

LO SUBLIME EN *PIEDRA DE SOL*

THE SUBLIME IN *PIEDRA DE SOL*

Victoria Pineda
Universidad de Extremadura
(España)
mvpineda@unex.es

*Para Cedomil Goić
En memoria de Maggie Goić*

Resumen

Este artículo analiza los componentes de sublimidad en el poema extenso de Octavio Paz *Piedra de sol*. Partiendo de los códigos de interpretación que nos ofrecen el tratado *Perí hýpsous (Sobre lo sublime)* de Pseudo-Longino (siglo I) y *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* de Edmund Burke (1757), se estudia la sublimidad tanto en la concepción del texto –su nacimiento y su estructura– como en las numerosas imágenes que lo vertebran.

Palabras clave: *Piedra de sol* – sublime – Longino – Edmund Burke; *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*.

Abstract

This article analyzes the components of sublimity in Octavio Paz's long poem, *Piedra de sol*. Using the codes of interpretation offered by Pseudo-Longinus' *Perí hýpsous (On Sublimity)* and Edmund Burke's *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757), I study the sublime constituents of the text that concern both the way it was conceived and structured, and the numerous images that serve as its backbone.

Keywords: *Piedra de sol* – sublime – Longino – Edmund Burke; *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*.

Estas páginas aspiran a ofrecer una lectura del poema largo de Octavio Paz *Piedra de sol* a la luz de las teorías acerca de lo sublime. Pretendo con ello explorar una dimensión todavía no investigada para añadirla a las múltiples interpretaciones que ha suscitado la obra e integrarla en la lectura general del texto. Como es bien sabido, el poema, publicado por primera vez en 1957, ha despertado a lo largo de los años, además del favor y la fascinación del público –es “uno de los poemas más antologados de Paz”

(Santí, 1988: 333)—, un caluroso recibimiento por parte de la crítica —se ha considerado “uno de los centros de gravedad de la poesía hispánica” (Verani, 2013: 72)—. Los numerosos estudios y comentarios que se han escrito sobre él han contribuido a su indiscutible canonización en el ámbito de las letras hispánicas y han dado cumplida cuenta de sus diversos aspectos temáticos, estilísticos o poetológicos: la circularidad, el instante, la temporalidad, la universalidad, el erotismo, la feminidad, la divinidad, el mito, el caminar, las notas autobiográficas, los detalles históricos, los componentes románticos, las reminiscencias surrealistas, la combinación de las tradiciones culturales prehispánica y europea, las estructuras métricas y rítmicas, los rasgos efrásticos, las imágenes y metáforas... han sido explicados con precisión y agudeza (y quizá algo de reiteración).¹ Por ello, puesto que el sentido —o los sentidos— del poema han sido suficientemente dilucidados, no me detendré a glosarlos ni a resumirlos, sino que iré directamente a intentar indagar cómo la categoría retórica y estética de sublimidad impregna los versos que lo conforman.²

La noción de lo sublime recorre la cultura occidental desde sus orígenes, aunque su primera sistematización teórica —y el propio término: *hýpsos*— datan del comienzo de la era cristiana tal como quedan expresadas en el tratado *Sobre lo sublime*, atribuido durante siglos a “Dionisio Longino”. El hecho de que Longino cite a Homero, Safo, Platón o Demóstenes como escritores sublimes y de que su tratado parezca “dialogar” acerca del tema con una tradición anterior (Porter, 2016: xviii) nos hace suponer que el concepto no era nuevo cuando él redactó su texto. A pesar de la complejidad y la riqueza de la obra, no se pone en duda que su enfoque principal es una teoría de los discursos y los estilos, la cual permanecerá relativamente estable hasta el siglo XVIII (2006: 20).³ Suelen citarse como hitos de este recorrido de *longue durée* una traducción

¹ Sin ánimo ninguno de exhaustividad, citaré como muestra de algunas investigaciones sobresalientes para los temas mencionados las de Pacheco (1971), Phillips (1972), Segovia (1974), Valdés (1977), Gimferrer (1980), Fain (1986), Santí (1988), Román-Odio (2006), Verani (2007), Mendiola (2011), Ortega (2012), Verani (2013), Escalante (2013), Stanton (2015), Sheridan (2016).

² Unos pocos investigadores han rozado, *en passant* y a propósito de otros temas, la presencia de lo sublime en *Piedra de sol* o en otras obras de Paz. Mendiola, por ejemplo, describe el comienzo del poema como una “dialéctica espectacular” cercana “de lo que llamamos sentimiento de lo sublime” (2011: 11). Por su parte, Gomes, al analizar las “autorreferencias” en la prosa ensayística de Paz —que remitirían “tanto o más a su obra que a temas o cosas independientes de ella”—, encuentra un “sistema de significados” en el que ocuparía un espacio importante “el silencio de lo sublime, lo inspirado o lo semimístico” (2004: 175). Se podría añadir un par de casos más, pero en ninguno de ellos los autores ahondan en el concepto de sublimidad.

³ Para una historia del concepto y sus usos en el mundo antiguo antes y después de Longino, véase Porter (2016). Acerca de la existencia previa de lo sublime, recordemos que el propio Longino, al identificar los objetos que nos inspiran sublimidad, nombra el universo, Homero, Safo, Eurípides, ciertos pasajes retóricos, etc. Consúltense a este respecto las páginas de los capítulos primero y segundo de Saint Girons

latina de Longino de principios del siglo XVI;⁴ la edición de Robortello del texto griego de Longino (Basilea, 1554) y otra, independiente de ella, publicada al año siguiente por Paolo Manuzio en Venecia; y, sobre todo, la traducción al francés de Nicolas Boileau (1674), que ejerció una influencia formidable en la teoría literaria pre-romántica; hasta llegar, pasando por Vico y otros autores, a *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757).⁵ La importancia de la obra de Burke en las teorías que Kant plantea en “Analítica de lo sublime” (en *Crítica del juicio*, 1790) ha sido bien asentada por la crítica: partiendo de Burke, a quien cita expresamente, Kant confirma y consolida la orientación filosófica –ya sugerida en su fuente– que adquirirá la categoría de lo sublime a partir de él.⁶ El Romanticismo, el Modernismo y el Posmodernismo (con declinaciones feministas, marxistas, políticas, geográficas, psicológicas, psicoanalíticas, etc.) no han hecho sino ahondar y ampliar las posibilidades abiertas por Kant. Aquí, sin embargo, nos ceñiremos al comienzo y al final del recorrido pre-kantiano, es decir, a Longino y a Burke, porque en ellos encontraremos la guía necesaria para nuestro análisis de *Piedra de sol*.

¿Cómo debemos entonces acercarnos al fenómeno de lo sublime? Sería ilusorio intentar resumir en estas páginas las implicaciones de un concepto tan rico y a la vez tan lábil, y que va más allá de la propia palabra (“it is a concept and an experience, or rather a whole range of ideas, meanings and experiences that are embedded in conceptual and experiential patterns”, Porter, 2016: xx). Este carácter múltiple, proteico, de lo sublime podría encarnarse en una serie de cuestiones fundamentales, de las que se han hecho cargo –a veces, significativamente, en forma de preguntas– quienes se han acercado al estudio de la categoría. Saint Girons, por ejemplo, resume esta complejidad a través de conceptos en apariencia contrapuestos: “¿Cómo reconciliar lo irreconciliable? ¿La

(2008). Sobre la pervivencia del concepto en la contemporaneidad, véase, por ejemplo, la noción de “sublime posmoderno” en Shaw (2006, capítulos 6 y 7) o los textos que ilustran “The contemporary sublime” dentro del interesante proyecto *The Art of the Sublime* de la Tate Gallery (<<https://www.tate.org.uk/art/research-publications/the-sublime>>, consulta del 28 de febrero de 2020). Una compacta introducción a las posibles implicaciones del tema queda recogida en Holmqvist y Pluciennik (2002). Dos *readers* merecen la atención del lector: el de Ashfield y de Bolla (1996), centrado en el siglo XVIII, y el reciente de Clewis (2018), que incluye textos acerca del sublime desde la Antigüedad hasta la teoría contemporánea.

⁴ En ella todavía no se usa el término “sublime”: *Dionisii Longini de altitudine et granditate orationis* (véase Costa, 1985, quien atribuye la traducción a Fulvio Orsini). Para una lista de las traducciones renacentistas, Refini (2012: 52).

⁵ Véase una historia de este recorrido en Doran (2015). Para la recepción del concepto del sublime longiniano en Edad Moderna, van Eck, Bussels, Delbeke y Pieters (2012) recogen trabajos interesantes. De la fecundidad del tema en el pensamiento literario, estético y filosófico del siglo XVIII son testigos los numerosos escritos recogidos por Ashfield y de Bolla (1996).

⁶ Véase simplemente un resumen de este paso en el capítulo 4 de Shaw (2006).

intensidad de la pasión con la claridad en la expresión, el oscuro subsuelo de lo trágico con la cegadora pureza del estilo? Responder a estos interrogantes es, precisamente, el papel de lo sublime” (2008: 200). Son cuestiones esenciales, que afectan, como vemos, a las cosas pero también a las palabras, y que Porter sigue ampliando:

Is sublimity a matter of language or of thought, of art or of nature? Is it a feature of texts, of art outside literature, of the mind, or of natural phenomena? Is it a kind of beauty or a matter of unsurpassed intensity? Is it lodged in the object or the subject, a cause of an effect? Is it a self-evident category or does one need instruction to grasp it? (2016: 5)

La respuesta a estas preguntas, que Porter expone en el seno de su discusión del sublime longiniano, es que este “seems to confirm all these possibilities” (2016: 5). Por motivos de operatividad —y porque no es el objetivo de este artículo desarrollar una definición de lo sublime— me limitaré a asumir las complejidades expuestas y a hacer más algunas descripciones recientes que pueden servir de base para mi discusión de lo sublime en *Piedra de sol*.

La explicación de Shaw (2006: 4) es valiosa porque recoge los diferentes matices que la tradición ha ido incorporando al concepto, sea en la línea longiniana, más retórica, que desemboca en Burke, sea en formas contemporáneas, que invocan más a la fenomenología, e incluso a la idea de la disolución del sentido y, en última instancia, del propio sujeto:

[T]he sublime has stood, variously, for the effect of grandeur in speech and poetry; for a sense of the divine; for the contrast between the limitations of human perception and the overwhelming majesty of nature; as proof of the triumph of reason over nature and imagination; and, most recently, as a signifier for that which exceeds the grasp of reason.

Tal diversidad puede determinar que la experiencia sublime sea a la postre inasible e inefable:

In broad terms, whenever experience slips out of conventional understanding, whenever the power of an object or event is such that words fail and points of comparison disappear, *then* we resort to the feeling of the sublime. As such, the sublime marks the limits of reason and expression together with a sense of what might lie beyond these limits [...] Sublimity, then, refers to the moment when the ability to apprehend, to know, and to express a thought or sensation is defeated. Yet through this very defeat, the mind gets a feeling for that which lies beyond thought and language. (Shaw, 2006: 2-3)

Porter, por su parte, se detiene en el efecto que lo sublime causa en el sujeto, más allá de las propias palabras. Según su definición, lo sublime se encuentra allí donde

Lo sublime en *Piedra de Sol* / Pineda, V.

“a positive, material object [is] elevated to the status of [an] impossible Thing” [...] The experience of the sublime is the gamut of responses one has in the face of such an object [...] The sublime produces profound mental or spiritual disruption, be this momentarily or lasting — it is like a shock of the Real⁷ (2016: 5)

Lo sublime poético vive entonces en una paradoja, pues debe expresar mediante el lenguaje algo que cae fuera del límite de las palabras. Lo ha resumido con elocuencia Saint Girons (2008: 281):

Definir lo sublime como lo inaferrable que nos aferra es, fundamentalmente, subrayar su propia paradoja: su disolverse en el momento mismo que nos atrapa [...] Pero definir lo sublime es, también, negar la idea, por muy seductora que sea, de lo “irrepresentable de la presentación” [...] Lo sublime tiene sus significantes.

La búsqueda de esos significantes en el poema de Octavio Paz y de los significados que ellos crean (dice Saint Girons, 2008: 282: “lo sublime tiene su origen [...] en un acoplamiento sorprendente, que hace surgir el significante en lo real e, inversamente, lo real en el significante”) es el objetivo de esta investigación. Lo sublime se revela en *Piedra de sol* al menos de tres formas complementarias: en la concepción general del texto, en las imágenes que sostienen la carnadura de los diversos temas que conforman el todo y en el estilo. Estudiaré aquí los dos primeros y dejaré el tercero para otra ocasión.

LO SUBLIME Y LA CONCEPCIÓN DEL POEMA

Cuando hablo de la “concepción” del texto, me refiero, por una parte, a cómo fue engendrado y, por otra, a cómo se sostiene en una cierta estructura o arquitectura. Al pensar en la primera de estas dos acepciones –concepción como engendramiento–, el lector de Paz tal vez recuerde algunos momentos en que el autor escribió acerca de la inspiración. Uno de ellos aparece en “Estrella de tres puntas: el surrealismo” texto de 1953 (y que fue recogido también en *Las peras del olmo*, de 1957, el mismo año de la publicación de *Piedra de sol*). Allí Paz equipara amor y creación poética: “Las experiencias poética y amorosa nos abren las puertas de un instante eléctrico” (1983: 42). Y dice también: “Ningún escritor negará que casi siempre sus mejores frases, sus imágenes más puras, son aquellas que surgen de pronto en medio de su trabajo como misteriosas ocurrencias” (1983: 36). Lo que me interesa son las expresiones “instante

⁷ Porter toma la cita entre comillas de Žižek (1989: 71).

eléctrico” y “misteriosas ocurrencias”. La inspiración –y el amor– se revelan como una súbita descarga, como un fulgor. Por los mismos años (1956) el poeta escribirá en *El arco y la lira*:

todo amor es una revelación, un sacudimiento que hace temblar los cimientos del yo y nos lleva a proferir palabras que no son muy distintas de las que emplea el místico. En la creación poética pasa algo parecido: ausencia y presencia, silencio y palabra, vacío y plenitud son estados poéticos tanto como religiosos y amorosos. [...] El hombre es un ser que se asombra; al asombrarse, poetiza, ama, diviniza. En el amor hay asombro, poetización, divinización y fetichismo. El poetizar brota también del asombro y el poeta diviniza como el místico y ama como el enamorado. (Paz, 1972: 141-142)

Y en una entrevista publicada por primera vez en 1997 Paz insistirá en que el nacimiento del poema surge cuando “de pronto una chispa, una espiga, un chorro de agua” ponen en marcha el mecanismo (Paz, 2005: 1279).

A lo largo de su trayectoria Octavio Paz se refirió de diferentes maneras –pero siempre con imágenes de destello, de “sacudimiento” o de “instante eléctrico”– a la inspiración en general, pero también en sus realizaciones concretas. Algunos testimonios suyos acerca de cómo se gestó *Piedra de sol* son reveladores. Guillermo Sheridan (2016: 210) ha resumido las distintas versiones del proceso: “En ocasiones sucedió de noche, en otra al mediodía; a veces en Nueva York, luego en la Ciudad de México, y, más aún, cuando iba en taxi, ya por la Quinta Avenida, ya por la Avenida Insurgentes”. Lo más importante, concluye Sheridan, “es que todas las versiones coinciden [en] la intervención de *la voz* que dictó los primeros versos” (2016: 212, énfasis en el original). Esa “voz” de la inspiración está, como vamos a ver, muy cerca de lo sublime.

Podemos partir de lo que escribe Longino en un pasaje que parecería anticipar las palabras de Paz citadas más arriba: “Lo sublime [...] pulveriza *como el rayo* todas las cosas y muestra *en un abrir y cerrar de ojos* y en su totalidad los poderes del orador” (*Sobre lo sublime* 1, 4, énfasis añadido).⁸ Y, más adelante: “[n]ada hay tan sublime como una pasión noble [...] que respira entusiasmo como consecuencia de una locura y una inspiración especiales y que convierte a las palabras en algo divino” (8, 4) y “Lo sublime es el eco de un espíritu noble” (9, 2). Si bien Longino advierte que “los grandes genios” necesitan de “freno”, igual que necesitan de “espuelas” –es decir, deben

⁸ La imagen del rayo reaparece en 12, 4, al comparar la elocuencia de Demóstenes con la de Cicerón: “[Demóstenes], que por su fuerza, rapidez, poder y violencia es capaz de inflamarlo todo, podría ser comparado al huracán o al rayo; y Cicerón, creo yo, es como un vasto incendio que se propaga, adueñándose y devorándolo todo”.

Lo sublime en *Piedra de Sol* / Pineda, V.

aprender y practicar, además de dejarse “pulverizar” por el rayo– (2, 2), lo cierto es que las lecturas que algunos autores desde el Renacimiento en adelante hicieron del tratado *Sobre lo sublime* contribuyeron a apuntalar la conexión entre sublimidad e inspiración. En un documentado estudio Eugenio Refini (2012) ha analizado la presencia de Longino en un texto como el *Discorso del furor poetico* (1587) de Lorenzo Giacomini y ha examinado el vínculo entre las nociones de *furor*, *phantasia*, *meraviglia* y otras del mismo campo. El Romanticismo aprovechará al máximo las posibilidades abiertas por esta vía, al realzar el poder de la imaginación, la pasión entusiasta y la creatividad del genio, y hará del sublime una de sus principales categorías estéticas:

The kind of creativity that is outlined in such a description of poetic inspiration [Shelley’s *Defence of Poetry*] involves a sense of the “sublime”—another venerable term that is well established in the literary tradition and that comes to prominence through translations of Longinus’s ancient Greek treatise *On the Sublime*. (Bennett, 2018: 587)⁹

Es en ese horizonte de tintes románticos –mezclados en su caso con ciertas tonalidades surrealistas–, cuya raigambre última se halla, como hemos visto, en la teoría longiniana de lo sublime, en el que podemos colocar el pensamiento de Paz acerca de la inspiración y sus evocaciones del nacimiento de *Piedra de sol*.

Vuelvo ahora a una de sus anotaciones acerca de la inspiración para introducir una segunda categoría en este acercamiento. Vimos antes que Paz escribió: “El hombre es un ser que se asombra; al asombrarse, poetiza, ama, diviniza. En el amor hay asombro, poetización, divinización y fetichismo. El poetizar brota también del asombro y el poeta diviniza como el místico y ama como el enamorado” (1972: 142). No es irrelevante el hecho de que estas palabras se inserten en un comentario general de la obra de Rudolf Otto *Das Heilige* (1917), y en concreto sobre la idea de lo sublime. Leemos en *El arco y la lira*: “Lo sagrado es el sentimiento original, del que se desprenden lo sublime y lo poético [...] [E]n lo sublime hay siempre un temblor, un malestar, un pasmo y ahogo” (1972: 142). Esta experiencia de lo sagrado se extiende, dice Paz, al amor y la sexualidad y a la creación poética. Más tarde volveremos a este pasaje, pero por ahora quedémonos con el asombro. “El horror sagrado –sigue diciendo Paz– brota de la extrañeza radical. El asombro produce una suerte de disminución del yo. El hombre se siente pequeño, perdido en la inmensidad” (1972: 142).

⁹ Como muestra de estas conexiones en un poeta romántico, véase el libro de Gaetano (2002) sobre Leopardi.

El motivo del asombro está, en efecto, claramente vinculado a la sublimidad y constituye una de sus características definitorias, como anuncia ya Longino (1, 4): “El lenguaje sublime conduce a los que lo escuchan no a la persuasión, sino al éxtasis. [...] [E]n todas partes lo maravilloso, que va acompañado de asombro, es siempre superior a la persuasión y a lo que solo es agradable”. De hecho, la influencia más clara del tratado *Sobre lo sublime* en la poética renacentista se condensa en la noción de *meraviglia*, como ha mostrado Refini a propósito de Francesco Patrizi: “Terms like *meraviglia*, *stupore* and *estasi* become the keywords of an idea of artistic and poetic creation which perfectly fits in with the Longinian notion of the sublime” en una poética centrada sobre todo “on astonishment and wonder produced by the poet” (2012: 37). Edmund Burke recogerá asimismo dicha noción al declarar abiertamente que “[t]he passion caused by the great and sublime in *nature* [...] is Astonishment [...] Astonishment [...] is the effect of the sublime in its highest degree” (1990: 53, énfasis en el original).¹⁰ En suma, “[a]ll that remains essential to the sublime is a state of feeling, which may be loosely described as wonder, awe, rapture, astonishment, ecstasy, or elevation” (Shaw, 2006: 14).¹¹

Inspiración y asombro son, pues, dos conceptos estrechamente ligados a la sublimidad que explican de qué modo la concepción –la génesis– de *Piedra de sol* participa de esa categoría. Retomemos ahora otra evocación de Octavio Paz para introducir el segundo sentido de lo que he llamado la “concepción” del texto, esto es, su configuración, su estructura, y veamos cómo también en ese segundo sentido se revela lo sublime. En una entrevista Paz confesó a propósito del nacimiento del poema:

No tenía plan. No sabía lo que quería escribir. *Piedra de sol* se inició como un automatismo. Las primeras estrofas las escribía como si literalmente alguien me las dictara. [...] Poco a poco el poema se fue haciendo, me fui dando cuenta hacia dónde iba el texto. Fue un caso de colaboración entre lo que llamamos el inconsciente (y que para mí es la verdadera inspiración) y la conciencia crítica y racional. A veces triunfaba la segunda, a veces la inspiración. Otra potencia que intervino en la redacción de este poema: la memoria [...] Por ser obra de la memoria, *Piedra de sol* es una larga frase circular. (citado en Santí, 1997: 108-109)

¹⁰ Burke explica, incluso desde el punto de vista etimológico, la relación entre terror y asombro que está en la base de lo sublime: “The Romans used the verb *stupeo*, a term which strongly marks the state of an astonished mind, to express the effect either of simple fear, or of astonishment; the word *attonitus* (thunderstruck) is equally expressive of the alliance of these ideas; and do not the french *étonnement*, and the english *astonishment* and *amazement*, point out as clearly the kindred emotions which attend fear and wonder?” (1990: 54).

¹¹ Véase la sección “The experience of sublimity (*hypsos*): ecstasy (*ekstasis*), astonishment (*ekplésis*), wonder (*thaumasion*), and the moment (*kairos*)” en Doran (2105).

Lo sublime en *Piedra de Sol* / Pineda, V.

El diseño de *Piedra de sol* como “larga frase circular” es algo que Paz declaró explícitamente y que luego la crítica ha explorado en detalle. Los paratextos que acompañaron al poema en su primera edición (México, Tezontle, 1957) llaman la atención sobre esta singularidad: los versos de Gérard de Nerval que encabezan el texto a modo de epígrafe (“La treizième revient... c’est encor la première; / et c’est toujours la seule – ou c’est le seul moment”) aluden sin nombrarlo a un reloj cuya hora decimotercera se convierte en la primera en el ciclo interminable de un tiempo que parece “volverse reversible” (Verani, 2013: 73); la nota del autor que acompañaba esa edición declara que el poema refleja la “revolución sinódica del planeta Venus” (1988: 333), que es de 584 días, el mismo número de endecasílabos que lo compone; el título remite al llamado “calendario azteca”, “el colosal monolito calendárico circular” (Sheridan, 2016: 224). Dentro del propio texto, varios motivos y recursos apuntan también en la misma dirección, empezando por la repetición de los versos que abren y cierran el poema. La circularidad del texto es, entonces, una característica que *Piedra de sol* exhibe abiertamente y que atrajo la mirada de los críticos desde un primer momento.¹² No insistiré en este tema, sobradamente conocido y comentado.

Lo que interesa ahora es comprobar el engarce entre lo circular y lo sublime. La inferencia de que lo circular, en tanto emblema de lo infinito, representa la sublimidad es expuesta con toda claridad en el tratado de Burke. Si, por una parte, para la consecución de lo sublime “[t]he ideas of eternity, and infinity, are among the most affecting we have” (1990: 57), la “uniformidad” y la “sucesión”, al crear un “infinito artificial”, contribuyen a ese mismo efecto. Para explicar la fuerza del infinito artificial, Burke recurre precisamente a la imagen del círculo (“rotund”): “[I]n a rotund [...] you can no where fix a boundary; turn which way you will, the same object still seems to continue, and the imagination has no rest. But the parts must be uniform as well as circularity disposed, to give this figure its full force” (1990: 68). Coleridge confirmará esta idea añadiendo que lo sublime del círculo se basa en la potencia que le da el funcionar como un símbolo: “No object of Sense is sublime in itself, but only so far as I make it a symbol of some idea. The circle is a beautiful figure in itself; it becomes

¹² Recuerdo como ejemplo de esas primeras críticas este pasaje de una reseña temprana de Ramón Xirau: “*Piedra de sol* es un poema movimiento, un poema río, un poema corriente de conciencia. Es, también un poema regreso, un poema que empieza como y donde acaba, un poema continuo, eterna vuelta sobre sí mismo” (1958: 15). Más de medio siglo después el motivo sigue fascinando: “Los seis primeros versos de *Piedra de sol* son idénticos a los últimos, fraguándose así un proceso circular, un renacimiento cíclico, asociado al mito del eterno retorno; la repetición de estos versos implica la vuelta de un pasado inmemorial, el rescato de una plenitud idílica y el comienzo o fin de un tiempo arquetípico, primigenio” (Verani, 2013: 73).

sublime, when I contemplate eternity under that figure” (citado por Shaw, 2006: 95). La poesía modernista saca máximo rendimiento a la asociación entre circularidad y sublimidad, tal como ha estudiado Ortiz Aguirre (2016: 64): con la circularidad “se alude necesariamente a la concepción ilimitada, infinita del tiempo”, la cual “nos sitúa en lo sublime”. De ahí “la habitual inclinación de los poetas modernistas por estructuras circulares, en las que la reiteración se convierte en un *leitmotiv*”.

Hasta aquí el análisis de la sublimidad en la concepción del poema, tanto en lo que se refiere a su engendramiento (inspiración y asombro) como en lo que se refiere a su diseño (circularidad). Estudiemos ahora la presencia de lo sublime en las imágenes que se van sucediendo a lo largo del texto.

LO SUBLIME EN TEMAS E IMÁGENES

Antes cité el poder de la imaginación como marca de identidad romántica y recordé su vinculación con la categoría de lo sublime. *Piedra de sol*, decantando esa herencia con la del surrealismo y el simbolismo, se construye a base de imágenes, metáforas y símbolos. No es nueva la idea de que Paz “pensaba en imágenes” y transfiguraba “sus ideas en imágenes plásticas” (Verani, 2013: 21). Él mismo declaró que en la imagen está el principio creador de la poesía: “Cuando la Historia despierta, la imagen se hace acto, acontece el poema” (citado en Verani, 2013, 68).¹³ Más que de conceptos, de anécdotas o de descripciones, su poesía es una poesía de imágenes. Basta repasar cualquier estudio crítico acerca de su obra para comprobar el interés que ha despertado la riqueza de un imaginario que bebe de la mitología, de la historia, de la vivencia personal, de la experiencia onírica y, por supuesto, de la tradición literaria. La repetición de las imágenes constituye el mecanismo poético primordial en *Piedra de sol*: “La unidad de la composición poética se logra mediante la repetición de palabras o imágenes de un verso en el siguiente” (Verani, 2013: 73). Cualquier lector del poema tiene presentes muchas de esas imágenes, que forman un gran mosaico –a veces en enumeración caótica– de seres y realidades: el agua, los árboles, el río, el viento, lo transparente, el caminar, la inmensidad, el desamparo, el cuerpo femenino, la mujer-

¹³ “En algunos momentos el tiempo se entreabre y nos deja ver el *otro lado*. Estos instantes son experiencias de la conjunción del sujeto y del objeto, del yo soy y el tú eres, del ahora y el siempre, el allá y el aquí. No son reducibles a conceptos y solo podemos aludidos a ellos con paradojas y con las imágenes de la poesía” (*La llama doble*, citado por Sheridan, 2016: 2, énfasis en el original).

Lo sublime en *Piedra de Sol* / Pineda, V.

diosa, el encuentro erótico, el amor y el abrazo, el vuelo, la piedra, los espacios abiertos y los espacios cerrados, la guerra y otras crueldades, etc.

La fuerza de la imaginación a través del lenguaje figurado es algo que Longino había propuesto como una de las cinco fuentes de sublimidad. La segunda de ellas es la “pasión vehemente y entusiasta” (8, 1). En este contexto Longino introduce una explicación sobre las *phantasíai*, es decir, visualizaciones o imaginaciones: “Las imaginaciones, joven amigo, son también el medio más apropiado para producir grandeza, elevación y vehemencia en el lenguaje. En este sentido las usamos nosotros, pero algunos las llaman ‘figuraciones mentales’” (15, 1). Gracias a estas imágenes “nuestra atención es arrastrada lejos del razonamiento hacia aquello que más nos impresiona por su [del orador] imaginación, con lo que la discusión de los hechos es relegada a las sombras por el brillo deslumbrador que la rodea” (15, 11).¹⁴

Burke, por su parte, desde unos presupuestos evidentemente distintos –que beben de la corriente empirista imperante en su época en Gran Bretaña–, no se ocupa en su tratado de la *phantasia*: es más, rechaza que el poder de la poesía dependa de las imágenes sensibles: “Indeed so little does poetry depend for its effect on the power of raising sensible images, that I am convinced it would lose a very considerable part of its energy, if this were the necessary result of all description” (1990: 155). Sin embargo, uno de los objetivos de su tratado es mostrar el efecto que lo sublime causa en las “pasiones” humanas a través de las palabras. En este contexto la Parte Segunda de la obra nos ofrece una suerte de catálogo de conceptos, situaciones y fenómenos capaces de suscitar dichas pasiones a través de lo sublime. Me serviré de ese “catálogo” para leer varias de las imágenes de *Piedra de sol*.

Después de un primer capítulo o “sección” preliminar acerca de las pasiones provocadas por lo sublime (en resumen: el asombro con un cierto grado de horror, seguido en un grado inferior por la admiración, la reverencia y el respeto), el libro segundo de Burke se detiene en indagar cuáles son las causas de la sublimidad. La primera es el terror que produce asombro y que opera a través de la vista. A continuación se detalla este principio general y se añaden ulteriores especificaciones. Una gran fuente de sublimidad es la oscuridad, y especialmente la oscuridad que provoca una descripción verbal más que una imagen visual, ya que la oscuridad en poesía tiene un gran dominio sobre las pasiones. En esta sección se discute asimismo la

¹⁴ Sobre la importancia del concepto de *phantasia* en el tratado de Longino, véanse, entre otros, el artículo de Malm (2000) y Doran (2015: 69-71).

oscuridad que produce el no llegar a comprender conceptos como la eternidad o el infinito o cualquier cosa que nos produzca una gran incertidumbre. La fuerza es otra gran fuente de sublimidad, pero no la fuerza que podemos usar para nuestro provecho, sino la que entraña algún peligro: no la del buey, sino la del toro o la del león y el tigre “in a gloomy forest” (1990: 60). Cualquier tipo de privación es igualmente sublime: el vacío, la oscuridad, la soledad, el silencio (1990: 65). La extensión, sobre todo si es vertical y especialmente hacia abajo (1990: 66). El infinito, incluyendo el causado por la repetición, la sucesión y la uniformidad (1990: 67-68). La magnificencia, un número grande de objetos, sobre todo si están en desorden (1990: 71). La luz bajo ciertas circunstancias, como un destello cegador o una rápida transición entre la oscuridad y la luz (1990: 73). Ciertos colores, sobre todo oscuros (1990: 75). Ciertos sonidos que puedan producir miedo o confusión, como las tormentas o los disparos (1990: 75). Lo repentino, lo inesperado, los sonidos intermitentes, en especial cuando son confusos o inciertos (1990: 76-77). Los gritos de los animales (1990: 77). Otras sensaciones corporales relacionadas con el olfato o el gusto (1990: 78-79). El dolor, la angustia, el desasosiego (1990: 79). En distintas partes del tratado Burke matiza o amplifica lo expuesto en el libro segundo, pero por ahora estos elementos son suficientes para empezar a examinar algunas de las imágenes de *Piedra de sol*.

Lo infinito, lo eterno

Salta a la vista una primera condición de sublimidad, que es la de “eternity and infinity”. El tema (que, por otra parte, recorre la trayectoria poética de Paz, quizá a partir de Eliot) ha sido muy estudiado y puede condensarse en esta reflexión de Verani a propósito de nuestro poema: “la eternidad y lo absoluto no están más allá de nuestros sentidos, existen en uno mismo. Vivir en el presente –en el instante– es una forma de reconciliarse con la mortalidad” (2013: 88). La infinidad, la eternidad, la totalidad se manifiestan en el texto a través de un léxico y unas imágenes que no dejan lugar a dudas: “toda la noche” (v. 9), “cubrirlo todo” (v. 11), “toda la noche llueves, todo el día” (v. 62), “corredores sin fin de la memoria” (v. 76), “tienes todos los rostros y ninguno / eres todas las horas y ninguna” (vv. 115-116), “días circulares / que dan al mismo patio, al mismo muro” (vv. 144-145), “todos los nombres son un solo nombre, / todos los rostros son un solo rostro, / todos los siglos son un solo instante / y por todos

Lo sublime en *Piedra de Sol* / Pineda, V.

los siglos de los siglos” (vv. 148-151), “lo que pasó no fue pero está siendo” (v. 192), “hace mil años” (v. 244), “saltan el tiempo y son invulnerables / nada las toca, vuelven al principio” (vv. 303-304), “un instante inmenso” (v. 360), “la nada” (v. 405), “tiempo total” (v. 434), “todo se quema, el universo es la llama, / arde la misma nada que no es nada” (vv. 479-480), “un siempre estar ya nada para siempre / cada minuto es nada para siempre” (vv. 497-498), “siglos de piedra” (v. 583).¹⁵ Las muestras de lo infinito tienden, dice Burke, a llenar la mente con esa especie de horror delicioso que es la prueba más verdadera de lo sublime (1990: 67).

Lo vasto, lo vertical

La mayoría de los ejemplos mencionados en el apartado anterior tienen que ver con la infinitud del tiempo, pero también del espacio. La vastedad en cuanto a la dimensión es, de suyo, sublime, según afirma Burke, pero, dependiendo del modo en que se presente, una misma medida puede producir un mayor efecto que otras (1990: 66). La extensión lo es en longitud, en altura o en profundidad. La menos sublime es la longitud: no impresiona tanto una superficie plana de cien metros como una torre de cien metros. A su vez, la altura es menos imponente que la profundidad: nos sobrecoge menos mirar hacia arriba a un objeto de gran altura que mirar hacia abajo a un precipicio de las mismas dimensiones. Por lo tanto, lo vertical (mejor que sea también perpendicular, más que inclinado), sobre todo si es hacia abajo, sería una fuente de gran sublimidad.

Varias imágenes de *Piedra de sol* vienen a la mente. La primera es la del precipicio o “abismo” con el que el yo poético se encuentra al terminar su invocación del cuerpo femenino y reanudar su camino, y en el que caerá irremisiblemente: “voy por tu cuerpo como por un bosque, / como por un sendero en la montaña / que en un abismo brusco se termina” (vv. 68-70). La línea, primero horizontal a través del bosque y el sendero, se torna vertical al trazar el recorrido desde lo alto de la montaña hasta el fondo de la sima. Los versos que siguen acentúan el efecto del impacto: “y a la salida de tu blanca frente /

¹⁵ Otros casos: “al mundo con sus mares y sus montes” (v. 26), “por el mundo” (v. 41), “toda la noche llueves, todo el día” (v. 62), “no hay nadie, cae el día, cae el año” (v. 91), “rostro innumerable” (v. 113), “eres todos los pájaros” (v. 119), “escritura del mar sobre el basalto, / escritura del viento en el desierto” (vv. 139-140), “me ocupa todo” (v. 184), “oh vida por vivir y ya vivida” (v. 189), “oh ser total” (v. 307), “siempre llueve” (v. 315), “todo lo que tocamos” (v. 320), “todos se transfiguran, todos vuelan” (v. 325), “no hay tiempo ya, ni muro” (v. 330), “todo se transfigura y es sagrado” (v. 334), “grande como la vida de cien soles” (v. 437), “mi cara de nosotros siempre todos” (v. 528), “el día es inmortal” (v. 547), “todo se comunica y transfigura” (v. 557).

mi sombra despeñada se destroza, / recojo mis fragmentos uno a uno / y prosigo sin cuerpo, busco a tientas” (vv. 72-75). La caída se repite poco después (“no hay nadie, cae el día, cae el año, caigo en el instante, caigo al fondo”, vv. 91-92), también más adelante (“¡caer, volver, soñarme...”, v. 255) y hacia el final del poema (“caigo sin fin desde mi nacimiento, / caigo en mí mismo sin tocar fondo”, vv. 538-539; “se despeñó el instante en otro y otro”, v. 572). No son los únicos espacios verticales del poema: otros descensos se producen en el barranco (“comidos por el sol en un barranco”, v. 222), en el hoyo, el fondo (“un racimo ya seco, un hoyo negro, / y en el fondo del hoyo los dos ojos / de una niña ahogada hace mil años”, vv. 242-244; “miradas que nos miran desde el fondo”, v. 251) o en el pozo (“miradas enterradas en un pozo”, v. 245; “tu cuerpo sabe a pozo sin salida”, v. 205).¹⁶

Lo diminuto

Conviene añadir que la sublimidad producida por la magnitud puede provenir no solo de objetos grandiosos, sino también de objetos extremos por su pequeñez: “as the great extreme of dimension is sublime, so the last extreme of littleness is in some measure sublime likewise” (1990: 66), y ello es debido a que, al examinar la progresiva reducción de la escala de la existencia hasta casi perdernos en esa elucubración, “we become amazed and confounded at the wonders of minuteness” hasta el punto de que es difícil distinguir este tipo de sublimidad de la producida por objetos grandes. También esta sublimidad de lo minúsculo aparece en *Piedra de sol* cuando en el fragmento de la letanía a las deidades femeninas estas se describen como “grano de anís, / espina diminuta / y mortal que da penas inmortales” (vv. 128-129). Al asociar la pequeñez con la idea de la muerte la sublimidad queda reforzada.

¹⁶ El deambular del sujeto poético, sus caídas y sus abismos, se reflejan en el propio vaivén del poema. Como ha dicho Sheridan (2016: 264), “*Piedra de sol* ‘avanza y retrocede’ sobre sí mismo a pesar de la linealidad de su escritura. Es un movimiento de giros rápidos y (calculadamente) caprichosos. Es un poema de puertas que se van cerrando y, a veces, han sido cerradas para siempre. El poema relata desvaríos, marca encrucijadas erráticas y agota callejones ciegos, senderos que terminan en muros o abismos”. En lo que atañe a la imagen del pozo, Sheridan interpreta que “*caer en un pozo o despeñarse en un hoyo* posee desde su juventud el sentido de *caer en la muerte*” (2016: 96, énfasis en el original). Verani, por su parte, a propósito de unos versos de otro poema largo de Paz, *Pasado en claro* (1975), donde también aparece la imagen del pozo, afirma que “[l]a caída dentro de un pozo implica [...] una sumersión en la conciencia, en un pasado familiar y a la vez espectral” (2013: 150).

Las privaciones: lo vacío, lo oscuro, lo solitario, lo silencioso

Algunos de los ejemplos anteriores nos podrían servir igualmente para ilustrar otra de las fuentes de sublimidad según Burke, que es la privación: “All general privations are great, because they are all terrible” (1990: 65). Como adelanté arriba, las privaciones que Burke cita concretamente son la vacuidad, la oscuridad, la soledad y el silencio. *Piedra de sol* nos proporciona imágenes para todas ellas cuando contemplamos al caminante que recorre –solo, ciego y en silencio– bosques, galerías y corredores. El léxico elegido es revelador. Lo vemos con respecto al vacío: “corredores sin fin de la memoria, / puertas abiertas a un salón vacío” (vv. 76-77), “y tus palabras afiladas cavan / mi pecho y me despueblan y vacían” (vv. 217-218), “no hay nada en mí sino una larga herida, / una oquedad que ya nadie recorre” (vv. 224-225).¹⁷ A la oscuridad (que, como dijimos, es para Burke una importante fuente de sublimidad): “voy por las transparencias como un ciego” (v. 36), “y prosigo sin cuerpo, busco a tientas” (v. 75), “mi frente ciega” (v. 164), “mis ojos / se nublan” (vv. 168-169), “y tú me llevas ciego de la mano” (v. 209), “camino a tientas por los corredores” (v. 409).¹⁸ A la soledad: “escribo a solas / no hay nadie” (vv. 90-91), “no hay nada frente a mí” (v. 153), “cuartos solos” (v. 284), “canta la soledad en su corola” (v. 400), “cara de solitario colectivo” (v. 532).¹⁹ Y al silencio: “bajo la ley del mediodía absorto” (v. 50), “el espacio / solo es luz y silencio” (vv. 426-427), “silencio: cruzó un ángel este instante” (v. 436), “y el silencio / que se cubre de signos, el silencio / que dice sin decir, ¿no dice nada?” (vv. 483-485).²⁰

La luz, el destello

Pero no todo en el poema es oscuridad. Es más, la crítica ha resaltado el papel que la luz desempeña en la poética de Paz y en concreto en este poema. Sea emblema de la

¹⁷ Y también: “sus horrores vacíos acumulan” (v. 170), “cambia la eternidad en horas huecas” (v. 392), “bien mirado no somos, nunca somos / a solas sino vértigo y vacío” (vv. 506-507).

¹⁸ Y también: “corriendo entre los árboles nocturnos, / rostro de lluvia en un jardín a oscuras” (vv. 87-88), “por los alrededores de la noche” (v. 110), “rescatado esta noche, contra un sueño” (v. 154), “duramente esculpido contra el sueño, arrancado a la nada de esta noche” (vv. 156-157), “la pesadumbre de la noche” (v. 165), “amenazado / por la noche y su lúgubre bostezo” (vv. 175-176), “esta noche” (v. 258), “déjame ver el rostro de esta noche” (v. 556), “llévame al otro lado de esta noche” (v. 559).

¹⁹ Y también: “camino por las calles de mí mismo” (v. 413), “desde su soledad” (v. 494), “nunca somos / a solas sino vértigo y vacío” (vv. 507-508).

²⁰ Y también: “silenciosamente desemboca” (v. 193), “el silencio se esparce en olas verdes” (v. 319), “los tallos del silencio” (v. 396), “tu silencio dé paz al pensamiento” (v. 544).

feminidad, de la divinidad, de la dicha, la claridad está presente en la obra de Paz desde sus primeras composiciones, casi siempre en forma de luz cenital, centelleante o cegadora. Sheridan ha querido ver en esta imagen un símbolo de la unión entre “eternidad e instante”, la cual “se expresa bajo el Sol del mediodía, la hora sagrada de su cuadrante porque es cuando es simultánea su quietud con su movimiento” (2016: 86).²¹ Este sol radiante “–lo mismo que la piedra, el río y el árbol– irá adquiriendo una especificidad simbólica cada vez más cargada de connotación sagrada. El tema evoluciona de variadas formas y adquiere diferentes expresiones, pero siempre estará ahí” (2016: 87). *Piedra de sol* encierra, ya desde el título, esas connotaciones. No solo en su poesía, también en sus ensayos, Paz reflexionará sobre el significado de la luz –y de la piedra– con palabras que podrían muy bien servir para explicar nuestro poema:

La luz es fija, inmaterial, central. [...] Es la mirada ... [...] Luz: amor a la esencia, reino de lo intemporal. [...] Gracias a la luz, la piedra opaca —cifra de la gravedad: caída y pesadumbre— accede a la transparencia y la vivacidad del agua. La piedra centellea, parpadea, tiembla como una gota de agua o de sangre: está viva. Un minuto después, hipnotizada por el rayo celeste, se inmoviliza: ya es luz, tiempo detenido, mirada fija. (Paz, 1967: 97-98)

Los propios versos de *Piedra de sol* se construyen con expresiones que marcan la luz en fuerte contraste con la oscuridad que hemos comentado arriba: “horas de luz que pican ya los pájaros” (v. 21), “la hora centellea” (v. 31), “los arcos de la luz” (v. 39), “la ley del mediodía absorto” (v. 50), “busco el sol de las cinco de la tarde” (v. 99), “la tarde de salitre y piedra” (v. 195), “un fulgor que se congela en hacha / como luz que desuella” (vv. 212-213), “anegarse / de claridad” (vv. 229-230), “sol de soles” (v. 406), “bajo un sol sin edad” (v. 214), “el espacio / solo es luz y silencio” (vv. 426-427), “pan de sol” (v. 511), “cara de sol” (v. 531), “el sol cara de sol” (v. 553), “y el sol entraba a saco por mi frente” (v. 579); “relámpago” (vv. 86 y 135).

La discusión de Burke acerca de este punto (1990: 73) parte precisamente de la oposición luz/oscuridad, ya que “mere light is too common a thing to make a strong

²¹ Algunos de los versos a los que se refiere Sheridan fueron escritos ya en los años treinta: “Luz que no se derrama, ya diamante, / fija en la rotación del mediodía, / sol que no se consume ni se enfría / de cenizas y llama equidistante” y “Un quieto resplandor me inunda y ciega, / un deslumbrado círculo vacío, / porque a la misma luz su luz la niega”. Treinta años después Paz efectivamente seguía manejando la misma imagen: “En ti como sol / la hora reposa / sobre un abismo de claridades / Puñados de sombra los pájaros / sus picos construyen la noche / sus alas sostienen el día // Plantada en la cresta de la luz / entre la fijeza y el vértigo / tú eres / la balanza diáfana” (“Cima y gravedad”, 1967, citado por Sheridan, 2016: 383-384). Entre los estudiosos que se han detenido a analizar los significados asociados al mediodía en la poesía de Paz, véanse Phillips (1972) y Balmer (1991). Verani había insistido asimismo en la relación entre la imagen del sol y la idea de eternidad: “La luz solar corona la armonía universal [...] En la poesía de Paz la percepción de la diafanidad solar deviene una eternidad momentánea” (2013: 150).

Lo sublime en *Piedra de Sol* / Pineda, V.

impression on the mind”, y “darkness is more productive of sublime ideas than light”. Ahora bien, “such a light as that of the sun, immediately exerted on the eye, as it overpowers the sense, is a very great idea”. Otra luz que puede impresionar puede ser la del relámpago, que debe su grandeza no tanto a la intensidad –como el sol–, sino a la velocidad. Y en tercer lugar, una transición brusca de la luz a la oscuridad y de la oscuridad a la luz “has yet a greater effect”. En el poema de Paz, como hemos comprobado, encontramos los tres tipos de sublimidad relacionadas con la luz: la intensa del sol de mediodía, la repentina del relámpago y la transformación de luz en oscuridad y viceversa. Versos como estos –no son los únicos– merecerían sin duda el calificativo de sublimes según los principios de Burke: “un rostro de relámpago y tormenta / corriendo entre los árboles nocturnos, / rostro de lluvia en un jardín a oscuras” (vv. 86-88), “un paraje de sal, rocas y pájaros / bajo la ley del mediodía absorto” (vv. 49-50) o “verde soberanía sin ocaso / como el deslumbramiento de las alas / cuando se abren en mitad del cielo” (vv. 12-14).²²

Ruidos, sonidos, gritos

La luz y la oscuridad impresionan a través de la vista, pero también las sensaciones auditivas pueden producir sublimidad. Una de ellas aparece en uno de los versos recién citados: la “tormenta”, y ahora veremos otras. Burke asegura que el oído tiene una gran fuerza en la producción de efectos sublimes (1990: 75). Para que ello ocurra tienen que producirse ruidos que puedan producir algún tipo de terror: “The noise of vast cataracts, raging storms, thunder, or artillery, awakes a great and awful sensation in the mind”. Por otra parte, también los gritos de los animales –que no nos sean conocidos o que estén sufriendo algún dolor o peligro– provocan el mismo efecto: “The angry tones of wild beasts are equally capable of causing a great and awful sensation” (1990: 77). En *Piedra de sol* oímos a un ave “petrificando el bosque con su canto” (v. 18), un “canto súbito / como el viento cantando en el incendio” (vv. 23-24), “relámpago y tormenta”

²² En el mismo capítulo Burke, comentando un verso de Milton (“Dark with excessive light thy skirts appear” –el original dice “bright” y no “light”, pero el sentido es el mismo–), asegura que una luz excesiva acaba por convertirse en oscuridad: “Extreme light, by overcoming the organs of sight, obliterates all objects, so as in its effect exactly to resemble darkness” (1990: 74). Un poema de Paz con título tan significativo como “Mediodía” condensa en sus líneas iniciales esta fuerte contradicción: “Un quieto resplandor me inunda y ciega, / un deslumbrado círculo vacío, / porque a la misma luz su luz la niega”. Y lo mismo unas palabras de la introducción que escribió para *Las enseñanzas de don Juan* de Carlos Castaneda: “La mucha luz es como la mucha sombra: no deja ver”.

(v. 86), un “lúgubre bostezo, / amenazado por la algarabía / de la muerte” (vv. 175-177), la “alarma” y los “gritos” de “Madrid, 1937” (vv. 288-291), así como “el huracán de los cañones” (v. 294), “el grito / en la tarde del viernes” (vv. 482-483), “los gritos de los hombres” (v. 486), “cantar mi sangre encarcelada, / con un rumor de luz el mar cantaba” (vv. 575-576).

Consideración especial merece el segmento que va del verso 435 al 487, todo él centrado temáticamente en sonidos asociados a muertes violentas. Comienza con un “silencio” (v. 436), al que siguen inmediatamente “el ruido opaco” (v. 440), el “mugido inmenso” (v. 443), el “repetido grito” (v. 444) y “los gritos de las olas” (v. 445). A partir del verso 453 el contenido temático se realza con el uso de la aliteración de la alveolar vibrante múltiple /r/, del grupo /tr/, de la velar fricativa sorda /x/ y con alguna paronomasia, dando lugar a versos de gran impacto sublime: “el viaje en la carretera hacia la muerte / –el viaje interminable mas contado / por Robespierre minuto tras minuto, / la mandíbula rota entre las manos–, / Churruca en su barrica como un trono / escarlata, los pasos ya contados / de Lincoln al salir hacia el teatro, / el estertor de Trotsky y sus quejidos / de jabalí, Madero y su mirada / que nadie contestó: ¿por qué me matan?, / los carajos, los ayes, los silencios / del criminal, el santo, el pobre diablo, / cementerio de frases y de anécdotas / que los perros retóricos escarban, / el delirio, el relincho, el ruido oscuro / que hacemos al morir y ese jadeo / de la vida que nace y el sonido / de huesos machacados en la riña / y la boca de espuma del profeta / y su grito y el grito del verdugo / y el grito de la víctima...” (vv. 453-473).

La fatiga, el dolor, la angustia, el tormento

Con esos cuatro términos (“labour, pain, anguish, torment”, 1990: 79) enuncia Burke el conjunto de sensaciones lastimosas que, por estas asociadas al “terror” que es fuente básica de sublimidad, producen a su vez elevación. En el vaivén y el itinerario de *Piedra de sol* el sujeto poético encuentra en su camino numerosas ocasiones de mostrar esos mismos estados de ánimo. La primera de ellas, que ya hemos comentado, ocurre tras el primero de los segmentos dedicados a la exaltación de la figura femenina, cuando el hablante “destroza” su “sombra despeñada” (v. 73) en el “abismo brusco” (v. 70). El caminante se nos aparece como alguien en continua búsqueda, desolado en “la pesadumbre de la noche” (v. 165), con “dientes que se aflojan” y “sueños que se

Lo sublime en *Piedra de Sol* / Pineda, V.

nublan” (vv. 168-169), viviendo en “horrores vacíos” (v. 170), “rodeado de muerte, amenazado” (v. 174), y cuyo ser aparece disuelto o vaciado: “y tus palabras afiladas cavan / mi pecho y me despueblan y vacían” (vv. 216-218), “no hay nada en mí sino una larga herida, / una oquedad que ya nadie recorre” (vv. 223-224). El dolor de la soledad se hace también universal para abarcar a todos: “bien mirado no somos, nunca somos / a solas sino vértigo y vacío, / muecas en el espejo, horror y vómito” (vv. 506-508).

Lo confuso, lo desordenado, lo difícil

El lector de Paz podría reconocer en la mayoría de los versos que he citado a lo largo de este trabajo una condensación de significados. Así, por poner un caso, los ejemplos que di sobre la totalidad o la eternidad enlazarían con temas como la memoria, la disolución del sujeto o la redención a través del amor. Esta densidad es una de las características de *Piedra de sol*, y provoca que las distintas capas de significado se oculten unas a otras y que solo en una o varias lecturas detenidas podamos ir revelándolas. Los versos y las imágenes retornan en aparente desorden, hay fragmentos amplificativos mientras que otros son sumamente compactos y apretados, de cuando en cuando se muestran imágenes poco comprensibles o directamente inescrutables... De estas dificultades también se ocupa Burke como productoras de sublimidad. Así, al comentar unos versos de Milton a propósito de las ideas de infinidad y eternidad, escribe que la nobleza del pasaje proviene de “a croud of great and confused images; which affect because they are crouded and confused” (1990: 57). Y más tarde: “A great profusion of things which are splendid or valuable in themselves, is magnificent [...] The apparent disorder augments the grandeur” (1990: 71). No solo el contenido, sino la cantidad y el desorden o confusión de las imágenes, aumentan la sublimidad.

Hago aquí un brevísimo excursus para apuntar a la posible vinculación de esa densidad que he mencionado con el género poético en que se enmarca *Piedra de sol*, esto es, el poema extenso. Resulta reveladora la descripción de dicho género que escribió el propio Paz. Leídas a la luz de nuestro objeto de estudio, son líneas que nos llevan a considerar el poema extenso como el contenedor más idóneo para la expresión de lo sublime:

La poesía está regida por el doble principio de la variedad dentro de la unidad. En el poema corto, la variedad se sacrifica a expensas de la unidad; en el poema largo, la variedad alcanza su plenitud sin romper la unidad. Así, en el poema largo encontramos no solo la extensión, que es una medida cambiante, sino máxima variedad en la unidad. En el poema extenso aparece, además, otra doble exigencia, que está en relación estrecha con la regla de la variedad dentro de la unidad: la sorpresa y la recurrencia. (1986: 12)

Sin querer estirar los límites de mi razonamiento, me limito a plantear como sugerencia –que mercería una mayor profundidad– la vinculación entre poema extenso y sublimidad.²³

La “doble exigencia” que propone Paz reclama por una parte la “sorpresa” (identificada con la “ruptura”, el “cambio”, lo “inesperado”, tal como se aclara en la misma página) y, por otra, la abundancia (en número de versos y en repeticiones o recurrencias). Ambos aspectos se encuentran, por supuesto, en *Piedra de sol*, y ambos se relacionan con la sublimidad. Sobre los cambios y la abundancia ya hemos hablado. Sobre la repetición podemos acudir al capítulo sobre la infinidad del tratado de Burke, donde se asegura que cuando repetimos una idea la mente sigue reteniéndola y repitiéndola incluso cuando la causa principal ha desaparecido, y esto intensifica la sublimidad (1990: 67). En el poema de Paz las repeticiones afectan a temas, imágenes o palabras, y se expresan en juegos anafóricos a lo largo de todo el texto. Un caso especial sería el de las tiradas de “letanías” que aparecen como homenaje a la figura divinizada de la mujer, en las que lo que se repite es la estructura y el tono incantatorio. Ocurre en dos segmentos: “escritura de fuego sobre el jade, / grieta en la roca, reina de serpientes, / columna de vapor, fuente en la peña, / circo lunar, peñasco de las águilas”, etc. (vv. 124-127, pero continúa hasta el 140) y “torre de claridad, reina del alba, / virgen lunar, madre del agua madre, / cuerpo del mundo, casa de la muerte” (vv. 535-537). La sublimidad se acentúa además por estar cantando a un ser divinizado.²⁴

¿La experiencia amorosa?

²³ Mesa Gancedo recuerda que el “deseo de amplitud” y de “elevación”, aspiración de los poetas románticos, influirá en el desarrollo del poema extenso no épico, y cita las significativas palabras de Esteban Echevarría, uno de los grandes autores americanos de poemas largos: “es necesario que la poesía sea bella, grande, sublime y se manifieste bajo formas colosales” (2008: 88). Véase también Graña (2006), quien afirma que el poema largo “aspira [...] a la totalidad” como forma que es “del pensamiento complejo, es decir abarcador” (2006: 200-201).

²⁴ Sheridan (2016: 236-237) ha confeccionado una lista de las destinatarias de cada uno de estos versos según los atributos que las identifican: Isis, Artemisa, Gea, Venus, Perséfone, etc. Sobre los aspectos teológicos de *Piedra de sol*, véase Meléndez Guerrero (2018).

Uno de los temas principales de *Piedra de sol*, y de una buena parte de la producción poética de Octavio Paz, es, sin duda, la experiencia amorosa y, ligado a ella, la glorificación de la figura femenina. El amor nos redime y nos devuelve “nuestra ración de tiempo y paraíso” (v. 297). A menudo “la presencia del amor transfigura al ser, al tiempo y al mundo”, tal como ha escrito Verani (2013: 31-32) a propósito de los versos de “Noche en claro”.²⁵ El amor –como la poesía– es un fulgor, un “instante eléctrico”, que nos lleva a una realidad bañada de “luz cegadora”:

Las experiencias poética y amorosa nos abren las puertas de un instante eléctrico. Allí el tiempo no es sucesión; ayer, hoy y mañana dejan de tener significado: solo hay un siempre que es también un aquí y un ahora. Caen los muros de la prisión mental; espacio y tiempo se abrazan, se entretajan y despliegan a nuestros pies una alfombra viviente, una vegetación que nos cubre con sus mil manos de hierba, que nos desnuda con sus mil ojos de agua. El poema, como el amor, es un acto en el que nacer y morir, esos dos extremos contradictorios que nos desgarran y hacen de tal modo precaria la condición humana, pactan y se funden. Amar es morir, han dicho nuestros místicos; pero también, y por eso mismo, es nacer. El carácter inagotable de la experiencia amorosa no es distinto al de la poesía [...] Todo el ser participa del encuentro erótico, bañado de su luz cegadora. Y cuando la tensión desaparece y la ola nos deposita en la orilla de lo cotidiano, esa luz aún brilla y nos entreabre la cortina de nuestra condición. (Paz, 1983: 44)

La experiencia amorosa se encarna en la mirada y en “el encuentro erótico”. La mirada, que “converge sobre la mujer amada”, “rescata o inventa la plenitud: eterniza el tiempo y el amor triunfa sobre la muerte” (Verani, 2013: 176). A su vez, el amor participa de lo sagrado a través de la experiencia sexual:

la sexualidad se manifiesta en la experiencia de lo sagrado con terrible potencia; y este en la vida erótica: todo amor es una revelación, un sacudimiento que hace temblar los cimientos del yo y nos lleva a proferir palabras que no son muy distintas de las que emplea el místico. (Paz, 2004: 142)

Las alusiones al instante eléctrico, al deslumbramiento, a la revelación y sobre todo a lo sagrado nos llevan muy cerca de lo sublime. Entre los segmentos más recordados y comentados de *Piedra de sol* se encuentran aquellos de contenido amoroso: el que comienza con el verso “voy por tu cuerpo como por el mundo” (v. 41), donde el sujeto poético derrama su mirada a lo largo de treinta versos por el cuerpo amado; el que empieza en “Madrid, 1937” (v. 288) y se va esparciendo intermitentemente durante los siguientes cincuenta versos, en que se canta a la experiencia erótica como portadora de una fuerza sagrada y redentora; y las letanías a la mujer divinizada que personifican

²⁵ La bibliografía sobre el tema es enorme; me limito a señalar el libro de Salgado (2010).

“Melusina, / Laura, Isabel, Perséфона, María” (vv. 114-115) y de nuevo “Isabel, Perséфона, María” (v. 525). No insisto en el significado de estos versos, ya suficientemente conocido. Pero sí quisiera reflexionar acerca de su sublimidad.

El objeto de la pasión que llamamos amor –escribe Burke– “is the *beauty* of the *sex*” (1990: 39, énfasis original). De estas palabras se deduciría que el amor no participa tanto de la sublimidad como de la belleza, y de hecho Burke no trata el amor en la Parte segunda, dedicada a lo sublime. En cambio, en el capítulo XIX de la Parte cuarta se investiga “la causa física del amor” (1990: 135). El observador –leemos– siente ternura hacia el objeto amado, siente placer. La experiencia es aquella “of being softened, relaxed, enervated, dissolved, melted away” (1990: 136). Son emociones agradables y bellas, pero no sublimes. No queda lugar a dudas cuando más adelante leemos, a propósito de la diferencia entre lo bello y lo sublime que “the beautiful is founded on mere positive pleasure, and excites in the soul that feeling, which is called love” (1990: 145).

Si examinamos el lenguaje con el que *Piedra de sol* expresa los pasajes amorosos, no encontramos, en efecto, las causas de sublimidad que hemos expuesto aquí: no hay oscuridad ni luz cegadora, los animales no emiten gritos aterradores, no hay inmensidades, no existe soledad ni vacío. El léxico utilizado inspira más bien sensaciones placenteras. Un caso significativo es el que constituyen los términos asociados al campo semántico de la transparencia: “cuerpo de luz filtrado por un ágata” (v. 27), “el mundo ya es visible por tu cuerpo, / es transparente por tu transparencia” (vv. 32-33), “tu falda de cristal, tu falda de agua” (v. 60), “tus dedos de agua” (v. 64), “una piel más dorada y transparente” (v. 108). Pues bien, Burke distingue la transparencia como diferente de la luz. La luz, al filtrarse mediante otro objeto, se convierte en transparencia y es, por ello, más agradable (1990: 144).

Dicho esto, debemos añadir, sin embargo, que otros testimonios, incluidos los del propio Paz, nos permitirían entender el tema amoroso como partícipe de la sublimidad. Esta línea, de raíz post-romántica (ajena, por tanto, a Burke), enlaza con el “sublime erótico” que impregna parte de la poesía del siglo XX. En su ensayo sobre “amor y erotismo” Paz habla del cuerpo del ser amado, cuerpo que se vuelve infinito, “substancia informa e inmensa”, y en esa sensación de infinitud “perdemos cuerpo en ese cuerpo”. Es también una experiencia de pérdida, de caída. Y una “experiencia circular”, en la que la amada es una “forma que esconde una alteridad irreductible o

como una substancia que se anula y nos anula” (1993: 206).²⁶ En su tesis sobre la figura de la prostituta en la lírica modernista Ortiz Aguirre (2016) ha reunido un puñado de testimonios de pensadores que relacionan el erotismo y la sublimidad de manera explícita o implícita, desde André Breton (“El único arte digno del hombre y del espacio, el único capaz de conducirlo más allá de las estrellas [...] es el erotismo”, citado por Ortiz Aguirre, 2016: 102), hasta Georges Bataille (“El sentido último del erotismo es la fusión, la supresión del límite” y “El paso del estado normal al estado de deseo erótico supone en nosotros una disolución relativa del ser”, 2016: 100-101), pasando por el “inexcusable” Benjamin Péret (“El amor [...] fue en todos los tiempos el eje de la vida humana. Y aún lo es, ya sea como fuente de exaltación y de lirismo, o sublimado en su máxima expresión [...] para adquirir una significación cósmica o adoptar un valor místico”, 2016: 103-104).²⁷ No puede dudarse –concluye Ortiz Aguirre– de que

hay una estrecha relación entre el erotismo y lo sublime (el estado de conmoción, la disolución del sujeto, la enajenación, la apertura al otro, la atracción hacia lo que nos destruye, la transformación del cronotopo diluido, la nostalgia por la continuidad/infinitud original perdida, etc.). El amor sexual, pues, desde la perspectiva artístico-cultural del erotismo, encaja mucho más en lo sublime que en lo bello. (2016: 52)²⁸

Podría pensarse, en suma, que la realización concreta del amor carnal (lo finito) materializa una realidad más grande (lo infinito), según la formulación de Schelling: “La primera de las dos unidades, aquella que es configuración de lo infinito en lo finito, se expresa preferentemente en la obra de arte como sublimidad” (mientras que “la otra, que es configuración de lo finito en lo infinito, como belleza”, 1999: 41-142).

²⁶ Sheridan encuentra en ciertas imágenes de descenso el arquetipo de la madre “vestida de símbolos acuáticos y arbóreos” y lo femenino “como una profundidad a la que *se descende*”, refiriéndose para explicarlo al estudio de Erich Neumann sobre *La Gran Madre*: “Todo lo *profundo* –abismo, valle, tierra, mar y fondo del mar; fuentes, lagos, el inframundo, la cueva, la casa y la ciudad– forma parte del arquetipo ‘Las Madres’. Todo lo grande y lo abarcador, todo lo que contiene, rodea, encierra, protege, preserva y alimenta a lo pequeño pertenece al reino primordial de la madre” (2016: 49-50, énfasis en el original). Continuamos en los bordes de lo sublime.

²⁷ “[...] el término amor sublime [...] implica el grado más alto, el punto límite en que se opera la conjunción de todas las sublimaciones. [...] La mente, la carne y el corazón acuden a fundirse en un diamante inalterable. [...] El amor sublime aparece siempre como un sentimiento que colma toda la vida del sujeto que reconoce en el ser amado la única fuente de felicidad. El objeto de amor se vuelve tan esencial para el corazón como el aire para la vida física. [...] El ser amado posee el poder de revelar el vacío que le preexistía” (Benjamin Péret, citado por Ortiz Aguirre, 2016: 104).

²⁸ Véanse también las páginas donde Ortiz Aguirre resume la vinculación del amor sublime con la desnudez del cuerpo femenino (2016: 154-167), aunque quizá con algún razonamiento excesivamente tensado.

Por todo ello, sí, diríase que también el amor en *Piedra de sol* acaba siendo una experiencia sublime de puro inmensa, inefable e infinita.²⁹

FINAL

Mediante el código de interpretación que supone para nosotros *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* de Edmund Burke, hemos tenido la ocasión de revelar en el poema *Piedra de sol* de Octavio Paz una veta que recorre la tradición poética occidental y que al paso de los años –de los siglos– ha ido adquiriendo nuevos visos y matices. Con mi estudio no pretendo postular una relación genética, un *rapport de fait*, entre la obra de Burke y la de Paz (aunque tampoco hay elementos para descartarla categóricamente). Mi propuesta se acerca más bien a lo que Claudio Guillén describió como “modelo C” de los tres “modelos de supranacionalidad” que él distingue. Este modelo “viene a significar que el diálogo entre unidad y diversidad que estimula el comparatismo, se cifra [...] en el encuentro abierto en la crítica/historia con la teoría; o, si se prefiere, de nuestros conocimientos de la poesía –supranacionales– con los de la Poética” (1985: 94). Es en ese “encuentro abierto” de la poesía de Paz con la poética de lo sublime donde sitúo mi análisis. Al recoger y sistematizar “nuestras ideas” sobre lo bello y lo sublime, Burke nos está ofreciendo una preciosa herramienta con la que enfrentarnos al fenómeno de la sublimidad poética. Desde finales del siglo XVIII y durante el XIX distintos artistas construyeron objetos –poéticos, pictóricos– que daban respuesta al concepto de lo sublime en manifestaciones que habrían de ejercer una influencia poderosa sobre varias generaciones de artistas. Los veneros que alimentan la poesía de Paz provienen, entre otros, del Romanticismo alemán –Novalis–, inglés –Wordsworth, Coleridge– y español –Bécquer–. A través de ellos, Paz asimila las marcas de una sublimidad tanto “objetiva” y material –lo inmenso, lo oscuro, lo vertical, etc.– como de una sublimidad “subjetiva” y experiencial,

²⁹ Vale la pena recordar la explicación de Paz acerca de *Piedra de sol* al poco de su publicación: “El tema central es la recuperación del instante amoroso como recuperación de la verdadera libertad, ‘puerta del ser’ que nos lleva a la comunicación con otro cuerpo, con los demás hombres, con la naturaleza. Este salto del ‘yo al otro’ se puede dar porque en el hombre mismo, como constituyente de su ser, está el *otro*, la imagen de nuestro semejante. Y el puente que nos lleva del yo al otro, al reino de los pronombres enlazados, es la mujer. La mujer en su forma dual, como creadora y destructora, como Melusina y Perséfone, como encantadora que vuelve cerdos a los hombres y como presencia que les da su verdadera humanidad y los abre al secreto de su propia significación” (citado por Sheridan, 2016: 208-209, énfasis en el original).

Lo sublime en *Piedra de Sol* / Pineda, V.

bebiendo de esas fuentes poéticas por las que a lo largo de la historia literaria asoma, profundo e inefable, el río subterráneo del pensamiento que Longino hizo brotar y Burke encauzó.

BIBLIOGRAFÍA

ASHFIELD, Andrew y Peter DE BOLLA, eds. (1996); *The sublime: a reader in British eighteenth-century aesthetic theory*. Cambridge: Cambridge University Press.

AULLÓN DE HARO, Pedro (2006); *La sublimidad y lo sublime*. Madrid: Verbum.

BALMER, Pierre Maurice (1991); “El mediodía en la poesía de Octavio Paz”, en *Thesaurus: Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, vol. 46, núm. 2, pp. 245-289.

BENNETT, Andrew (2018); “The Romantic Lexicon”, en D. Duff (ed.), *The Oxford Handbook of British Romanticism*. Oxford: Oxford University Press, pp. 579-591.

BURKE, Edmund (1990); *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, ed. A. Phillips. Oxford: Oxford University Press.

CLEWIS, Robert C., ed. (2018); *The Sublime Reader*. Londres: Bloomsbury Academic.

COSTA, Gustavo (1985); “The Latin Translations of Longinus’ *Peri hypsous* in Renaissance Italy”, en R. J. Schoek, ed. *Acta Conventus Neo-Latini Bononiensis. Proceedings of the Fourth International Congress of Neo-Latin Studies (Bologna, 1979)*. Binghamton, NY: Medieval and Renaissance Text and Studies, pp. 224-238.

DORAN, Robert (2015); *The Theory of the Sublime from Longinus to Kant*. Cambridge: Cambridge University Press.

ESCALANTE, Evodio (2013); “La fenomenología del instante en *Piedra de sol*”, en *Las sendas perdidas de Octavio Paz*. México: UNAM, Unidad Iztapalapa/Ediciones Sin Nombre, pp. 147-161.

FAIN, John M. (1986); “*Piedra de sol: The Divided Circle*”, en *Toward Octavio Paz. A Reading of His Major Poems 1957-1976*. Lexington: The University of Kentucky Press, pp. 11-40.

GAETANO, Raffaele (2002); *Giacomo Leopardi e il sublime*. Soveria Mannelli: Rubbettino Editore.

GIMFERRER, Pere (1980); “Lectura de *Piedra de sol*”, en *Lecturas de Octavio Paz*. Barcelona: Anagrama, pp. 37-58.

GOMES, Miguel (2004); “Modernidad, presencia de estilo y capital simbólico en *Convergencias de Octavio Paz*”, en H. Jaimes (coord.), *Octavio Paz. La dimensión estética del ensayo*. México: Siglo XXI, pp. 167-186.

- GRAÑA, María Cecilia (2008); “Aproximación a una forma literaria de la modernidad: el poema extenso”, en *Cuadernos americanos*, vol. 3, núm. 117, pp. 191-213.
- GUILLÉN, Claudio (1985); *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Crítica.
- HOLMQVIST, Kenneth, y Jaroslaw PLUCIENNIK (2002); “A Short Guide to the Theory of the Sublime”, en *Style*, vol. 36, núm. 4, pp. 718-736.
- LONGINO (1979); *Sobre lo sublime*, trad. J. García López (con Demetrio, *Sobre el estilo*). Madrid: Gredos.
- MALM, Mats (2000); “On the Technique of the Sublime”, en *Comparative Literature*, vol. 51, núm. 1, pp. 1-10.
- MELÉNDEZ GUERRERO, Luis Gustavo (2018); “Algunas consideraciones teológicas en torno al poema *Piedra de sol* de Octavio Paz”, en *TeoLiteraria*, vol. 8, núm. 16, pp. 248-265.
- MENDIOLA, Víctor Manuel (2011); *El surrealismo de “Piedra de sol”, entre peras y manzanas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- MESA GANCEDO, Daniel (2008); “El poema extenso como institución cultural. Forma poética e identidad americana en Bello, Heredia y Echevarría”, en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 56, núm. 1, pp. 87-122.
- ORTEGA, Jorge (2012); “Sustrato mítico en *Piedra de sol* de Octavio Paz”, en *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 89, núm. 5, pp. 509-517.
- ORTIZ AGUIRRE, Enrique (2016); *El tratamiento estético de la figura de la prostituta en la lírica modernista española*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid.
- PACHECO, José Emilio (1971); “Descripción de *Piedra de sol*”, en *Revista Iberoamericana*, vol. 37 (enero-marzo), pp. 135-146.
- PAZ, Octavio (1967); *Corriente alterna*. México: Fondo de Cultura Económica.
- PAZ, Octavio (1972); *El arco y la lira. El poema. La revelación poética. Poesía e historia*. 3ª ed. México: Fondo de Cultura Económica.
- PAZ, Octavio (1983); “Estrella de tres puntas: el surrealismo” [1954], en D. Martínez Torrón, ed. *La búsqueda del comienzo (escritos sobre el surrealismo)*. Madrid: Fundamentos.
- PAZ, Octavio (1986); “Contar y cantar: sobre el poema extenso”, en *Vuelta*, vol. 115, pp. 12-17.
- PAZ, Octavio (1988); *Piedra de sol*, en E. M. Santí, ed. *Libertad bajo palabra (1935-1957)*. Madrid: Cátedra.
- PAZ, Octavio (1993); *La llama doble: amor y erotismo*. Barcelona: Seix-Barral.
- PAZ, Octavio (2005); *Obras completas VIII (Miscelánea: primeros escritos y entrevistas)*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- PHILLIPS, Rachel (1972); *The Poetic Modes of Octavio Paz*. Oxford: Oxford University Press. [traducción al español de T. Segovia (1976); *Las estaciones poéticas de Octavio Paz*. México: Fondo de Cultura Económica].

Lo sublime en *Piedra de Sol* / Pineda, V.

- PORTER, James I. (2016); *The Sublime in Antiquity*. Cambridge: Cambridge University Press.
- REFINI, Eugenio (2012); “Longinus and Poetic Imagination in Late Renaissance Literary Theory”, en C. van Eck, S. Bussels, M. Delbeke y J. Pieters, eds., *Translations of the Sublime. The Early Modern Reception and Dissemination of Longinus’ “Peri Hupsous” in Rhetoric, the Visual Arts, Architecture and the Theatre*. Leiden y Boston: Brill, pp. 33-53.
- ROMÁN-ODIO, Clara (2006), “Ékfrasis o la ilusión de la presencia verbal en *Piedra de Sol y Blanco*”, en *Octavio Paz en los debates críticos y estéticos del siglo XX*. Santa Comba: tresCtres, pp. 141-202.
- SALGADO, Dante (2010); *Octavio Paz: el amor como idea*. México: Editorial Praxis.
- SAINT GIRONS, Baldine (2008); *Lo sublime*, trad. de J. A. Méndez. Madrid: Antonio Machado Libros.
- SANTÍ, Enrico Mario, ed. (1988); *Octavio Paz. Libertad bajo palabra (1935-1957)*. Madrid: Cátedra.
- SANTÍ, Enrico Mario (1997); *El acto de las palabras. Estudios y diálogos con Octavio Paz*. México: Fondo de Cultura Económica.
- SHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph von (1999); *Filosofía del arte*, trad. De Virginia López-Domínguez. Madrid: Tecnos.
- SEGOVIA, Tomás (1974); “Una obra maestra: *Piedra de sol*”, en Á. Flores (ed.), *Aproximaciones a Octavio Paz*. México: Joaquín Mortiz, pp. 171-172.
- SHAW, Philip (2006); *The Sublime*. Londres y Nueva York: Routledge.
- SHERIDAN, Guillermo (2016); *Los idilios salvajes. Ensayos sobre la vida de Octavio Paz 3*. México: Ediciones Era.
- STANTON, Anthony (2015); “Teoría y práctica del poema extenso: *Piedra de sol* (1957)”, en *El río reflexivo. Poesía y ensayo en Octavio Paz (1931-1958)*. México: Fondo de Cultura Económica, pp. 457-492.
- VALDÉS, Mario J. (1977); “En busca de la realidad poética: un estudio de *Piedra de sol*”, en *N/S NorthSouth*, vol. 2, núms. 3-4, pp. 259-269.
- VAN ECK, Caroline, Stijn BUSSELS, Maarten DELBEKE y Jürgen PIETERS, eds. (2012); *Translations of the Sublime. The Early Modern Reception and Dissemination of Longinus’ Peri Hupsous in Rhetoric, the Visual Arts, Architecture and the Theatre*. Leiden y London: Brill.
- VERANI, Hugo J., ed. (2007); *Lecturas de “Piedra de sol”*. México: Fondo de Cultura Económica.
- VERANI, Hugo J. (2013); *Octavio Paz: el poema como caminata*. México: Fondo de Cultura Económica.

XIRAU, Ramón (1958); “Notas a *Piedra de sol*”, en *Revista de la Universidad de México*, vol. 6, pp. 15-16.

ŽIŽEK, Slavoj (1989); *The Sublime Object of Ideology*. Londres y Nueva York: Verso Books.

RECIBIDO: 15/09/2020 - ACEPTADO: 10/12/2020