

OCTAVIO PAZ Y EL SURREALISMO FRANCÉS (Sobre *Noche en claro*)*

Ludwig SCHRADER
Universidad de Düsseldorf

Las siguientes reflexiones están dedicadas a un texto que muy probablemente no es uno de los más conocidos de Octavio Paz. Merece, sin embargo, todo nuestro interés. Es cierto que por un lado puede ser leído como texto suelto, aislado, lectura legitimada al menos en algunos pasajes de los escritos teóricos del autor: “Por sí misma, cada creación poética es una unidad autosuficiente”; “Cada poema es único, irreductible e irrepetible”¹. Pero por otro lado, *Noche en claro*, dada la cantidad de “señales” que contiene, invita tan claramente a una lectura intertextual que equivaldría a una consciente reducción del significado el no perseguir aquellas indicaciones. El trasfondo cuyo conocimiento presupone *Noche en claro* es el surrealismo francés. Es como quien dice una influencia mutua cuando el surrealismo francés sirve para ilustrar nuestro texto y éste mismo, así lo esperamos, contribuye a una ilustración más matizada de las relaciones que unen a Octavio Paz sobre todo con André Breton.

*. Traducción al castellano de mi artículo “Octavio Paz: *Noche en claro*. Zu den Bezügen zwischen Surréalisme und moderner lateinamerikanischer Lyrik”, en Gisela Beutler (ed.), “*Sieh den Fluss der Sterne Strömen*”. *Hispanoamerikanische Lyrik der Gegenwart. Interpretationen*, Darmstadt, 1990, pp. 291-308, con amable permiso de la Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Agradezco a la señora Beate Sonntag su ayuda en la traducción y a Don Bienvenido de la Fuente la revisión de la misma.

1. Octavio Paz, *El arco y la lira. El poema, la revelación poética, poesía e historia*, México, F.C.E., 1956, 2ª ed. 1967, primera reimpresión 1970, p. 15.

I.

Octavio Paz (nacido en 1914) —sobra presentarlo como uno de los representantes más importantes de la vida intelectual en México²— ofrece bastantes afinidades con el surrealismo, movimiento por el cual se interesa desde los años cuarenta, pero también ofrece importantes diferencias. Las afinidades residen en particular en las siguientes posiciones: valor de lo alógico, de la imaginación —reacción negativa frente a toda posición que considere la imitación de la realidad, elemento central de la literatura— papel central de la metáfora revolucionaria en su función de reunir elementos lo más lejanos los unos de los otros —autonomía de la poesía y su propósito de cambiar el mundo, a saber, de reconciliar contradicciones y oposiciones— papel fundamental de la mujer y del amor —relaciones estrechas con los comienzos de la modernidad, es decir con ciertos autores del siglo XIX francés y el romanticismo alemán, en particular con Novalis, sin que haya contradicción con la propia originalidad del autor, acentuada casi como actitud revolucionaria³. En lo que a la imaginación se refiere, citemos el juicio de Lloyd King que acentúa más bien las diferencias: según él la imaginación para los surrealistas es “a mean of discovering the Absolute, but [they] did not assume that this activity should result in a work, that is a poem”; en cambio para Paz “the poem *is* the Absolute, the primary manifestation of the sacred”⁴. Creemos muy justificada esta referencia al carácter existencial de la poesía llamada “sagrada” por Octavio Paz; es una posición que distinga a Paz claramente, por ejemplo, de los intereses parasicológicos de André Breton. Es muy importante también la divergencia en cuanto a la razón última de la poesía tal como la describe Meyer-Minnemann:

La producción literaria es para Breton y sus compañeros un ejercicio de vida que —como praxis— tiene por fin cambiar la vida social, siendo ésta causa de la progresiva deformación del hombre y de sus facultades naturales. Paz, en cambio, no postula este derecho. Para él la meta de la “actividad poética” es ante todo “el poema” que, por cierto, se opone con su nacimiento a la vida social como expresión de algo “otro” (y esto significa, en el marco de la modernidad, necesariamente una crítica), pero no espera que el acto de su producción sea ya un acontecimiento modificador de la vida social⁵.

2. Cf. la presentación sintética de Klaus Meyer-Minnemann, “Octavio Paz”, en Wolfgang Eitel, *Lateinamerikanische Literatur der Gegenwart*, Stuttgart, Kröner, 1975, pp. 384-405.

3. Sobre este problema cfr. Ramón Xirau, *Tres poetas de la soledad*, México, Antigua Librería, 1955, pp. 42-43; José Gabriel Sánchez, *Aspects of Surrealism in the Work of Octavio Paz*, Phil. Diss. Colorado, Univ. Microfilms, Ann Arbor, 70-23, 750, 1970, p. ej. p. 13 sobre las relaciones de Paz con Francia; Jorge Rodríguez Padrón, *Octavio Paz*, Madrid-Gijón, Ed. Júcar, 1976, p. 26, pp. 95-96; Jason Wilson, *Octavio Paz. A Study of His Poetics*, Cambridge, University Press, 1979, en particular pp. 32-33.

4. Lloyd King, “Surrealism and the Sacred in the Aesthetic Credo of Octavio Paz”, en *Hispanic Review*, 37, 1969, p. 386.

5. Meyer-Minnemann, *loc. cit.*, p. 385. La traducción de citas alemanas es mía.

Mencionemos también en este contexto a Alain Bosquet y su concepción de un "surréalisme tellurique". Bosquet opera con una definición bastante ancha de "surrealismo", al conceder a Octavio Paz, Miguel Angel Asturias y a otros el mérito de haber realizado algo así como el verdadero surrealismo universal⁶. Este punto de vista puede ser considerado con escepticismo, pero la idea de Bosquet subraya la existencia de relaciones muy concretas entre el surrealismo francés y Latinoamérica o autores latinoamericanos. Es conocido, por ejemplo, que Asturias, durante su estancia en París en los años veinte, se inspiró, al menos parcialmente, en el grupo surrealista. Octavio Paz tuvo contactos muy intensos con Breton y Péret en París en 1946⁷ —volveremos al asunto. Por otra parte, habría que mencionar las estancias de André Breton en México (donde estuvo por primera vez en 1937) y en reservas de indios en los Estados Unidos, y a Benjamin Péret que vivió exilado en México entre 1941 y 1945⁸; es editor de una *Anthologie des mythes, légendes et contes populaires d'Amérique* y tradujo al francés partes de *Piedra de sol* de Octavio Paz⁹. La introducción que escribió este poeta surrealista para su colección de mitos es, más que estudio etnológico, expresión de la fascinación que ejercen sobre el autor los mitos antiguos que considera confirmación de ideas surrealistas:

[...] la richesse et la variété des interpretations cosmiques que les primitifs ont inventées, témoignent de la vigueur et de la fraîcheur d'imagination de ces peuples. Ils montrent qu'ils ne doutent pas que "le langage a été donné à l'homme pour qu'il en fasse un usage surréaliste"¹⁰, conforme à la pleine satisfaction de leurs désirs.¹¹

6. Alain Bosquet, *Verbe et vertige. Situations de la poésie*, Paris, Hachette, 1961, p. 186; cf. también Eliane Karp-Toledo, "Transposición del surrealismo francés al *real maravilloso*: el caso de Miguel Angel Asturias con *Hombres de maíz*", en *Lexis* VI, 1, 1982, pp. 99-116. Además de esta orientación europea es de gran importancia en Octavio Paz la orientación hacia Extremo Oriente. Nos limitamos a mencionarla tan sólo: cf. Diego Martínez Torrón, "Octavio Paz en el contexto de Oriente" en *Texto/Contexto en la literatura iberoamericana*. Memoria del XIX Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Pittsburgh, 27 de mayo - 1 de junio de 1979, Madrid, 1980, pp. 203-213; José L. Mas, "Las claves estéticas de Octavio Paz en *Piedra de Sol*", en *Revista Iberoamericana* XLVI, 1980, 112 / 113, pp. 471-485.

7. José Emilio Pacheco, "La Batalla del Surrealismo (Octavio Paz y la Revista *Estaciones*)", en Peter G. Earle y Germán Gullón, eds. *Surrealismo / Surrealismos. Latinoamérica y España*, University of Pennsylvania, Philadelphia, Pa., sin año —después de 1975, p. 49; según Rodríguez Padrón, *loc. cit.*, p. 26, es posible que estos contactos hayan tenido lugar ya en 1945.

8. Rodríguez Padrón, p. 23 (Relaciones con Breton 1937 en México), p. 24 (Péret); cf. además Estuardo Núñez, "Realidad y Mitos Latinoamericanos en el Surrealismo francés", en *Revista Iberoamericana* XXVII, 1971, 75, pp. 311-324.

9. Jean-Louis Bédouin, ed., *La poésie surréaliste*, Paris, Seghers, 1964, pp. 242-246, donde Paz es, pues, considerado surrealista.

10. Cita de André Breton, [1^{er}] *Manifeste du surréalisme* (1924), en la edición *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1969, p. 46.

11. Benjamin Péret, *Anthologie des mythes, légendes et contes populaires d'Amérique*, Paris, Michel, 1960, pp. 12-13.

Creo que no es suficiente hablar, como lo hace Gómez-Gil, de la “afinidad” de Octavio Paz “con el surrealismo” sólo “en el aspecto técnico”¹², sobre todo si tomamos en consideración cómo se pronuncia Octavio Paz acerca del surrealismo. Paz se ha expresado sobre este movimiento en varios ensayos, especialmente en *El surrealismo* y en *André Breton o la búsqueda del comienzo*, igualmente en su respuesta al cuestionario de André Breton sobre el arte mágico y además varias veces en su libro poético *El arco y la lira*¹³. “Escribir sobre André Breton con un lenguaje que no sea el de la pasión es imposible. Además, sería indigno”¹⁴. Estas palabras del comienzo de *André Breton o la búsqueda del comienzo* caracterizan muy claramente la actitud de Octavio Paz frente a André Breton y su grupo: a pesar de las mencionadas diferencias es mucho más que meramente “simpaticizante”. El surrealismo aparece en todos los juicios de Octavio Paz como fenómeno de última importancia, a veces hasta como punto culminante de toda la “modernidad”, con su origen en el romanticismo que Octavio Paz casi nunca deja de mencionar:

Novalis había dicho: “La poesía es la religión natural del hombre”. Blake afirmó siempre que sus libros constituían las “sagradas escrituras” de la nueva Jerusalén. Fiel a esta tradición, el surrealismo busca un nuevo sagrado extrarreligioso, fundado en el triple eje de la libertad, el amor y la poesía¹⁵.

Según Paz, Breton fue “uno de los centros de gravedad de nuestra época”¹⁶. Por otra parte, Paz expresa también muy claramente su escepticismo en cuanto a la “escritura automática”. Como se sabe, ella es un factor central en Breton —en su teoría, bien entendido—; no entramos en el problema de la pretendida práctica espontánea. La escritura automática es algo dudoso para Octavio Paz:

Aunque se pretende que constituye un método experimental, no creo que sea ni lo uno ni lo otro. Como experiencia me parece irrealizable, al

12. Orlando Gómez-Gil, *Historia crítica de la Literatura Hispanoamericana* [...], New York - London - Toronto, Holt, Rinehart and Winston, 1968, p. 662.

13. Octavio Paz, “El surrealismo” (1954), en O.P., *Las peras del olmo*, Barcelona, Seix Barral, 1971, pp. 136-151; “André Breton o la búsqueda del comienzo” (1966), en O.P. *Los signos en rotación y otros ensayos*. Prólogo y selección de Carlos Fuentes, Madrid, Alianza Editorial, 1971, pp. 163-174; “Arte mágico” (1955), en *Las peras del olmo*, pp. 152-159; *El arco y la lira*, loc. cit., p. 51 (referencia a la expresión de Breton “Les mots font l’amour”), p. 111 (teoría de la metáfora de Reverdy), p. 162 (méritos del surrealismo por haber restituido en sus derechos a la inspiración), p. 171 (el surrealismo, “radical tentativa por suprimir el duelo entre sujeto y objeto”), pp. 244-246 (coincidencias y diferencias entre románticos y surrealistas).

14. “André Breton o la búsqueda del comienzo”, loc. cit., p. 163.

15. “El surrealismo”, loc. cit., p. 150.

16. “André Breton o la búsqueda del comienzo”, loc. cit., p. 168.

menos en forma absoluta. Y más que método la considero una meta: no es un procedimiento para llegar a un estado de perfecta espontaneidad o inocencia sino que, si fuese realizable, sería ese estado de inocencia. Ahora bien, si alcanzamos esa inocencia —si hablar, soñar, pensar y obrar se han vuelto ya lo mismo—, ¿a qué escribir? El estado a que aspira la “escritura automática” excluye toda escritura. Pero se trata de un estado inalcanzable¹⁷.

No tenemos la intención de citar todos los juicios de Octavio Paz sobre el surrealismo ni tampoco la de examinar hasta qué punto estos juicios, exteriorizados como se sabe muchas veces a guisa de confesiones, pueden haber ejercido una influencia sobre la literatura crítica. Habría que reflexionar también sobre la subjetividad de Octavio Paz que es de suponer en sus ensayos: ¿habla Octavio Paz, como quien dice, objetivamente sobre el surrealismo, o habla más bien sobre sus propias convicciones acerca de la esencia y función de la poesía que ve confirmadas por el grupo parisino? Una posible respuesta la da el mismo Octavio Paz cuando dice:

[...] diré que en muchas ocasiones escribo como si sostuviese un diálogo silencioso con Breton: réplica, respuesta, coincidencia, divergencia, homenaje, todo junto¹⁸.

Todos estos juicios son teóricos. Repetimos que no queremos dar la lista completa, y además vamos a dejar de lado durante un rato la teoría de Octavio Paz. Es decir: en la literatura de la modernidad, o sea *grosso modo* desde el romanticismo, la teoría poetológica tiene indiscutiblemente su importancia específica. La prosa teórica no es en principio una crítica más o menos normativa que se orienta en ejemplos ya existentes sino más bien el esbozo de posibilidades futuras. La teoría se convierte tendencialmente en postulado con frecuencia utópico; la teoría puede, pues, preceder a los textos poéticos. La poesía de Novalis, dice Hugo Friedrich, “puede ser pasada por alto. Sus reflexiones, como las encontramos en los fragmentos y en algunas páginas del *Ofterdingen*, se le adelantan en mucho”¹⁹. Textos poéticos no ejercen, pues, necesariamente el efecto “ontológico” que la poetología de su autor les quiere atribuir —pensemos tan sólo en *El arco y la lira* y el capítulo que dedica el autor a *La revelación poética*, donde leemos por ejemplo:

17. “El surrealismo”, *loc. cit.*, pp. 142-143; cf. “André Breton o la búsqueda del comienzo”, *loc. cit.*, p. 165. Para el escepticismo en cuanto a la “écriture automatique” cf. particularmente Walter Pabst, “André Bretons Traum von der versiegelten Stimme, Exkurs”, en W.P., *Französische Lyrik des zwanzigsten Jahrhunderts. Theorie und Dichtung der Avantgarden*, Berlin, Schmidt, 1983, pp. 197-205.

18. “André Breton”, *loc. cit.*, p. 169.

19. Hugo Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik. Von Baudelaire bis zur Gegenwart*, Hamburg, Rowohlt, 1956, pp. 19-20.

La poesía nos abre la posibilidad de ser que entraña todo nacer; recrea al hombre y lo hace asumir su condición verdadera, que no es la disyuntiva: vida o muerte, sino una totalidad: vida y muerte en un solo instante de incandescencia²⁰.

Aun cuando Paz habla explícitamente de problemas hermenéuticos —de la re-creación del poema por el lector: “el lector recrea el instante y se crea a sí mismo”²¹—, se trata más bien de una esperanza y una visión. La teoría, así podríamos decir sin exagerar, adquiere ella misma un carácter poético. Claro está que tal teoría²² constituye una ayuda muy importante para la interpretación, aunque niega rotundamente la necesidad de interpretar (“*La imagen se explica a sí misma*”²³). Puede servirnos de preparación, puede aclarar la *intentio auctoris*, amplía nuestro ángulo de percepción enseñándonos por ejemplo posibles aspectos no convencionales, pero en ningún caso es cierto que la teoría de un autor sea una ley absoluta para quien interpreta sus poemas.

II.

Las relaciones de Octavio Paz con el surrealismo podemos estudiarlas, claro está, no sólo basándonos en sus declaraciones, sino también en textos poéticos, fijándonos en la temeridad de las metáforas, analizando ciertos temas y motivos, y hay al menos un caso en que la estructura entera de un poema revela mucho a ese respecto. Es *Noche en claro*, a la que nos vamos a dedicar ahora. Nos permitimos el lujo de no tomar en consideración las obras completas de Octavio Paz y de presentar como resultado elementos surrealistas provenientes de textos diferentes, sino que vamos a escoger un solo texto que parece merecerlo: es precisamente *Noche en claro*, de la colección *Salamandra* (publicada en 1962 y que contiene textos compuestos entre 1958 y 1961), texto que alude al surrealismo de la manera más directa posible por estar dedicado *A los poetas André Breton y Benjamin Péret*. Se presenta, pues, como recuerdo del año 1946. Benjamín Péret, —dice Octavio Paz en otro sitio, “me llevó al café de la Place Blanche. Durante una larga temporada vi a Breton con frecuencia. Aunque el trato asiduo no siempre es benéfico para el intercambio de ideas y sentimientos, más de una vez sentí esa corriente que une realmente a los interlocutores, inclusive si sus puntos de vista no son idénticos”²⁴.

20. *El arco y la lira*, loc. cit., p. 156.

21. *Ibíd.*, p. 192.

22. Para la relación entre postulado teórico y realización poética cf. también Harald Wentzlaff-Eggebert, “*Libertad bajo palabra*. Poetologisches Programm und poetische Praxis bei Octavio Paz”, en José Manuel López de Abiada - Titus Heydenreich, eds., *Iberoamérica. Historia - sociedad - literatura. Homenaje a Gustav Siebenmann*, vol. 2, München, Fink, 1983, pp. 1051-1074.

23. *El arco y la lira*, loc. cit., p. 110 (el subrayado en el original).

24. “André Breton o la búsqueda del comienzo”, loc. cit., p. 170.

Más directamente referidas a *Noche en claro*, aunque por lo demás bien generales, son las observaciones de Octavio Paz que se encuentran al final de su necrología sobre Benjamin Péret en el volumen tercero de las obras completas del mismo:

Je me souviens surtout de quelques heures que nous avons passées dans un café, Breton Péret et moi. J'ai oublié de quoi nous avons parlé et je ne pourrais à présent plus dire pourquoi cette soirée m'avait tellement ému, mais je sais que depuis lors la nuit universelle et ma nuit personnelle sont devenues plus claires. Quelque temps après, j'ai écrit un poème, *Nuit au clair*, qui évoque cette soirée. Le poème saura peut-être dire mieux que ces lignes ce que signifiait pour moi l'amitié de Benjamin Péret²⁵.

Tiene toda la razón Bareiro-Saguier cuando considera la dedicación y el principio de *Noche en claro* testimonio de amistad y hasta habla, aunque entre comillas, de la "pertenencia" de Octavio Paz a la "escuela surrealista"²⁶.

Sea como sea —acordémonos de que a ese respecto Octavio Paz se expresa de manera más reservada—, *Noche en claro* evoca, en 146 versos libres prácticamente sin puntuación, el siguiente movimiento, que creemos que se compone de cuatro partes bien distinguibles:

I. (1-54): Noche de otoño en París - el otoño se acerca como "ciego gigante" (5) - calles animadas - aparición misteriosa de una mujer:

18. Una prostituta bella como una papisa
Cruzó la calle y desapareció en un muro verduzco
La pared volvió a cerrarse

La ciudad, como quien dice personalizada, es "encarnación del deseo" (36) - el tiempo parece modificar su cualidad: el "otoño", el "año" (40, 41, 43) dejan el paso a un tiempo esencialmente diferente, descrito en términos paradójicos:

53. El tiempo daba vueltas y vueltas y no pasaba
No pasaba nada sino el tiempo que pasa y regresa y no pasa

A estas evocaciones de "datos exteriores", por decirlo así simplificando, se agregan las experiencias interiores de "nosotros tres" (los amigos aludidos en la dedicatoria y el yo lírico). Tres veces aparece en esta prime-

25. "Benjamin Péret", en B.P., *Oeuvres complètes*, vol. 3, Paris, Eric Losfeld, 1979, pp. 13-14.

26. Rubén Bareiro-Saguier, "Octavio Paz y Francia", en *Revista Iberoamericana* XXXVII, 1971, 74, p. 254; reservas p. 255.

ra parte la fórmula “Algo se prepara / dijo uno de nosotros” (11 s.) con variaciones (24 s. y 37 s.) como para anunciar la experiencia, casi diríamos mística, del tiempo que ya no es tiempo. Esa espera se expresa igualmente por un vocabulario de la apertura o iniciación. La pared por la que desaparece aquella mujer “volvió a cerrarse” (20) pero este cierre no es definitivo ya que el texto continúa evocando lo contrario:

21. Todo es *puerta*

y aparecen numerosos términos afines:

23. *Se abre* de par en par la vida

26. *Se abrió* el minuto en dos

Leí signos en la frente de ese instante

Los vivos están vivos

30. Los muertos están vivos

33. La ciudad *se abre* como un corazón

Tales “revelaciones” van acompañadas de otro elemento que permite hablar de semejanza con la experiencia mística: los personajes tan concretos que encontrábamos al principio en un ambiente también concreto (verso 1) abandonan hacia el final de la primera parte su identidad:

50. Nadie tenía sangre nadie tenía nombre

No teníamos cuerpo ni espíritu

No teníamos cara

También la localidad es trascendida cuando el “Café de Inglaterra” se convierte por momentos en “underground de Londres” (45) —metrópoli en que tiene vigor la fórmula “Nadie tenía cara” (44) que corresponde a “No teníamos cara” (52). Suponemos que este paralelismo entre “nadie” y la primera persona del plural expresa la afinidad, por no decir la solidaridad, entre los poetas y todos los demás hombres.

II. (55-84): Aparición en el café de “la” (no: “una”) “pareja adolescente” (55)— los jóvenes con rasgos bastante cotidianos pero elevados desde el principio por dos elementos: el artículo definido (que los introduce en el fondo como siendo ya conocidos) y la cita de Góngora “venablo de Cupido” (56) tomada del *Polifemo* —“Era Acis un venablo de Cupido” (v. 193)— y tendría, al igual que otra cita del *Polifemo* antepuesta a *Himno entre ruinas* —“donde espumoso el mar siciliano...” (v. 25)— la función de evocar un trasfondo mítico para los acontecimientos que siguen. El que Octavio Paz se refiera a este propósito a Góngora constituye una ligera aunque simpática contradicción al hecho de que en un contexto teórico Paz utilice a Góngora

precisamente para demostrar lo que no considera moderno²⁷.—La mano del muchacho está en el hombro de la muchacha, gesto de nuevo muy cotidiano— pero esta mano adquiere enseguida un significado inesperado: aparece también dibujada en medio del texto con las cuatro letras L-O-V-E escritas con tinta en los cuatro dedos, como suelen hacerlo los alumnos. Es mano de un alumno, y es más:

70. Oh mano collar al cuello ávido de la vida
 Pájaro de presa y caballo sediento
 Mano llena de ojos en la noche del cuerpo
 Pequeño sol y río de frescura
 Mano que das el sueño y das la resurrección
75. Todo es puerta
 Todo es puente

Paz utiliza, pues, una fórmula ya conocida, sugerencia de una revelación. Al igual que la primera parte, también la segunda termina con una experiencia al menos inusitada, a saber, con una verdadera visión de la armonía del cosmos. La mano es signo de amor entre los dos jóvenes y al mismo tiempo, con las letras L-O-V-E, “ardiendo como astros”, abre la perspectiva hacia “la otra orilla”, término clave y predilecto de Octavio Paz: designa el estado de la unidad nuevamente adquirida, de la reconciliación del hombre consigo mismo, del conocimiento:

80. Mira correr el río de los astros
 Se abrazan y separan vuelven a juntarse

III. (85-110/11): Evocación de la noche - separación de los amigos - el viento de otoño - melancolía ante el transcurso del tiempo: tales son poco más o menos los “datos concretos” que, sin embargo, dicen poco sobre lo que en realidad ocurre en esta tercera parte. En cuanto a la primera y la segunda, hemos trazado algo así como un movimiento desde la vida exterior hacia la revelación. En cambio, en las dos últimas partes nos encontramos desde el principio ante la visión. La tercera parte empieza por “La noche se abre” (85), la cuarta por “La ciudad se despliega” (112) —vocabulario de revelaciones. En la tercera parte, lo que acabamos de llamar “visión”, no es ni más ni menos que “reprise” de “temas” o “motivos” ya evocados antes, que aparecen ahora en nuevas combinaciones asociativas y metafóricas, o dicho de otra manera, presenciamos un encadenamiento de todo con todo, bastante difícil de describir. La noche, “motivo” del verso primero de esta tercera parte (85), es “Mano inmensa” (86), y poco antes, la mano tenía que ver con la armonía cósmica. De tal identificación pasamos a

27. Cf. p. ej. “¿Qué nombra la poesía?” en *Corriente alterna*, México - Madrid - Buenos Aires, Siglo Veintiuno Ed., 1972^o, p.6.

lo “hermenéutico”: la noche es también “Constelación de signos” (87) —y esto significa sin duda más que mera amenidad del cielo estrellado—, la noche es “Escritura silencio que canta” (88), “Sílabas que alguien dice” (90), “Ecos llamadas señas laberintos” (93). Todo desemboca en un imperativo “lee los signos”, cuando el tiempo mismo, o más exactamente el momento particular, es fuente de revelaciones:

94. Parpadea el instante y dice algo
Escucha abre los ojos ciérralos

Es verdad que el texto no comunica un mensaje claro, nos lleva más bien a través de alusiones hacia la historia más reciente —“Siglo tallado en un aullido / Pirámide de sangre (106 s.)— y hacia el lamentable carácter lineal del tiempo —“Horas royendo el día el año el siglo el hueso” (108)— y luego hacia una antítesis bastante enigmática formada por elementos paralelos y quiásticos:

109. Hemos perdido todas las batallas
Todos los días ganamos una

La fórmula “Algo se prepara” aparece también en esta tercera parte (97) y no es imposible que una “batalla ganada” tenga algo que ver con dicha fórmula. La traducción francesa de Léna Leclerq termina en los versos:

Nous avons perdu toutes les batailles
Chaque jour nous en gagnons une²⁸

Sin embargo, la estructura sintáctica de los versos 109 a 111 sugiere la transición hacia la cuarta parte en este mismo lugar y la realización de aquel “Algo se prepara” en la misma. La palabra “Poesía” (111) es una especie de puente entre la tercera y la cuarta parte. La estructura sintáctica que las reúne sigue siendo ambivalente: al leer el texto en voz alta es casi inevitable considerar “Poesía” complemento directo de “ganamos” (hay que admitir que esto supone un encabalgamiento, único en el texto). Por otra parte, “Poesía” puede relacionarse como aposición con “La ciudad”. Entonces resulta una posición quiástica de los principios de la tercer y de la cuarta parte:

85. *La noche se abre*
Mano inmensa
/.../

28. La traducción francesa se encuentra en el vol. 3 de las *Oeuvres complètes* de Péret, citado en la nota 25, a continuación del artículo de Paz sobre el autor francés. En esta publicación se hace referencia a la primera impresión en *Les Lettres Nouvelles* del 7.10.1959; esta traducción se basa, pues, en una versión del original más breve que la definitiva. Confirma nuestra teoría de que después del verso 110, originalmente el final, se encuentra una cesura.

109. Hemos perdido todas las batallas
 Todos los días ganamos una
111. *Poesía*
La ciudad se despliega

IV. (111/112-146): Evocación de la ciudad que “se despliega” -identificación con la mujer -identificación de lo femenino con el cosmos - revelación de la esencia del tiempo y del espacio. En esta última parte culminan las identificaciones iniciadas en partes anteriores. Llega a su cumbre sobre todo lo que llamábamos lo “hermenéutico”. Lo que rodea al hombre son signos. Por un lado se revelan en forma metafórica relaciones secretas; leemos por ejemplo:

121. Tus axilas son noche pero tus pechos día
 Tus palabras son de piedra pero tu lengua es lluvia

Por otro lado, y en especial hacia el final, se acumulan fórmulas explícitamente oximoróticas —es decir que como en la mística lo esencial no se puede expresar en términos lógico-rationales. Lo esencial es, según parece, la esencia del espacio, del amor²⁹ y del tiempo— y la extraña identidad de ellos: “Ciudad o Mujer Presencia” / “Ciudad Mujer Presencia” (117; 145). Hasta el vocabulario “hermenéutico” aparece con signo negativo cuando llega el instante supremo:

134. *Aquí cesa todo discurso*
Aquí la belleza no es legible
Aquí la presencia se vuelve terrible
Replegada en sí misma la Presencia es vacío
Lo visible es invisible
Aquí se hace visible lo invisible
140. *Aquí la estrella es negra*
La luz es sombra luz la sombra
Aquí el tiempo se para
Los cuatro puntos cardinales se tocan
Es el lugar solitario el lugar de la cita
145. Ciudad Mujer Presencia
 Aquí comienza el tiempo.

El último verso marca un nuevo comienzo y posiblemente sugiera una estructura cíclica del texto (el paralelo más importante sería a este respecto

29 Cf. Raymond D. Souza, “The World, Symbol and Synthesis in Octavio Paz”, en *Hispania* 47, 1964, p. 63 sobre la mujer como “la forma visible del mundo”, y Ann Marie Remley Rambo, “The Presence of Women in the Poetry of Octavio Paz”, en *Hispania* 51, 1968, pp. 259-264.

Piedra de Sol)³⁰. Pero atribuimos más importancia a las fórmulas paradójicas —pensemos también en lo paradójico del título *Noche en claro*—, fórmulas paradójicas cuya experiencia es posible sólo por instantes: “Aquí el tiempo se para” —“Aquí comienza el tiempo”. Uno puede acordarse legítimamente de las ya citadas líneas de *El arco y la lira* en que el autor habla de la “totalidad: vida y muerte en un solo instante de incandescencia”.

III.

Tenemos que pasar por alto algún que otro aspecto de *Noche en claro* que sin duda merecería un análisis más detallado, para volver al problema que planteamos al principio: Paz y Breton. *Noche en claro* tiene que ver con el surrealismo no sólo por la dedicación sino también por su temática y rasgos estilísticos que lo acercan en varios pasajes al “pastiche”. Se puede constatar como mínimo que *Noche en claro* contiene alusiones a textos poéticos de André Breton. Pensamos en *Tournesol* (1923), en *L'Union libre* (1931) y en *Nadja* (1928). Pueden estar aludidos también *Les dernières nuits de Paris* de Philippe Soupault (1928 como *Nadja*).

Un primer rasgo común entre ambas partes es la idea general del carácter misterioso del trivial mundo exterior. Lo hemos demostrado en *Noche en claro* y llamamos la atención ahora a *Tournesol* y *Nadja*. En ambos casos un personaje femenino es portador del misterio, se trata de una “belle inconnue”. Así al menos se la llama en *Tournesol*, donde aparece con rasgos mágicos —no echa sombra—, representando algo así como la encarnación de la estrecha unión entre lo femenino y lo erótico por un lado y por otro la revelación de un mundo esencialmente diferente del mundo y del París cotidiano:

30. Trabajos importantes en este contexto: Julio Requena, “Poética del tiempo en Octavio Paz”, en *Revista de la Universidad Nacional de Córdoba* VII, 1966, 13, pp. 63-107; Sebastian Neumeister, “Die Aufhebung der Geschichte im Fest. Fortschritt und Gegenwart im Denken des mexikanischen Dichters Octavio Paz (Los hijos del limo, 1974)”, en Helmut Kreuzer - Karl Bonfig, eds., *Entwicklungen der siebziger Jahre*, Gerabronn, Hohenloher Druck. - und Verlagshaus, 1978, pp. 301-310; José L. Mas, *loc. cit.*, (arriba nota 6); Octavio Paz p. ej. en su artículo “Presencia y presente. A propósito de Baudelaire”, en *Mundo Nuevo* 23, 1968, p. 7 sobre “el reverso del presente” en la modernidad (el subrayado es del original): “Es el instante original y en él la modernidad se descubre como antigüedad son fechas: el tiempo del salvaje”. —Para la tesis de un proceso cíclico es interesante el que no haya puntuación. Por eso, es un problema el único punto que encontramos en el texto: el punto final. Naturalmente es posible considerarlo como acentuación de un nuevo principio. Pero a pesar de aparecer también en la primera (1962) y en la segunda (1969) edición de *Salamandra*, no cuadra con lo que encontramos en otros textos de la colección, faltos por completo de puntuación. Es difícil comprobar que se trata de una falta de impresión, aunque el punto en cuestión sea suprimido en la reproducción de nuestro texto en *La centena (Poemas: 1935-1968)*, Barcelona, Seix Barral, 1972², p. 146. Es interesante notar que falta también en la edición bilingüe de Fritz Vogelgsang, que, sin embargo, se refiere a *Salamandra* 1962: O.P., *Gedichte. Spanisch und deutsch*, Übertragung und Nachwort von F.V., Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1980, p. 174.

17. Les pigeons voyageurs les baisers de secours
Se joignaient aux seins de la belle inconnue
Dardés sous le crêpe des significations parfaites
20. Une ferme prospérait en plein Paris
Et ses fenêtres donnaient sur la voie lactée³¹

Esta unión aparece de una manera más explícita aún en *Les dernières nuits de Paris* de Soupault, donde Georgette, una prostituta, encarna el misterioso París nocturno; es verbalmente comparada con la ciudad y con la noche:

Cette nuit-là, tandis que nous poursuivions ou plus exactement que nous filions Georgette, je vis Paris pour la première fois. La ville n'était donc pas la même. Elle se dressait au-dessus des brumes, tournant comme la terre sur elle-même, plus féminine que de coutume. Elle se resserrait dans chaque détail que je remarquais. Et Georgette elle-même devenait une ville³².

Y poco más abajo: "Elle était la nuit même et sa beauté était nocturne"³³. Pero sobre todo hay que hablar de la protagonista de *Nadja* de Breton, otra "bella desconocida"—que se llama como se llama "porque en ruso es el principio de la palabra esperanza y porque es solamente el principio"³⁴. Nadja quiere expresar, así podríamos decir, algo no cumplido, algo no acabado. El yo narrador tiene la impresión de que Nadja es "un genio libre, algo como uno de los espíritus del aire que ciertas prácticas mágicas permiten a uno atarse a sí mismo por momentos"³⁵. La realidad, dice él, está "acostada a los pies de Nadja como un perro socarrón"³⁶. Nadja, con su identidad incierta, que el yo narrador se esfuerza en vano por esclarecer, es una especie de encarnación del azar objetivo. Citamos a Gisela Steinwachs, que con motivo de la célebre mano de Nadja (a la cual volveremos dentro de pocos instantes) habla de Nadja tratando de "disolver el mundo exterior en signos relacionados sea con ella sea con Breton de una manera casi mágica" y habla además de lo cerca que están de la intención de Breton estos intentos "de descifrar la vida como un criptograma en el cual los hechos desempeñan la función de signos"³⁷.

31. André Breton, "Tournesol", en A.B., *Poèmes*, Paris, Gallimard, 1948, p. 43. Para la "belle inconnue" cf. Klaus Bahners, "Charme-choc - chimère oder: Wirkung und Wandlung der schönen Unbekannten", en *Die Neueren Sprachen*, vol. 70, 1971, pp. 85-101.

32. Philippe Soupault, *Les dernières nuits de Paris*, Paris, Calmann-Lévy, 1928, p. 52. Agradezco cordialmente a mi colega Rainer Stillers Konstanz, el que haya llamado mi atención sobre Soupault.

33. *Ibid.*, p. 56.

34. André Breton, *Nadja*, Paris, Gallimard, 1928, 1958²², p. 84.

35. *Ibid.*, p. 148.

36. *Ibid.*, p. 147. Las traducciones del francés son mías.

37. Gisela Steinwachs, *Mythologie des Surrealismus oder die Rückverwandlung von Kultur in*

El texto de Octavio Paz ofrece elementos parecidos, empezando por la “bella desconocida” con la habilidad mágica, al menos sugerida, de atravesar muros. El que sea prostituta no debe engañarnos ya que también en la vida de Najda hay acontecimientos profundamente dudosos. Por lo demás, ya hemos aludido a la identificación ciudad-mujer en Paz. Las dos o las dos en una son en Paz también entidades que están lo más cerca de los misterios de la vida:

117. Ciudad o Mujer Presencia
Abanico que muestras y ocultas la vida

Mencionemos otra vez la mano a la que tanta importancia se atribuye por la sola ilustración visual en *Noche en claro* y que es, como decíamos, portadora de importantes signos cósmicos y es uno ella misma³⁸. Casi puede ser considerada cita de *Nadja* donde la mano (y el guante) aparecen con cierta frecuencia. Nadja compone por ejemplo un montaje de la cara de una mujer y una mano, reproducida también como ilustración. En otro lugar, una constelación en el cielo, quizás imaginada, hace que Nadja hable conmovidamente de la profunda, aunque poco explícita importancia de la mano:

Elle est encore très distraite et me dit suivre sur le ciel un éclair que trace lentement une main. “Toujours cette main”. Elle me la montre réellement sur une affiche, un peu au-delà de la librairie Dorbon. Il y a bien là, très au-dessus de nous, une main rouge à l’index pointé, vantant je ne sais plus quoi. Il faut absolument qu’elle touche cette main, qu’elle saute à plusieurs reprises pour atteindre et contre laquelle elle parvient à plaquer la sienne. “La main de feu, c’est à ton sujet, tu sais, c’est toi”³⁹.

No se trata de coincidencias literales; hay que admitir que también en las funciones de una y otra mano hay diferencias. Pero tenemos congruencias en los siguientes puntos: aquí la mano del alumno con letras de tinta, allí la mano en el cartel de anuncios con el índice acentuado, simbolizan el misterio de lo cotidiano; tienen algo que ver con el cosmos y el destino; son signos de la importancia central de lo femenino. Una alusión aún más directa a Breton puede ser lo que en *Noche en claro* se dice de las estrellas (que en tan estrecha relación están con la mano): “Hablan entre ellos un lenguaje de incendios” (82). Es que para Nadja también el fuego más allá

Natur. Eine strukturelle Analyse von Bretons "Nadja", Neuwied - Berlin, Luchterhand, 1971, p. 82, p. 89. En cuanto a la identidad poco clara de Nadja cf. lo que contesta a la pregunta “Qui êtes-vous?”; dice “Je suis l’âme errante” (*loc. cit.*, p. 92).

38. En la traducción francesa citada en nuestra nota 28 falta todavía la mano como dibujo; las letras L-O-V-E se encuentran una debajo de la otra en línea oblicua.

39. *Nadja, loc. cit.*, p. 134.

del pasaje citado desempeña un papel importante como imagen de su relación con el yo narrador⁴⁰.

Además de tales elementos temáticos hay que llamar la atención sobre un procedimiento formal empleado por Paz que recuerda un modelo bretoniano: nos referimos a las anáforas de la cuarta parte, que subrayan sugestivamente la identidad de mujer y cosmos. El modelo bretoniano en el que uno piensa casi automáticamente es *L'union libre*, poema basado en la misma temática, compuesto sin verbos, enteramente según un esquema anafórico: se trata de un “blason du corps féminin”, por decirlo así, pero escrito a la surrealista y en función de la idea de que nuevas combinaciones verbales también crean realidades inéditas. Encontramos entre Paz y Breton hasta coincidencias de vocabulario. Confrontemos algunos versos:

L'union libre

- 8. Ma femme [...]
[...]
- 10. A la langue de *pierre*
incroyable
- 20. Ma femme aux *aisselles*
[...]
- 21. De *nuit* de la Saint-Jean
- 33. Aux *seins* de *nuit*
- 37. Ma femme au *ventre* de
déplie ment d' *éventail*
des *jours*
- 41. Au *dos* de *lumière*

Noche en claro

- 122. Tus palabras son de *piedra*
pero tu lengua es *lluvia*
- 121. Tus *axilas* son *noche* pero
tus *pechos* *día*
- 118. *Abanico* que muestras y
ocultas la *vida*
- 123. Tu *espalda* es el *mediodía*
del *mar*
- 126. Tu *vientre* la respiración
del *mar* la pulsación del *día*

Breton no constituye por sí solo —y mucho menos con sólo tres obras en que nos basamos aquí— “el” surrealismo. Pero si se reconoce como válido nuestro procedimiento de trabajar con textos aislados, entonces será legítimo hablar de afinidades muy pronunciadas hasta, como hemos visto, la coincidencia en lo verbal entre Paz y Breton. Existe, pues, lo que Octavio Paz llamaba, hablando de su relación con Breton, “coincidencia” y “homenaje”. —Hay que preguntarse si no existe también según el mismo texto “réplica” y “divergencia”.

40. Cf. *Nadja*, loc. cit., p. 135.

IV.

Tenemos en efecto indicios en este sentido, aun en los pocos textos en que nos basamos. Echemos de nuevo una mirada sobre las partes anafóricas que acabamos de tratar. En Paz encontramos varias veces la palabra “pero”, que subraya de manera completamente normal el contraste entre varias imágenes:

120. Tu frente delira pero en tus ojos bebo cordura

No es imposible —seamos prudentes— que este “pero” indique también un contraste entre *L'union libre* y *Noche en claro*: al “aux seins de nuit” de Breton se opone el “pero tus pechos día” (33/121). Habría que añadir que Paz emplea verbos conjugados. En un pasaje, aquel “pero” pone fin a la enumeración anafórica en un momento interesante. *L'union libre* dedica cuatro versos al “sexe de glaïeul” etc. (51 ss.). *Noche en claro* responde con un solo verso que reza así:

130. Pero tu sexo es innumerable

Es la transición hacia el punto culminante del que hemos hablado en la cuarta parte de *Noche en claro* y compuesto con un “aquí” anafórico.

Aunque no se quiera explicar los parentescos y diferencias entre *L'union libre* y *Noche en claro* en el sentido de una réplica consciente, el último ejemplo alegado sigue siendo interesante y característico. Aquel “innumerable”, situado en un punto en que Breton enumera imágenes, indica una diferencia central: Paz acentúa por regla general mucho más que Breton el vocabulario de lo indecible que se puede expresar únicamente por paradojas y que se encuentra en estrecha relación con la preocupación por el tiempo. En Breton encontramos las metáforas más atrevidas e inéditas pero faltan fórmulas tan estrictamente paradójicas como “Los muertos están vivos” (30), “Nada se dice excepto lo indecible” (39), “El tiempo que pasa y regresa y no pasa” (54), “Silencio que canta” (88), “Lo visible es invisible” (138) etc.

Esta observación parece que enlaza con otro resultado que sirve para subrayar las diferencias entre Paz y Breton. Nos referimos a la instancia que llamamos narrador, o yo lírico. En Breton, ese yo parece ser diferente del que encontramos en Paz. En *Tournesol* y *Nadja*, este yo se llama André Breton. Piénsese tan sólo en el final de *Tournesol*:

28. Et pourtant le grillon qui chantait dans les cheveux de cendre
Un soir près de la statue d'Etienne Marcel
30. M'a jeté un coup d'oeil d'intelligence
André Breton a-t-il dit passe

Piénsese también en el hecho de que Breton haya atribuido a este poema una función precognitiva⁴¹. Con esta idea no se convierte en un poeta meramente autobiográfico pero hay que subrayar lo siguiente: por grande que sea —lo mismo en *Nadja*— el misterio que hay con la “bella desconocida”, con la mano, con las coincidencias inesperadas (“azares objetivos”), siempre se refiere a André Breton residente en París. El movimiento se dirige hacia el individuo. “Así, pues”, escribe Elisabeth Lenk con motivo de *Nadja*, “el yo que había querido incorporarse al mundo se ve rechazado hacia sí mismo. Los acontecimientos no tienen significación por sí mismos sino por el yo”⁴². En cambio en *Noche en claro* se trata del movimiento opuesto, que conduce desde el individuo hacia una despersonalización. La primera persona del singular aparece de manera indirecta con cierta frecuencia —“nosotros tres” (2), “nosotros” (12, 25), “no teníamos” (51 s.), “marchamos” (77), “mira” (78), “nos dispersamos” (98), “mis amigos” (99), “ganamos” (110), “mi amor” (113), y finalmente en los apóstrofes de los versos 118 ss.—, pero aparece sólo tres veces como forma gramatical “pura” y está en relación con “la lectura de signos” —“Leí signos” (27)—, con la palabra, si se quiere, con la comunicación —“Llevo sus palabras como un tesoro ardiendo” (100) —y con el amor— “la mujer que amo” (114). Se trata sin duda de palabras clave con las que el yo se reúne en estos ejemplos, pero en la parte que hemos llamado punto culminante, este yo —anónimo desde el principio— se esconde detrás de los apóstrofes dirigidos a la mujer-ciudad para luego desaparecer por completo. Tenemos, por decirlo de una manera un poco patética, al final el abandono del yo ante la presencia pura de una revelación.

Tras una larga abstinencia en cuanto a textos teóricos vamos a citar, antes de terminar, otro trabajo de Octavio Paz sobre poesía moderna, texto que creemos servirá para aclarar nuestros resultados:

El poeta no es el “autor” en el sentido tradicional de la palabra, sino un momento de convergencia de las distintas voces que confluyen en un texto [...]

[...] Para los románticos, la voz del poeta era la de *todos*; para nosotros es rigurosamente la de *nadie*. Todos y nadie son equivalentes y están a igual distancia del autor y de su yo. El poeta no es “un pequeño dios”, como quería Huidobro. El poeta desaparece detrás de su voz, una voz que es suya porque es la voz de nadie y la de todos⁴³.

41. Pierre Curnier, “L’amour fou: *Tournesol*”, en Kurt Wais, ed., *Interpretationen französischer Gedichte*, Darmstadt, Wiss. Buchgesellschaft, 1970, pp. 450-06.

42. Elisabeth Lenk, *Der springende Narziss. André Bretons poetischer Materialismus*. München, Rogner & Bernhard, 1971, pp. 85-6.

43. *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona, Seix Barral, 1974, p. 207; el subrayado es de Octavio Paz.

Al lado de este teorema —expresado por la literatura crítica de manera muy parecida⁴⁴— creemos que hay un segundo punto de referencia para aquella desaparición del yo ante algo superior: nos hemos referido de vez en cuando a la mística y acabamos de hablar de “revelación”. Con esto queremos indicar paralelos estructurales, no religiosos —a pesar de que Paz hable, refiriéndose a la poesía, sin reserva de lo “sagrado”. *Noche en claro* es un texto en que la noche, paradójicamente, ilumina. El título, es verdad, no significa proverbialmente nada más que “noche sin sueño”, pero está sin duda permitido, cuando se trata de un tan excelente conocedor del siglo de oro como lo es Octavio Paz, pensar también en la “verdadera” mística española y la imagen de la noche clarificadora empleada por ella:

Resta, pues, que decir aquí que esta dichosa *Noche*, aunque oscurece el espíritu, no [lo] hace sino para darle luz para todas las cosas⁴⁵.

44. Walter D. Mignolo, “La figura del poeta en la lírica de vanguardia”, en *Revista Iberoamericana* XLVIII, 1982, 118 / 119, p. 146 sobre Paz: “la figura del poeta se resume en el acto de escritura”.

45. San Juan de la Cruz, “Noche oscura”, Declaración II, 9, 1, en Crisógono de Jesús - Matías del Niño Jesús - Lucinio del SS. Sacramento, eds., *Vida y Obras*, Madrid, Ed. Católica, 1960⁴, p. 684; el subrayado es del original.