

# «MARIPOSA DE OBSIDIANA», DE OCTAVIO PAZ: EL SURREALISMO Y LA VOZ DEL MITO

EDUARDO BECERRA

El reconocimiento de la importante presencia del surrealismo en la obra de Octavio Paz ha sido unánime, pero no hay tanta coincidencia a la hora de señalar el alcance de su repercusión. Se ha afirmado a menudo que es visible desde su poesía temprana, pero creo más certero afirmar que fue resultado de un proceso de cambio que ofreció ciertas actitudes iniciales recelosas trastocadas en un profundo interés posterior que le condujo a un papel indiscutible en la revitalización del movimiento.

Así, las visitas a México de Antonin Artaud, en 1936, y de André Breton, en 1938, interesados en el rastreo de un México primordial y mítico encarnado en sus culturas indígenas, ajeno a la historia y con ello a la decadencia de la civilización occidental, fueron recibidas con un significativo silencio por parte de Paz que en poco se distinguió de la ajenidad y la distancia de que hizo gala la mayor parte de la intelectualidad mexicana de la época, en un contexto fuertemente politizado donde el peso del comunismo de corte estalinista era más que evidente, lo que ponía bajo sospecha las simpatías troskistas de algunos de los máximos representantes del movimiento. Las reacciones de Paz ante la celebración en 1940 en la capital mexicana de la Exposición Internacional Surrealista tampoco indican un acercamiento a sus propuestas. Con motivo de esta muestra, Luis Cardoza y Aragón, bajo el título de «Demagogos de la poesía», publica un artículo en *Taller*, revista dirigida en esos momentos por Octavio Paz, donde destaca la podredumbre que aqueja al movimiento y designa a André Breton como

jefe y pontífice de un triste rebaño. Pero aún más esclarecedora de la posición de Paz en esos años fue su respuesta a una de las preguntas de la encuesta que la revista *Romance* publica el 15 de febrero de ese mismo año. Su segunda pregunta rezaba: «¿Cómo definiría usted las características de la literatura posterior al movimiento surrealista?», interrogante de por sí tendenciosa al dar por hecho que el surrealismo había pasado ya a la historia. En su breve respuesta, achaca al surrealismo lo que sin duda suponía para los surrealistas la peor ofensa que se podía decir contra ellos. Para él, el surrealismo había caído en la literatura, prisionero de un lenguaje lleno de lugares comunes.

Todo cambia en la década de los cuarenta. Paz atraviesa un período dominado por el desencanto creciente hacia el comunismo mexicano e internacional con el que se había identificado en los años de juventud, del que había empezado a desconfiar durante la celebración en la España de la Guerra Civil del Congreso de Escritores Antifascistas de 1937, y que crecería con la firma del pacto germano-soviético de no agresión en 1939, el asesinato de Trotsky, la ruptura con Neruda a raíz de la antología de poesía moderna en lengua española *Laurel* y la segunda guerra mundial. En 1942 se produce su encuentro en México con los trotskistas Victor Serge y Jean Malaquais y el surrealista Benjamin Péret, que para él supuso, según sus propias palabras, el encontrar una vía de salida del enredo moral, político y estético que le asfixiaba. Finalmente, su salida de México y su encuentro con Breton y el grupo surrealista en el París de la



André Breton.

<sup>1</sup>  
Octavio Paz, *El arco y la lira*, México, FCE, 1986 (3ª ed.), p. 171.

segunda mitad de los años cuarenta marcará algunas pautas de un cambio de rumbo muy significativo en su trayectoria poética.

La coincidencia temporal entre esta transformación y el contacto con destacados miembros del surrealismo en México y en París indica la importancia de la influencia surrealista en la nueva dirección emprendida. Sin embargo, delimitar con exactitud esta impronta no resulta fácil. Las voces críticas más numerosas nos hablan de una etapa específicamente surrealista en la poesía de Paz que abarcaría desde *¿Águila o sol?*, de 1951, hasta *Piedra de sol*, poema de 1957 incluido posteriormente en *La estación violenta*. A partir de entonces, para estos críticos su huella comenzará a entremezclarse con otras referencias muy importantes, sobre todo la de Mallarmé y la de las filosofías y religiones orientales, con el budismo tántrico a la cabeza. Sin negar estas apreciaciones, no habría que achacar exclusivamente a sus contactos con Breton y sus compañeros de viaje estos nuevos cauces.

El rastro surrealista se entremezcla con otras presencias que vienen de recientes descubrimientos y lecturas de esa época, como los de los poetas de lengua inglesa Eliot, Pound, Cummings y William Carlos Williams, y la poesía japonesa, por ejemplo. Y asimismo fue resultado de un proceso de maduración que arranca de tiempo atrás y que estuvo marcado, entre otras referencias, por sus lecturas del barroco hispánico y sobre todo por su admiración por el romanticismo y por algunas figuras capitales de la tradición poética moderna, como Rimbaud, Lautréamont y Nerval. Estas últimas lecturas nos ofrecen un aspecto problemático en el análisis de las relaciones entre Paz y el surrealismo, ya que muestran que el autor de *Libertad bajo palabra* bebió en muchos casos de las mismas fuentes de las que se nutrieron los propios surrealistas, y lo mismo ocurre con su temprano interés por la poesía de aquellos poetas de lengua española –Cernuda, Aleixandre, Neruda, Prados, Lorca, Altolaguirre y Alberti– que, tocados por el surrealismo, revitalizaron sus propuestas.

La huella surrealista se bifurca y serpentea por su poesía en medio de múltiples entrecruzamientos. La continuidad que romanticismo y surrealismo ofrecen en sus planteamientos poéticos, por ejemplo, hace difícil establecer la frontera entre las repercusiones de ambos modelos poéticos; para trazarla, quizá resulte útil la distinción que el propio Paz establece entre ambos en el capítulo de *El arco y la lira*

dedicado a la inspiración –capítulo que constituye una de sus mejores reflexiones sobre el surrealismo–: «El surrealismo se presenta como una radical tentativa por suprimir el duelo entre sujeto y objeto, forma que asume para nosotros lo que llamamos realidad (...). Los románticos niegan la realidad –cáscara fantasmal de un mundo ayer henchido de vida– en beneficio del sujeto. El surrealismo acomete también contra el objeto. El mismo ácido que disuelve al objeto disgrega al sujeto. No hay yo, no hay creador, sino una suerte de fuerza poética que sopla donde quiere y produce imágenes gratuitas e inexplicables (...). El 'objeto surrealista' se volatiliza (...). El sujeto desaparece también: el poeta se transforma en poema, lugar de encuentro entre dos palabras o dos realidades»<sup>1</sup>.

Esta línea explicará algunos aspectos muy significativos de los nuevos planteamientos de su escritura y de su pensamiento poético, que se abren a una nueva etapa con la publicación de *Libertad bajo palabra* en 1949, considerado por él mismo su primer poemario de madurez. En él se recogen composiciones de fases previas, sometidas a una reescritura que será constante en sus sucesivas ediciones; al mismo tiempo, incorporará nuevos poemas fechados desde 1943. Aunque irá cambiando su fisonomía a lo largo de sus cinco diferentes ediciones, que van desde 1949 hasta 1988, un hecho se mantendrá constante a partir de la segunda edición de 1960; a partir de ella, *Libertad bajo palabra* incluirá su producción hasta *Piedra de sol*, poema de 1957 y que en esta versión quedará incluida dentro de *La estación violenta*. Así, este poemario constituirá una especie de biografía poética del autor hasta ese momento y cuya escritura no ofrecerá una ruptura total con su producción anterior, pero sí la adquisición de modulaciones diferentes.

Resulta fundamental, a la hora de establecer las modalidades de la filiación surrealista de Paz, tener en cuenta la situación del surrealismo en ese momento. Mediados de los cuarenta es la época del regreso de Breton después de un viaje por América donde su encuentro con Aimée Cesaire revitaliza el interés por las culturas primitivas americanas, del que ya había dado muestras durante su estancia en México. La importancia de la orientación primitivista en esos momentos se refleja en el texto «Prolegómenos a un tercer manifiesto surrealista o no», de 1942, publicado sólo tres años antes de la llegada de Paz a París. Esta exaltación de las civilizaciones an-

«Mariposa de obsidiana», de Octavio Paz: el surrealismo y la voz del mito

tiguas por parte de Breton se acompaña en este texto de un cierto tono desengañado; frente a ello, el interés primitivista aparecía como una alternativa viable para un surrealismo en crisis. Creo que aquí podemos encontrar una encrucijada clave para explicar al menos unos de los rastros más visibles de la huella surrealista en la poesía de Paz, pues ayuda a explicar el interés que por esos años adopta su escritura, tanto poética como ensayística, por las esencias míticas de lo mexicano.

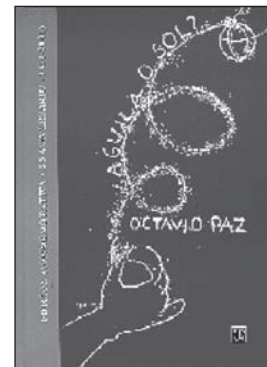
El surrealismo, como dijo Paz, era por entonces no llama pero sí brasa, y la importancia que para su biografía poética tuvo el contacto con Breton y su grupo no iba a suponer la asunción incondicional de su credo sino el descubrimiento de una vía extraordinariamente fértil a la hora de ahondar en las propias inquietudes poéticas que habían ido madurando en los años previos. *Libertad bajo palabra* es testimonio de una fase de parálisis poética y del anuncio de su superación; y por ello el libro arranca y se prolonga en una incesante puesta en crisis del lenguaje. Ambas experiencias se manifiestan en un sinfín de fórmulas y búsquedas: el viaje hacia la otredad, el poema como campo de batalla no con sino contra la palabra, la búsqueda de la revelación, la recuperación de lo sagrado, la cosmovisión analógica, la centralidad de la imagen despojada de las adherencias del yo poético con el fin de desplegar un lenguaje que no busque el sentido sino la presencia de las cosas convocadas, el erotismo como consecución de la armonía original entre el hombre y la naturaleza o la escritura de espesor mítico, serían algunas de ellas. Los ecos surrealistas serán numerosos (siempre mezclados con otras reminiscencias), y me centraré en un poema que quizás sea el que muestre con mayor amplitud muchos de ellos y los perfiles más nítidos de su asimilación por parte de Paz. Me refiero a «Mariposa de obsidiana», perteneciente al poemario *¿Águila o sol?*, para muchos, también para mí, el libro más impregnado de surrealismo y el que abre su etapa más específicamente ligada a sus propuestas en ese momento.

El título del libro contiene una serie de referencias muy reveladoras en cuanto a la forma en que Paz articula su recepción del surrealismo. *¿Águila o sol?* es el equivalente a nuestro ¿cara o cruz?, pregunta previa al lanzamiento de la moneda. Esta invocación del azar se une a un imaginario personal de honda raíz mexicana. En la estela de *El laberinto de la soledad* publicado un año antes, el haz de

símbolos que despliega el título nos da pautas claras sobre el carácter de la reflexión emprendida por Paz. La disyuntiva entre águila o sol nos enfrenta al problema de la unidad de los contrarios, preocupación central del surrealismo —y ligada en este caso a la preocupación por la identidad mítica de lo mexicano, en una doble vía muy representativa de sus búsquedas de este periodo—: el sol es una de las representaciones de Quetzalcoatl, divinidad máxima del panteón azteca, y el águila es símbolo de México y de lo mexicano y figura ligada a la fundación de Tenochtitlán, la capital del imperio azteca; pero el águila es asimismo emblema de lo solar y para los aztecas el dios águila era también representación del sol. La dualidad se resuelve de nuevo en unidad, anverso y reverso aparecen como símbolos de lo mismo, de un México unitario y plural.

*¿Águila o sol?* muestra así un rasgo prototípico de la utilización del surrealismo por parte de Paz: su orientación hacia la reflexión sobre la identidad mexicana, como parte de una búsqueda más global y metafísica que anhela el encuentro con el ser profundo de lo existente, la revelación de la totalidad, la fusión con lo otro encarnando en el devenir del poema el fluir del cosmos. Se anhela la conversión de la poesía en operación mágica, cumpliendo una de las exigencias más obsesivamente perseguida por Breton, y en la última sección del libro, titulada también *¿Águila o sol?*, sus poemas dibujan un viaje hacia ese lugar que para Paz fue el que siempre buscó Breton —de ahí el título del artículo de homenaje, «André Breton o la búsqueda del comienzo», que escribió con motivo de su muerte: el comienzo, el origen del ser, el regreso al tiempo del pacto primordial entre los semejantes—. Como muestra «Mariposa de obsidiana», el México primordial sería uno de los reductos míticos de ese tiempo original, y este poema ilustra la adecuación de las búsquedas poéticas de Paz en ese momento con las orientaciones generales del surrealismo, ya que fue el primer poema de su autor incluido en una publicación surrealista: el *Almanaque surrealista del medio siglo* (1950).

La mariposa de obsidiana es imagen de la diosa chichimeca Itzapálotl, luego con los aztecas Tlazoltéotl. Como suele ocurrir con casi todas las figuras mitológicas, acoge múltiples valores y representaciones: la imagen de Itzapálotl es emblema de la fecundidad, madre tierra y protectora de los partos, pero también de la destrucción al estar asociada a los sacrificios y a la guerra; su figura repre-

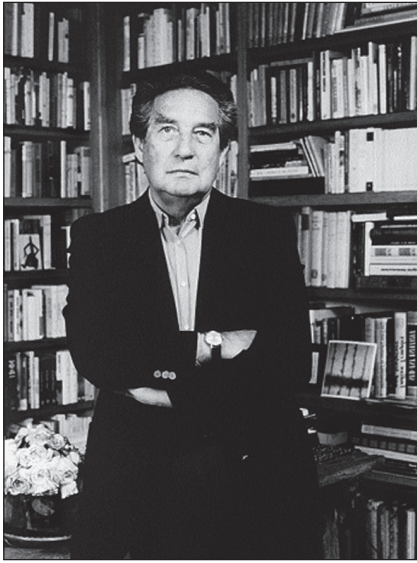


Portada de *Águila o sol*, de Octavio Paz.

2  
Citaré por la edición de Enrico Mario Santi, *Libertad bajo palabra* [1935-1957], Madrid, Cátedra, 1990.

«Mariposa de obsidiana», de Octavio Paz: el surrealismo y la voz del mito

EDUARDO BECERRA



Octavio Paz.

senta asimismo la expulsión del paraíso celestial y la llegada a la tierra y era diosa de la inmundicia y comedora de los «pecados», regeneradora así del alma humana, e igualmente representa el placer, la voluptuosidad, la fecundidad y la fertilidad. Vinculada a la luna y a la noche, diosa terrestre y nocturna, su condición de Madre Tierra nos remite al tiempo absoluto del origen y su voz es la voz del comienzo, ese tiempo y lugar que, como se ha dicho ya, para Paz fue el punto de llegada de la utopía poética surrealista. Paz se sirve de esta figura en el poema para encarnar la posibilidad de reconciliación de las dualidades antagónicas del mundo que en el

texto se declaran perdidas, y para testimoniar dicha pérdida recupera otro hecho fundamental asociado a su figura: a partir del siglo XVI se la vincula con el culto a la virgen de Guadalupe, la virgen criolla de México. El poema recrea el lamento de la mariposa de obsidiana (material que es representación del alma humana y que al mismo tiempo servía para fabricar los cuchillos del sacrificio: nuevo símbolo dual de vida y muerte) al pasar de diosa generadora de vida, madre del cosmos fundida con la naturaleza, a imagen diminuta y yerma encerrada en los muros catedralicios:

Me cogieron suavemente y me depositaron en el atrio de la Catedral. Me hice tan pequeña y tan gris que muchos me confundieron con un montoncito de polvo. Sí, yo misma, la madre del pedernal y de la estrella, yo, encinta del rayo, soy ahora la pluma que abandona el pájaro en la zarza. Bailaba, los pechos en alto y girando, girando, girando hasta quedarme quieta; entonces empezaba a echar hojas, flores y frutos. En mi vientre latía el águila (pp. 280-281).

Su palabra sagrada testimonia ya desde sus primeras líneas la humillación sufrida, los efectos demoleedores de la historia: «Mataron a mis hermanos, a mis hijos, a mis tíos. A la orilla del lago Texcoco me eché a llorar» (p. 280). Convertida en otra diosa diferente, despojada de sus antiguos poderes, llora en Texcoco, en la antigua ciudad azteca donde Cortés, tras tomarla y asesinar a su soberano, sentaría las bases de la conquista del imperio azteca. Itz'papálotl encarna así la nostalgia del origen y la visión mítica del mundo que concibe el tiempo de la historia como exilio del

paraíso original. Al tratar de recuperar la voz de la diosa, la escritura surge como expresión del deseo de retorno a ese mundo sagrado, ese sagrado extra religioso que fue herencia romántica revitalizada por los surrealistas.

Si nos fijamos en la estructura del poema podemos encontrar un proceso que en buena medida sitúa con nitidez el momento poético de la trayectoria de Paz y asimismo no sería descabellado considerarlo como representación precisa de una parte central de la aventura poética de la modernidad, según los perfiles con que la dibuja el propio Paz en *Los hijos del limo* y que él mismo asumió en su labor de poeta. «Mariposa de obsidiana» despliega un movimiento en tres tiempos idéntico al de la cosmovisión analógica que Paz sitúa como centro del surgimiento y desarrollo de la poesía moderna. Al comienzo del texto, como se ha señalado, encontramos la nostalgia del mundo ido, la antigua era de la luz ahora decapitada, de la plenitud cósmica de la que la diosa era generadora y reguladora, en una dimensión muy similar a la del dios Pan (tan utilizado también por otros grandes poetas de la modernidad). Tras ello, encontramos el tiempo estéril del presente, los estragos de un mundo árido y sin alma que rodea a la diosa, paisaje quieto solo poblado por los signos de la muerte:

Cada noche es un párpado que no acaban de atravesar las espinas. Y el día no acaba nunca, no acaba nunca de contarse a sí mismo, roto en monedas de cobre. Estoy cansada de este solitario trunco. Dichoso el alacrán madre, que devora a sus hijos. Dichosa la araña. Dichosa la serpiente, que muda de camisa. ¿Cuándo acabarán de devorarme estas imágenes? ¿Cuándo acabaré de caer en esos ojos desiertos? Estoy sola y caída, grano de maíz desprendido de la mazorca del tiempo (p. 282).

A partir de este momento, la voz de Itz'papálotl entona la esperanza del regreso, de la superación del tiempo inmóvil del presente gracias a la reconstrucción futura del tiempo de la plenitud recuperada. Lo interesante es que la poesía queda señalada como la emisaria de este anuncio y la encargada de llevar a cabo este renacer. La diosa interpela al poeta y lo invita a que la posea como condición ineludible para alcanzar la meta. El poema se convierte en canto erótico, punto clave en la relectura surrealista de Paz y asimismo de su interpretación de la poesía moderna y de su propia poética, porque cantar ya no es decir el deseo sino culminarlo en un acto idéntico

al de la entrega sexual: «Siébrame entre los fusilados», dice Itz'papálotl, y continúa:

Lluéveme, asoléame. Mi cuerpo arado por el tuyo ha de volverse un campo donde se siembra uno y se cosecha ciento [...]. Toca mis pechos de yerba. Besa mi vientre, piedra de sacrificios. En mi ombligo el molino no se aquieta: yo soy el centro fijo que mueve la danza. Arde, cae en mí: soy la fosa de cal viva que cura los huesos de su pesadumbre. Muere en mis labios, nace en mis ojos. De mi cuerpo brotan imágenes: bebe en esas aguas y recuerda lo que olvidaste al nacer. Yo soy la herida que no cicatriza, la pequeña piedra solar: si me rozas, el mundo se incendia (pp. 282-283).

La poesía, al tratar de encarnar la fusión erótica, se vuelve acto: entonar la voz de la diosa es poseerla, cantarla es recorrer su cuerpo y entrar en sus rincones escondidos. No hay mejor ofrenda que la posesión, solo así el poema puede lograr el regreso al origen, recuperar los acentos de la voz del mito capaces de entonar no ya los sonidos del cosmos sino su propio fluir. El poema es cortejo, invitación al fulgor instantáneo del encuentro sexual: «Te espero en ese lado del tiempo en donde la luz inaugura un reinado dichoso: el pacto de los gemelos enemigos» (p. 283). «Allí –como leemos al final– abrirás mi cuerpo en dos, para leer las letras de tu destino» (p. 283). Si el poema es acción que discurre a través de los cuerpos, sus letras se marcan sobre la superficie de la carne y sus signos quedan trazados en los movimientos del cuerpo de los amantes.

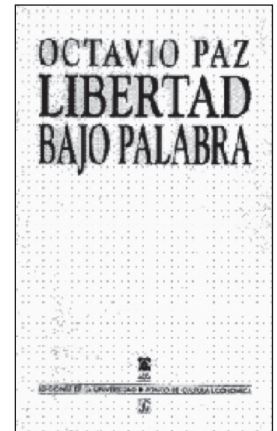
He aquí el lugar de la revelación, un espacio de inminencia siempre a punto de producirse, promesa de plenitud donde la poesía encuentra su sentido. «Mariposa de obsidiana» resume así las líneas fundamentales de la aventura de *Libertad bajo palabra* y más concretamente de *¿Águila o sol?*, poemario que acaba con dos textos que subrayan esa esperanza en el logro de una poesía capaz de transformar el mundo. «Himno futuro» y «Hacia el poema» constituyen un nuevo anuncio de una poesía de inminente advenimiento: aquella en la que «la imagen se hace acto, acontece el poema: la poesía entra en acción», tal y como se define en las últimas líneas de «Hacia el poema» (p. 297).

Vemos a Paz instalado en una poética que prefiere profundizar en las resonancias mítico-simbólicas del lenguaje antes de dejarse guiar por las corrientes del azar. Elección que no resta intensidad a los ecos del surrealismo en su poesía pero sí define muy claramente su

especificidad. Cuando años después explique en *Los hijos del limo* su asimilación de los postulados del surrealismo, señalará: «No se trataba, como en 1920, de inventar sino de explorar. El territorio que atraía a estos poetas no estaba afuera ni tampoco adentro. Era esa zona donde confluyen lo interior y lo exterior: la zona del lenguaje»<sup>3</sup>.

El lenguaje es entonces espacio, y no instrumento, y en ese lugar se esconde la plenitud; no se trata de cantarla sino de traerla hacia sí, «hacia el poema». *Semillas para un himno*, de 1954, el siguiente libro de *Libertad bajo palabra* que no obstante en las sucesivas ediciones de *Libertad bajo palabra* precederá a *¿Águila o sol?*, nos coloca de nuevo ya desde el título en ese punto de la revelación entrevista y su inminencia. La poesía quiere ser aquí restitución de esa palabra solar y evoca la nostalgia de la unidad original del cosmos, allí donde lo diverso era santo y seña de lo uno. Los ecos de las correspondencias de Baudelaire son evidentes, pero también encontramos ese punto del espíritu humano buscado por los surrealistas en el que, como señalara Breton en el segundo manifiesto, la contradicciones más radicales –la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro, lo comunicable y lo incommunicable, lo alto y lo bajo– pueden ser percibidas en su íntima unidad.

En esta misma línea, *La estación violenta*, publicado en 1958, se abrirá con un epígrafe de Apollinaire que inicia el libro: «¡Oh, Sol! es el tiempo de la razón ardiente», que insiste en esas concomitancias y distancias con el surrealismo: razón ardiente, pasión del pensamiento, poesía que es imaginación liberada pero sometida a un rigor que la dota de mayor profundidad y trascendencia. Es sobre todo este poemario el que mejor evidencia la vocación metafísica de la poesía de Paz, salto metafísico que está implícito en el surrealismo, como ha demostrado Ferdinand Alquié en su *Filosofía del surrealismo*<sup>4</sup>, pero sin olvidar que Breton se declaró su enemigo. Si para Breton y los suyos, la inspiración, en forma de pensamiento no dirigido o automatismo psíquico, constituye la forma más pura de la imaginación liberada y liberadora, que se plasmará con mayor fuerza cuanto más arbitraria sean las imágenes empleadas; Paz no se dejará llevar por esta tendencia a llevar al extremo la arbitrariedad en el uso de la imagen sino que optará por subrayar y recargar su espesor trascendente. Ello constituye una de las mayores aportaciones de Paz al surrea-



Portada de *Libertad bajo palabra*.

3 Octavio Paz, *Los hijos del limo*, Barcelona, 1986, p. 209.

4 Ferdinand Alquié, *Filosofía del surrealismo*, Barcelona, Barral Editores, 1974.

«Mariposa de obsidiana», de Octavio Paz: el surrealismo y la voz del mito

EDUARDO BECERRA



Portada de la edición en inglés de *Piedra de sol*.

5  
«El surrealismo», en Octavio Paz. *La búsqueda del comienzo (escritos sobre el surrealismo)*, Madrid, Fundamentos, 1984 (3ª ed.), p. 34.

lismo y en general a la poesía contemporánea. Una dimensión metafísica que encontró más en los románticos que en Breton y sus seguidores, que en mi opinión debe mucho al pensamiento de Heidegger –tema que merecería un estudio más profundo– y que siempre se preocupó de potenciar como se muestra en sus ensayos y en su poesía a partir de la década del 50.

En este sentido, *La estación violenta* encadena poemas que son cantos invocadores del ser y la presencia, de la presencia del ser, camino que fue producto también de su lectura del surrealismo, como así se demuestra en esta cita de un texto sobre este movimiento: «El ser ama ocultarse: la poesía se propone hacerlo reaparecer»<sup>5</sup>.

Queda claro entonces que su asimilación de los planteamientos surrealistas se expresó siempre con acentos muy personales. *Piedra de sol*, poema publicado en 1957 y a partir de la segunda edición de *Libertad bajo palabra* aparecerá como cierre del libro, constituye un punto de cruce de todas estas exploraciones y la tentativa más radical hasta ese momento de restituir al lenguaje sus acentos sagrados. En este poema se funden y coexisten el mundo mítico azteca, la contemplación del devenir cósmico a lo largo y ancho del cuerpo femenino, el viaje por las profundidades del erotismo, la visión de la poesía como síntesis superadora de la temporalidad histórica, como rescate del hombre alienado, como regreso a la infancia y a la juventud y como ceremonia capaz de convocar el pasado en el presente poético, en el aquí y ahora del instante en que la poesía fluye. El haz de sus asociaciones simbólicas es imposible de descifrar por completo, pero en general apuntan de principio a fin a la reunificación de las fuerzas aparentemente contrarias que se debaten y combaten en el plano de lo real. El poema se compone de 584 versos, número de días que dura la traslación de Venus alrededor del Sol, tras la cual tiene lugar la conjunción de ambos astros: momento de la fusión mítica de lo masculino y lo femenino. Venus es además diosa de la belleza y estrella de la mañana y de la tarde, del día y la noche; constituye así un surtidor de significaciones contradictorias y de rostros múltiples. Desde el comienzo el poema trata de plasmar

la resolución armónica de la ambigüedad cósmica, la conversión de la multiplicidad en unidad, dentro del fluir de las presencias. En idéntica dirección, la mujer ocupa un espacio predominante, mujer arquetípica, detentadora de todos los rostros y ninguno, recorrer su cuerpo será, como se dice en el poema, viajar por el mundo.

Una de las características fundamentales de *Piedra de sol* y que delata su valor de culminación de una búsqueda es que en él no encontramos un proceso que, como los de muchos otros poemas comentados anteriormente, transcurre en un fluir de imágenes que desembocan en el instante de la revelación. Por el contrario en él se recrea la plena plenitud de las presencias, su celebración incesante. El poema comienza y acaba con los mismos versos, se cierra en sí mismo, delimita su espacio exclusivo e inviolable e instaura un tiempo sin principio ni fin idéntico a sí mismo. Su circularidad es también reminiscencia de lo sagrado, pues encarna igualmente la circularidad de la piedra solar, calendario azteca y también el altar de los sacrificios. Por ese territorio discurre un presente puro en el que, como leemos en uno de sus versos, la hora centellea y tiene cuerpo. Al final del poema se abre la puerta del ser, «indecible presencia de presencias», y el instante no huye sino que se «despeña en otro y en otro». Estas epifanías nos devuelven al principio, al principio del poema que es principio de nosotros mismos y principio de todo y donde todo recomienza en su exacta plenitud. Con *Piedra de sol* no plasma solo el instante de la presencia, que es irrupción del ser, sino que crea desde dentro el territorio que lo acoge: el poema. El proceso que *Piedra de sol* culmina se halla jalonado de huellas surrealistas, pues en el surrealismo Paz vio, como tantas veces declaró, no una idea sino una dirección del espíritu, la más antigua y constante, la más poderosa y secreta, y ese rumbo recorrió la médula espinal de su poesía. En cierta ocasión Paz declaró: «Fui surrealista en un momento de mi vida; procuro no ser infiel a ese momento». Probablemente porque ninguna otra propuesta poética le puso en contacto de modo tan frontal con ese territorio oscuro y secreto que sus versos siempre intentaron obcecadamente iluminar.