

“Mariposa de obsidiana”: una poética surrealista de Octavio Paz

HUGO J. VERANI

University of California, Davis

Para Bichette

Resumen. En este trabajo se señalan algunos aspectos específicos del dinamismo imaginativo de “Mariposa de obsidiana”, poema en prosa que bien puede considerarse una poética surrealista de Paz. Se trata de su primera publicación en una revista surrealista: el *Almanach surréaliste du demi-siècle*, preparado por Breton y Benjamin Péret. Se muestra cómo, en dos páginas, el poema de Paz condensa nociones claves de su escritura del medio siglo: la búsqueda de vestigios de la otredad en lo legendario azteca, el encadenamiento de imágenes incongruentes que emanan de estados oníricos y la supremacía de la comunión erótica para restablecer un equilibrio cósmico, nostalgia utópica que fertiliza toda la obra poética del escritor mexicano.

La residencia de Octavio Paz en París de 1946 a 1951 le permite participar en las actividades del grupo surrealista, vinculación que contribuye de manera decisiva a encauzar su obra literaria y su actitud frente al mundo.¹ Su afinidad con un movimiento que ocupa un lugar central en el desarrollo de la sensibilidad moderna y su admiración por André Breton —a quien considera “uno de los centros de gravedad de nuestra época”— han sido frecuentemente reconocidas por él mismo en lúcidos y apasionados ensayos.² Por su parte, Breton distingue a Octavio Paz como el poeta de lengua

¹ Jason Wilson sintetiza la participación de Paz en actividades surrealistas (37 y 189). Véase, además, Tarroux.

² “André Breton o la búsqueda del comienzo” 57. Éste y otros trabajos de Paz sobre el surrealismo han sido reunidos por Martínez Torrón en 1974. Más recientemente, Paz ha vuelto a escribir sobre Breton, en “Poemas mudos”; en francés, “*Poèmes muets*”.

española "*qui me touche le plus*", sin duda, el más próximo a su ética vital y a sus criterios estéticos (*Entretiens* 285).

¿Águila o sol? (1951) —libro de poemas en prosa escrito en Francia y el primero en ser traducido al francés (1957)— es el que más profundamente asimila modos de expresión y actitudes surrealistas.³ De hecho, Breton incluyó la primera sección en su revista *Le Surréalisme, Même*, y André Pieyre de Mandiargues, al comentar la publicación del libro en francés, no duda en afirmar que Octavio Paz "*c'est le seul grand poète surréaliste en activité dans le monde moderne*" (325).⁴ No obstante, el libro ha atraído escasa atención crítica, aun entre quienes han estudiado las relaciones de Paz con el Surrealismo.⁵ Tal vez el hermetismo de textos que tienden a acentuar la exploración de una dimensión absoluta e imprevisible de una realidad que se volatiza, el radical intento de desligar la imaginación de controles racionales, e incluso las dificultades de un género de márgenes indefinidos (el poema en prosa, género surrealista por excelencia) conspiran para limitar el reconocimiento de una obra esencial en la historia de la literatura hispanoamericana. El propio Paz, sin pretensión de objetividad, señala que *Libertad bajo palabra* (1949) y *¿Águila o sol?*, junto a libros de José Lezama Lima y Enrique Molina, inician un cambio irreversible en la poesía de nuestra lengua, una convergencia con la Vanguardia del primer tercio del siglo xx, aunque existe una divergencia fundamental:

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 (*Los hijos del limo* 208-209).

³ Todos los poemas de Paz se citan aquí del volumen *Poemas (1935-1975)*.

⁴ Ver Paz, "Travaux forcés". En una nota editorial, sin firma, Breton considera que Paz "*offre comme nul autre une image poétique saisissante du Mexico*" [2].

⁵ Sobre *¿Águila o sol?*, véanse: Cocco de Filippis, Jaramillo Levi, Martínez Torrón 141-153, Rodríguez Padrón 103-112, Pacheco "*¿Águila o sol?*" y "Arenas movedizas", Schärer-Nussberger 48-54 y 94-98, Yurkievich *Fundadores* 215-218 y "La fábrica" 50-51.

En efecto, Guillermo Sucre y José Emilio Pacheco encuentran en *¿Águila o sol?* el comienzo "de una nueva prosa y una nueva poesía que darán a la literatura hispanoamericana la más importante de sus etapas".⁶

La adhesión de Paz al surrealismo coincide con su afinidad con la cultura indígena prehispánica, subyacente en el inconsciente mexicano. De la convergencia de la herencia ancestral con una actitud surrealista, con el poder mágico y transmutador de la palabra poética, de la imaginación y del deseo, nace una realidad viviente más allá del tiempo y del espacio que permite vislumbrar la analogía universal. Esta conjunción del surrealismo con la mitología mesoamericana ("*surréalisme tellurique*", en palabras de Alain Bosquet 186-192), desencadena la imaginación de Paz para internarse en un tiempo mítico y cobrar conciencia de la otredad. Un telurismo que excluye, por cierto, toda descripción simplista o pintoresca del paisaje o de las costumbres americanas. En un ensayo sobre la escultura mexicana antigua, Paz destaca la intercomunicación de todo lo viviente en las culturas mesoamericanas, el vertiginoso tejido de relaciones a la vez opuestas y complementarias en pueblos en que se manifiesta la imaginación en libertad:

La seducción que ejercen los llamados pueblos primitivos sobre los modernos es la de la libertad. En esas viejas culturas [...] el artista moderno encuentra que lo individual y lo social no se oponen sino se complementan. [...]. La imaginación y la realidad se dan la mano y se confunden: ya no se sabe dónde termina la primera y dónde principia la segunda. Ninguna regla, ninguna convención parecen servir de contrapeso al soplo de la fantasía; este mundo de correspondencias mágicas está regido por la imaginación en libertad; gracias a ella la diosa de la muerte es también la de la vida, la serpiente es alada como las águilas, una pluma desprendida del sol fecunda a la estéril y hace nacer al héroe... ("Escultura" 116).

Esta fascinación de Paz por la herencia precolombina de México se afianza hacia 1946 con su acercamiento al surrealismo. Si-

⁶ Pacheco "Arenas" 56; ver Sucre 303.

guiendo el pensamiento de Breton en *L'Amour fou* (1937) y en *Arcane 17* (1945), concibe el surrealismo como "un nuevo sagrado extrarreligioso, fundado en el triple eje de la libertad, el amor y la poesía", como una aventura subversiva que pretende transformar el universo en imagen del deseo y en la encarnación de un sueño (Paz "El surrealismo" 150). Sin ser tributaria de ninguna ortodoxia, la obra de Paz comparte con el surrealismo prácticas creativas que desligan la imaginación de trabas racionales: "el Surrealismo desató mis imágenes y las echó a volar", rememora en 1974 ("Los pasos contados" 56); y más recientemente señala:

Intenté penetrar en el lenguaje con los ojos cerrados, pero, una vez dentro, los abrí; fue una lucha entre la vigilia y el sueño, la inspiración y la razón, o mejor, entre el automatismo psicológico y la vigilia racional.⁷

¿Águila o sol? se propone como un medio de liberación espiritual, como una tentativa de conocimiento que fundamenta toda la poesía de Paz: la nostalgia de un estado anterior al nacimiento de la conciencia histórica determina el impulso mítico y el ejercicio de la imaginación. Desde su mismo título, que alude a los dos grandes emblemas míticos mexicanos y que postula el azar como visión del mundo ("águila o sol" es el equivalente mexicano del "cara o cruz" hispánico), se tiende a ver el cosmos en su unidad; las antinomias se resuelven en una coexistencia dinámica de los contrarios, ya que "el sol es concebido por los aztecas como un águila".⁸ En ningún otro libro de Paz se torna tan explícito el afán de recuperar la plenitud original del lenguaje, de desarraigarlo de sus connotaciones habituales, para acabar con los usos de expresión convencionales y restituir "un lenguaje de cuchillos y picos, de ácidos y llamas. Un lenguaje de látigos [...] de relámpagos afilados, metódicas navajas. Un lenguaje guillotina" (173-174).

⁷ Alberto Ruy Sánchez, "Itinerario poético de Octavio Paz" [entrevista filmada]. Síntesis preparada por Héctor Tajonar y publicada en el folleto que acompaña a *México en la obra de Octavio Paz*. México: FCE, 1989. 27.

⁸ Caso 47. Octavio Paz, "Convertimos en muladar el más hermoso sitio del planeta", glosa de Margarita García Flores de conferencia de Paz en El Colegio Nacional, en *La Onda* 92 (16 marzo 1975): 7.

La búsqueda de la intensidad primordial de la palabra y la vuelta a los mitos primitivos ponen de manifiesto el propósito de rescatar un absoluto inmemorial, de liberar el lenguaje y la imaginación para fundar de nuevo el mundo.

En este breve trabajo me limitaré a señalar algunos aspectos específicos del dinamismo imaginativo de "Mariposa de obsidiana", un poema en prosa que bien puede considerarse una poética surrealista de Paz. Se trata de su primera publicación en una revista surrealista: el *Almanach Surréaliste du Demi-siècle*, preparado por Breton y Benjamin Péret (Paz "Papillon"). En dos páginas, el poema condensa nociones claves de su escritura del medio siglo: la búsqueda de vestigios de la otredad en lo legendario azteca, el encadenamiento de imágenes incongruentes que emanan de estados oníricos y la supremacía de la comunión erótica para restablecer un equilibrio cósmico, nostalgia utópica que fertiliza toda su obra poética.⁹

Como se sabe, los surrealistas buscan modelos fuera de la literatura, en el arte y en la etnología de las civilizaciones autóctonas desaparecidas, donde lo maravilloso germina con naturalidad y afecta la sensibilidad por su poder de revelación y de liberación de restricciones mentales (Durozoi y Lecherbonnier 180-183). El título del poema alude a Itzapálotl, la mariposa de obsidiana, deidad chichimeca nocturna, ligada con el arquetipo de la gran madre telúrica y con las almas de las mujeres muertas en el parto o destinadas al sacrificio. En los códices precolombinos aparece representada como una mariposa de facciones humanas, con un gran penacho de plumas propio de los guerreros, con las alas provistas de cuchillos de piedra y con garras de águila en vez de manos y pies, que asocia a un tiempo múltiples imágenes que se alteran en una metamorfosis incesante.¹⁰ En el centro de la cons-

⁹ El tributo de Paz al culto prehispánico de Itzapálotl genera a su vez otras dos originales prolongaciones inspiradas en su poema: las esculturas y *collages* de Brian Nissen y la música de Daniel Catán. Véanse el catálogo de la *Exposición* y el programa del concierto *La música y la obra de Octavio Paz*, orquesta sinfónica nacional dirigida por Herrera de la Fuente, México, Teatro de Bellas Artes, 4 de abril de 1989.

¹⁰ Ver Selser 1: 134-140; Spranz 83-87; Heyden.

telación mítica aparece Itzpapálotl, en la que se vislumbran y confunden diversas deidades femeninas —Teteoinan, Xochiquetzal y Tonantzin—, identificadas con la Madre Tierra. Paz retoma una de sus manifestaciones, la mujer sacrificada y convertida en deidad, que se ha fundido desde el siglo xvi en el culto a la Virgen de Guadalupe, en quien perduran vestigios de creencias y de poderes antiguos: “Tonantzin/Guadalupe fue la respuesta de la imaginación a la situación de orfandad en que dejó a los indios la Conquista”.¹¹ El sincretismo de nociones antiguas y modernas, la superposición de la sensualidad primigenia y de las religiones ritualistas precolombinas con las creencias cristianas cristaliza en asociaciones matizadas por una fantasía exuberante, en el imprevisible vértigo de la imaginación que se proyecta hacia un más allá transhistórico. El poema nace de una conciencia herida por la condición humillada y desplazada de una comunidad, de un acercamiento onírico que va creando una resurrección del pasado mítico. Comienza así:

Mataron a mis hermanos, a mis hijos, a mis tíos. A la orilla del lago Texcoco me eché a llorar. Del Peñón subían remolinos de salitre. Me cogieron suavemente y me depositaron en el atrio de la Catedral. Me hice tan pequeña y 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 azul 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, frutos. En mi vientre latía el águila. Yo era la montaña cuando sueña, la casa del fuego, la olla primordial donde el hombre crece y se hace hombre (214-215).

Las primeras líneas del poema evocan un “canto triste” náhuatl (*icnocuícatl*) y rememoran “lo que fue en el alma indígena el trauma de la conquista” (León-Portilla 21), el exterminio de la diosa, reducida a ser una pequeña mariposa gris confundida con

¹¹ Paz “Nueva España” 49. En el “Poema Circulatorio”, escrito para una exposición sobre “El arte del Surrealismo” celebrada en México en 1973, retoma la metáfora Tonantzin / Guadalupe como símbolo de la convivencia o fusión de dos culturas, explícitamente asociada al Surrealismo.

un montoncito de polvo en la Catedral. Las imágenes evocan la versión plástica de la mariposa de obsidiana en los códices Borgia y Borbónico, su vinculación con el sacrificio de “la madre del pedernal y de la estrella”, deidad de la tierra y la primera en ser sacrificada (Seler 139). Las metamorfosis de Itzpapálotl y las múltiples asociaciones con los ornamentos, representaciones y características de las diosas de la mitología precolombina sugieren la imagen de un rito de sacrificio y de fertilidad, de muerte y de resurrección. El encadenamiento de asociaciones desconcertantes y aparentemente arbitrarias —si se las considera aisladamente y no como evocaciones oníricas insertas en un contexto específico— descubre la supervivencia espiritual después de la muerte de un mundo cuya plenitud se encuentra preservada. La aventura interior se abre así a una indagación histórica y psicológica, a una necesidad de autoconocimiento y de reconciliación consigo mismo y con el mundo —propósito constante del Surrealismo.

La apertura a lo desconocido e irreductible a categorías explicativas le devuelve a la imaginación poética su facultad inventiva. La resurrección de vivencias míticas relegadas al plano de la memoria inconsciente y su asociación con un surrealismo visionario provocan una proyección imaginativa más allá de la realidad sensible, una inmersión en las profundidades del yo para revelar lo escondido y olvidado —para “desenterrar la palabra perdida”, como dice el poeta en “El cántaro roto”. La diosa recupera un estado de armonía paradisiaca, donde atributos incompatibles se enlazan: florece y su vientre engendra el águila, es la montaña y el fuego; es decir, el poema restaura su multiplicidad, la diversidad de propiedades que se integran en una unidad orgánica. Esta visión analógica en la que una cosa se transforma en otra en comunicación viviente restituye la totalidad nostálgica de un mundo regido por contradicciones y correspondencias. En “Dama huasteca”, otro poema de *¿Águila o sol?*, Paz vuelve a insistir en esta comunión de elementos disociados entre sí por el pensamiento lógico, núcleo impulsor del dinamismo imaginativo del libro:

En su vientre un águila despliega sus alas, dos banderas enemigas se enlazan, reposa el agua. Viene de lejos, del país húmedo. Pocos

la han visto. Diré su secreto: de día, es una piedra al lado del camino; de noche, un río que fluye al costado del hombre (222).

En "Mariposa de obsidiana" movimiento y quietud se funden en la plenitud de un instante que subraya la penetrante complementariedad en un mundo donde desaparecen todas las antinomias. La imaginación trasciende las limitaciones impuestas por el racionalismo y por el cristianismo, convirtiéndose en un vehículo de liberación de deseos y fantasías, en una vía de revelación de asociaciones primigenias ancestrales, de fuerzas vivas en continua metamorfosis.

Itz'papálotl lamenta la pérdida del poder natural inherente a la religión solar de los pueblos de Mesoamérica, las infinitas reverberaciones de un ser imbuido de la energía apasionada que mueve el cosmos. La nostalgia de una identidad más profunda de la cual los mexicanos fueron separados se transfigura en un ritual erótico que descubre la sensualidad reprimida, en una metáfora de la subjetivación creciente del deseo:

Yo era el mediodía tatuado y la medianoche desnuda, el pequeño insecto de jade que canta entre las yerbas del amanecer y el zenzontle de barro que convoca a los muertos. Me bañaba en la cascada solar, me bañaba a mí misma, anegada en mi propio resplandor (215).

La escritura fija un instante de plenitud paradisíaca e intemporal que conjura la muerte en una imagen de máximo esplendor sensorial, en un retozo de desnudeces bañadas de luz solar en un mediodía fecundante y una medianoche apasionada.¹² Las imágenes de fertilidad se contraponen a las de aridez espiritual y física del devenir histórico, lo cual agudiza la conciencia crítica. La incesante búsqueda de la totalidad primigenia, que se fragmenta y se dispersa para volver a unificarse, se perpetúa como una herida que no cicatriza:

¹² "Toda desnudez ritual implica un modelo intemporal, una imagen paradisíaca" (Éliade 133).

Estoy sola y caída, grano de maíz desprendido de la mazorca del tiempo. Siémbrame entre los fusilados. Naceré del ojo del capitán. Lluéveme, asoléame. Mi cuerpo arado por el tuyo ha de volverse un campo donde se siembra uno y se cosecha ciento. Espérame al otro lado del año: me encontrarás como un relámpago tendido a la orilla del otoño. Toca mis pechos de yerba. Besa mi vientre, piedra de sacrificios. En mi ombligo el remolino 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 (216).

La divinidad chichimeca se metamorfosea en un cuerpo cósmico que transmuta su pesadumbre en éxtasis apasionado, rescatándose la identificación total del yo con el mundo, la analogía entre la mujer y la tierra. La deidad de los pechos desnudos y de destellos llameantes que baila sin tregua se convierte en la madre universal —el eterno femenino de la poesía surrealista—, en una figura arquetípica que renueva la antigua comunión edénica. Las imágenes generan una explosión de placer en un cosmos sensualizado, un vuelo de la imaginación al más allá ultraterreno que abre un mundo de revelaciones maravillosas: “Allá el amor es el encuentro en mitad del espacio de dos aerolitos y no esa obstinación de piedras frotándose para arrancarse un beso que chisporrotea” (215). Como ya anotara Jean-Louis Bédouin en *Vingt ans de surréalisme: 1939-1959*, este aspecto resume toda la poesía de Paz:

Surréaliste, et par là même essentiellement moderne, celle-ci est le produit de rencontres de ce genre, entre le Mexique des dieux et le langage de notre temps, entre le sang du sacrifice et l'avidité des astres, entre la splendeur de l'amour et l'image transparente de la mort (201-202).

La búsqueda de un conocimiento superior a través de la mujer y del amor como primordial finalidad humana se convierte en el centro del universo poético de Paz y de las preocupaciones éticas de la tradición surrealista (Durozoi y Lecherbonnier 179). La mu-

jer encarna todos los mitos y todos los nombres, es absoluta y totalizadora. Ya sea Xochiquetzal, la diosa de las flores, de las labores domésticas y de las cortesanas, “la de la falda de hojas de maíz y de fuego” (Paz “El surrealismo” 149), Coatlicue, la diosa madre azteca simultáneamente benéfica y maléfica, “enredadera, planta venenosa, / flor de resurrección, uva de vida” (*Piedra de sol* 264), la diosa huasteca “de la confesión que era asimismo la patrona del placer carnal” (“Obras maestras” 60), u otros arquetipos femeninos que atraen por su dualidad y por su carácter unificador de opuestos, la mujer concilia al hombre con las fuerzas naturales y lo reintegra a la plenitud original. El amor restablece una comunión con la otredad, con un tiempo edénico donde se perpetúa un ritual incontaminado por el devenir temporal, un “tiempo total donde no pasa nada / sino su propio transcurrir dichoso” (273), como dice en *Piedra de sol*.

La invención poética y el placer erótico rescatan del inconsciente un instante vivo, una dimensión inmemorial. Todo converge en el poema en una revelación de la plenitud del deseo, de una conciencia que se imagina un entorno feliz del que se siente escindida:

Toma mi collar de lágrimas. Te espero en ese lado del tiempo en donde la luz inaugura un reinado dichoso: el pacto de los gemelos enemigos, el agua que escapa entre los dedos y el hielo, petrificado, como un rey en su orgullo. Allí abrirás mi cuerpo en dos, para leer las letras de tu destino (216).

En la imaginación surrealista el pacto de los contrarios revela la nostalgia de un estado ancestral impenetrable a la escisión y a la fragmentación. La imagen poética reconcilia a “los gemelos enemigos” (las “mitades enemigas” había dicho Paz en “Himno entre ruinas”) y todo tiende a percibirse como complementario. En “Mariposa de obsidiana”, mediodía y medianoche, fertilidad y esterilidad, sensualidad y ferocidad, plenitud y vacío, tierra y cuerpo, vida y muerte, Itzpapálotl y la Virgen de Guadalupe, prosa y verso acaban fundiéndose en un vasto universo de íntimas correspondencias. Esta búsqueda del “centro vivo del origen, más

allá de fin y comienzo" ("El cántaro roto" 259), de un absoluto o de una imagen totalizadora en la que el hombre se sienta integrado en perfecta armonía con el mundo natural es un rasgo distintivo y central de la obra poética de Paz.

A partir de Baudelaire la actividad poética adopta una tendencia crítica que tiende a privilegiar una reflexión sobre el proceso creativo dentro del poema. La trayectoria literaria de Paz está jalonada por textos que reflexionan sobre el acto de escribir en el poema mismo —desde su ya lejana "La poesía" (1941) hasta su reciente "Carta de creencia" (1987). El último texto de *¿Águila o sol?* —titulado explícitamente "Hacia el poema"— complementa "Mariposa de obsidiana". Si en éste se explora el subsuelo milenario mexicano acudiendo a asociaciones provenientes del inconsciente, en "Hacia el poema" se sintetiza el combate del poeta con "el árbol calcinado del lenguaje" (228), la aventura con la palabra, planteada ya en el prólogo del libro: "Hoy lucho a solas con una palabra. La que me pertenece, a la que pertenezco: ¿cara o cruz, águila o sol?" (163). Este desplazamiento del yo creador por el lenguaje subraya la voluntad de abolir la noción de obra artística como un acto individual, como expresión de una personalidad: "El inspirado, el hombre que de verdad habla, no dice nada que sea suyo: por su boca habla el lenguaje", observa Paz en su ensayo sobre Breton, y el yo del poeta se disuelve en la realidad más vasta del lenguaje.¹³ Los mitos del pasado son un patrimonio cultural colectivo que muestran la libertad espiritual de los pueblos que los inventaron. Tal como ellos, los poemas de *¿Águila o sol?* acentúan la impersonalidad estética, la concepción de la poesía como un acto involuntario e inconsciente al alcance de todos, como quería Lautréamont. Dos frases de "Hacia el poema" condensan esta visión colectiva de la cultura y de la supremacía del lenguaje sobre el autor: "Todo poema se cumple a expensas del poeta"; y añade: "nada mío ha de hablar por mi boca" (229). El poema y el libro concluyen con la reafirmación de un mito surrea-

¹³ *Corriente alterna* 53. Véanse además *El arco y la lira* 246, y *Sucre* 207-236.

lista, la atribución a la poesía de un poder subversivo susceptible de provocar una crisis de conciencia que transforme el mundo:

Cuando la Historia duerme, habla en sueños: en la frente del pueblo dormido el poeta es una constelación de sangre. Cuando la Historia despierta, la imagen se hace acto, acontece el poema: la poesía entra en acción.

Merece lo que sueñas (230).

La actividad poética de Paz es un modo de conocimiento que tiene por finalidad reconciliar la conciencia con la historia, entrar en acción sobre la vida, es decir, concretarse en actos que cambien la sociedad: "Palabras que son flores que son frutos que son actos" (235), dice el célebre verso final de "Himno entre ruinas"; y en "Eralabán" reitera el mismo pensamiento: "un insólito brotar de imágenes que cristalizan en actos" (210) que arrancan al ser humano de las miserias de su condición. La imaginación se convierte en un vehículo de rescate de deseos, fantasías y sueños que celebran el esplendor de la vida. Dos aforismos de "Hacia el poema" sintetizan los fundamentos inalterables de la obra creativa de Paz, transformar el mundo a través de su fe en la poesía y en el amor, las formas más altas de la libertad espiritual: "Encontrar la salida: el poema" (228); y "El poema prepara un orden amoroso" (229). La creciente complejidad de la obra posterior de Octavio Paz no implica un cambio de actitud estética y vital, sino más bien una intensificación de la misma pasión utópica, como si todo girara alrededor de un centro fijo: vivir la experiencia poética y el abrazo amoroso como un fin supremo, única vía de salida a las falacias de la historia.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- BÉDOUIN, JEAN-LOUIS. *Vingt ans de surréalisme: 1939-1959*. Paris: Denoël, 1961.
- BOSQUET, ALAIN. "Octavio Paz ou le surréalisme tellurique." *Verbe et vertige*. Paris: Hachette, 1961. 186-192.
- BRETON, ANDRÉ. *Entretiens*. Paris: Gallimard, 1952.
- CASO, ALFONSO. *El pueblo del Sol*. México: FCE, 1971.

- COCCO DE FILIPPIS, DAISY. "Octavio Paz: ¿Águila o sol? o el fracaso del surrealismo como camino a la trascendencia." *Alcance* (New York) 6 (1987): 2-6.
- DUROZOI, G. y B. LECHERBONNIER. *Le surréalisme*. Paris: Larousse, 1972.
- ÉLIADE, MIRCEA. *Lo sagrado y lo profano*. Trad. Luis Gil. Madrid: Guadarrama, 1967.
- Exposición en torno al poema "Mariposa de obsidiana" de Octavio Paz*. México: Museo Rufino Tamayo, 1983.
- HEYDEN, DORIS. "La diosa madre: Itz'papálotl." *Boletín del INAH* (México) 2ª época 11 (1974): 3-14.
- JARAMILLO LEVI, ENRIQUE. "Reflexiones en torno a ¿Águila o sol? de Octavio Paz." *Comunidad* (México) 49 (agosto 1974): 382-388.
- LEÓN-PORTILLA, MIGUEL. *El reverso de la conquista*. México: Joaquín Mortiz, 1974.
- MARTÍNEZ TORRÓN, DIEGO. *Variables poéticas de Octavio Paz*. Madrid: Hiperión, 1979.
- PACHECO, JOSÉ EMILIO. "¿Águila o sol?" *Proceso* 393 (14 mayo 1984): 48-51.
- —. "Arenas movedizas." *Proceso* 648 (3 abril 1989): 56-57.
- PAZ, OCTAVIO. "Papillon d'obsidienne." Trad. Martine y Monique Fong. *La Nef* (Paris), 63-63 (1950): 29-31.
- —. ¿Águila o sol? México: Tezontle, 1951.
- —. ¿Aigle ou Soleil? Trad. Jean-Clarence Lambert. Paris: G. Fall, 1957.
- —. "Travaux forcés." *Le Surréalisme, Même* 3 (Automne 1957): 32-36.
- —. "André Breton o la búsqueda del comienzo." *Corriente alterna*. México: Siglo XXI, 1967. 52-64.
- —. *El arco y la lira*. México: FCE, 1967.
- —. *La búsqueda del comienzo. (Escritos sobre el surrealismo.)* Ed. Diego Martínez Torrón. Madrid: Fundamentos, 1974.
- —. *Poemas (1935-1975)*. Barcelona: Seix Barral, 1979.
- —. "Nueva España: orfandad y legitimidad." *El ogro filantrópico*. México: Joaquín Mortiz, 1979. 38-52.
- —. "Los pasos contados." *Camp de l'arpa. Revista de Literatura*. (Barcelona) 74 (1980): 51-62.
- —. "El surrealismo" [1954]. *Las peras del olmo*. Barcelona: Seix Barral, 1983. 136-151.
- —. "Poemas mudos y objetos parlantes (André Breton)." *Convergencias*. Barcelona: Seix Barral, 1991. 39-48.

- —. *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral, 1986.
- —. "Escultura antigua de México" [1947]. *México en la obra de Octavio Paz*. Vol. 3. México: FCE, 1987. 116-118.
- —. "Obras maestras de México en París." *México en la obra de Octavio Paz*. Vol. 3. México: FCE, 1987. 59-69.
- —. "Poèmes muets, objets parlants." Prólogo a André Breton. *Je vois, j'imagine: poèmes-objets*. Paris: Gallimard, 1991. v-xi.
- PIEYER DE MANDIARGUES, ANDRÉ. "Aigle ou Soleil?" *La Nouvelle Revue Française* 62 (1958): 325-328.
- RODRÍGUEZ PADRÓN, JORGE. *Octavio Paz*. Madrid: Júcar, 1975.
- SCHÄRER-NUSSBERGER, MAYA. *Octavio Paz: trayectorias y visiones*. México: FCE, 1989.
- SELER, EDUARD. "Comentarios al Códice Borgia." *Códice Borgia*. Trad. Mariana Frenk-Westheim. Vol. 1. México: FCE, 1963. 134-140.
- SPRANZ, BODO. *Los dioses en los códices mexicanos del grupo Borgia*. México: FCE, 1973.
- SUCRE, GUILLERMO. *La máscara, la transparencia*. Caracas: Monte Ávila, 1975.
- TARROUX, CHRISTIANE. "Le surréalisme d'Octavio Paz en question." *Imprévue* 2 (1980): 183-206.
- YURKIEVICH, SAÚL. *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*. Barcelona: Seix Barral, 1971.
- —. "La fábrica y la figura." *Ínsula* 532-533 (abril-mayo 1991): 50-51.
- WILSON, JASON. *Octavio Paz: Un estudio de su poesía*. Bogotá: Pluma, 1980.