

# Dialogando con el surrealismo: Octavio Paz y *El arco y la lira*

Por Andrea GREMELS\*

¿CÓMO PUEDE DESCRIBIRSE la relación de Octavio Paz con el surrealismo? Para la crítica ha sido un desafío determinar ese particular vínculo.<sup>1</sup> A simple vista no existen muchas correlaciones entre el programa surrealista —que exigía una transformación de la realidad a través de la activación del inconsciente y ponía énfasis en el poder de los sueños, del delirio y de la irracionalidad— y la poética paciana de “la libertad, el amor y la poesía”.<sup>2</sup>

Por ello, Evodio Escalante habla de “un surrealismo laxo, modificado” y no ortodoxo en Paz, aunque Diego Martínez Torrón afirma que existe una “asimilación de este movimiento” en el pensamiento del escritor mexicano y Jason Wilson establece “Paz’s absorption of surrealism” en el capítulo de su estudio en que —según el título— analiza “los años surrealistas” del escritor, que ubica entre 1943 y 1953.<sup>3</sup>

Es decir que la relación de Paz con el surrealismo es peculiar y para situarlo dentro del movimiento es necesario, en primer lugar, conceder que en estricto sentido su escritura no puede ser considerada surrealista. En segundo lugar, el surrealismo y su potencial revolucionario desempeñan una función destacada en su poética, sobre todo en *El arco y la lira* (1956) obra en la que postula que

---

\* Profesora e investigadora del Departamento de Lenguas y Literaturas Románicas de la Universidad Johann Wolfgang Goethe, Fráncfort del Meno, Alemania; e-mail: <a.gremels@em.uni-frankfurt.de>.

<sup>1</sup> Cf. John M. Fein, *Toward Octavio Paz: a reading of his major poems 1957-1976*, Lexington, University Press of Kentucky, 1986, p. 5.

<sup>2</sup> Octavio Paz, *El arco y la lira*, México, FCE, 1956, p. 247; en adelante se indican las páginas entre paréntesis junto al texto. Por “activación del inconsciente” me refiero al concepto de *automatismo psíquico* que propone Breton para descubrir “el funcionamiento real del pensamiento” que elimina todo control de la razón; véase André Breton, “Manifeste du surréalisme, 1924”, en *id.*, *Œuvres complètes*, Marguerite Bonnet, ed., París, Gallimard, 1988, tomo 1, p. 328; véase también André Breton, *Manifestos del surrealismo*, Aldo Pellegrini, trad., pról. y notas, Buenos Aires, Argonauta, 2001.

<sup>3</sup> Evodio Escalante, “La vanguardia requisada”, *Fractal* (México), vol. 2, núm. 4 (1997), en DE: <<http://www.mxfractal.org/F4escala.html>>. Consultada el 07-vi-2018; Diego Martínez Torrón, “El surrealismo de Octavio Paz”, en Octavio Paz, *La búsqueda del comienzo (escritos sobre el surrealismo)*, Madrid, Fundamentos, 1974, p. 7; Jason Wilson, “The surrealist years: 1943-53”, en *id.*, *Octavio Paz*, Boston, Twayne, 1986, p. 35.

“el surrealismo no es una poesía sino una poética y aún más [...] una visión del mundo” (p. 172).

¿Qué significan, entonces, términos como *asimilación* y *absorción* con respecto al vínculo de Paz con el surrealismo?, ¿no debería hablarse más bien de una transformación de las ideas surrealistas en su pensamiento? En tal contexto, Anthony Stanton destaca la independencia de Paz como pensador que “se apropió de ciertos elementos de la filosofía del surrealismo sin abandonar sus propias ideas y preocupaciones”.<sup>4</sup>

En esta línea de argumentación propongo invertir la perspectiva y no leer el surrealismo desde Europa hacia México, sino al revés, para descubrir cómo Paz dialoga con él, lo enlaza a su propia poética y lo transforma en una visión del mundo más allá de cualquier marco histórico o geográfico. Para ello, tomo en cuenta sus acercamientos en los ensayos, especialmente en *El arco y la lira* en que el autor desarrolla su propia poetología.<sup>5</sup>

La práctica paciana de revisar las ideas surrealistas corresponde a lo que Liliana Weinberg considera la “posibilidad mediadora o de enlace entre mundos” del género ensayístico.<sup>6</sup> Paz también era un “difusor cultural” que tradujo el surrealismo para un público hispanohablante, como Martínez Torrón advierte.<sup>7</sup> De todas formas, el escritor mexicano no se contenta con la explicación o representación del surrealismo porque como ensayista “verbaliza [...] y representa [...] sus propias búsquedas” y a la vez repiensa las interpretaciones de los otros.<sup>8</sup> En su ensayo poetológico, Paz descontextualiza y desplaza el surrealismo para recontextualizarlo y resituarlo dentro de su propio pensamiento, emprendiendo una búsqueda para determinar el lugar de la poesía en el mundo. El diálogo de Paz con el surrealismo en *El arco y la lira* me permite reflexionar sobre la dinámica “siempre viva y abierta” del ensayo

<sup>4</sup> Anthony Stanton, *El río reflexivo: poesía y ensayo en Octavio Paz (1931-1958)*, México, FCE, 2015, p. 298.

<sup>5</sup> Stanton analiza los vínculos surrealistas en los poemarios tempranos de Paz, *¿Águila o sol?* (1951) y *Semillas para un himno* (1954), en *ibid.* Para un análisis de *Piedra de Sol* (1957) véase Víctor Manuel Mendiola, *El surrealismo de Piedra de Sol, entre peras y manzanas*, México, FCE, 2011; para indagar en la perspectiva histórica y la figuración surrealista de la tendencia mitopoética de Paz, tal como se destaca en los poemas “Entre la piedra y la flor” y “Salamandra”, véase José María Rodríguez García, “Surrealismo, vorticismos e historia en Octavio Paz”, *Bulletin Hispanique* (Bordeaux), vol. 108, núm. 2 (2006), pp. 517-554.

<sup>6</sup> Liliana Weinberg, *Situación del ensayo*, México/Heredia, UNAM/EUNA, 2013, p. 20.

<sup>7</sup> Martínez Torrón, “El surrealismo de Octavio Paz” [n. 3], p. 7.

<sup>8</sup> Weinberg, *Situación del ensayo* [n. 6], p. 25.

como género y además sobre su “capacidad *poiética*”; no sólo se sirve de las ideas surrealistas para pensar lo poético, sino que también practica una “poética del pensar” para alcanzar la realidad del ser humano en su totalidad.<sup>9</sup> En ese contexto, el ensayista vincula el surrealismo con una ética extraliteraria de la liberación y con una ética de la otredad. Esta última llama a percibir el mundo desde distintos ángulos tanto como desde los ángulos de la diferencia.

*El surrealismo revis(it)ado*

CUANDO Paz escribe *El arco y la lira* el surrealismo ya estaba en declive. Históricamente el movimiento parecía haber llegado a su fin: Maurice Nadeau había completado su versión de la historia del surrealismo en 1945,<sup>10</sup> las devastaciones y exilios de la Segunda Guerra Mundial dispersaron al grupo, que en ese periodo ya había sufrido muchas divisiones y disonancias. Además, cuando André Breton —indisputable cabecilla del movimiento— escribe en 1942 *Prolegómenos a un tercer manifiesto del surrealismo o no*, parece que ya había perdido la fe en su capacidad de revivir las ideas surrealistas, lo que indica la añadidura de “o no” en el título.<sup>11</sup> No obstante, en el tercer manifiesto, escrito desde su exilio en Nueva York, Breton también hace hincapié en la internacionalización del movimiento que en ese momento ya se había expandido hacia Estados Unidos, América Latina y el Caribe.<sup>12</sup> En los años cuarenta los movimientos transversales del surrealismo también habían atravesado México con el viaje de Antonin Artaud al país en 1936 y la visita de Breton a la Casa Azul de Coyoacán en 1938. Breton conoció y admiró a Frida Kahlo, Diego Rivera y León Trotski, con quienes redactó el manifiesto “Por un arte revolucionario independiente”, dirigido contra la represión estalinista.<sup>13</sup> En ese periodo, el círculo surrealista en México giraba alrededor de Wolfgang Paalen, César Moro, Benjamin Péret, Leonora Carrington y Remedios Varo, artistas que participaron en la Exhibición Internacional

<sup>9</sup> *Ibid.*, pp. 20, 24.

<sup>10</sup> Maurice Nadeau, *Histoire du surréalisme*, París, Seuil, 1945.

<sup>11</sup> André Breton, “Prolégomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non”, en *id.*, *Œuvres complètes*, Marguerite Bonnet, ed., París, Gallimard, 1999, tomo III, pp. 3-15.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>13</sup> André Breton, “Pour un art révolutionnaire indépendant”, en *ibid.*, pp. 684-691.

del Surrealismo, realizada en enero de 1940. Sin embargo Paz no formó parte del grupo.<sup>14</sup>

En 1942, Paz conoció a Benjamin Péret en México. No obstante, el joven escritor desconfió del surrealismo, especialmente de su celebración del inconsciente y del uso de “un lenguaje hecho de lugares comunes”.<sup>15</sup> Su afinidad con el surrealismo surgió después de la Segunda Guerra Mundial durante su estadía en París, donde prosiguió su carrera diplomática entre 1946 y 1951. Cuando él llega a dicha ciudad los años clamorosos del surrealismo habían pasado y la ciudad también había decaído: Paz llegó a París “at its lowest ebb”, como Wilson constata, una ciudad que sufría las restricciones y la pobreza de posguerra.<sup>16</sup> ¿A qué se debe entonces la atracción que el surrealismo ejerció sobre Paz en el momento tardío de una Europa en ruinas? ¿Proviene de la amistad que estableció con Breton y Péret durante esos años parisinos y que seguramente era un factor importante que fomentó su interés en el surrealismo?<sup>17</sup> Podemos suponer que Breton incorporó al escritor mexicano con entusiasmo al movimiento porque admiraba el espíritu revolucionario de México y la esencial constitución surrealista que le atribuyó a ese país.<sup>18</sup> Según el argumento de Wilson, Breton incluyó a Paz dentro de la ortodoxia surrealista a partir de 1952.<sup>19</sup> Sin embargo,

<sup>14</sup> Véase Fabienne Bradu, *André Breton en México*, México, FCE, 2011; un contexto más amplio sobre las actividades surrealistas aporta Luis Mario Schneider, *México y el surrealismo (1925-1950)*, México, Arte y Libros, 1978.

<sup>15</sup> Octavio Paz, “Respuesta a una encuesta de ‘Romance’”, *Primeras letras (1931-1943)*, Enrico Mario Santí, ed., México, Vuelta, 1988, pp. 256-257. En su introducción a esa obra Santí caracteriza la reacción de Paz como típica del momento y añade que “en vano buscaremos referencias en estas *primeras letras* a las respectivas visitas de Artaud o de Breton en 1936 y 1938, por ejemplo, o siquiera a la Exposición Internacional Surrealista que se realizara, justamente en México, en 1940”; además menciona que también había razones políticas: Breton ya estaba desencantado con el estalinismo cuando viajó a México, Paz todavía no, véase “Introducción”, en *ibid.*, pp. 45-46; de acuerdo con Wilson, Paz expresó su desilusión sólo en 1951 con un artículo en la revista *Sur*, dirigido contra los campos de concentración estalinistas, Wilson, *Octavio Paz* [n. 3], p. 35.

<sup>16</sup> Wilson, *Octavio Paz* [n. 3], p. 33.

<sup>17</sup> Paz reflexiona sobre su relación con Breton en “el surrealismo”, se indaga a través de una conferencia que éste presentó en la UNAM en 1954, véase Klaus Meyer-Minnemann, “Octavio Paz y el Surrealismo”, *Literatura Mexicana* (IIF-UNAM), vol. 27, núm. 2 (2016), pp. 73-95, p. 82.

<sup>18</sup> En tono festivo Breton se refiere a la Revolución Mexicana y a los momentos surrealistas que vivió en México en su texto “Souvenir du Mexique” (1938), en Breton, *Œuvres complètes* [n. 11], pp. 677-683; publicado en español como “Recuerdo de México”, en Ramón Cuesta y Ramón García Fernández, trads., *Nueva Época* (Xalapa, Veracruz, México), núm. 59-60 (2002), en DE: <<http://www.uv.mx/gaceta/Gaceta59-60/59-60/pie/Pie07.htm>>. Consultado el 16-II-2017.

<sup>19</sup> Wilson, *Octavio Paz* [n. 3], p. 33.

Paz siempre mantuvo una distancia hacia esta integración, como él mismo enfatiza: “mis actividades dentro del grupo surrealista fueron más bien tangenciales”.<sup>20</sup> El mayor obstáculo para la incorporación del escritor mexicano es que el surrealismo para él no se origina en una estética ni mucho menos en una estetización de su propia cultura, sino que “es un movimiento de liberación total, no una escuela poética”.<sup>21</sup>

Con la defensa del potencial revolucionario y liberador del surrealismo, Paz va más allá de considerarlo una corriente artística situada en un momento histórico determinado. Por ello en *El arco y la lira* se acerca críticamente al surrealismo como movimiento histórico. Incluso habla de un “fracaso revolucionario del surrealismo” en el curso de la Segunda Guerra Mundial, lo que para él es una consecuencia de su vínculo con el comunismo. Le parece evidente que la revolución política postulada por el comunismo es incompatible con la revolución poética reclamada por el surrealismo. La realización de una nueva sociedad comunista —poco importa si el ideario era de Lenin o de Trotski— pondría barreras a la libertad poética: “Basta leer *Literatura y revolución* para darse cuenta de que la libertad del arte también tenía para Trotski ciertos límites; si el artista los traspasa, el Estado revolucionario tiene el deber de cogerlo por los hombros y sacudirlo”, como Paz observa (pp. 248-249).<sup>22</sup> El alejamiento del campo político convirtió al surrealismo en “una sociedad semisecreta”, su idea de una revolución poética no logró “influir decisivamente en la vida política” (p. 249). No obstante, es imposible tratarlo como “objeto arqueológico” porque más allá de algún contexto histórico sigue vigente. Entonces, Paz descontextualiza y universaliza al surrealismo cuando reconoce “su poder de transformación y su capacidad para atravesar, subterráneamente, la superficie histórica y reaparecer de nuevo. No se puede enterrar al surrealismo porque no es una idea sino una dirección del espíritu humano” (*ibid.*).

Para Paz, el potencial revolucionario del surrealismo se dirige hacia un modo de percibir el mundo poéticamente. El ensayista reformula las reivindicaciones principales del surrealismo como transformación de la vida en poesía (p. 244) y “de los hombres en

<sup>20</sup> Octavio Paz, “André Breton o la búsqueda del comienzo”, en *id.*, *La búsqueda del comienzo* [n. 3], p. 61.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>22</sup> Es significativo que en la edición de 1967 en nota a pie de página Paz indique que más tarde Trotski modificó su postura, pero cuando ya se había convertido en un “hombre de oposición”.

poemas vivientes”, como “socialización de la creación poética” (p. 246). De esta manera, entiende al surrealismo como fenómeno extraliterario, situado en la vida y no en una producción artística o literaria. Por ello, Paz rechaza cualquier estilo o esteticismo surrealista que degenera en una “receta” (p. 249), una fórmula determinante o un “manierismo”.<sup>23</sup> Además critica el método surrealista de la escritura automática, que evalúa como un “generoso equívoco histórico” (p. 247). Paz alude a la imposibilidad de desactivar el espíritu y el esfuerzo creativo del poeta para movilizar el inconsciente. Y el acto de voluntad de no intervenir contradice las exigencias del método. Éste requiere un “estado de pasiva actividad”, comparable con la meditación budista, que “no está al alcance de todos”.<sup>24</sup> Escribir poesía es un acto sumamente complejo para Paz y tampoco lo convence la idea de que todos pueden hacerlo. Aunque simpatiza con el concepto implicado en la escritura automática de colectivizar la palabra poética y disolver “la antinomia poeta y poesía, poema y lector, tú y yo”, los productos de ese método le parecen superfluos (*ibid.*). Como ejercicio involuntario y por ello arbitrario, sólo se refiere a sí mismo.

La evaluación de la escritura automática por Paz ocupa a muchos críticos, porque queda claro que él no adhiere ese método clave del surrealismo. Refiriéndose a las reseñas contemporáneas sobre *El arco y la lira*, Stanton observa que a algunos comentaristas les resulta difícil concebir que Paz defienda el surrealismo “como programa extraartístico, ética de liberación o filosofía de rebelión” pero al mismo tiempo critique el “repertorio retórico-estilístico del movimiento”; Stanton llega a la conclusión de que “Paz cree firmemente que uno puede ser surrealista sin recurrir a técnicas surrealistas”.<sup>25</sup> Esto indica que en su ensayo desarrolla una concepción e interpretación propias del surrealismo que se crean y forman a través del diálogo. Con respecto a su vínculo con Breton afirma: “diré que en muchas ocasiones escribo como si sostuviese un diálogo silencioso con Breton: réplica, respuesta, coincidencia, divergencia, homenaje, todo junto”.<sup>26</sup> La relación de Paz con el

<sup>23</sup> Escalante, “La vanguardia requisada” [n. 3], p. 298; y Wilson, *Octavio Paz* [n. 3], p. 35.

<sup>24</sup> El interés por el budismo nace también durante su viaje a India en 1952, donde ya trabajaba en su libro poetológico, Stanton, *El río reflexivo* [n. 4], pp. 341-342.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 359.

<sup>26</sup> Paz, “André Breton o la búsqueda del comienzo”, en *id.*, *La búsqueda del comienzo* [n. 3], p. 62.

surrealismo se caracteriza por acuerdos y desacuerdos, interpretaciones y reformulaciones, cuestionamientos y contestaciones.

### *La otredad de la inspiración*

LA manera en que Paz refleja la escritura automática hace hincapié en la complejidad de su poética, que se basa en la relación contradictoria y dinámica entre reflexividad y creatividad.<sup>27</sup> En *El arco y la lira* esa relación se manifiesta como un “diálogo recíproco” entre ambos polos que además conlleva una interacción permanente entre lo prosaico y lo poético,<sup>28</sup> es decir la reflexión sobre la escritura va acompañada por el goce del lenguaje. En su ensayo poetológico explora el lenguaje, el ritmo y la imagen del poema tanto como la experiencia del acto creativo y de la inspiración, la “poética del pensar” que se nutre de una experiencia tanto afectiva como intelectual.<sup>29</sup> Por lo tanto, Wilson lo caracteriza como una “exploración apasionada de la poesía”.<sup>30</sup> Al mismo tiempo constata que es un libro polémico, no sólo porque su expresión literaria subvierte lo analítico o intelectivo<sup>31</sup> sino también porque plantea una visión radical, revolucionaria y totalizadora de la poesía y la experiencia poética.

*El arco y la lira* ha sido calificado como el libro de teoría poética mejor desarrollado de América Latina.<sup>32</sup> No obstante, es un desafío para sus lectores por la dificultad de categorizarlo. Es un ensayo “inter o, más bien, antidisciplinario”<sup>33</sup> porque abarca la crítica y la práctica, la teoría y la escritura literarias, lo poetológico y la poesía de manera “indisciplinada”. Del mismo modo poco sistemático Paz enlaza en él sus lecturas y saberes: dentro de esa red intertextual se refiere a la fenomenología de Martin Heidegger, al pensamiento griego de Platón y Aristóteles, al existencialismo de Jean-Paul Sartre, al budismo Zen, a los escritores románticos, como William Blake y Novalis, y a Breton y el surrealismo para ir en busca de su propia poética. Por lo tanto, la reflexión sobre el surrealismo está atravesada también por concepciones neorrománticas, fenomenológicas y existencialistas.

<sup>27</sup> Stanton, *El río reflexivo* [n. 4], p. 14.

<sup>28</sup> *Ibid.*

<sup>29</sup> Weinberg, *Situación del ensayo* [n. 6], p. 31.

<sup>30</sup> Wilson, *Octavio Paz* [n. 3], p. 35.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 84.

<sup>32</sup> Fein, *Toward Octavio Paz* [n. 1], p. 6.

<sup>33</sup> Stanton, *El río reflexivo* [n. 4], p. 356.

Lo anterior se observa ante todo en el capítulo “La inspiración”, en que la filosofía del surrealismo desempeña una función central para reflejar lo poético. El fundamento de la poesía es la palabra, que para Paz adquiere una dimensión existencial porque “la palabra es el hombre mismo. Estamos hechos de palabras. Ellas son nuestra única realidad o, al menos, el único testimonio de nuestra realidad”, como ya anuncia en el capítulo entrante sobre el lenguaje (p. 30). La condición humana se basa en esta aspiración de alcanzar las palabras, que constituye una experiencia “que se da como un nombrar aquello que, hasta no ser nombrado, carece propiamente de existencia” (p. 157). Crear significa entonces, existir. Y la creación poética es una vía para realizar este “existir” pero, contrariamente a la concepción romántica, Paz constata que la palabra no pertenece totalmente al poeta. “La voz del poeta es y no es suya” (*ibid.*), porque siempre hay algo fuera de su control y su voluntad y esto es la inspiración. Como “interrupción”, “intrusión” (*ibid.*) u “‘ocurrencia’ poética” (p. 158), ese algo se ha descrito como “demonio, musa, espíritu, genio” y también como “trabajo, azar, inconsciente, razón”, advierte Paz (*ibid.*). Los términos usados se refieren a la inspiración como algo contradictorio que oscila entre la razón y lo irracional, entre la voluntad y lo incontrolable.<sup>34</sup> Por ello sigue siendo un secreto y un misterio inexplicable. En la edad moderna el misterio de la inspiración se ha vuelto un problema, según Paz, porque la razón utilitaria eliminó lo sobrenatural, lo sagrado y lo maravilloso del mundo y de su pensamiento: “Así, entre nuestra idea de la inspiración y nuestra idea del mundo se alza un muro” (p. 161). Ese muro divide al sujeto moderno y entonces separa al poeta de la palabra y al hombre de sí mismo.

En tal contexto, el surrealismo aparece como filosofía clave de la historia moderna porque cuestiona la concepción utilitaria del mundo y logra superar el muro entre identidad y otredad. Paz convierte el surrealismo en una figura del pensamiento para explorar la “otredad constitutiva” del hombre, que es el *leitmotiv* de su poética.<sup>35</sup> Una de las postulaciones fundamentales del surrealismo

<sup>34</sup> Con respecto a esta contradicción, el argumento de Meyer-Minnemann me parece incompleto porque sostiene que “la inspiración no puede ser una potencialidad ubicada en el inconsciente, de difícil o imposible alcance por lo demás, sino una actividad orientada hacia la apropiación de la palabra”, Meyer-Minnemann, “Octavio Paz y el Surrealismo” [n. 17], p. 89. Sin embargo, la inspiración comprende tanto lo inalcanzable como la apropiación consciente de la palabra.

<sup>35</sup> Cf. Stanton, *El río reflexivo* [n. 4], p. 22; este autor constata que Paz se apoya también en las ideas de Antonio Machado sobre la otredad, *ibid.*, p. 405.



es la de “haber hecho de la inspiración [...] *una idea del mundo*” (p. 172; las cursivas son del autor), es decir, poner el misterio, lo inexplicable y lo irracional en el centro de su concepción del mundo. A Paz le preocupa ante todo una pregunta: ¿de dónde viene la inspiración, es algo del exterior, que está en la “realidad objetiva”, o viene del interior como algo que está dentro del sujeto? En el surrealismo encuentra una respuesta radical, porque en su concepción del mundo no importa si la inspiración viene de fuera o de dentro porque subjetividad y objetividad están disueltas “en beneficio de la inspiración” (*ibid.*):

Revelación exterior, la inspiración rompe el dédalo subjetivista: es algo que nos asalta apenas la conciencia cabecea, algo que irrumpe por una puerta que sólo se abre cuando se cierran las de la vigilia. Revelación interior, hace tambalear nuestra creencia en la unidad e identidad de esa misma conciencia: no hay yo y dentro de cada uno de nosotros pelean varias voces. La idea surrealista de la inspiración se presenta como una destrucción de nuestra visión del mundo ya que denuncia como meros fantasmas los dos términos [subjetividad y objetividad] que la constituyen. Simultáneamente, esta doctrina postula una nueva visión del mundo, en la que precisamente la inspiración ocupa el lugar central (*ibid.*).

La inspiración, entendida como fuerza tanto del exterior como del interior, niega ante todo la unidad del sujeto y su conciencia. La unidad del yo no existe porque hay una pluralidad de voces dentro de cada uno. La visión surrealista del mundo implica una exploración de estas otras voces. En esta cita es notable que Paz desista de hablar del inconsciente. La otredad del yo forma parte integral de la conciencia humana. Dialogando con Breton, Paz discute la inspiración como “dictado del inconsciente” (p. 174). Escéptico ante el psicoanálisis, mantiene su posición de que no hay ninguna explicación para la inspiración, e igualmente observa esta resistencia contra una interpretación freudiana en Breton (p. 175). Stanton constata que Paz sustituye el planteamiento psicoanalítico por una interpretación ontológica cuando se acerca a la cuestión del enigma de la inspiración: en el acto poético se revela “el ser total antes de su escisión en contrarios irreconciliables”.<sup>36</sup> Para reconciliar esos contrarios hay que encontrar —conforme a Breton— una actitud espiritual, “donde la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, lo pasado y lo futuro, lo comunicable y lo incommunicable, lo alto y lo

---

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 408.

bajo, dejan de ser percibidos como contradictorios”.<sup>37</sup> Siguiendo esta idea del *Segundo manifiesto del surrealismo*, Paz dirige su pensamiento hacia esa realidad absoluta. Sin embargo, ésta no se alcanza a través de la activación del inconsciente, sino a través de un acto de voluntad que va en busca de la fuerza liberadora de la otredad. Por ello, la ética de la liberación que proclama el surrealismo se constituye en Paz como una ética de la otredad.

Un reclamo similar de la vigencia ética del surrealismo se encuentra en Julio Cortázar, que elogió *El arco y la lira* como “el mejor ensayo [...] que se haya escrito en América”.<sup>38</sup> En lo que concierne allí a la reformulación del surrealismo, el escritor argentino coincide en muchos aspectos con Paz, especialmente en su visión totalizadora de la realidad humana. Por ello opina que los pasajes sobre el surrealismo “son de una gran justicia y una enorme verdad”.<sup>39</sup> Tanto en su ensayo “Teoría del túnel” (1947) como en “Muerte de Antonin Artaud” (1948), Cortázar caracteriza al surrealismo como una “cosmovisión” o concepción del mundo que integra el vasto territorio desconocido de la realidad y las voces de la otredad.<sup>40</sup>

Para el escritor argentino, ser surrealista comprende liberar “ese otro que balbucea más adentro, se agarra con ñañas nocturnas desde abajo, trepa y se debate, buscando con derecho coexistir y colindar hasta la fusión total”.<sup>41</sup> La otredad se representa aquí como fenómeno que habita en el sujeto, pero en forma de una presencia amenazante y ríspida que, como en Paz, hace tambalear la identidad y unidad subjetivas. Como fuerza ambigua, la otredad simultáneamente amenaza y libera al hombre, lo que lleva a la pregunta

<sup>37</sup> Breton, *Manifiestos del surrealismo* [n. 2], p. 84; “Tout porte à croire qu’il existe un certain point d’esprit d’où la vie et la mort, le réel et l’imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l’incommunicable, le haut et le bas, cessent d’être perçus contradictoirement”, André Breton, “Second manifeste du surréalisme”, en *id.*, *Œuvres complètes* [n. 2], pp. 775-833, p. 781.

<sup>38</sup> Carta a Octavio Paz, en Julio Cortázar, *Cartas (1937-1963)*, Aurora Bernárdez, ed., Buenos Aires, Alfaguara, 2000, vol. 1, pp. 337-338.

<sup>39</sup> *Ibid.*

<sup>40</sup> Julio Cortázar, “Teoría del túnel”, en *id.*, *Obra crítica*, Saúl Yurkievich, ed., Madrid, Alfaguara, 1994, tomo I, pp. 31-137; del mismo autor, “Muerte de Antonin Artaud”, en *id.*, *Obra crítica*, Jaime Alazraki, ed., Madrid, Alfaguara, 1994, tomo II, pp. 153-155. Una investigación abarcadora de las coincidencias en el surrealismo en ambos escritores necesitaría un artículo aparte; véanse algunas observaciones acerca de ese tema en Anthony Stanton, “Paz y Cortázar: estéticas paralelas”, *Rosa Cúbica* (Barcelona), núm. 23-24 (2002-2003), pp. 216-223.

<sup>41</sup> Cortázar, *Obra crítica* [n. 40], tomo II, p. 155.

de cómo Paz incorpora la otredad en su experiencia poética para convertirla en la dinámica principal de su creación.

### *Experiencia y existencia poéticas*

ÉTICA y estética se dan la mano en *El arco y la lira* porque la otredad implica una experiencia vital para alcanzar tanto el fondo de lo poético como de lo humano. Notablemente, en su reflexión sobre la inspiración, hay un momento en que el ensayo se aparta del diálogo con Breton y las reflexiones sobre el surrealismo, y emprende un movimiento que indaga poéticamente en la experiencia de la otredad. Esta última tiene que ver principalmente con la exploración del lenguaje en el acto creativo que, según Paz, necesita un momento de *pre-meditación*, en que la conciencia, la voluntad y lo desconocido de la inspiración interactúan.<sup>42</sup> Otra vez surge una divergencia con Breton porque el concepto *pre-meditación* constituye al mismo tiempo una *pre-reflexión* que va más allá del proceso surrealista de activar el inconsciente (p. 175). Además, apoyándose en la práctica budista de la meditación y en la fenomenología de Heidegger, Paz caracteriza ese estado previo a la creación como una actitud frente al mundo, “un continuo pre-ser-se”, es decir, un “ser” —del poema y de la palabra, del poeta y del hombre— que aún no se ha realizado, una (pre)existencia que se basa en el deseo del “querer ser” (p. 175). Esa aspiración desencadena el movimiento del acto creativo que desde el principio comprende una vaciedad interior y exterior porque el poeta carece de un fondo “en cuyas profundidades yacen estrellas y serpientes, joyas y animales viscosos” (p. 177). Ya que las palabras nunca están totalmente al alcance del poeta, tanto la existencia humana como la creación poética están determinadas por deseos inalcanzables, movilizaciones continuas, búsquedas siempre inacabadas en las que “el hombre sin cesar avanza y cae, y a cada paso es *otro* y él mismo” (*ibid.*). El acto de escribir se entiende como un “desprenderse del mundo”, un “arrojarse al vacío” (*ibid.*). Hay que separarse del mundo para reconquistarlo poéticamente, y ese acto es un peligro existencial porque todo puede evaporarse o convertirse en materia sin sentido:

---

<sup>42</sup> La reflexión sobre la meditación hace hincapié en el interés de Paz por la concepción de la realidad en el budismo: “El budismo es una crítica radical de la realidad y de la condición humana: la verdadera realidad, *sunyata*, es un estado indefinible en el que el ser y el no ser, lo real y lo irreal, cesan de ser opuestos y, al fundirse, se anulan”, Octavio Paz, “Cristianismo y revolución”, en *id.*, *Primeras letras* [n. 15], p. 396.

El mundo se abre: es un abismo, un inmenso bostezo; el mundo —la mesa, la pared, el vaso, los rostros recordados— se cierra y se convierte en un mundo sin fisuras. En ambos casos, el poeta se queda solo, sin mundo en que apoyarse. Es la hora de crear de nuevo el mundo y volver a nombrar con palabras esa amenazante vaciedad exterior: mesa, árbol, labios, astros, nada (*ibid.*).

En el pasaje citado Paz remite a las imágenes del mundo cotidiano para mostrar cómo la realidad evidente que rodea al poeta —mesa, árbol, pared— tiene que tambalearse en el acto poético. La esencia de la poesía consiste entonces en el vacío, la nada, el silencio en que el poeta se queda sin mundo y sin palabras.<sup>43</sup> Y esta esencia vacía entraña la dinámica de la creación poética que significa ponerse en el abismo y lanzarse fuera de sí mismo, destruirse para crearse, “ir más allá de nosotros mismos al encuentro de nosotros” (p. 179). En la poética paciana perderse en lo otro es el presupuesto para “volver a ser”. Paz llega a esa fórmula por medio de la expresión poética que al final del capítulo se inserta en el ensayo. La voz del texto, que a menudo habla desde un *nosotros* incluyente, se convierte en un sujeto lírico, un *yo* que se articula: “La voz poética, la ‘otra voz’, es mi voz” (p. 180).<sup>44</sup> La apariencia del yo hace hincapié en la intimidad de la experiencia poética que se vincula al mismo tiempo con el amor y el erotismo del lenguaje. Teoría y práctica de la inspiración se enlazan en un poema de amor en prosa que Paz incorpora en su ensayo. En ese pasaje poético crea un paisaje de naturaleza con mar y rocas donde el yo va al encuentro de la amante, con un *tú* al que se dirige:

Conozco tus ojos, el peso de tus trenzas, la temperatura de tu mejilla, los caminos que conducen a tu silencio. Tus pensamientos son transparentes. En ellos veo mi imagen confundida con la tuya mil veces mil hasta llegar a la incandescencia. Por ti soy una imagen, por ti soy otro, por ti soy. Todos los hombres son este hombre que es otro y yo mismo. Yo es tú (p. 181).

<sup>43</sup> “The essence of a poem [Paz] believes, is unwritten and therefore silent”, Fein, *Toward Octavio Paz* [n. 1], p. 6.

<sup>44</sup> Weinberg observa que la configuración del ensayo se debe también a “la perspectiva escenográfica que permite la representación, del yo de la enunciación al yo reflexivo y autorreflexivo; ordenamiento que incide a la vez en la dimensión de lo representativo y lo semiótico. Muy claro es esto en el caso de los pronombres: pronto el *yo* se articula con el *tú*, con el *nosotros* incluyente o excluyente, con el *usted* y el *ustedes*”, Weinberg, *Situación del ensayo* [n. 6], p. 96. Las cursivas son de la autora.

En ese pasaje, el erotismo poético se configura y concreta en la imagen de la amante y su apariencia corporal —con un rostro y una voz. El yo trata de reconocerse en la otra persona querida, ese *tú* que forma y no forma parte del yo.<sup>45</sup> Al mismo tiempo, la amante simboliza la inspiración y se convierte así en una figuración abstracta de la imagen inalcanzable. Ese acontecimiento poético dentro del ensayo realiza la experiencia del “querer ser”, el deseo de ir al encuentro de la otra persona y recuperar su imagen querida. Esto significa perderse en el otro tanto como en la otredad del lenguaje para descubrirse a sí mismo como a alguien siempre incompleto e inaccesible. La poesía es busca perenne de lo indecible y del “pro-nombre original” (p. 181), capaz de reunir tú y yo, la voz propia y la otra voz. Por lo tanto, la revelación poética de la inspiración implica un movimiento tanto hacia atrás, al recordar una esencia vacía, como hacia adelante, a la reconquista de las palabras. La creación poética es un proceso constante de salida y regreso, de destrucción y construcción, de reconocimiento y transformación. La analogía que Paz establece entre amor, erotismo, creación poética y existencia humana sigue una lógica cíclica y va aún más allá hacia una lógica del “adelante”: la inspiración “no está adentro, en nuestro interior, ni atrás, como algo que de pronto surgiera del limo del pasado, sino que está, por decirlo así, adelante: es algo (o mejor alguien) que nos llama a ser nosotros mismos” (p. 179). Por ello, la inspiración como fenómeno de la “‘otredad’ constitutiva del hombre” (*ibid.*) culmina en la fórmula poética “volver a ser” (p. 181).<sup>46</sup>

El ensayo es la plataforma experimental en que Paz reflexiona sobre la creación poética, pero también donde vive la experiencia poética. Así, no sólo analiza, también practica la percepción surrealista del mundo. La postulación surrealista de poetizar el mundo no se efectúa en Paz a través del experimento con el método de la escritura automática o del activismo psíquico, sino por medio de la búsqueda ontológica de los misterios inasibles de la realidad humana. Paz crea una poética de la otredad y la vincula con el surrealismo comprendido como *otra* visión del mundo. Como

<sup>45</sup> La exploración de los enigmas del amor es un tema central en la creación y reflexión pacianas, hace hincapié Stanton, *El río reflexivo* [n. 4], p. 22.

<sup>46</sup> En “Noche en claro” (1961), poema dedicado a Breton y Péret, se encuentra una retórica parecida: la frase “algo se prepara”, repetida tres veces en el poema, se convierte en una fórmula que vincula la idea de la inspiración con un cambio de la visión del mundo, Octavio Paz, *Lo mejor de Octavio Paz: el fuego de cada día*, Barcelona, Seix Barral, 1989, pp. 127-130.

visionario de un mundo poetizado, él existencializa el surrealismo y postula su vigencia vital, social y universal. En una entrevista con Carlos Monsiváis constata:

La función del surrealismo, a mi juicio, *es no ser vigente*. Ser la *otra voz*, la otra cara de la sociedad. La voz secreta, subterránea, la voz disidente. El surrealismo es la enfermedad constitucional, la enfermedad congénita de la sociedad occidental. Su enfermedad sagrada.<sup>47</sup>

Para Paz, la “enfermedad” surrealista propone una cura del mundo al reclamar una liberación de la voz misteriosa, irracional e ilógica de la otredad, que se ha suprimido en la modernidad occidental.<sup>48</sup> El surrealismo es la fuerza amenazante e incitante de la inspiración que desencadena la socialización de lo poético y la poetización del mundo.

### Conclusión

*El arco y la lira* se caracteriza por una “pluralidad de vías de acercamiento a lo poético”.<sup>49</sup> Ésta corresponde a las múltiples vías dialógicas con que Paz se acerca al surrealismo. Su manera de relacionarse con el movimiento no consiste en seguir sus doctrinas y reproducir sus ideas. El ensayo es una plataforma experimental para la apropiación filosófica, la reinterpretación poética y la resituación social del surrealismo. Al revisar su marco histórico y criticar métodos como la escritura automática, Paz llega a una reformulación: el surrealismo es una visión del mundo que hace de la inspiración su idea principal. Para abarcar la realidad humana en su integridad, el escritor mexicano va aún más allá, cuando vincula su idea de la inspiración con una ética de la otredad. De esta manera, no considera el movimiento surrealista como una escuela, una estética, ni siquiera un “ismo”, sino como una necesidad ontológica del hombre moderno de enfrentar todo lo que no le pertenece, que no puede alcanzar ni conocer, lo que sigue siendo un misterio. Esta ética de la otredad le abre el camino a la creación poética. Él no

<sup>47</sup> Carlos Monsiváis, “Octavio Paz en diálogo”, *Revista de la Universidad de México* (UNAM), vol. XXI (3 de noviembre de 1967), s.p.

<sup>48</sup> En su ensayo sobre Breton lo pone más concreto aún: “Los otros, proletarios y esclavos coloniales, mitos primitivos y utopías revolucionarias, amenazan con no menor violencia las creencias e instituciones de Occidente”, Paz, “André Breton o la búsqueda del comienzo”, en *id.*, *La búsqueda del comienzo* [n. 3], p. 60.

<sup>49</sup> Stanton, *El río reflexivo* [n. 4], p. 383.

sólo reflexiona sobre la poesía y el acto creativo, sino que ejerce una “poética del pensar”, que dentro del ensayo desencadena la experiencia poética como experiencia de la otredad. Por lo tanto, el ensayista postula y al mismo tiempo practica una poetización del mundo. De esta manera, el ensayo —como género literario multidimensional— explicita la poética paciana y también forma parte de su producción.

Finalmente, podemos leer a Paz *con* el surrealismo para ver si es surrealista o no, pero también podemos leer el surrealismo *desde* Paz para aprender que es un movimiento que no se deja fijar dentro de un contexto histórico o geográfico ni es posible enterrarlo como objeto arqueológico: enlazado con la poética paciana de la libertad, el amor y la otredad, el surrealismo deja de ser un movimiento del pasado y se transforma en un movimiento “del adelante”; como ética alteritaria es la aspiración, el deseo y la búsqueda permanente de ir más allá de sí mismo en el encuentro con lo otro para alcanzar un “pleno ser”.

Andrea Gremels

RESUMEN

Se revisita el vínculo de Octavio Paz (1914-1998) con el surrealismo. A través de una “poética del pensar” que le brinda el género ensayístico, Paz se apropia de las ideas surrealistas y las reelabora en sus propias reflexiones y prácticas poetológicas. Reformula el surrealismo desde México y lo transforma en una visión del mundo fundada en lo poético y la otredad.

*Palabras clave:* ensayo posibilidad mediadora, ética-estética del surrealismo, otredad, poética paciana.

ABSTRACT

Revisitation of Octavio Paz’s relationship to Surrealism. Through a ‘poetics of thinking’ found in essay as a genre, Paz seizes surrealist ideas and uses them in his own poetological reflections and practices. By doing so, he reformulates Surrealism from Mexico, transforming it into a vision of the world based on poetry and otherness.

*Key words:* essay, Surrealism, otherness.