

Revista de Literaturas Modernas
Número 36 (2006) 23-53

ARTE DE LA CONJUGACIÓN: ALGUNAS REFLEXIONES ACERCA DE OCTAVIO PAZ Y LA VANGUARDIA

Miguel Gomes

University of Connecticut-Storrs

Resumen

La circunstancia de haberse iniciado la obra de Octavio Paz en pleno auge de las vanguardias y de haber evolucionado hasta mucho después de acabado el período de efervescencia de éstas facilita que sirva de modelo del conflictivo diálogo entre lenguajes prontamente dominantes y lenguajes emergentes, signados por la ruptura y el intento de renovación.

*En este contexto, el objetivo principal de este trabajo es ahondar en torno a los vínculos entre la obra de Paz y la corriente surrealista, proponiendo un tercer modo de relación entre ambos que no ha sido abordado suficientemente por la crítica. Para ello se analizarán aspectos de su obra crítica y de su poesía, en especial la contenida en *Poemas* (1935-1975) reeditados en 1981, para destacar el lugar que la memoria de un poeta definitivamente consagrado todavía reservaba a su experiencia surrealista "tangencial".*

Palabras clave: Octavio Paz – vanguardias – poesía hispanoamericana – surrealismo – ensayo.

Abstract

Circumstances make of Octavio Paz' work a very special model. His production originates in the peak of vanguards, and it goes on up to even much later than the high spirited period of these. It can be used as a

representation of the conflictive dialogue that exists between dominant and emergent languages, signed by rupture and an attempt to renovate.

In this context, the main objective of this paper consists in deepening the links between Paz' work and the surrealist trend, proposing a third way of relationship between both that has not been tackled by the critics sufficiently. Aspects of his critical production as well as of his poetry, specially Poemas (1935-1975), re-edited in 1981, will be analyzed to highlight the place that the memory of a poet definitely consecrated keeps to his "tangential" surrealist experience.

Key words: Octavio Paz – vanguards – Latin American poetry – surrealism - essay

La circunstancia de haberse iniciado la obra de Octavio Paz en pleno auge de las vanguardias y de haber evolucionado hasta mucho después de acabado el período de efervescencia de éstas facilita, como en el caso de Pablo Neruda y Jorge Luis Borges, que sirva de modelo del conflictivo diálogo entre lenguajes prontamente dominantes y lenguajes emergentes, signados por la ruptura y el intento de renovación. El mexicano, no sólo por su extensa producción lírica, sino también por su trayectoria ensayística, se ha impuesto como referencia insoslayable en lo que a ese cambio de preferencias respecta, y ello explica que se lo vea con cierta frecuencia como uno de los "fundadores" de la nueva poesía hispanoamericana.

En efecto, junto con Roberto Fernández Retamar¹ y César Fernández Moreno², es él quien mayor vigor dio al término "postvanguardia", entendido como denominador común de los múltiples descontentos que generó la fase final del vanguardismo en sus transacciones con los poderes formalmente establecidos, sea en el extremo fascista, sea en el estalinista. Según el Paz de *Los hijos del limo*, las reacciones fueron inmediatas, porque esa época "fue la del 'deshonor de los poetas', como la llamó Benjamin Péret"³. El "honor" perdido trató de recuperarse de

varias maneras; entre ellas, la más brusca contradicción de los principios centrales de la vanguardia:

[...] aquellos que se negaron a poner su arte al servicio de un partido renunciaron casi completamente a la experimentación y la invención. Fue una vuelta general al orden. Didactismo político y retórica neoclásica. Los antiguos vanguardistas -Borges, Villaurrutia- se dedicaron a componer sonetos y décimas. Dos libros representativos de lo mejor y lo peor de ese período: el *Canto general* (1950) de Pablo Neruda y *Muerte sin fin* (1939) de José Gorostiza. El primero es enorme, descosido, farragoso, pero atravesado aquí y allá por intensos pasajes de gran poesía material [...]. El otro es un poema de unos ochocientos versos blancos, un discurso en el que la conciencia intelectual se inclina fijamente sobre el fluir del lenguaje (pp. 207-208).

Como en muchas ocasiones en la ensayística de Paz, el apasionamiento -aquí curiosamente imputado a Neruda- ofusca la claridad analítica, pues ¿cómo emplear el *Canto general*, en el que figura el poema "A mi partido", como ejemplo de una reacción contra la servidumbre partidista? Por otra parte, tampoco parece coherente referirse a un "didactismo político" como la otra cara del malestar engendrado por los pactos burocráticos de los antiguos rebeldes. Sea como sea, el pasaje prologa lo que podría calificarse de manifiesto tardío. En él, por cierto, pronto hallaremos indicios de un testimonio de parte:

Hacia 1945 la poesía de nuestra lengua se repartía en dos academias: la del "realismo socialista" y la de los vanguardistas arrepentidos. Unos pocos libros de unos cuantos poetas dispersos iniciaron el cambio. Aquí se quiebra toda pretensión de objetividad: aunque quisiera no podría dissociarme de este período. Procuraré, por tanto, reducirlo a unas cuantas noticias mínimas. Todo comienza -recomienza- con un libro de José Lezama Lima: *La fijeza* (1944). Un poco después (no tengo más remedio que citarme) *Libertad bajo palabra* (1949) y *¿Águila o sol?* (1950). En Buenos Aires, Enrique Molina: *Costumbres*

errantes o la redondez de la tierra (1951). Casi en los mismos años, los primeros libros de Nicanor Parra, Alberto Girri, Jaime Sabines, Cintio Vitier, Roberto Juarroz, Álvaro Mutis... Estos nombres y estos libros no son toda la poesía hispanoamericana contemporánea: son su comienzo (p. 208).

Y tal testimonio, a su vez, cede el paso a la propuesta historiográfica con que culminará *Los hijos del limo*, donde se ha disertado sobre los orígenes de la poesía moderna en el prerromanticismo y nos hemos adentrado en su clímax vanguardista, al que, como ya sabemos, ha seguido el desencanto:

En cierto sentido [el nuestro] fue un regreso a la vanguardia. Pero una vanguardia silenciosa, secreta, desengañada. Una vanguardia *otra*, crítica de sí misma y en rebelión solitaria contra la academia en que se había convertido la primera vanguardia (pp. 208-209).

La descripción general del nuevo período incluye la conciencia de que "el poeta es el instrumento del lenguaje"; una relativa incomunicación con la poesía española posterior a la Guerra Civil; una atracción -a distancia- por el surrealismo; una afinidad con los poetas angloamericanos posteriores al *Modernism*; el descubrimiento fascinado de Fernando Pessoa y, con él, de la poesía lusobrasileña; y una tendencia a la marginalidad, que suponía la desconfianza de todo tipo de grupos: "La poesía de la postvanguardia (no sé si haya que resignarse a este nombre no muy exacto que empiezan a darnos algunos críticos) nació como una rebelión silenciosa de hombres aislados" (p. 210). Lo cierto es que, así sea acompañado de un paréntesis dubitativo, el surgimiento del nombre al final de una reflexión tan detallada y estratégicamente significativa -la conclusión de un substancioso ensayo sobre un tema vasto, la modernidad- tiene toda la apariencia de una declaración de principios. El "post" señala, así sea gracias a la paradoja, un punto de partida.

En el contexto de esta versión personal de la historia literaria hispanoamericana conviene situar el debate acerca de la relación de Paz con el surrealismo. Un examen de la desmesurada bibliografía en torno al poeta permite distinguir dos posiciones al respecto. La primera conceptúa al escritor mexicano, si no como surrealista cabal, al menos como continuador del movimiento, pese a introducir en su estética importantes variaciones debidas a la idiosincrasia individual o a las circunstancias que le tocó vivir posteriormente⁴. Si aceptamos su faceta crítica, varios textos teóricos o propagandísticos del surrealismo se aunarían a ese grupo de comentaristas: no olvidemos que Péret tradujo composiciones de Paz para el número cinco de *Le Surréalisme, même* (1962); Bédouin lo catalogaba oficialmente como parte del movimiento en *La Poésie surréaliste* (1964); y, en 1965, Breton lo cita en *L'Écart absolu*, catálogo de la Onceava Exposición Surrealista Internacional⁵. La segunda posición a la que me he referido ve en los escritos de Paz una deuda con Breton o su ideología, pero sólo parcial o distanciada, intensamente sometida a un proceso evaluativo⁶. Luisa M. Perdigó podría sumarse a dicho grupo por situar la veta surrealista del poeta en igualdad de condiciones con los múltiples rastros que otras vanguardias dejaron en su escritura⁷. A esta vertiente, asimismo, pertenece el estudio de Octavio Paz que debemos a Jason Wilson, cuya minuciosidad en lo que concierne a una presencia ductora y cuestionada de Breton no se ha superado hasta ahora. Paz, según Wilson, se aparta de la ortodoxia surrealista por su desconfianza ante uno de los pilares teórico-prácticos del movimiento, el automatismo; esa desconfianza se extiende también a toda fórmula técnica: el *récit* onírico, el poema-objeto, los juegos colectivos, las *trouvailles*; sobre todo, Paz rechaza el "psicologismo" que empapa el primer manifiesto bretoniano de 1924⁸. Por otra parte, Wilson sabiamente relativiza la negación cuando recuerda que la lírica y el pensamiento de Paz no serían los mismos sin la impronta surrealista:

Su proximidad a Breton lo llevaba a afirmar que el amor erótico era regenerador; que la mujer era la respuesta al

enigma o la mediadora y que la poesía era la clave para los problemas de la vida. Valoraba las exploraciones surrealistas de la 'inspiración', relacionadas con el concepto del 'otro' frente al ego dominante, la falsa persona y sus distintos papeles. Para él, los conceptos de utopía, analogía e *instante poético* convertían el surrealismo en algo universal, en algo más que un estilo literario⁹.

El objetivo principal de estas páginas es esbozar una tercera manera de entender los vínculos entre la obra de Paz y la corriente surrealista. Ni adhesión prolongadora ni distanciamiento cuestionador: creo que la clave la ofrece la visión de la historia literaria que formula *Los hijos del limo*. Como "regreso crítico" define el ensayista la actitud del postvanguardismo con respecto a sus orígenes inmediatos. Paz advirtió constantemente que es una falacia analizar los modelos históricos posteriores a la vanguardia como si prolongaran la perspectiva rectilínea del tiempo típica de la modernidad: "modernismo o vanguardia -reliquias del tiempo lineal"¹⁰. Cuando en *Los hijos del limo* sugiere la existencia de una "vanguardia otra", por lo tanto, puede estar colocándonos en una otredad temporal en la que la tradición rupturista se entrecruza con una diferente, acaso opuesta, descrita en muchos de sus ensayos:

A la visión diacrónica del arte se superpone una visión sincrónica [...]. Las obras del tiempo que nace no estarán regidas por la idea de la sucesión lineal sino por la de combinación: conjunción, dispersión y reunión de lenguajes, espacios y tiempos. La fiesta y la contemplación (CA, p. 24).

No me parece desacertado concebir la obra de Paz, siquiera en buena parte, como fruto de un surrealismo sin vanguardia, un surrealismo desprendido de impulsos grupales o proyectos cohesionadores para camarillas de avance. Lo anterior no es tanto un argumento conceptista como una hipótesis que se desprende de la versión que Paz nos daba del surrealismo por los años mismos en que éste lo proclamaba como uno de sus miembros. De hecho, en "André Breton o la búsqueda del comienzo", el

ensayista, luego de declarar que al menos "tangencialmente" ha tenido lazos con los surrealistas franceses¹¹, ofrece una opinión que no podría desecharse:

Ignoro cuál será el porvenir del grupo [...]; estoy seguro de que la corriente que va del romanticismo alemán y de Blake al surrealismo no desaparecerá. Vivirá al margen, será la *otra* voz. El surrealismo, dicen los críticos, ya no es la vanguardia. Aparte de que tengo antipatía por ese término militar, no creo que la novedad, el estar en la punta del acontecimiento, sea la característica esencial del surrealismo [...]. El pasado más antiguo y el futuro más remotos se unían con naturalidad en su espíritu [el de Breton] (CA, pp. 60-61).

En ocasión de saludar la aparición de la *Antología de la poesía surrealista latinoamericana* de Stefan Baciú, encontraremos otro parecer que complementa al anterior. El surrealismo "no fue, en el sentido estricto de esas palabras, ni una escuela ni una doctrina. Fue un *movimiento* marcado por el siglo y que, simultáneamente, marcó al siglo [...]. Ha sido una de las influencias cardinales en el espíritu de nuestra época"¹². La oculta topología hominizadora a la que Paz somete los movimientos literarios le permite representarlos como compuestos de "cuerpo" - implícito- y de "espíritu" -explícito, además de reiterado. Este último sobrevive a la muerte del primero y, cabe imaginar, se desplaza en un tiempo diferente. En la coexistencia de los dos planos, el histórico usual y el espiritual, parece situarse la "otredad" surrealista de Paz, ese constante ser y no ser parte del movimiento, o, para decirlo de otra forma apta, su ruptura continuadora con respecto a él.

Un poeta que reexamina y reescribe sus textos es un autor que somete la palabra a rigores que distan del automatismo, la espontaneidad y las libertades asociativas provenientes del inconsciente. Si algo caracteriza el quehacer del Paz maduro eso es, sin duda, la persistente "corrección" y reorganización de sus escritos, incluidos los de su juventud. Ese gesto, además de plantear serios problemas a la crítica que ha de enfrentarse a un

fluir textual extremadamente complejo¹³, ya bastaría para distinguir una actitud de vigilia poética -tentado estoy a llamarla "clásica"- que a duras penas concordaría con las premisas originales del surrealismo. Recuérdese la recomendación de "*Secrets de l'art magique surréaliste*" que figura en el *Manifeste du surréalisme* de 1924: "*Écrivez vite sans sujet préconçu, assez vite pour ne pas retenir et ne pas être tenté de vous relire*"¹⁴.

Interesa notar, sin embargo, que en versiones tardías de su obra Paz no expurga pasajes y piezas enteras cuya deuda con el lenguaje típicamente surrealista es obvia. Para el repaso de algunos de esos momentos, me concentraré en los *Poemas (1935-1975)* reeditados en 1981. El motivo de mi selección consiste en que es éste un libro de libros en el que no solamente el volumen ya compendiador *Libertad bajo palabra* del decenio de 1960 se ha absorbido, sino que dicha reintegración de una trayectoria poética, según la "Advertencia", se hace diferenciándola equidistantemente "de la Antología y de las Poesías Completas" (p. 11); es decir, ni una muestra fragmentada ni una totalización filológica; más bien, un proyecto de recreación autorial:

Este libro reúne mi obra poética -mía tanto como el tiempo y sus accidentes. En la primera edición me incliné por una división en la que atendí, más que a la cronología, a las afinidades de tema, color, ritmo y tono. En la segunda procuré ajustarme con mayor fidelidad a las fechas iniciales de composición. En esta nueva edición el criterio dominante ha sido el cronológico. Triunfo final de la memoria, quiero decir: de la vida, sobre la estética (p. 12).

Conviene detenernos en el lugar que la memoria de un poeta definitivamente consagrado todavía reservaba a su experiencia surrealista "tangencial". Ante todo, puesto que Paz rechaza el automatismo y sus críticos lo han recalcado, sería pertinente destacar la abundancia de secuencias poemáticas donde la arbitrariedad asociativa o una expresión próxima al delirio ha dejado huellas. Un buen ejemplo lo constituye el poema "A un retrato", dedicado al pintor Juan Soriano e incluido en

Calamidades y milagros (1937-1947), es decir, escrito en un período en que la actitud del autor respecto del surrealismo era todavía de abierta indiferencia e, incluso, de incredulidad, como anota Enrico Mario Santí en su introducción a *Primeras letras (1931-1943)*, compilación de escritos juveniles de Paz¹⁵. Las cuatro estrofas en las que se divide "A un retrato"¹⁶ plantean al lector una inquietud, puesto que el cuerpo narrativo, dependiente de la obra plástica que se homenajea, se ajusta asimétricamente a una estructura triádica de presentación-nudo-desenlace. No sólo esa discordancia superficial resulta problemática, sino que a ella se agrega otra de mayor relevancia: el instante de más intensidad tonal, el pasaje donde se hace más perceptible el *pathos* de la voz lírica, no se localiza en los versos que corresponden al nudo o al desenlace, como sería de esperar, sino en los que corresponden a una expansión de la presentación. El inicio de ésta, con sus sugerencias atmosféricas y su descripción panorámica de un escenario, se verifica en la primera estrofa:

No suena el viento,
dormido allá en sus cuevas
y en lo alto se ha detenido el cielo
con sus estrellas y sus sombras.
Entre nubes de yeso arde la luna.
El vampiro de boca sonrosada,
arpista del infierno, abre las alas.
Hora paralizada, suspendida
entre un abismo y otro (p. 106).

El nudo nos sale al paso en la tercera estrofa, incluso por el efecto tensor de las preguntas:

Por amarillos escoltada
una joven avanza, se detiene.
Algo, invisible,
la amenaza y la fascina.
El terciopelo y el durazno
se alían en su vestido.
Los pálidos reflejos de su pelo
son el otoño sobre un río.

Sol desolado por un desierto pasillo
 ¿de quién huye, a quién espera,
 indecisa entre el terror y el deseo?
 ¿Vio al inmundo brotar de su espejo?
 ¿Se enroscó entre sus muslos la serpiente? (p. 107).

Y el desenlace, misterioso, se hace patente en la cuarta estrofa:

Vaga por los espacios amarillos
 como una lenta pluma. Esplendor y desdicha.
 Se detiene al borde de un latido.
 No respira,
 su pecho de espuma no se mueve,
 su collar de ojos no brilla.
 Algo mira o la mira.
 Atrás la puerta calla.
 El muro resplandece con fatigadas luces (p. 107).

Ahora bien, pese a sujetarse a un marco efrásico, o sea, de alguna manera racionalizable como comentario sobre los frutos de la inspiración ajena, esta composición delata la lucha de dos claves expresivas. Una se anuncia en la primera estrofa, en la cual predomina la serenidad del sujeto que, según podría suponerse, se atendrá a una actividad receptiva. Dicha contención, signo de cordura en el espectador, es retomada por la tercera estrofa hasta el final de la composición. Sin embargo, la medida con que se replantea el centro de atención resulta más bien post-climática, si se repara en la otra clave expresiva, de franca vehemencia, que antecedió al nudo y al desenlace de la narración-comentario en los versos de la segunda estrofa que aún no he citado:

Y las cosas despiertan, vueltas sobre sí mismas,
 y se incorporan en silencio,
 con el horror y la delicia
 que su ser verdadero les infunde.
 Y despiertan los ángeles de almendra,
 los ángeles de fuego de artificio,
 y el nahual y el coyote y el aullido,
 las ánimas en pena que se bañan

en las heladas playas del infierno,
y la niña que danza y la que duerme
en una caja de cartón con flores (p. 107).

Lo que debería ser un paréntesis o una prolongación de la entrada en materia, entregado a un principio rítmico que difumina toda sujeción a descripciones lúcidas, se convierte, de esa manera, en el instante álgido del poema. Y ello se hace obvio si nos detenemos a pensar que la ausencia del hablante, a lo largo del texto jamás representado, podría explicarse porque las visiones lo anulan y él, como entidad dramática, opta por un segundo plano. Semejante poder de la materia plástica se nota no en la narración diestramente trabada en la que desemboca el discurso, sino en el casi incontinente río de imágenes que acabamos de leer, alucinada serie anafórica en la que el polisíndeton y montajes tanto sintácticos como semánticos - sinécdoques, brucas paradojas y oxímoros- substituyen un decir racionalmente articulado. Es en esa segunda estrofa donde la voz lírica cede su lugar a "las cosas" cuyo "despertar" les da autonomía, "vueltas sobre sí mismas", y las independiza de quien debería dominarlas desde su realidad de público u observador opinante. Dos universos, así, conviven en el poema: el de las percepciones, en deuda con los estímulos externos -captados en el preludio y las estrofas finales-, y el que nace en una interioridad en la que no hay intervenciones reguladoras de la conciencia -la convulsionada segunda estrofa. Que este último universo brote poco antes de que la écfrasis se complete delata su preeminencia o, al menos, apunta al hecho de que si alguna efectividad tiene la obra de arte homenajeada, ello se debe a que la ha recibido una subjetividad dispuesta a desatarse bajo su influjo objetivo. Lo cual, por otra parte, concuerda con las reflexiones del Paz ensayista a la hora de ocuparse, años más tarde, de una exposición de Juan Soriano:

Los cuadros (como los poemas) se explican por sí mismos. Para dialogar con nosotros no necesitan de intérpretes: basta con verlos. La conversación es directa, sin

intermediarios y sin palabras, como en el amor y otros actos decisivos del hombre. Asunto de ojos: todo es mirar y dejarse mirar (Puertas al campo, p. 185).

Ambas iniciativas se han plasmado en el poema y el "dejarse mirar" abre la esclusa del delirio, permite al que mira ser tan creador como lo mirado¹⁷.

La abrupta aparición de lo inconsciente en otros poemas se transforma en un patrón más progresivo, donde la imagen alucinatoria no es irrupción, sino síntesis perseguida por el lenguaje para manifestarse con toda su fuerza. Pienso en el caso de "En la calzada", poema que figura asimismo en *Calamidades y milagros*. Como en "A un retrato", en él se percibe un hilo narrativo: la caminata de un yo por un escenario urbano. El paseo de la primera persona, no obstante, tendrá apenas transcurridos algunos versos un destino trascendental: "Esta calzada desemboca al paraíso de los verdes, / al reino que prometen los invernaderos" (p. 118). Tal reino, que en un plano anecdótico puede interpretarse como emancipación de la identidad personal en el fluir del mundo exterior, en un plano verbal es equiparable a la libertad imaginativa y asociativa de la analogía incesante. De hecho, al tono comedido de los versos iniciales:

El sol reposa sobre las copas de los castaños.
Sopla apenas el viento,
mueven las hojas los dedos, canturrean,
y alguien, aire que no se ve, baila un baile antiguo.
Camino bajo luces enlazadas [...]

pronto se superpone cierto caos acumulativo cuyo nerviosismo acude a las anáforas:

Entre la luz filtrada en hojas,
peces sonámbulos y ensimismados,
pasan hombres, mujeres, niños, bicicletas.
Todos caminan, nadie se detiene.
Cada uno a sus asuntos,
al cine, a misa, a la oficina, a la muerte,
a perderse en otros brazos,

a recobrase en otros ojos,
 a recordar que son seres vivientes o a olvidarlo.
 Nadie quiere llegar al fin,
 allá donde la flor es fruto, el fruto labios.

Ese anuncio de un puerto donde una cosa se transubstancia en otra precede, justamente, a la última estrofa donde mujer y lenguaje se desbordan, entremezclan y expanden su ser para que el poeta ficticio -quien sí se atreve a "llegar al fin"- alcance la culminación tanto de su palabra como de su recorrido por el entorno material; el desenlace se obtiene únicamente después de una violación nada disimulada de las leyes de la razón:

Quisiera detenerlos,
 detener a una joven,
 cogerla por la oreja y plantarla entre un castaño y otro;
 regarla con una lluvia de verano;
 verla ahondar en raíces como manos que enlazan en la
 noche otras manos;
 crecer y echar hojas y alzar entre sus ramas una copa
 que canta:
 brazos que sostienen un niño, un tesoro, una jarra de
 agua, la canas del pan que da la vida;
 florecer en esas flores blancas que tienen pintadas
 florecitas rojas en las alas,
 flores como la nieve,
 flores blancas que caen de los castaños como sonrisas o
 como serpentinas;
 rozar su piel de musgo, su piel de savia y luz, más suave
 que el torso de sal de la estatua en la playa;
 hablar con ella un lenguaje de árbol distante,
 callar con ella un silencio de árbol de enfrente;
 envolverla con brazos impalpables como el aire que pasa,
 rodearla, no como el mar rodea a una isla sino como la
 sepulta;
 reposar en su copa como la nube ancla un instante en el
 cielo,
 ennegrece de pronto y cae en gotas anchas.

Sólo tras ese largo trance el círculo puede cerrarse: el primer verso del poema describía un sol que "reposaba"; el penúltimo, un

yo que también lo hace, aunque en el espacio que su imaginación ha creado. El hablante es como la realidad que lo circunda, pero para serlo ha tenido que ganarse un "reino" interior que la sobrepasa. ¿No constituye ese "paraíso" al que lleva la calzada paciana la utopía anhelada por Breton: "*Je crois la résolution future de ces deux états, en apparence si contradictoires, que sont le rêve et la réalité, en une sorte de réalité absolue, de surréalité, si l'on peut ainsi dire. C'est à sa conquête que je vais*"¹⁸?

Hasta ahora he acudido a piezas usualmente consideradas por la crítica como situables en una etapa juvenil de Paz; creo que casos similares a los ya comentados se encuentran en su obra más canónica, que comienza a partir de *Semillas para un himno*, poemario publicado originalmente en 1954 y recogido en la edición que empleo con una adición cronológica: (1943-1955). Guillermo Sucre considera este título como "el centro de irradiación" de toda la lírica de Paz¹⁹; Alí Chumacero lo ve como el inicio de "una nueva forma de concebir el poema"²⁰; Carlos Magis enfatiza aún más las aseveraciones previas²¹. Una microsecuencia de dicho libro, la cual abarca "Manantial", "Un día se pierde", "Espacioso cielo de verano" y "Como la enredadera de mil manos", cuatro composiciones consecutivas enlazadas por imágenes y obsesiones comunes, desarrolla el procedimiento de "En la calzada", aunque de manera más radical, pues desde un principio el lenguaje protagoniza la escena en que poeta y mundo se enfrentan:

Habla deja caer una palabra
 Buenos días he dormido todo el invierno y ahora
 despierto
 Habla
 Una piragua enfila hacia la luz
 Una palabra ligera avanza a toda vela
 El día tiene forma de río
 [...]
 Agua clara vocales para beber (p. 136)

La falta de puntuación mucho preocupa a Paz que prologa (pp.12-13) y anota sus *Poemas (1935-1975)*: "Un poeta francés me dijo

hace años que la eliminación de los signos de puntuación borraba las fronteras entre las palabras y así favorecía las asociaciones inesperadas" (p. 664). Breton, en su ya citado manifiesto, a la hora de referirse a cómo un surrealista puede lograr que fluya el inconsciente en su escritura, se ocupa ni más ni menos de ese asunto: "*Toujours est-il que la ponctuation s'oppose sans doute à la continuité absolue de la coulée qui nos occupe, bien qu'elle paraisse aussi nécessaire que la distribution des noeuds sur une corde vibrante. Continuez autant qu'il vous plaira. Fiez-vous au caractère inépuisable du murmure*"²². En "la coulée" de Paz, es decir, "Manantial" (p. 136), "río" (p. 137), "olas" (p. 138), "mar" o "acequias" (p. 139), la eliminación de la puntuación facilita el torrente verbal que, durante algunos pasajes de los cuatro poemas, sin embargo, todavía hace altos para contemplar el exterior:

Un día se pierde
 En el cielo hecho de prisa
 La luz no deja huellas en la nieve
 Un día se pierde
 Abrir y cerrar de puertas
 La semilla del sol se abre sin ruido
 Un día comienza
 La niebla asciende la colina
 Un hombre baja por el río (p.137).

Pero esos tributos a lo sensorialmente real, como se insinúa desde el comienzo, son sólo parciales, porque el "despertar" de "Manantial" ha sido hacia los signos que substituyen a las cosas e instauran un universo distinto, donde impera, por último, una revelación en la que la conciencia racional -y con ella sus palabras- no tiene cabida, como lo sugiere el frenesí del cuarto poema:

Como la enredadera de mil manos
 Como el incendio y su voraz plumaje
 Como la primavera al asalto del año
 Los dedos de la música
 Las garras de la música

La yedra de fuego de la música
 Cubre los cuerpo cubre las almas
 Cuerpos tatuados por sonidos ardientes
 Como el cuerpo del dios constelado de signos
 Como el cuerpo del cielo tatuado por astros coléricos
 Cuerpos quemados almas quemadas
 Llegó la música y nos arrancó los ojos
 (No vimos el relámpago
 No oímos el chocar de espadas de la luz)
 Llegó la música y nos arrancó la lengua
 La gran boca de la música devoró los cuerpos
 Se quemó el mundo
 Ardió su nombre y los nombres que eran su atavío
 No queda nada sino un alto sonido
 Torre de vidrio donde anidan pájaros de vidrio
 Pájaros invisibles
 Hechos de la misma substancia de la luz (pp. 139-40).

Tras las constantes menciones de imágenes acuáticas que interactúan con la luz, la luminosidad final viene acompañada más bien de fuego: *coincidentia oppositorum*, obtención de un orbe superior donde los contrarios entre los que se debate la vida material dejan de serlo²³. La imposición de versos paroxísticos, desasidos de toda sensatez meditativa, nos catapulta a otro espacio, "altura" donde el día a día se encuentra abolido y el ser se fusiona con la luz. No en vano, la "piragua" -es decir, fuego y agua- de "Manantial" enfilaba hacia ella. Breton hablaba, recuérdese, de "essor intellectuel et moral"²⁴.

No siempre los secretos del juego surrealista se manifiestan en momentos culminantes de la trama poética o mediante yuxtaposiciones bruscas, sino que a veces invaden la totalidad del texto, borrando casi sus posibles referencias narrativas. Es lo que acontece con "Refranes", también perteneciente a *Semillas para un himno (1943-1955)*, donde se hace estallar la "sabiduría" contenida en modismos y clichés, fórmulas de la conciencia colectiva, cuando se someten a la suprema libertad de un hablante semiinconsciente, entregado a las asociaciones desvariadas que nacen de su lengua aún no compartida por la tribu:

Una espiga es todo el trigo
 Una pluma es un pájaro vivo y cantado
 Un hombre de carne es un hombre de sueño
 La verdad no se parte
 El trueno proclama los hechos del relámpago
 Una mujer soñada encarna siempre en una forma amada
 El árbol dormido pronuncia verdes oráculos
 El agua habla sin cesar y nunca se repite
 En la balanza de unos párpados el sueño no pesa
 En la balanza de una lengua que delira
 Una mujer que dice sí a la vida
 El ave del paraíso abre las alas (p. 149)²⁵.

Lo que observamos en "Refranes" se verifica, igualmente, en poemas brevísimos, exentos de explicaciones por su concisión enigmática. Véase "Dama", una de las "Piedras sueltas" que se ha convertido en subsección de *Semillas para un himno (1943-1955)*:

Todas las noches baja al pozo
 y a la mañana reaparece
 con un nuevo reptil entre los brazos (p. 158).

En ese sentido, me parece elocuente el empleo de la palabra "delirio" o la remisión a estados "delirantes" en varios de los poemas analizados y que de ninguna manera se reduce a ellos (pp. 108-109, 112, 122, 257 *passim*): ni siquiera el Paz maduro excluye de su obra, "suya, tanto como el tiempo y sus accidentes", esa fuente de gozo que Breton alabó: "*les hallucinations, les illusions, etc., ne son pas une source de jouissance négligeable*"²⁶.

Pero creo que sobre la fidelidad del poeta a su aprendizaje surrealista todavía puede decirse más. Al analizar exhaustivamente la retórica de Paz, Carlos Magis se ha referido a frecuentes técnicas de "desautomatización del lenguaje". La frase apunta con tino al remozamiento de giros y vocabulario tradicionales estudiado por Viktor Shklovsky²⁷. Uno de esos procedimientos característicos de Paz, que Magis no observa, se vincula a ciertas prácticas surrealistas. Pienso en las ocasiones en que el discurso se abre a lo escatológico. Las dos acepciones que

tiene esta última palabra, que abarca las manifestaciones sentidas como más abyectas de nuestra realidad somática y la reflexión acerca del paso hacia otras realidades, resultan pertinentes en la escritura que nos ocupa: tanto un significado como el otro pueden complementarse en nuestra imaginación; la descomposición de la materia eventualmente insinúa la vecindad de planos de la existencia como los deseados por el surrealismo, que rebasan los de la lógica y la luz de la razón. La poesía excrementicia de Antonin Artaud constituye, quizá, el ejemplo máximo de tal orientación.

"El prisionero", composición de Paz que rinde homenaje a Sade, uno de los ídolos surrealistas, ya habla de "dedicados instrumentos de cirugía para extirpar el chancro de Dios" (p. 120) así como de "Muerte o placer, inundación o vómito" (p. 122). Pero será en poemas posteriores donde más abiertamente las visiones feístas broten, para recalcar que "a la hermosura le sale una joroba en la u", como lo explica "Trabajos del poeta" de *¿Águila o sol? (1949-1950)*. ¿De qué manera se describe, en ese mismo texto, el tratamiento liquidador de las palabras con el fin de insuflarles nueva vida?:

A la palabra torre le abro un agujero rojo en la frente. A la palabra odio la alimento con basuras durante años, hasta que estalla en una hermosa explosión purulenta, que infecta por un siglo el lenguaje [...]. Lleno de arena la boca de las exclamaciones. Suelto a las remilgadas en la cueva donde gruñen los pedos (p. 172).

"Purgación del idioma infecto" (p. 173) -que esa empresa se realice en el umbral de realidades distintas de la usual lo confirma otro poema en prosa, "Salida":

Al cabo de tanta vigilia, de tanto roer silogismos, de tantas ruinas y razones en ruinas, salgo al aire. Busco un contacto. Y desde ese trampolín me arrojo, cabeza baja, ojos abiertos, a ¿dónde? Al pozo, el espejo, la mierda. (¡Oh belleza, duro resplandor que rechaza!) (p. 211).

Los contrarios, el supremo horror de la materia y la suprema hermosura del espíritu, una vez más dialogan en esta poesía. A tal metamorfosis tampoco será indiferente "Piedra de sol", sólo que aquí la materia se disfraza grotescamente de su contrario en todo aquello que niega a la imaginación y los actos poéticos, incluso desesperados, "el adulterio en lechos de ceniza / los amores feroces, el delirio":

[...] mejor ser lapidado
 en las plazas que dar vuelta a la noria
 que exprime la substancia de la vida,
 cambia la eternidad en horas huecas,
 los minutos en cárceles, el tiempo
 en monedas de cobre y mierda abstracta (p. 272).

Como sucede con la poco estudiada veta escatológica de la poesía de Paz, la erótica puede igualmente afiliarse al código surrealista. El amor "feroz", prestamente asociado al "delirio", es, por supuesto, afín al *amour-folie* bretoniano. Incluso la descarada cosificación de la mujer en la escritura de Breton -"Le problème de la femme est, au monde, tout ce qu'il y a de merveilleux et de trouble"²⁸- se repetirá en Paz: "mujer [...], ciudad devastada que renace lentamente bajo la dominación de mis ojos" (p. 18). Lo expresado por Jason Wilson con respecto a ese parentesco es conclusivo²⁹.

Podría añadirse mucho más acerca del aprovechamiento de prácticas surrealistas en la labor paciana. Con todo, creo oportuno prestar atención al instante en que ese lenguaje, hasta cierto punto heredado, empieza a reorientarse en una dirección individual. "El cántaro roto", pieza que antecede a "Piedra de sol", es uno de sus mejores retratos. La tensión entre sueño y vigilia, como sucede en otros textos, claramente estructura este poema. Al primero de los términos responde la estrofa inicial, con su desbordamiento semiinconsciente:

La mirada interior se despliega y un mundo de vértigo y
 llama nace bajo la frente del que sueña:

soles azules, verdes remolinos, picos de luz que abren
 astros como granadas,
 tornasol solitario, ojo de oro girando en el centro de una
 explanada calcinada,
 bosques de cristal de sonido, bosques de ecos y
 respuestas y ondas, diálogo de transparencias... (p. 255).

La siguiente estrofa introduce el segundo término, con una aparente repetición de maravillas:

Abrí los ojos, los alce hasta el cielo y vi cómo la noche se
 cubría de estrellas.
 ¡Islas vivas, brazaletes de islas llameantes, piedras
 ardiendo, respirando, racimos de piedras vivas,
 cuánta fuente, qué claridades[!].

No obstante, cuando el hablante dirige la mirada a la tierra en la tercera estrofa, el panorama cambia. Lo que encuentra es una *waste land*:

Pero a mi lado no había nadie.
 Sólo el llano: cactus, huizaches, piedras enormes que
 estallan bajo el sol.
 No cantaba el grillo,
 había un vago olor a cal y semillas quemadas,
 las calles del poblado eran arroyos secos...

La "sequía", luego descrita minuciosamente, incluye la aridez humana de una historia incluso concreta en sus alusiones nacionales:

El dios-maíz, el dios-flor, el dios-agua, el dios-sangre, la
 Virgen,
 ¿todos se han muerto, se han ido, cántaros rotos al borde
 de la fuente cegada?
 ¿Sólo está vivo el sapo,
 sólo reluce y brilla en la noche de México el sapo
 verduzco, sólo el cacique gordo de Cempoala es
 inmortal?

Tendido al pie del divino árbol de jade regado con sangre,
mientras dos esclavos jóvenes lo abanicán,
en los días de las grandes procesiones al frente del
pueblo, apoyado en la cruz: arma y bastón,
en traje de batalla, el esculpido rostro de sílex aspirando
como un incienso precioso el humo de los fusilamientos,
los fines de semana en su casa blindada junto al mar, al
lado de su querida cubierta de joyas de gas neón... (p.
256)

Cuando el desaliento está a punto de dominar al hablante, cuyo desengaño lo obliga a preguntarse "¿Abrir los ojos o cerrarlos, todo es igual?" (p. 257), surge una alternativa; el desarrollo de ésta coincide con el clímax del poema:

Hay que dormir con los ojos abiertos, hay que soñar con
las manos,
soñemos sueños activos de río buscando su cauce,
sueños de sol soñando sus mundos,
hay que soñar en voz alta, hay que cantar hasta que el
canto eche raíces, tronco, ramas, pájaros, astros,
cantar hasta que el sueño engendre y brote del costado
del dormido la espiga roja de la resurrección, [...]
hay que soñar hacia atrás, hacia la fuente, hay que remar
siglos arriba, [...]
hay que desenterrar la palabra perdida, soñar hacia
dentro y también hacia afuera, [...]
hacia allá, al centro vivo del origen, más allá de fin y
comienzo (p. 259).

Rara vez los versos de Paz adoptan la forma de una alocución; pero la imposibilidad de un discurso forense sustentado en motivos oníricos disminuye el peligro de que identifiquemos una poesía "pública" a la manera del *Canto general*. El estilo de "El cántaro roto" se aproxima mucho más al de un poema-manifiesto, en respuesta, al menos parcial, a las exaltaciones del sueño de los textos proclamadores del surrealismo. La "reconciliación" mencionada en la última estrofa -"el día y la noche reconciliados fluyen como un río manso"- actúa como síntesis de los contrarios entre los que tantos pasajes bretonianos se

debatían sin aparente solución. El programa de Breton de nuevo es seguido por Paz, y una sugerencia de *El arco y la lira* aclara el vínculo:

La existencia humana encierra una posibilidad de trascender nuestra condición: vida y muerte, reconciliación de los contrarios [...]. Ese estado del que habla Breton en el que "la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, lo pasado y lo futuro, lo comunicable y lo incommunicable, lo alto y lo bajo cesan de ser percibidos contradictoriamente" no se llama vida eterna, ni está allá, fuera del tiempo. Es tiempo y está aquí (p. 155).

Esa aceptación se produce con la incorporación para nada accidental de la historia en el discurso. Una afirmación de Manuel Durán resume todo lo que podría argüirse acerca del reprocesamiento que hace Paz del lenguaje surrealista: su poesía es "de ensueño lúcido, de atento duermevela"³⁰. En pocas ocasiones un par de oxímoros ha servido tanto a un propósito exegético: no sólo describir la adopción de lo onírico, sino su adopción activa, casi programática, en su fusión con la conciencia. En ese orden de ideas no me parece inadecuado señalar que en la obra de Paz el surrealismo se constata en sus facetas más autocríticas y perdura gracias a una exploración cuestionadora de sí mismo.

Que el intento de conciliar un humanismo nuevo con el quehacer intelectual o artístico esté en el centro de esta poética basta para confirmar su desplazamiento hacia un más allá de las vanguardias, en las que el nihilismo se impuso³¹. Pero de ninguna manera podría aseverarse que la historiografía insinuada en la escritura que examinamos se haya fraguado cancelando la tensión básica de la dialéctica: las progresiones conflictivas no se detienen. Incluso cuando un referente como el horizonte vanguardista ortodoxo ha quedado en el pasado, las luchas de otro tipo siguen inscritas en la obra de Paz, la dotan de cuerpo: sólo la lectura es capaz de resolverlas (CA, pp. 71-72). Ese final no surge en el verso, sino en el acto virtual de su recepción; futuro de la expresión, no su presente -que es el poema fijado por el

idioma y el papel: el aquí y ahora homenajeado por un poeta que tantas veces puso al día, reeditando y rehaciendo, sus textos.

Una prueba de que el universo de Paz se intuye persistentemente a través del conflicto de contrarios radica en el papel fundamental que su estilo concede a la paradoja, en dos de sus variantes más usuales, la antítesis -contraposición de frases o palabras- o el oxímoron -enunciación sintácticamente explícita de lo imposible. En varias oportunidades hemos podido advertirlo. Dichas figuras protagonizan también "Libertad bajo palabra". Siendo éste un poema que encabeza la primera suma significativa de una trayectoria personal, la atención que le prestemos será rendidora y nos permitirá entrever un paradigma al que se amolda buena parte del repertorio del autor.

Nuestro primer encuentro con una paradoja se produce en la bifurcación que señalan dos conceptos, "libertad" y "palabra", en principio no exclusivos. La oposición, sin embargo, surge cuando establecen contacto gracias a la preposición: 'libertad bajo fianza' o 'provisional' es lo que se obtiene; si bien el individuo evita la prisión, el proceso no ha concluido y pende sobre él, aún objeto de restricciones. Una libertad que no lo es plenamente -esa tirantez de extremos que el decir reúne se despliega a lo largo de la composición:

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

Invento la víspera, la noche, el día siguiente [...].

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

Invento la quemadura y el aullido, la masturbación en las
letrinas, las visiones en el muladar, la prisión, el piojo y el
chancro, la pelea por la sopa, la delación, los animales
viscosos, los contactos innobles, los interrogatorios

nocturnos, el examen de conciencia, el juez, la víctima y el testigo (p. 17).

El "allá", nótese, impone tácitamente un "aquí" y, aunque el camino para alcanzar su destino haya sido emprendido por el hablante recurriendo a la "invención", la realidad de su lugar de enunciación es vivida como encontronazo. Dentro de ese ámbito real, a su vez, se engendra un nuevo contraste, el señalado por los "delirios" y las "visiones" -lenguaje surrealista que nombra y envuelve lo que debería más bien codificarse racionalmente. La identidad del sujeto lírico, en este punto, empieza también a escindir-se. "El juez, la víctima y el testigo":

[...] tú eres esos tres. ¿A quién apelar ahora y con qué argucias destruir al que te acusa? Inútiles los memoriales, los ayes y los alegatos. Inútil tocar a puertas condenadas. No hay puertas, hay espejos. Inútil cerrar los ojos o volver entre los hombres: esta lucidez ya no me abandona. Romperé los espejos, haré trizas mi imagen -que cada mañana rehace piadosamente mi cómplice, mi delator (p. 17).

La enálage pronominal, el paso de "yo" a "tú", es un recurso tan provisional como la libertad del título: los reflejos han de destrozarse. Luego de comprobar que en la realidad hay un aura pesadillesca; luego de sufrir las embestidas de lo presente y lo ausente, lo percibido "aquí" y lo imaginado o añorado "allá", pronto nos daremos cuenta de que una tercera dimensión existe, y en ella continúan las paradojas, los ayudantes son traidores. Las contradicciones que depara se renuevan hasta lo indecible:

Sequía, campo arrasado por un sol sin párpados, ojo atroz, oh conciencia, presente puro donde pasado y porvenir arden sin fulgor ni esperanza. Todo desemboca en esta eternidad que no desemboca.

Pese a la aridez -eliotiana: hemos visto su reaparición en otros poemas de Paz-, el prisionero de la realidad insiste. Gerardo Mario Goloboff, al analizar este texto, se refiere al "único

instrumento mediante el cual la fusión es quizá posible", la poesía³². A ésta se alude cuando, al final, se retoman las menciones al avance y a la invención, la aproximación a lo que se avista en lontananza:

Allá, donde los caminos se borran, donde acaba el silencio, invento la desesperación, la mente que me concibe, la mano que me dibuja, el ojo que me descubre. Invento al amigo que me inventa, mi semejante; y a la mujer, mi contrario: torre que coronó de banderas, muralla que escalan mis espumas, ciudad devastada que renace lentamente bajo la dominación de mis ojos.

Contra el silencio y el bullicio invento la Palabra, libertad que se inventa y que me inventa cada día (p. 18).

El "quizá" de Goloboff es certero: el destino no se alcanza, sino que persiste como ambición; es un futuro cuya existencia se palpa únicamente en el presente y el "aquí". Los choques no concluyen porque alimentan el ansia de libertad de la poesía, en deuda constante con aquello que se le opone e intenta encarcelarla. Aunque el móvil sea el deseo, la obtención es imposible, porque la palabra -fianza- sólo garantiza una posposición.

La obra de Paz se cifra en ese acto de vertiginosa suspensión y lo celebra. En tal sentido, no me parece errado afirmar que, como sistema simbólico, diseña una *imago mundi* distinta de la tremebunda y destructora que predominó en las vanguardias, en su tajante rebelión contra el pasado. Recuérdese que *Corriente alterna* evoca un arte naciente no supeditado a la concepción lineal del tiempo, un arte de "conjugación". En el ensayo citado acerca de Breton, que se incluye en ese mismo libro, la diferencia entre el surrealismo y las restantes vanguardias radica precisamente en la abolición de la cronomanía progresista del hombre moderno:

Duchamp disuelve la modernidad con el mismo gesto con que niega la tradición. En el caso de Breton, además, hay la visión del tiempo, no como sucesión sino como la presencia constante, aunque invisible, de un presente inocente. El futuro le parecía fascinante por ser el territorio de lo

inesperado: no lo que será según la razón, sino lo que podría ser según la imaginación. La destrucción del mundo actual permitiría la aparición del verdadero tiempo, no histórico sino natural, no regido por el progreso sino por el deseo [...]. Leía a Fourier como podemos leer los Vedas o el Popol Vuh, y los poemas esquimales le parecían profecías revolucionarias (p. 61).

La lírica de Octavio Paz verbaliza complejamente esa aspiración, la de unir el pasado más antiguo y el futuro más remoto en un mismo espíritu. Todos los poemas que en estos renglones hemos revisitado permiten suponer que fue el estímulo de una vanguardia que había empezado a dejar de serlo, el surrealismo, lo que facilitó que la postulación de esa meta fuese uno de los motivos esenciales tanto de *Libertad bajo palabra* como de la restante producción de su autor que, como éste afirma, tuvo en ese libro su "origen"³³.

NOTAS

¹ Cf. Roberto Fernández Retamar. *Obras uno: todo Calibán*. La Habana, Letras Cubanas, 2000, p. 139.

² Cf. César Fernández Moreno. *Introducción a la poesía*. (1962). México, F.C.E., 1983, p. 91.

³ Octavio Paz. *Los hijos del limo*. (1974). Barcelona: Seix Barral, 1989, p. 207. A partir de aquí las obras de Paz serán citadas en el mismo texto entre paréntesis indicando las páginas de la referencia y la sigla del título cuando fuere necesario.

⁴ Véase André Pieyre de Mandiargues, citado por Julio Requena. "Poética del tiempo". En: Flores (ed.). *Aproximaciones a Octavio Paz*. México, Joaquín Mortiz, 1974, p. 40; John Fein. *Toward Octavio Paz*. Lexington, The University Press of Kentucky, 1986, pp. 5-6 y 167; Gilberto Prado Galán. *Huellas de salamandra*. México, Fondo Editorial Tierra Adentro, 1993, p. 107; Guillermo Sucre. *La máscara, la transparencia*. 1975. México, F.C.E., 1986, pp. 181ss; Saúl Yurkievich. *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*. Barcelona, Barral, 1978, p. 254; Mario Pinho. *Volver al ser: un acercamiento a la poética de Octavio Paz*. New York, Peter Lang, 1992, pp. 40ss; José Quiroga. *Understanding Octavio Paz*. Columbia, University of South Carolina Press, 1999, pp. 30-32; Maya Schärer-Nussberger. *Octavio Paz: trayectorias y visiones*. México, F.C.E., 1989, pp. 126-128; Pere Gimferrer. *Lecturas de Octavio Paz*. Barcelona, Anagrama, 1980, p. 31.

⁵ Jason Wilson. *Octavio Paz: un estudio de su poesía*. Trad. Daniel Zadunaisky. Bogotá, Pluma, 1980, p. 37.

⁶ Véase Frances Chiles. *Octavio Paz: The Mythic Dimension*. New York, Peter Lang, 1987, p.18; Ramón Xirau. *Octavio Paz: el sentido de la palabra*. México, Joaquín Mortiz, 1970, p. 24; Carlos Magis. *La poesía hermética de Octavio Paz*. México, El Colegio de México, 1978, pp. 134ss.

⁷ Luisa M. Perdigó. *La estética de Octavio Paz*. Madrid, Playor, 1975, pp. 21-47.

⁸ Cf. Wilson. *Op. cit.*, pp. 35-36.

⁹ *Ibid.*, p. 36.

¹⁰ Octavio Paz. *Corriente alterna*. México, Siglo Veintiuno, 1984, p. 23. A partir de aquí citaremos directamente en el texto, con la sigla CA y el número de páginas.

¹¹ Cf. *Ibid.*, p. 58.

¹² Octavio Paz. *In/mediaciones*. México/Barcelona, Seix Barral, 1980, p. 155.

¹³ Magis. *Op. cit.*, p. 3.

¹⁴ André Breton. *Œvres complètes*. 3 vols. Margerite Bonnet et al., eds. Paris, Gallimard, 1988, tomo 1, p. 332.

¹⁵ Octavio Paz. *Primeras letras (1941-1943)*. Editado por Enrico Mario Santí. México, Vuelta, 1988, p. 46.

¹⁶ Al menos en *Poemas (1935-1975)*, pues en ediciones precedentes el número había fluctuado, sin que ello menoscabe el argumento que me dispongo a presentar.

¹⁷ Un ensayo juvenil de Paz sobre la pintura de Soriano también puede describirse con los términos empleados hasta aquí: la substitución casi total de la argumentación por el lirismo -y no cualquier lirismo, sino el más próximo a la fascinación por lo pesadillesco o inquietante- reproduce la inserción en el texto de un lenguaje alterno, poco a poco dominante ("Juan Soriano" en *Primeras letras*. Ed. cit. pp. 199-200).

¹⁸ André Breton. *Op. cit.*, p. 319.

¹⁹ Sucre. *Op. cit.*, p. 186.

²⁰ *passim*

²¹ Magis. *Op. cit.*, pp. 339-340.

²² André Breton. *Op. cit.*, p. 332.

²³ Cf. Pinho. *Op. cit.*, p. 40 y 55.

²⁴ André Breton. *Op. cit.*, p. 313.

²⁵ Que el procedimiento, si no exclusivamente surrealista, sea vanguardista en un sentido amplio lo demuestra su aparición estratégica en revistas dirigidas por Vicente Huidobro tales como *Vital* —hacia enero de 1935, dirigiéndose a "literatillos chismosos y valientes por detrás" que acaso, por los demás contenidos de la publicación, podrían asociarse, entre otros, con Pablo Neruda, encontramos en mayúsculas la siguiente advertencia: "De las aguas mansas líbrenos Dios / que perro que ladra no muerde". Véase: José Alberto de la Fuente, ed. *Vicente Huidobro: textos inéditos y dispersos*. Santiago de Chile, Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, 1993, p. 100.

²⁶ André Breton. *Op. cit.*, p. 313.

²⁷ Cf. Magis. *Op. cit.*, p. 135ss.

²⁸ André Breton. *Op. cit.*, p. 822.

²⁹ Wilson. *Op. cit.*, pp. 41-42.

³⁰ Manuel Durán. "Libertad y erotismo". En: Ángel Flores (ed). *Op. cit.*, p. 93.

³¹ Renato Poggioli. *Teoria dell'arte d'avanguardia*. Bologna, Il Mulino, 1962, p. 40.

³² Gerardo Mario Goloboff. "Confusión entre lo real y lo imaginario en 'Libertad bajo palabra'". En: *Eco*. N° 148, 1972, p. 441.

³³ Octavio Paz. *Poemas (1935-1975)*. Barcelona Seix Barral, 1981, p.11.

BIBLIOGRAFÍA

André Breton. *Œvres complètes*. Edit. por Margerite Bonnet et al. Paris, Gallimard, 1988. 3 vols.

Frances Chiles. *Octavio Paz: The Mythic Dimension*. New York, Peter Lang, 1987.

Alí Chumacero. "Sobre *Semillas para un himno*". En: *México en la cultura*. N° 459, 29 de diciembre de 1957, p. 1.

- Manuel Durán. "Libertad y erotismo". En: Ángel Flores (ed.). *Aproximaciones a Octavio Paz*, pp. 88-95.
- John Fein. *Toward Octavio Paz*. Lexington, The University Press of Kentucky, 1986.
- César Fernández Moreno. *Introducción a la poesía*. 1962. México, F.C.E., 1983.
- Roberto Fernández Retamar. *Obras uno: todo Calibán*. La Habana, Letras Cubanas, 2000.
- Ángel Flores (ed.). *Aproximaciones a Octavio Paz*. México, Joaquín Mortiz, 1974.
- José Alberto de la Fuente (ed.). *Vicente Huidobro: textos inéditos y dispersos*. Santiago de Chile, Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, 1993.
- Pere Gimferrer. *Lecturas de Octavio Paz*. Barcelona, Anagrama, 1980.
- Gerardo Mario Goloboff. "Confusión entre lo real y lo imaginario en 'Libertad bajo palabra'". En: *Eco*. N° 148, 1972, pp. 437-442.
- Carlos Magis. *La poesía hermética de Octavio Paz*. México, El Colegio de México, 1978.
- Octavio Paz. *Corriente alterna*. 1967. México, Siglo Veintiuno, 1984.
- . *El arco y la lira*. 1956. México, F.C.E., 1981.
- . *In/mediaciones*. 1979. México/Barcelona, Seix Barral, 1980.
- . *Libertad bajo palabra*. México, F.C.E., 1960.
- . *Los hijos del limo*. 1974. Barcelona, Seix Barral, 1989.
- . *Poemas (1935-1975)*. 1979. Barcelona, Seix Barral, 1981.
- . *Primeras letras (1941-1943)*. Enrico Mario Santí, ed. México, Vuelta, 1988.
- Luisa M Perdigó. *La estética de Octavio Paz*. Madrid, Playor, 1975.
- Mario Pinho. *Volver al ser: un acercamiento a la poética de Octavio Paz*. New York, Peter Lang, 1992.

- Renato Poggioli. *Teoria dell'arte d'avanguardia*. Bologna, Il Mulino, 1962.
- Gilberto Prado Galán. *Huellas de salamandra*. México, Fondo Editorial Tierra Adentro, 1993.
- José Quiroga. *Understanding Octavio Paz*. Columbia, University of South Carolina Press, 1999.
- Julio Requena. "Poética del tiempo". En: Angel Flores (ed.). *Aproximaciones a Octavio Paz*, pp. 38-73
- Maya Schärer-Nussberger. *Octavio Paz: trayectorias y visiones*. México, F.C.E., 1989.
- Guillermo Sucre. *La máscara, la transparencia*. 1975. México, F.C.E., 1986.
- Jason Wilson. *Octavio Paz: un estudio de su poesía*. Trad. Daniel Zadunaisky. Bogotá, Pluma, 1980.
- Ramón Xirau. *Octavio Paz: el sentido de la palabra*. México, Joaquín Mortiz, 1970.
- Saúl Yurkievich. *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*. Barcelona, Barral, 1978.