco de barro, una metáfora.

(Paz, 2004: 682)

A menudo un recuerdo se percibe como indefinido, farragoso, por lo que se puede establecer la analogía con la opacidad de un charco lodoso, y así se dan pistas también para la interpretación del título: *Pasado en claro*. En concreto, lo que se despliega es una sumersión en las capas del olvido (“Lodoso espejo: ¿dónde estuve?”) en busca de reconstruir el pasado. Y se añade otra sinestesia (“No veo con los ojos: las palabras / son mis ojos”) en combinación con el nominalismo (“Vivimos entre nombres; / lo que no tiene nombre todavía / no existe”), una filosofía que se remonta a la Antigüedad y que se refleja en la afirmación de la semiótica contemporánea de que, a fin de cuentas, el fundamento de la realidad es el significado. Si no hay significado, no hay nada, lo cual enfatiza la importancia de las palabras. Como veremos, es una clave decisiva para comprender el desarrollo de la meditación:

Ver al mundo es deletrearlo.  
Espejo de palabras: ¿dónde estuve?  
Mis palabras me miran desde el charco  
de mi memoria. Brillan,  
entre enramadas de reflejos,  
nubes varadas y burbujas,  
sobre un fondo del ocre al brasilado,  
las sílabas del agua.

(Paz, 2004: 682)

El mundo es un signo, un lenguaje, otra semejanza con la semiótica, pero desde el ángulo de un poeta (el yo lírico) que intenta descifrar el sentido de sus experiencias. Se ha inferido que en las reflexiones sobre la naturaleza de la memoria subyace una filosofía del lenguaje y es un tema que también analizan Gimferrer (1990: 73-74) y Verani (2013: 163-164). Gimferrer argumenta que *Pasado en claro* muestra que Paz comparte con Mallarmé, Rimbaud y Stevens la idea de que el poema ha dejado de plantearse como la exposición de un determinado tema previo (el amor, la soledad, la melancolía, etc.) para fijarse en el “propio lenguaje como tema específico”, por lo que el “interrogante central que a la vez aguijonea y paraliza a quien escribe es la materia misma de su escritura”. Se trata de una problematización de la relación entre fondo y forma que busca demostrar su interdependencia. Lo que quiere resaltar, más exactamente, es que la realidad de las cosas nombradas, el acto de nombrarlas y la posición de quien las nombra actualizan el vínculo entre *conocimiento* y *lenguaje* (o entre fondo y forma), y que dan testimonio de la lucidez inherente a la poesía. De esta manera,

se invierte la perspectiva, es decir, no se trata de eliminar el tema o el contenido, sino de partir de la forma para revelar el fondo. Como observa Gimferrer, “no hay más tema que éste en *Pasado en claro*, poema que desde su mismo título nos indica el designio de hacer ascender hacia la claridad diurna de la formulación escrita”.

Verani, por su parte, se ocupa de un aspecto que logra precisar la conclusión un poco abstracta de Gimferrer cuando afirma que en *Pasado en claro* “Paz vuelve a reconstruir la dinámica del cosmos, una cadencia verbal regida por analogías cifradas, cuyas resonancias sagradas eternizan el instante creador”. Para ejemplificar, Verani señala la recurrencia de alusiones al “puente” entre ciertos fenómenos: “puente / tendido entre una letra y otra”, “Salto de un cuento a otro / por un puente colgante de once sílabas”. La recurrencia pone al descubierto que las alusiones no son casuales, sino más bien simbólicas, y que la intención es relacionar lo uno y lo múltiple, lo particular y lo universal, lo racional y lo irracional, en sintonía con el cosmos. De hecho, es una palabra clave en varios poemas de Paz y resulta instructivo el análisis que efectúa Verani del poema “Pilares” de *Árbol adentro* (“Entre el fin y el comienzo / un instante sin tiempo / frágil arco de sangre, / puente sobre el vacío”). El “puente” conecta lo palpable y lo inefable del lenguaje sugiriendo la posibilidad de trascender el “entre” o el “abismo”, para reducir la “distancia entre pensar y decir”, y vislumbrar la realidad del instante eterno.

## 5. Salto de un cuento a otro

En el libro *Poeta con paisaje. Ensayos sobre la vida de Octavio Paz*, Guillermo Sheridan (2015: 19) indica los datos que necesitamos para contextualizar el análisis de la autoficción. Básicamente, los elementos evocados de la infancia de Octavio Paz son la *casa* y los *parientes*, y requieren algunas precisiones. Las referencias a la casa, ubicada en Mixcoac, traen consigo otras complementarias a la biblioteca, en el interior, y al jardín, en el exterior. Los parientes son su madre, Josefina Lozano de Paz (1893-1980); el padre, Octavio Ireneo Paz Solórzano (1883-1936); el abuelo, Ireneo Paz Flores (1835-1924); y la tía, Amalia Paz Solórzano (1865-1937). Ahora bien, como nos enseña Aristóteles (2002), el objetivo de la literatura es plasmar lo universal en lo particular, es decir, los personajes de un texto literario remiten implícitamente a ciertos arquetipos del ser humano, no a la vida del autor. La idea del análisis literario es reflexionar sobre la esencia del ser humano en general, no sobre la vida del autor en particular<sup>6</sup>. Si se aplica este principio a *Pasado en claro*, se puede deducir que, en última instancia, lo que importa no es averiguar hasta qué punto existe una correlación con la vida de Octavio Paz, sino dejarse llevar por el juego de la autoficción para ahondar en el sentido de esa frontera entre realidad y sueño como condición universal.

Otro estudio que se debe referir es el ensayo de Oviedo (2009), dedicado exclusivamente a *Pasado en claro* (1975), titulado “Los pasos de la memoria: lectura de un poema de Octavio Paz”. En general, Oviedo (2009: 383) comparte las apreciaciones de Gimferrer (1990: 30-31) y Verani (2013: 161) al subrayar la afinidad de *Pasado en claro* (1975) con *Piedra de sol* (1957) y *Blanco* (1967), y el tono confesional. Por lo que respecta a este último asunto, afirma que *Pasado en claro* es “una anagnórisis, un gran poema del autorreconocimiento, proceso a la vez doloroso y paliativo, lento y urgente, oscuro y lúcido”, y que completa los otros poemas largos en cuanto emprende la “búsqueda en su desarrollo total” (Oviedo, 2009: 383-384). Además, resalta el carácter narrativo de la composición:

Me refiero a un tono que podría llamarse *narrativo*, fruto de evocaciones, escenas y ambientes cuya precisión de retrato (de autorretrato) no quiere borrarse en el movimiento dialéctico del poema, sino justamente permanecer; hay en esa decisión algo tan personal de parte de un poeta cuyas elaboradas imágenes realizan un vuelo trascendente sobre los datos del mundo real, que conviene observarlo con atención. (Por cierto, no estoy identificando al autor del poema con el yo que lo escribe: pueden coincidir eventualmente, pero no son el mismo. Aquel existe fuera del poema, éste sólo dentro de él). (Oviedo, 2009: 385)

Esta caracterización es muy importante para el objetivo del presente artículo porque justifica ampliar los estudios de la autoficción para que incluyan la poesía también. Puede interpretarse a la luz de la influencia del posmodernismo que promueve el desdibujamiento de los límites entre los géneros literarios tradicionales en

<sup>6</sup> Desde luego, los estudios biográficos tienen su razón de ser como estudios empíricos (no literarios), esto es, siempre que se limiten a resumir la vida de un escritor, pero también hay estudios que se desvían de este objetivo al incluir citas de la obra del autor para sacar conclusiones sobre su vida (psicobiografismo). Es un procedimiento bastante especulativo que implica cometer la falacia intencional.

beneficio de subgéneros como la “prosa poética” y la “poesía narrativa”, por ejemplo. *Pasado en claro* es poesía narrativa si tenemos en cuenta que el hablante poético se mueve de un espacio a otro, describiendo varios escenarios, pero, a diferencia de un cuento, no emplea la intriga y, en este sentido, conserva una parte fundamental de su esencia original: la poesía es meditativa.

Las referencias autobiográficas se fijan en el abuelo, la tía, el padre y la madre, pero la idea no es hacer un análisis exhaustivo (no es necesario), sino solo examinar algunos fragmentos que servirán de punto de partida para una discusión sobre el fenómeno de la autoficción:

A la luz de la lámpara —la noche  
ya dueña de la casa y el fantasma  
de mi abuelo ya dueño de la noche—  
yo penetraba en el silencio,  
cuerpo sin cuerpo, tiempo  
sin horas. Cada noche,  
máquinas transparentes del delirio,  
dentro de mí los libros levantaban  
arquitecturas sobre una sima edificadas.  
Las alza un soplo del espíritu,  
un parpadeo las deshace.

(Paz, 2004: 686)

En este primer fragmento, figuran la casa, la biblioteca y el abuelo, y la descripción que hace el yo lírico de su propia existencia da a entender que sigue indagando en el mundo fantasmagórico de la memoria: “yo penetraba en silencio, / cuerpo sin cuerpo, tiempo / sin horas”. Más adelante, introduce a la tía:

Los fresnos me enseñaron,  
bajo la lluvia, la paciencia,  
a cantar cara al viento vehemente.  
Virgen somnolucua, una tía  
me enseñó a ver con los ojos cerrados,  
ver hacia dentro y a través del muro.  
Mi abuelo a sonreír en la caída  
y a repetir en los desastres: *al hecho, pecho*.

(Paz, 2004: 689)

Aquí hay una alusión indirecta al jardín de la casa, que informa sobre la importancia del contacto con la naturaleza para el yo lírico, y luego viene una caracterización de la relación con el abuelo y la tía, que parece haber sido armoniosa y significativa, en contraste con la que mantenía con el padre:

Del vómito a la sed,  
atado al potro del alcohol,  
mi padre iba y venía entre las llamas.  
Por los durmientes y los rieles  
de una estación de moscas y de polvo  
una tarde juntamos sus pedazos.  
Yo nunca pude hablar con él.  
Lo encuentro ahora en sueños,  
esa borrosa patria de los muertos.  
Hablamos siempre de otras cosas.  
Mientras la casa se desmoronaba  
yo crecía. Fui (soy) yerba, maleza  
entre escombros anónimos.

(Paz, 2004: 689)

Se advierte claramente el tono confesional en este retrato de un padre alcohólico, ausente e irresponsable, transmitido mediante un lenguaje directo y objetivo, sin adornos, que remata con una expresión metafórica



llena de amargura: “Fui (soy) yerba, maleza / entre escombros anónimos”. En suma, ahora tenemos los datos que permiten establecer en qué sentido este texto es un ejemplo de autoficción.

Casas (2012: 33-34) explica que es el propio relato el que genera una serie de estrategias retóricas orientadas a construir la narración autoficcional y que se distingue por jugar con la impresión realista “estrechando los lazos entre la obra literaria y el universo extratextual”. Sin embargo, a la postre, la intención de este acercamiento, que produce tensión y despierta interés, es “llamar al referente para negarlo de inmediato” proyectando la fractura del yo autobiográfico (su desdoblamiento y ficcionalización). Es lo que hemos definido antes como el otro, la máscara o la sombra. Las observaciones referidas confirman nuestra hipótesis de que, en el fondo, la autoficción emerge como resultado de una selección de estrategias retóricas, por lo que también se puede detectar en la poesía. Entonces, para poder demostrar que *Pasado en claro* encaja dentro del género de la autoficción, es preciso vincular el análisis de la esencia de la memoria con las afirmaciones supuestamente autobiográficas, pero consideremos primero un ejemplo del ensayo de Casas (2012: 25-26) y una ampliación del marco teórico.

El ejemplo se centra en la novela *El mundo*, de Juan José Millás, un texto que invita a una lectura a la vez autobiográfica y ficcional, y que, por eso, se asocia con la autoficción. Hay varios indicios que sustentan esta interpretación: la identificación explícita entre autor y narrador, la naturaleza de los asuntos narrados, en particular los recuerdos de infancia y juventud, el amor, la amistad y las pérdidas, que acentúan una lectura autobiográfica y que luego se ponen en cuestión cuando, hacia el final del relato, el narrador concluye que “resultaba fantástico que aquel viaje tantas veces aplazado formara parte de la trama de *El mundo*, pues así había decidido titular la novela”. La ambigüedad genérica se ve potenciada por ciertas estrategias retóricas que “colaboran de manera decisiva en la problematización de la noción de autoría o identidad textual”, sobre todo la decisión de incorporar un elemento de metafiction que subvierte los cimientos del relato, y se agrega la dimensión pragmática donde se genera un conflicto entre el pacto autobiográfico y el pacto ficcional. Un análisis semiótico siempre se mueve entre tres niveles: el sintáctico, el semántico y el pragmático.

Lo que sobresale al inicio de *Pasado en claro* es la voz de un yo disperso, ambulante y esquivo que se comprende mejor situándolo en el contexto del psicoanálisis de Jacques Lacan (2002) y la deconstrucción de Paul de Man (1990), como hace Casas (2012: 13-17). Al respecto, indica que la noción lacaniana de *línea de ficción*, que designa el proceso de seleccionar ciertas facetas de la experiencia del pasado para elaborar una imagen razonable del presente, plantea que el sujeto es esencialmente una construcción ofreciendo así una explicación de la crisis del yo autobiográfico (el debate sobre su capacidad referencial). Esta tendencia se ha ido consolidando, lo que significa que ya no se concibe el texto como efecto del sujeto, sino más bien al contrario: es el sujeto quien se va formando a través de la escritura. Y es la premisa que desarrolla Paul de Man cuando sostiene que ambos discursos, el autobiográfico y el ficcional, aprovechan la potencia topológica del lenguaje al sustituir el yo por una figura que sirve de disfraz. Dicho de otro modo, la ficcionalización del sujeto, que adquiere más fuerza en la autoficción que en la autobiografía, permite al autor hablar de sí mismo con más libertad y, en consecuencia, advierte Casas (2012: 17), se impone una “verdad íntima, hecha de equívocos y contradicciones, como equívoca y contradictoria es la identidad del individuo”.

Para no repetir lo mismo (Paz, 2004: 679-682), vamos a examinar otro fragmento (Paz, 2004: 683-684) de *Pasado en claro* donde se desenvuelve la intención de apresar la esencia del tiempo: “La hendedura fue pórtico / del más allá de lo mirado y lo pensado”. El hablante poético se nos presenta como más homogéneo y preciso que antes, pero es un cambio sutil y relativo porque continúa la desconexión de la lógica: “—allá dentro es afuera, / es todas partes y ninguna parte, / las cosas son las mismas y son otras”. Se fija en un espacio profundamente metafórico que se revela como la topografía de la memoria (“—allá dentro, país de entretejidos ecos, / se despeña la luz, lenta cascada, / entre los labios de las grietas”), para luego desarrollar una meditación sobre la temporalidad: “siempre y nunca es lo mismo, / nunca ha llovido y llueve siempre, / todo está siendo y nunca ha sido, / pueblo sin nombre de las sensaciones”. El tema del tiempo apunta hacia el tema de la identidad y así se actualiza la pregunta por la existencia del yo. La similitud con Heráclito y su adagio *panta rei* (todo fluye) es evidente: la vida —o, en este caso, la conciencia— es un flujo de percepciones imparables y confusas, por lo que la única manera de encontrar fijeza sería regresando a lo primordial, a lo arcaico, a lo inamovible, en la dialéctica entre ser y no ser. Nótese que esto no le resta originalidad al escritor mexicano. Lo que hace es *poetizar* una idea filosófica desde su punto de vista personal. Además, si retomamos el aspecto del desdoblamiento, se puede ampliar la investigación de la identidad: ya se ha advertido que el autor de un texto literario se desdobra en un narrador (prosa) o yo lírico (poesía), y, pensándolo bien, sucede algo semejante en la vida real. Decir “yo” entraña una abstracción. El contacto directo, sin mediación, con el “yo” no es posible y, por ello, el “yo” siempre es una construcción, tanto en la realidad como en la ficción. Así las cosas, podemos pasar a la segunda fase del análisis.

Cuando nos encaramos a las referencias autobiográficas, básicamente, hay dos alternativas: hacer una interpretación empírica o una estética, o, lo que es lo mismo, identificar el yo lírico con Octavio Paz o con un

personaje ficticio, que integran la oposición entre el psicobiografismo<sup>7</sup> y la autoficción. Optar por la primera supone cometer la falacia intencional y, además, quizá más grave, utilizar una obra literaria como un simple pretexto para hablar de la vida del escritor ignorando la dimensión estética. En cambio, si se elige la segunda, se mantiene la perspectiva estética y, en lugar de intentar establecer el vínculo exacto con la vida de Octavio Paz, se enfocan ciertas relaciones familiares que se pueden reconocer gracias al principio de la verosimilitud, por ejemplo, imaginar qué significa tener un padre alcohólico. Aquí se concretan varias “implicaciones semióticas”, que mencionamos al final del marco teórico, y queda claro que la autoficción es una manifestación de este desarrollo: el significado se genera en el texto o, mejor dicho, en la interacción entre el lector y el texto, lo que explica por qué Gadamer (2017) concibe el proceso como la fusión del horizonte del lector con el horizonte del texto. Otra implicación semiótica tiene que ver con el nivel pragmático. Resulta que no se puede definir la autoficción en términos puramente formales remitiendo a ciertas estructuras del texto porque asimismo influye la vacilación del lector entre el pacto autobiográfico y el ficcional. Lo más llamativo de la autoficción es la invitación a cuestionar la distinción tajante entre realidad y ficción, y es una propuesta que matiza José María Pozuelo Yvancos (1993: 15) en su estudio *Poética de la ficción* cuando afirma que la “cotidianidad más real, lo que nos rodea y mucho de aquello que sentimos más factual está intensamente penetrado de ‘literatura’”.

¿Cómo termina *Pasado en claro*? Después del episodio autobiográfico (Paz, 2004: 686-689) el yo lírico sigue reflexionando sobre la esencia de la memoria, el tiempo, la identidad, el ser y el no ser, y el desenlace transmite una síntesis de estos pensamientos:

Estoy en donde estuve:  
voy detrás del murmullo,  
pasos dentro de mí, oídos con los ojos,  
el murmullo es mental, yo soy mis pasos,  
oigo las voces que yo pienso,  
las voces que me piensan al pensarlas.  
Soy la sombra que arrojan mis palabras.

(Paz, 2004: 696)

El fin nos devuelve al comienzo porque reaparecen las alusiones a los “pasos mentales” con algunas variaciones y el último verso es clave: “Soy la sombra que arrojan mis palabras”. Ahí tenemos el desdoblamiento: el “yo” cobra forma a través de la escritura (su existencia emerge de las palabras). La construcción del yo se puede interpretar desde dos perspectivas complementarias, interna (hacia dentro) o externa (hacia fuera), y esto nos induce a comentar un último estudio previo: *Autor, autoridad y autorización. Escritura poética de Octavio Paz* (1999), de Rubén Medina. En el prólogo, Medina (1999: 11-22) declara que se propone investigar el papel de Paz como poeta, crítico literario e ideólogo, que se deriva de sus poemas y ensayos, con énfasis en el aspecto político, es decir, la imagen que Paz forjó de su persona en la sociedad mexicana y en el ámbito internacional. Problematicando el tema en cuestión, Medina (1999: 12) argumenta que esa “imagen” reside en la “pluralidad de voces, géneros y estrategias discursivas en las que se desdobra inteligentemente este autor, aquello que da coherencia e impulsa su actividad poética y crítica”; sin embargo, cuando se mira más de cerca, se descubre un entramado de contradicciones que hacen que la empresa se convierta en una ficción. Por ejemplo, el mismo Paz y muchos críticos literarios sostienen que en su poesía no se repiten los motivos ideológicos de sus ensayos históricos, que estos dos géneros andan por caminos separados, y la respuesta de Medina (1999: 14) sugiere que se trata de un prejuicio que se debe desmontar: “Privilegiar al poeta y al crítico literario sobre la figura política e ideológica presupone la falacia de que hay dos autores con el mismo nombre y sin ninguna relación”. En definitiva, la discusión expuesta señala otra cara, igual de importante, del análisis que se ha realizado en este artículo.

<sup>7</sup> El psicobiografismo tiene una larga tradición que se nutre de la fascinación que sienten muchos lectores por este vínculo. Una muestra al respecto es el intento de identificar la vida traumática de Franz Kafka con el comportamiento neurótico de los personajes de sus cuentos y novelas, aproximación que sigue suscitando polémica.

## 6. Epílogo

Puede parecer una anacronía calificar *Pasado en claro* (1975) de Octavio Paz como autoficción en vista de que el término fue acuñado por Serge Doubrovsky en 1977, pero ya se ha demostrado que el fenómeno en sí no es nuevo. Llámese autoficción, *mise en abyme* o ficcionalización de la experiencia, la idea es provocar que se revise el significado de los conceptos de sujeto, verdad y objetividad, y es precisamente lo que sucede en este poema. El análisis se organizó en dos etapas, correspondientes a las estrategias retóricas y las alusiones autobiográficas, y al final se constató que la definición depende de la elección entre dos interpretaciones, la empírica o la estética, que revelan la confrontación entre el psicobiografismo y la autoficción, y se justificó la inclinación por la segunda opción rechazando la falacia intencional que arrastra el psicobiografismo. Desde luego, las observaciones de otros críticos literarios han sido de gran ayuda para esta investigación, sobre todo las pautas que brindaron Gimferrer (1990), Verani (2013) y Oviedo (2009).

## Referencias bibliográficas

- Aristóteles (2002). *Poética*, Madrid: Biblioteca Nueva.
- Barthes, Roland (2009) [1984]. *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*, Barcelona: Paidós.
- Casas, Ana (ed.) (2012). *La autoficción. Reflexiones teóricas*, Madrid: Arco/Libros.
- Cuesta Abad, José y Julián Jiménez Hefferman (eds.) (2005). *Teorías literarias del siglo XX*, Madrid: Akal.
- De Man, Paul (1990) [1979]. *Alegorías de la lectura*, Barcelona: Lumen.
- Doubrovsky, Serge (2012). “Autobiografía/verdad/psicoanálisis”, en Ana Casas (ed.), *La autoficción. Reflexiones teóricas*, Madrid: Arco/Libros, pp. 45-64.
- Eco, Umberto (2013) [1990]. *Los límites de la interpretación*, Barcelona: Debolsillo.
- Gadamer, Hans Georg (2017) [1960]. *Verdad y método*, Salamanca: Sígueme.
- García Berrio, Antonio y Teresa Hernández Fernández (2012). *Crítica literaria. Iniciación al estudio de la literatura*, Madrid: Cátedra.
- Gimferrer, Pere (1990) [1980]. *Lecturas de Octavio Paz*, Barcelona: Anagrama.
- Lacan, Jacques (2002) [1966]. *Escritos I*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- Lejeune, Philippe (1975). *Le pacte autobiographique*, Paris: Seuil.
- Medina, Rubén (1999). *Autor, autoridad y autorización. Escritura poética de Octavio Paz*, México: El Colegio de México.
- Oviedo, José Miguel (2009). “Los pasos de la memoria: lectura de un poema de Octavio Paz”, en Enrico Mario Santí (ed.), *Luz espejeante: Octavio Paz ante la crítica*, México: Universidad Nacional de México, pp. 383-408.
- Paz, Octavio (2004). *Obra poética (1935-1998)*, Barcelona: Círculo de Lectores.
- Pozuelo Yvancos, José María (1993). *Poética de la ficción*, Madrid: Síntesis.
- Santí, Enrico Mario (ed.) (2009). *Luz espejeante: Octavio Paz ante la crítica*, México: Universidad Nacional de México.
- Sheridan, Guillermo (2015). *Poeta con paisaje. Ensayos sobre la vida de Octavio Paz*, México: Ediciones Era.
- Verani, Hugo J. (2013)- *Octavio Paz: el poema como caminata*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Wimsatt, William y Monroe Beardsley (2005) [1954]. “La falacia intencional”, en José Cuesta Abad y Julián Jiménez Hefferman (eds.), *Teorías literarias del siglo XX*, Madrid: Akal, pp. 399-411.