

La preminencia de la vista en *¿Águila o sol?* de Octavio Paz

The Preeminence Of Sight In Octavio Paz's Eagle Or Sun?

Gerardo Reyes Vaca^{1*}

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA- AZCAPOTZALCO

gerardoreyesvaca@hotmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-4299-3218>

<https://doi.org.10.54167/leteo.v7i13.2277>

Artículo enviado: 11-03-2026

Artículo aceptado:13-05-2026

1 *Gerardo Reyes Vaca es licenciado en Ciencias de la Comunicación, con especialidad en Literatura Mexicana del Siglo XX por la Universidad Autónoma Metropolitana. Actualmente cursa la maestría en Literatura Mexicana Contemporánea en la misma institución. Sus líneas de investigación incluyen poesía y memoria, el grupo hispanomexicano y, en particular, la obra poética de Angelina Muñiz-Huberman. Es autor de *Los caminos de la memoria: Angelina Muñiz Huberman en tres poemarios y ocho poemas* (2021). También ha publicado poesía en distintas revistas y medios digitales.

Resumen: Este artículo analiza las correspondencias entre pintura y literatura en el movimiento surrealista, con especial énfasis en dos imágenes que atravesaron las distintas poéticas de este grupo: el ojo insomne de Isidore Ducasse, como acceso a la experiencia del horror, y la flor azul de Novalis, como emblema del romanticismo. Instituidas como tesis y antítesis del movimiento, su dialéctica, apenas advertida hasta ahora, llegó hasta *¿Águila o sol?* de Octavio Paz, obra que, amén de ser considerada la entrada del mexicano al surrealismo, encuentra una salida en la destrucción de la mirada y su restauración a través de la pictórica de Rufino Tamayo.

Palabras clave: Surrealismo; Pintura; Literatura; Octavio Paz; Tamayo.

Abstract: This article analyzes the connections between painting and literature within the Surrealist movement. It focuses on two images that came to represent the group's philosophy: Isidore Ducasse's sleepless eye, linked to the experience of horror, and Novalis's blue flower, understood as an emblem of Romanticism. Established as the movement's thesis and antithesis, their dialectic — barely noticed until now — culminates in *¿Águila o sol?*, a work by Octavio Paz that, in addition to being considered the Mexican writer's entry into Surrealism, offers a possible resolution to this issue through the destruction of sight and its restoration in Rufino Tamayo's pictorial work.

Key words: Surrealism; Painting; Literature; Octavio Paz; Tamayo.

La genealogía literaria y visual del surrealismo

Para entender a qué nos referimos con la preminencia de la vista en *¿Águila o sol?* de Octavio Paz, será necesario, por principio de cuentas, enmarcar el término dentro del movimiento surrealista, mediante una

ágil recapitulación de los referentes escriturales y visuales, así como de los acontecimientos suscitados en los años cercanos a la publicación de este libro, en 1951.

Como es sabido, el movimiento surrealista surgió como una respuesta al colapso de la razón occidental y aunque se hizo consciente de sí mismo hasta la segunda década del siglo XX, comenzó a gestarse desde mediados del siglo XIX en el ambiente intelectual francés. Como toda vanguardia, su relación con la tradición fue paradójica, pues rompió con ella a la vez que profundizó algunos aspectos del romanticismo imperante de su época. Así, el grupo asociado a André Breton (Philippe Soupault, Paul Éluard, Louis Aragon, Joseph Delteil, Max Morise, Benjamin Péret, etc.) reconoció a ciertos artistas por haber prefigurado, debido a su interés por lo fantástico, el movimiento surrealista, tales como Víctor Hugo y Nerval, en la línea de los románticos, o al Marqués de Sade e Isidore Ducasse (Bretón), a menudo asociados a mundos marginales y clandestinos. De los primeros retomaron la inquietud por el misticismo y la locura; de los segundos, su exploración del mal y la visión onírica. Dentro de este espectro, la tradición de la poesía maldita, representada por Artur Rimbaud, Paul Verlaine, Charles Baudelaire, entre otros, hizo las veces de intermediaria, especialmente mediante su forma de desafiar a la moral burguesa.

Se ha señalado, y con razón, que el clima político de la época, que recién salía de los horrores de la guerra, fue el caldo de cultivo perfecto para la eclosión de esta nueva racionalidad. Sin ir más lejos, fue en este contexto en el que Sigmund Freud puso en marcha su método psicoanalítico, por vez primera, en enfermos de la Gran Guerra. Sus investigaciones sobre el inconsciente sólo avivaron más la imaginación de los surrealistas, quienes trataron de aplicar el método freudiano al proceso de escritura, bajo la hipótesis de que si la palabra alcanzaba la velocidad del pensamiento, los procesos de la razón, como la generación

de juicios de valor, quedarían automáticamente suspendidos. El resultado de esta suspensión debía ser, según los surrealistas, el conocimiento de aspectos ocultos de la realidad. Lo anterior da cuenta de una ansiedad epocal interesada en acceder a una verdad distinta, cuya naturaleza se encontraba fuera de los límites de la razón positiva, tal como se afirma en el *Primer Manifiesto*: “Con el pretexto de civilización, con el pretexto de progreso, se ha logrado eliminar del espíritu todo lo que podría ser tildado, con razón o sin ella, de supersticioso, de quimérico, y se ha proscrito todo método de investigación de la verdad que no estuviera de acuerdo con el uso corriente” (26).

Pero el método de la escritura automática se agotó muy rápidamente en comparación con el ímpetu de los surrealistas, situación que, en todo caso, propició la búsqueda de nuevos horizontes de enunciación, como lo fueron las geografías distantes o el pasado remoto. Numerosas fueron las pinturas que se erigieron como locus *amoenus* de los poetas y variadas las latitudes que conformaron el imaginario de la nueva conciencia. Muestra de ello fue la predilección de este grupo por la pintura metafísica, primitivista e incluso por la realizada por pacientes psiquiátricos.

De la pintura metafísica de Giorgio de Chirico, los surrealistas retomaron la irrealidad de los espacios que parecían provenir de ensoñaciones acaecidas durante las ardientes tardes de verano, como sucede en *La torre roja*. Estos espacios, además de indeterminados, solían distorsionar las proporciones de los objetos para enrarecerlos. Tampoco ocurría nada en estas pinturas, pero su inquietante atmósfera de calma a menudo daba la impresión de estar a punto de cambiar, tal como puede observarse en *Plaza*. Todo esto hacía que sus pinturas dieran cuenta de una realidad ilógica e inusitada.

La pintura primitivista de Henri Rousseau no fue menos relevante, pues en ella los surrealistas ganaron

interés por lo exótico, lo mismo por el desierto fulgurante de *La gitana dormida* que por la selva desproporcionada y exuberante de *El sueño*. Su perspectiva ingenua, provocada en parte por su falta de técnica, fue interpretada como una vuelta a lo simple. La irrealidad de su pintura fue explicada, por otro lado, mediante la irrupción de la dimensión onírica, una en la que los atavíos blancos de una pareja eran capaces de iluminar a la luna llena y no a la inversa, como sucede en *Noche de Carnaval*.

De manera similar, pero añadiendo un grado más de complejidad, destaca la influencia que el Conde de Maldoror ejerció sobre el propio Salvador Dalí, responsable de algunas de las pinturas más representativas del movimiento. Sus obsesiones palmípeda y porcina rinden tributo a las transformaciones que el sobrenatural misántropo, en su prosa descarnada y violenta, adquirió para matar a Dios. Más allá de la bien conocida serie *Les Chants de Maldoror*, el tema de lo monstruoso en Dalí, o bien de la dimensión pesadillesca, es fácil de rastrear a través de obras como *La persistencia del tiempo*, *La metamorfosis de Narciso* o *La tentación de San Antonio*, en las cuales el pintor catalán empleó su método crítico-paranoico para acceder a las profundidades de la realidad, haciendo eco del método freudiano que, de hecho, inspiró a Bretón. Su proceder tenía por objeto, según expresó en *La femme visible*, “sistematizar la confusión y contribuir al descrédito total del mundo de la realidad” (9).

Lo anterior nos permite advertir cómo estos y otros referentes se desplegaron como nuevos mundos en los que el arte surrealista podía aparecer plenamente, libre de las ataduras de la razón positiva, reconfigurando así los imaginarios de tal modo que, en 1929, un grupo de surrealistas belgas propuso una redistribución geopolítica en donde Europa por poco quedó borrada del mapa y México aparecía dominando Norteamérica.

La obsesión por el ojo

No es un secreto que, en Occidente, el ojo ha sido el órgano más privilegiado de todos. No en vano Octavio Paz intitula *Los privilegios de la vista*, en recuerdo de un verso gongorino que exalta una visión gloriosa, a su compendio de ensayos relacionados con las artes plásticas.

Desde antiguo, la vista y el oído han estado vinculados a la parte racional del ser humano, mientras que otros, como el olfato y el gusto, a la parte animal. Aunque por razones y caminos diferentes, tanto la tradición semítica como la griega asociaron la voz y la visión al conocimiento de lo oculto. Basta con recordar el enigma del oráculo griego y el poder contenido en la recitación de la Torá, o bien la ceguera transformadora de Pablo de Tarso y la noción de *ĩđéa* (idea) como derivada de *εĩδω* (yo veo) para comprobarlo. Pero el arte tampoco ha sido indiferente a esta obsesión por la mirada: ahí se encuentra el ojo ciego de Polifemo, carente de perspectiva y, por ende, de sabiduría; el repetido ojo de Osiris, ojo moral que todo lo escudriña; la ceguera simbólica de Edipo que abre los ojos a la verdad; la mirada alucinada de Ajax que lo hace perder el juicio; las miradas petrificantes, ensimismadas y prohibidas.

A esta escueta y desordenada colección de impresiones, habría que agregar, en el terreno de la plástica, a *San Jorge y el dragón* de Paolo Uccello por ser el artista más remoto que Bretón trae a cuento en su *Primer Manifiesto*. Si bien, en palabras del francés, Uccello no llegó a “percibir la voz surrealista”, ciertamente prestó su talento a quienes habrían de concretizarlo, mucho tiempo después. La atmósfera irreal de esta pintura, en especial, anticipa —o así se ha querido ver— esas escenografías fantásticas y visionarias en

espacios indefinidos a que aspiraban Chirico, Dalí y el propio Max Ernst. Otra cosa: el hecho de que San Jorge esté alanceando a Ascalón en pleno ojo da la impresión de una ruptura y la perspectiva usada, nada convencional ni lógica en su tiempo, ha sido interpretada como un modo de lograr que el espectador se cuestione el punto de vista desde el cual se enjuicia la realidad.

De sobra estaría traer a cuento aquella ilustración de Max Ernst incluida en la primera edición de *Répétitions* que muestra un ojo atravesado por un hilo,² o bien *El ojo del silencio* de él mismo, en el que el bosque está poblado de miradas, *El enigma sin fin* de Dalí, *Cifras y constelaciones* de Joan Miró o tantas otras pinturas cuyas inquietudes giran en torno al ojo, la anamorfosis y la perspectiva. Lo que comparten todas ellas, sin embargo, y las une con la fascinación por el ojo desde antiguo, es la idea de que, a través de este órgano, es posible conocer la verdad. He aquí que, para el caso específico de los surrealistas, esta mirada, lejos de estar volcada hacia el mundo evidente y objetivo, estaba volcada hacia adentro, hacia el interior del ser humano, tal como lo pondría de manifiesto el filme más surrealista de todos: *Un Chien Andalou* de Luis Buñuel. Escribe George Bataille (1929),³ desde las antípodas de su sadismo:

No parece haber mejor palabra para calificar al ojo que la seducción; nada es más atractivo en el cuerpo de los animales y de los hombres. La extrema seducción colinda, probablemente, con el horror. [...] Deseo curioso entre los blancos, quienes apartan los ojos de los bueyes, corderos y puercos cuya carne comen con placer. El ojo, golosina caníbal, según la exquisita expresión de Stevenson, es objeto de tanta inquietud entre nosotros que nunca lo mordremos. El ojo ocupa

2 Nos referimos al libro de Paul Éluard, aparecido en *Au Sans Pareil* e ilustrado por Max Ernst. Al respecto, Werner Spies (1991) ha considerado que esta ilustración es, en realidad, el manifiesto visual del surrealismo, cuya influencia alcanzó a *Un Chien Andalou* y a posteriores alusiones a la mirada interior en el arte.

3 La cita pertenece a la segunda parte de un artículo publicado en la revista *Documents* (1929), a propósito de la aparición de *El perro andaluz*. El artículo lleva por título *Ojo*, que fue incluido en ediciones posteriores como un apéndice de *Histoire de l'œil* (1928).

un lugar extremadamente importante en el horror, pues entre otras cosas es el ojo de la conciencia. (Bataille)

Un ojo atravesado por una lanza, cortado por una navaja o asaltado por el horror tienen algo en común: la ruptura de la mirada, lo cual implica, si seguimos a Bataille, la ruptura de la conciencia. ¿O cómo si no iban a llegar los surrealistas al plano de lo inconsciente, lo onírico, el mal y la locura? ¿Cómo si no por medio de transgredir la visión del mundo que otros nos han impuesto? En esto, como en ninguna otra cosa, los surrealistas siguieron el ejemplo de *Les Fleurs du mal* y, en general, del malditismo francés. Si esto es el bien (la moral burguesa, el materialismo, el progreso, la superficialidad), se cuestionan los poetas malditos, entonces nosotros somos el mal; si esto es la realidad (la razón occidental, el positivismo, el sujeto burgués, el utilitarismo), se cuestionan los surrealistas análogamente, entonces nosotros iremos en busca de lo oculto, lo irracional, lo inconsciente.

Sentados estos precedentes, podemos entender las razones que llevaron a esta vanguardia a situar al ojo en el centro de la creación artística, acudiendo de continuo a la visión y al sueño, lo mismo que a la locura y a lo monstruoso (en su acepción de “mostrar” o “advertir”) para cuestionar la realidad que sólo a ojos de la razón occidental estaba yendo por buen camino.

El surrealismo de Octavio Paz y Rufino Tamayo

Octavio Paz y Rufino Tamayo son dos claros ejemplos, si no de surrealistas en la expresión más propia del término, sí de artistas que, a su modo, se aproximaron a la vanguardia europea, no sólo para imitar sus procedimientos y confirmar una genealogía, sino para participar del diálogo y, eventualmente, seguir su propio camino. Abordar sus obras, sea por separado o en sus entrecruzamientos, sin duda requiere de

un nuevo marco contextual, esta vez, sobre el surrealismo en México.

Más allá del hecho conocido y contado hasta el paroxismo de que André Bretón, tras su visita en 1938, designó a México el lugar surrealista por excelencia (haría falta una lectura maliciosa de la cuestión como la iniciada por Humberto Beck), resulta comprensible que el surrealismo en nuestro país haya corrido, desde siempre, una suerte diversa, entrando y saliendo del movimiento según las susceptibilidades en turno, o incluso manteniendo una clara distancia con el grupo rector sin, por ello, apartarse del espíritu surreal.

Con todo, es evidente que la estancia de Breton en México signó, tanto literaria como mediáticamente, el paso de esta vanguardia en nuestras letras. En este sentido, vale la pena aclarar que si bien su influencia tardó en materializarse en la obra de ciertos artistas mexicanos, sus expresiones y autores fueron bien conocidas y discutidas no sólo por la generación de Taller, sino, incluso antes, por la de *Contemporáneos*. Contra lo que podría pensarse, la reticencia inicial, incluida la de un joven Octavio Paz, dio paso a un creciente interés por los submundos del sueño, la locura y el inconsciente. De ahí que, en *Recepción y crítica del surrealismo en la revista Contemporáneos*, Mario Mendicuti advierta el progresivo descubrimiento de estas influencias en la obra de varios escritores hispanoamericanos:

La relación que ciertos autores hispanoamericanos establecen con el surrealismo ha sido estudiada desde distintas aristas. Ya sea a través del análisis de los métodos y procesos surrealistas al interior de textos poéticos o a través de las amistades, vínculos afectivos o colaboraciones que se desarrollaron entre Europa y América, se ha llegado a hablar sobre el surrealismo de Xavier Villaurrutia, Pablo Neruda, Gilberto Owen, Oliverio Girondo, Octavio Paz, Juan Rulfo, Cesar Moro, Salvador Novo, entre otros. (Mendicuti)

Sin embargo, la dificultad de estudiar a estos autores desde la óptica del surrealismo más doctrinario, bretoniano y decididamente francófono aparece cuando caemos en cuenta de dos factores fundamentales: en primer lugar, la creciente intolerancia que surgió dentro del grupo fundador, misma que fue desterrando a figuras tan disímiles como Salvador Dalí, Antonin Artaud, Joan Miró y al propio Philippe Soupault, por razones igualmente diversas entre las que destacan su apego al dinero, su inconformidad con el marxismo, sus actitudes experimentales y, paradójicamente, su metodismo. El segundo factor a considerar son los nuevos caminos que el surrealismo disidente de Hispanoamérica trazó para continuar con la aventura, sobre todo a partir del desprestigio que sufrió el grupo original, no sólo como consecuencia de sus prácticas sectarias, sino por haberse ausentado de Europa durante la Segunda Guerra Mundial⁴.

Todo esto para decir que, ante la pérdida de relevancia de esta vanguardia en su propia capital artística, el surrealismo en Hispanoamérica, ya libre de sus ataduras doctrinarias, pudo iniciar sus propias búsquedas, situación que, bien mirada, podía presuponerse en la idea de que el arte surrealista precedió al surrealismo como movimiento histórico. Si a esto sumamos la noción generalizada de que en América el surrealismo fue un fenómeno ininterrumpido, latente a la vez que patente, desde tiempos precortesianos, podemos entender en qué sentido obras tan distintas como las de Xavier Villaurrutia, Juan Rulfo o Rufino Tamayo han sido enmarcadas, en mayor o menor medida, dentro de esta ética y estética.

Ya entrados en materia, vale preguntarse cuál fue la relación de Rufino Tamayo con la vanguardia del arte al servicio de la revolución. Si bien es cierto que

el autor de *Perro ladrando a la luna* no llegó a figurar en la nómina del surrealismo, sí hubo una breve colaboración cuando, en 1950, el oaxaqueño presentó su primera exposición en la Galerie Beaux-Arts de París, la cual apareció presidida por un texto de André Breton. Ciertamente, fueron el propio Octavio Paz y Benjamin Péret quienes hicieron las gestiones para que esto fuera posible, pero eso no anula el hecho de que Breton estuviera genuinamente interesado en la obra de Tamayo. Aparte de esto, acaso hayan sido su admiración por la pintura de Pablo Picasso, Joan Miró, Paul Klee y Georges Braque —especialmente este último—, así como su acusada disidencia de los preceptos del realismo socialista y el muralismo mexicano, sus experiencias más auténticamente surrealistas.

Así describe Octavio Paz la obra del oaxaqueño en *Las peras del olmo*: “Tamayo ha traspuesto un nuevo límite y su mundo es ya un mundo de poesía. El pintor nos abre las puertas del viejo universo sagrado de los mitos y de las imágenes que nos revelan la doble condición del hombre: su atroz realidad y, simultáneamente, su no menos atroz irrealdad” (207). Al poeta mexicano le llama la atención el poder destructor de las bestias del oaxaqueño, las visiones terribles y secretas que emanan de su pincel, visiones que, dicho sea de paso, parecen mostrarnos (incluso en su acepción de *monstrum*) “el reverso de la medalla, el rostro nocturno de nuestra sociedad”. Pero más allá de todo esto, como puede notarse a la luz de la cita anterior, Paz reconoce la dimensión mítica y reveladora de su pintura, de ahí que describa a Tamayo como a un hombre moderno a la vez que antiguo. No debemos olvidar que, por estos años, el poeta mexicano ya estaba en proceso de asimilar el llamado método mítico de T.S. Eliot⁵, el cual se valía de arquetipos, mitos y leyendas para restaurar las experiencias sin sentido de la posguerra.

4 Cabe decir que esta ausencia permitió la emergencia de nuevos intelectuales, particularmente en Francia, quienes, por diversas razones, tomaron parte activa en los movimientos de resistencia. En ese grupo se inscribieron Jean-Paul Sartre y Albert Camus, por mencionar dos casos notables. Si bien no puede afirmarse que este solo hecho debilitara la influencia del grupo surrealista en Francia, sería ingenuo pensar que no jugó un papel importante.

5 Dicho método daría lugar a *Piedra de Sol* (1957).

¿Y qué decir del autor de *¿Águila o sol?* El caso de Paz es muy distinto, no sólo por su estrecha relación con André Bretón, sino por su amplio conocimiento sobre la teoría surrealista, la cual no siempre fue bien conocida o reconocida por artistas que, sin duda, fueron notables representantes de esta vanguardia⁶. Así describe su relación con el movimiento hacia 1945 en *El tiempo de la razón ardiente*:

Cuando llegué a París, el existencialismo era lo que estaba de moda. Pero el existencialismo de Sartre no me decía nada sobre lo que era importante para mí, sobre el centro de mi vida que era la poesía. En aquel momento el único movimiento en decadencia, pero vivo todavía, era el surrealismo. Y era un movimiento que política y moralmente coincidía en lo fundamental conmigo, porque habla de algo que se vio en el 68, pero que parecía ridículo entonces: la importancia de las pasiones. Es decir, el hombre no sólo es un ser que trabaja, es también un ser que sueña, un ser que desea. (54)

Y es precisamente aquí donde Paz ingresa en el movimiento, entablando amistad con Benjamin Péret y Remedios Varo en 1941, entrevistándose con André Bretón en París hacia 1946 y siendo incluido en el *Almanach surréaliste du demi-siècle* de 1950. Hablamos de casi una década de relaciones directas con diversos exponentes del surrealismo más temprano, así como de lecturas detenidas que se traslucen incluso, muchos años después, en sus reflexiones de madurez, cuando parafrasea a Bretón al discurrir sobre la esencialidad del diálogo en la poesía, la idea de revolución y la crítica del sujeto kantiano, o bien de la razón occidental; en cambio, es en esos mismos textos en donde se distancia tanto del método automático como de la ruta propuesta por el ocultismo, cuya única salida podría ser, desde su óptica, la experiencia revelatoria.

Algo más: llama la atención un conjunto de obras mencionado en más de una ocasión por Paz en *La casa de la presencia*, ya que les otorga el lugar de “inclasificables”, tanto por sus búsquedas como por su libre forma de enunciarlas; es decir, por haber usado la prosa poética como vehículo del pensamiento inconsciente y onírico:

¿Cómo asir la poesía si cada poema se ostenta como algo diferente e irreducible? La ciencia de la literatura pretende reducir a géneros la vertiginosa pluralidad del poema. Por su misma naturaleza, el intento padece una doble insuficiencia. Si reducimos la poesía a unas cuantas formas —épicas, líricas, dramáticas—, ¿qué haremos con las novelas, los poemas en prosa y esos libros extraños que se llaman *Aurelia*, *Los cantos de Maldoror* o *Nadja*? (13)

Más adelante, en un ensayo intitulado *Verso y prosa*, Paz reconoce que la verdadera importancia de obras como estas, cuyo origen se encuentra en la prosa romántica, consistió en haber dejado de servir a la razón para convertirse en confidentes de la sensibilidad. La deducción coloca a la poesía moderna francesa como resultado del prosaísmo romántico iniciado por Rousseau y Chateaubriand, tradición a la que —dicho sea de paso— Octavio Paz se acoge, aunque más en la línea del aullante Maldoror, a quien atrae continuamente en el curso de sus reflexiones.

Con lo anterior, hemos solventado el contexto mínimo para abordar *¿Águila o sol?*, libro que, como ya ha sido señalado, fue la primera respuesta de Paz a esta genealogía de obras clasificables, empeñadas por acceder a un saber sensible a través de la prosa poética.

6 Piénsese en los casos de Isidore Ducasse y Salvador Dalí respectivamente: el primero antecedió a cualquier teoría y método surrealista; el segundo, fue expulsado de la nómina de André Bretón y, más importante todavía, desarrolló su propio método paranoico-crítico, el cual le hizo llegar en unos papeles al propio Sigmund Freud, a quien admiraba y respetaba profundamente. Aunque Dalí no obtuvo ninguna contestación, el accidente da cuenta de la diversidad de expresiones surrealistas que no necesariamente pasaron por la aprobación de los sensores bretonianos.

¿Águila o sol? La edición

Como bien indica Anthony Stanton, ¿Águila o sol? fue recibido por la crítica mexicana con un ominoso silencio. Ninguna reseña fue escrita al respecto. Algo similar le sucedió a *El mono gramático*, con la salvedad de que a este último se le consideró un libro raro y difícil de clasificar. Acaso el hecho de haber formado parte de la prestigiosa publicación francesa *Les Sentiers de la Création* le haya otorgado el beneficio de la duda, lo cual terminó por conducir a la crítica mexicana a su revalorización, años más tarde.

Pero volviendo a ¿Águila o sol?, sabemos (por noticia de Adolfo Castañón) que fue escrita en su totalidad en la ciudad de París y que fue traducida al francés, casi de manera simultánea a su escritura, por el poeta Jean Clarence Lambert. De modo que la publicación vio la luz en Francia y en México prácticamente al mismo tiempo. Para el caso de la versión mexicana intervino la gestión del propio Alfonso Reyes, la editorial Tezontle y el cuidado editorial de Alí Chumaceiro. El tiraje fue reducido, alcanzando apenas los mil ejemplares.

Una minucia más sobre la edición: escribe Paz, arrobado, sobre la pintura de Rufino Tamayo: “Despliegan sus manos, extienden sus cascadas, desvelan sus profundidades, transparencia torneada a fuego, los azules” (189). La mención no es gratuita, pues la primera edición de ¿Águila o sol? incluyó cuatro ilustraciones de Rufino Tamayo, a quien, por cierto, está dedicado el poema en prosa intitulado *Ser natural*, el cual está dividido en tres apartados y se ocupa de realizar una écfrasis de al menos cuatro de sus pinturas: *Mujer con sandía*, *El comedor de sandías*, *Animales* y *Bailarinas*. Es este el primer punto de contacto entre los mexicanos.

Reproduzco a continuación las ilustraciones de Tamayo que acompañaron a la primera edición de ¿Águila o sol? en 1951, disponibles en *Memórica* del Archivo General de la Nación:



Fig. 1. Portada de ¿Águila o sol?



Fig. 2. Primera ilustración

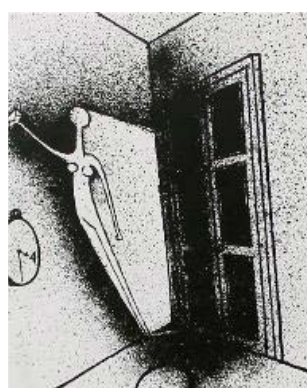


Fig. 3. Segunda ilustración



Fig. 4. Tercera ilustración

Al menos dos de estas ilustraciones, incluyendo la portada, aluden directamente a la disyuntiva: ¿Águila o sol?, misma que a su vez emula la imagen de una moneda lanzada al aire, tal como ha observado Pedro A. Palou. Resulta curioso que el propio Paz haya dicho que la obra del oaxaqueño nos muestra la otra cara de la medalla de nuestra sociedad, como aludiendo a la propia línea de pensamiento en la que este libro se inscribe, puesto que pretende explorar la otra cara de la poesía y de la realidad; es decir: la prosa y el surrealismo. Por otro lado, la ausencia de color en estas ilustraciones ciertamente parece contradecir al estilo

de Tamayo en esos años, por lo cual podemos aventurar que la decisión de utilizar tan sólo el blanco y el negro pudo relacionarse con esas criaturas temibles y negras que se presentan en el libro desde el primer momento; esto es, las palabras sobre el papel. Alternativamente, Paz hará uso de una prosa rica en color y plasticidad en las écfrasis dedicadas a Tamayo.

¿Y sobre el libro? ¿Qué decir de él en primera instancia? Puesto que el propósito de este ensayo no es realizar un análisis minucioso de *¿Águila o sol?*, sino esclarecer su diálogo visual con la tradición romántica y surrealista, ocupémonos de esto último.

Los trabajos del poeta

La primera sección se intitula *Los trabajos del poeta* y, más allá de redundar en el viejo tópico de los trabajos de Heracles, hace alusión a la anécdota, tantas veces contada por aquella época (la del primer surrealismo), en la cual se afirmaba que el poeta francés Saint-Pol-Roux, considerado uno de los precursores del simbolismo, solía colocar, antes de irse a dormir, un cartel en su puerta que rezaba: “Le poète travaille”. Con este gesto, el poeta da cuenta de la importancia que tendrá el sueño en este apartado, pero no desde la pasividad a la que está asociado el dormir, sino desde la actividad (trabajo⁷) del sueño lúcido del artista; sueño consciente que pretende conocer las profundidades de la realidad durante la vigilia. Especialmente en esto, Paz parece tener conocimiento de un breve y denso ensayo de Walter Benjamin intitulado *Onirotisch: glosa al surrealismo*, considerado la primera reacción del pensador al surgimiento de esta vanguardia. Tal ensayo, dicho de una manera somera, trae a cuento no sólo la anécdota de Saint-Pol-Roux, sino también la flor azul de Novalis para cuestionar la raigambre romántica del surrealismo, mostrándose

menos entusiasmado por su exploración del sueño y del inconsciente que por su capacidad para despertar a la sociedad del pernicioso sueño del sistema capitalista. En este sentido, Benjamin eligió al Novalis de Enrique de Ofterdingen, mientras que Paz tomó al Novalis razonante: “Pero el problema que desvela a Breton [decir que lo poético no es nunca deliberado] es un falso problema, según ya lo había visto Novalis: abandonarse al murmullo del inconsciente exige un acto voluntario; la pasividad entraña una actividad sobre la que la primera se apoya” (71).

De modo que Paz parece tomar parte activa en este diálogo posicionándose junto a Novalis y Saint-Pol-Roux, aunque por poco tiempo. ¿Y qué decir de la preminencia de la vista en esta primera parte? Aquí ya irrumpen los colores elementales (asociados al mundo prehispánico, pero también a la paleta de colores de los pintores surrealistas), “un engendro” de la “adolescencia exaltada: los ojos que no se cierran nunca”, la idea de que “—lo que llamamos yo o persona— también es imagen”, los ojos que “palpan inútilmente” los objetos, los ojos del mundo que contemplan al poeta desde su nacimiento y, sobre todo, el insomnio. Un insomnio que, entendido como un soñar lúcido, produce sus propios monstruos: “Tedeoro y Tevomit, Tli, Mundoinmundo, Carnaza, Carroña y Escarnio” (145), por no hablar de Cri, bestia marina, ni de las palabras monstruosas que produce la lengua. El tópico es el del poeta peleando a muerte con las palabras y el de su incapacidad para articular un nuevo lenguaje “limpiado de la nada purulenta del yo”. El problema que desveló a Novalis también desvela a Paz: cómo restituir al sujeto y al objeto a su unidad perdida, de ahí que los muebles que rodean al poeta no lo reconozcan ni estén dispuestos a compartir con él sus horas de insomnio.

7 Esta idea, la del quehacer poético como un trabajo, también puede abordarse desde las opiniones del propio Paz, tendientes a considerar que el lugar del poeta en la sociedad capitalista desapareció debido a que su producción artística no podría ser aprovechada dentro de la lógica mercantilista del mercado.

Arenas movedizas

La segunda parte lleva por título *Arenas movedizas* y es, con toda seguridad, la que contiene la clave de la preminencia de la vista en *¿Águila o sol?* En principio, es clara la intención narrativa de muchos de estos fragmentos, incluso en el caso de que los consideremos poemas en prosa. Ya antes hablábamos de la golosina caníbal de George Bataille y del ojo del pez muerto de Lautreamont y, aunque no insistiremos en ello, resulta claro que el siguiente fragmento reproduce la inquietante imagen del ojo insomne:

Estoy cansado, eso es todo. Tengo sueño. ¿No te fatigan estas interminables discusiones, como si fuésemos un matrimonio que a las cinco de la mañana, con los párpados hinchados, sobre la cama revuelta sigue dando vueltas a la querella empezada hace veinte años? Vamos a dormir [...] Estamos solos, estás solo. No me mires: cierra los ojos, para que yo también pueda cerrarlos. Todavía no puedo acostumbrarme a tu mirada sin ojos (160).

Más allá de la metáfora doméstica del matrimonio riñendo a deshoras, llama la atención el desdoblamiento del yo en el poeta que ansía descansar y en su infatigable conciencia que, incluso sin ojos, no deja de mirarlo ni de hablarle.

Pero vayamos más allá. Con anterioridad, ya nos hemos referido a la obsesión por el ojo que rodeo a la producción artística de los surrealistas. Sería ingenuo pensar que Paz no participó de este ánimo, especialmente si consideramos sus afinidades con Max Ernst, Joan Miró y el propio Luis Buñuel. Al mismo tiempo, ya hemos referido la irrupción de los colores en diferentes momentos del libro, pero hay uno en especial que acude una y otra vez: el azul.

¿Qué significan los azules en esta obra? Su recurrencia y *ars combinatoria* (ramos de centellas azules, ramos de ojos azules, ríos de ojos abiertos al azul, relámpagos que queman, relámpagos azules que florecen,

etcétera) nos lleva a pensar que se trata de una sola imagen, poliédrica si se quiere, que designa la parte por el todo. ¿De qué? Inicialmente, debemos ser conscientes de que, desde antiguo, este color ha estado asociado, cuando menos, a tres cosas: el azul del cielo y el mar, en alusión a la naturaleza; el azul como color de la experiencia mística en diversas religiones y, finalmente, a la *flor azul* de Novalis, símbolo por excelencia del romanticismo. La *flor azul* que aplasta Walter Benjamin en el mismo ensayo en que glosa a los surrealistas: “Ya no se sueña con la flor azul. Quien hoy despierte como Enrique de Ofterdingen debe haberse quedado dormido. La historia del sueño aún está por escribirse, y abrir una perspectiva en ella significaría asestar un golpe decisivo a la superstición de su encadenamiento a la naturaleza mediante la iluminación histórica” (1).

Como es sabido, Enrique de Ofterdingen es el protagonista de la novela inacabada de Novalis, la cual principia con una visión onírica: una brillante flor azul que destaca del resto en las profundidades de una cueva. El joven Ofterdingen, que aspira a ser poeta, queda fascinado con la visión y se dispone a encontrarla. A menudo, la flor ha sido asociada al anhelo inalcanzable y a la búsqueda mística por reunir al espíritu, al hombre y a la naturaleza.

Esclarecidas estas incógnitas, parece factible hacer una lectura de uno de los textos más significativos de *Arenas movedizas*: *El ramo azul*, puesto que prosigue el diálogo en torno a la mirada iniciado en la sección anterior.

El ramo azul

En diversos fragmentos de *¿Águila o sol?* aparece una suerte de personaje o voz (la dificultad reside en considerarlos relatos o poemas) que echa a andar por el campo o la ciudad para mirar las cosas. Y cuando digo “para mirar las cosas”, me refiero a contemplarlas.

En el fragmento intitulado *El ramo azul* esto resulta claro, sobre todo si tomamos en cuenta las cavilaciones desprendidas de la contemplación del firmamento: “Alcé la cara: arriba también habían establecido campamento las estrellas. Pensé que el universo era un vasto sistema de señales, una conversación entre seres inmensos” (155). Como puede notarse, el poeta aquí reconoce en la contemplación de la *physis* un orden oculto. Esto es una constante en su poética.

Ya en *El arco y la lira* Paz da muestras de su conocimiento de la filosofía existencialista y, en particular, del pensamiento de Heidegger, por cuyo conducto llegó al pensamiento heracliteano que, en términos simples, afirma la unidad del Ser: “No a mí sino al logos escuchando, que es sabio con decir que todo es uno” (B50).⁸ Es en Heráclito donde se encuentra la idea de que “la *physis* ama el ocultarse”, y de que lo oculto es ese orden cósmico, esa razón universal que, como una ley general, todo lo rige. Otro camino pudo llevar a Paz a este entendimiento: el de la mística española, particularmente por medio de la obra de San Juan de la Cruz. Sabido es el puente que une al “entender no entendiendo” del místico y al “comprender sin entender” del mexicano, inmortalizado en su célebre *Homenaje a Claudio Ptolomeo*.

Así llegamos a la idea de que mirar al firmamento equivale a interrogarse por el orden cósmico. Pues es esto mismo lo que le sucede al caminante de *El ramo azul*. En su andar noctámbulo, comienza a comprender, aun sin entender, el gran sistema de correspondencias escondido en la *physis*. De ahí que prosiga: “Mis actos, el serrucho del grillo, el parpadeo de la estrella, no eran sino pausas y sílabas, frases dispersas de aquel diálogo. ¿Cuál sería esa palabra de la cual yo era una sílaba? ¿Quién dice esa palabra y a quién se la dice?” (156).

Hay entonces una interrogante suspendida en el aire, una de carácter trascendental, pues se pregunta por el

sentido del hombre mismo: ¿de dónde provienen mis palabras y a dónde se dirigen? Y quizá: ¿cómo es que formo parte del Uno? El trance contemplativo surte sus efectos y, pronto, el caminante comienza a mirar con otros ojos, con mayor claridad y profundidad si se quiere, el mundo a su alrededor: “Tiré el cigarrillo sobre la banqueta. Al caer, describió una curva luminosa, arrojando breves chispas, como un cometa minúsculo.” Ahora incluso el cigarrillo forma parte de la mecánica celeste, del movimiento universal. Y es aquí donde el ojo, donde la percepción o los límites de la vista se ensanchan, o bien comienzan a desaparecer: “Caminé largo rato, despacio. Me sentía libre, seguro entre los labios que en ese momento me pronunciaban con tanta felicidad. La noche era un jardín de ojos.” Recuperar esta última frase es crucial para el análisis en el que estamos envueltos, pues representa el momento en el que el hombre se vuelve, por así decirlo, visible para el universo. “La noche era un jardín de ojos” es decir que todo en la noche, los tamarindos y la luna, los grillos y las estrellas, fueron capaces de percibir al hombre no ya como el gran ordenador del universo por medio del ínfimo tamaño de su ojo, sino como un integrante más del gran Uno que renuncia a mirar. Como hemos dicho, esta comunión entre sujeto y objeto ya aparece prefigurada en el pensamiento de Novalis.

Pero este estado de comunión se ve interrumpido por la experiencia del horror. El diálogo con las estrellas se viene abajo y, con violencia, el caminante sufre la vuelta del Uno al “yo”. Esto es lo que sucede cuando un campesino le sale al paso para amedrentarlo de una forma absurda, exigiéndole nada menos que sus ojos. “El horror es una de las formas de aprehensión de lo Sagrado”, dice Paz en *Tres ensayos sobre Rufino Tamayo*. Y es este horror paralizante el que expulsa al caminante de su estado contemplativo y lo enfrenta con la atroz realidad o, como decía Breton, con lo admirable de lo fantástico. Ya hemos anticipado que

8 Según la numeración de Diels-Kranz.

el color azul, en este caso de los ojos, guarda relación con la flor azul de Novalis. Es el ideal romántico capaz de intuir el orden cósmico el que se encuentra violentado en esta escena. Pero vayamos más allá, porque hablar del horror atrae, inevitablemente, a Maldoror. Adolfo Castañón lo supo ver antes que nadie: “El sol [de ¿Águila o sol?], por su parte, es el símbolo mismo de la vida, pero también el padre de la sequía, el ojo sin párpados de lo sagrado que acecha, el símbolo de Huitzilopochtli y el ojo inmóvil de Lautréamont”.

Pues bien, la hipótesis que sostengo es que la imagen del caminante a merced del bárbaro campesino en *El ramo azul* guarda menos relación con el México de la posrevolución de Juan Rufo que con la ciénega del Conde de Lautréamont. Diversas imágenes revelan los vasos comunicantes entre los pasajes de ¿Águila o sol? y *Los cantos de Maldoror*: las arenas movedizas, el ojo del pez muerto, la confrontación del poeta con la ciudad, la preminencia de la vista y su mutilación, las visiones exacerbadas, la costumbre de mirar el cielo tratando de escudriñar sus misterios, el insomnio de los seres y, desde luego, lo monstruoso y lo grotesco. Quizá incluso la gratuidad del mal. Sin más, reproduzco a continuación el fragmento íntegro de *Los cantos de Maldoror* que puede nutrir nuestro análisis:

En efecto, ese anfibio [...] sólo era visible para mí, abstracción hecha de los peces y de los cetáceos, pues percibí que algunos campesinos que se habían detenido a contemplar mi rostro, turbado por ese fenómeno natural, y que inútilmente intentaban explicarse por qué mis ojos estaban constantemente fijos, con una perseverancia que parecía invencible y que en realidad no lo era, en un lugar del mar donde ellos no distinguían más que una cantidad apreciable limitada de bancos de peces de todas las especies, distendían la abertura de sus grandes bocas, casi tanto como las de las ballenas. “Eso les hacía sonreír, pero no, como a mí, palidecer”, decían ellos en su pintoresco lenguaje, ‘y no eran tan bestias como para no darse cuenta de que yo precisamente no miraba las evoluciones cam-

pestres de los peces, sino que mi vista alcanzaba mucho más lejos”. (87)

A la luz de la cita anterior, podemos notar, amén de las minucias y propósitos de cada relato, una coincidencia relevante: tanto en *El ramo azul* como en este pasaje de los *Cantos de Maldoror*, el hombre común, representado por el campesino, desconfía de quien, en apariencia, puede mirar más allá, más profundo en las cosas. Pensemos en cómo Maldoror describe sus ojos como encendidos por la “llama agria de la fiebre”, producto de un terrible insomnio autoinfligido. Y pensemos, asimismo, en cómo el caminante noctámbulo de *El ramo azul* sale a caminar porque no puede dormir. En ambos hay una imperiosa necesidad por estar despierto, una costumbre obsesiva por mirar al cielo buscando descifrar los arcanos del universo: “De modo que un día, cansado de marcar el paso por el sendero abrupto del viaje terrestre, y de alejarme, tambaleándome como un hombre ebrio, a través de las catacumbas oscuras de la vida, alcé con lentitud mis ojos esplénicos, rodeados de un cerco azulado, hacia la concavidad del firmamento, y me atrevía a penetrar, yo, tan joven, en los misterios del cielo” (46).

Desde luego, el trance contemplativo de Maldoror no puede terminar sino en la visión grotesca del trono nauseabundo de un Dios pervertido, porque sus ojos, como afirma Alma Bolón, son unos ojos sin cristalino, de manera que su percepción de las cosas no se ve afectada ni por las limitaciones del órgano ni por las de la razón occidental. El ojo de Maldoror está tremendamente abierto, desorbitado y fijo en la contemplación de la indiferenciada existencia de los opuestos; en la cópula del bien y el mal, de la belleza y el horror, del hombre y lo divino, de lo demoníaco y lo celeste, de lo vil y lo sublime.

En cambio, el caminante de *El ramo azul* está limitado por sus ojos y su razón, y es sólo a través de la caminata, de la contemplación de la *physis*, que puede aproximarse a la mirada de Maldoror. Nunca lo logrará.

Acaso el requerimiento de su verdugo haya sido lo más cerca que estuvo de las infernales visiones de aquél: al saber que el campesino quería arrancarle los ojos para cumplirle un capricho a su novia, entrevemos la unión de lo terrible y lo sublime. Maldoror invita, siempre desde esa ironía mordiente y sabia, a torturar a un niño para después besar sus mejillas llenas de llanto y sangre, y así llegar a un arrepentimiento supremo. De manera simultánea, el campesino está dispuesto a hacer surgir, del horror, la belleza. Aquí aparece una vez más la experiencia del horror que aprehende lo sagrado.

Por otro lado, valdría la pena analizar el valor y la codicia que suponen los ojos azules del caminante para el hombre común y aun para la belleza misma. Pues si aceptamos que el caminante es el poeta, y que el poeta puede penetrar en los misterios celestes a la manera de un Novalis, también podemos aceptar que en sus ojos quedan impresos los azules arcanos del universo. En el fragmento intitulado *Castillo en el aire*, alguien admira un castillo como un relámpago en lo alto de un risco, un castillo que se aproxima como un relámpago, listo para partir en dos la tierra: el espectador aguarda, el relámpago cae, pero no puede sostener el rayo: sólo recoger la pequeña flor quemada que sobrevivió al impacto. Esa flor quemada son las palabras, el poema que sobrevive a la experiencia de la revelación. Es el resto, lo que queda. Pero también son los ojos del poeta calcinados por la intensidad de la visión. En ellos queda la huella del arcano, más no su sentido. Arcanos que son imposibles de poner en palabras: de ahí lo inefable de la poesía. Por eso no hay más remedio que arrancarle los ojos al poeta para ver lo que él miró, para mirar el anfibio que sólo Maldoror podía mirar.

He aquí una posible explicación de por qué, en *Arenas movedizas*, el ojo aparece la mayor parte del tiempo en un estado de alerta, amenazado, siempre abierto e,

incluso, cegado por una luz insoportable. Esto es notable: la mutilación del órgano, la ceguera, momentánea o definitiva, aparecen una y otra vez a lo largo del libro. De nuevo, ¿por qué? Si desde el primer momento los colores juegan un papel preponderante en estos poemas en prosa: el rojo, el verde, el azul y el amarillo (pues son mencionados en más de una ocasión en diferente orden), ¿por qué todo para en la pérdida de la vista?

Aquí algunos fragmentos que lo ilustran: “el ojo del pez muerto, la oquedad vertiginosa del ojo que cae en sí mismo y se mira sin mirarse” (de *Visión del escribiente*); “El instante se congela, blancura compacta que ciega y no responde y se desvanece” (de *Hacia el poema*); “El sol me arranca los ojos” (de *Valle de México*); “los ojos que no se cierran nunca” y “un pájaro te sacará los ojos” (de *Trabajos del poeta*, VI); “No tenga miedo, señor. No lo mataré. Nada más voy a sacarle los ojos” (de *El ramo azul*). Cada mención puede y debe contextualizarse, sin duda, pero al menos ahora podemos notar que la sincronía de estas menciones parece emular, obsesivamente, el sacrificio de la mirada exterior en favor de la interior.

¿Águila o sol?

La tercera parte del libro es la que le da título. Aquí la obsesión por el ojo continúa, pero después de la mutilación y la ceguera necesarias para la abolición de la imagen del yo, al fin el poeta encuentra una salida, por provisional que esta sea, en la experiencia erótica. Por eso no debe sorprendernos que ahora se hable de los ojos del otro, incluyendo los de ese gran Otro que es la divinidad, tal como sucede en *Salida* y en *Mariposa de Obsidiana*, respectivamente: “[...] caer, caer en otros ojos. Agua de ojos, río amarillo, río verde, ay, caída sin fin en unos ojos traslúcidos, en un río de ojos abiertos [...] Ven, amor mío, ven a cortar relám-

pagos en el jardín nocturno”; “Nace en mis ojos⁹. De mi cuerpo brotan imágenes: bebe en esas aguas y recuerda lo que olvidaste al nacer. Yo soy la herida que no cicatriza, la pequeña piedra solar: si me rozas, el mundo se incendia” (184). A este torrente de ojos y miradas que llevan el signo de la reconciliación, se unen las surgidas durante la conversación con la higuera: “Te prometo unos ojos inmensos, bajo cuya luz has de tenderte, árbol fatigado” (185).

En ¿Águila o sol? el poeta se encuentra cerca de la disolución del yo por medio de la experiencia erótica: “La poesía ha puesto fuego a todos los poemas. Se acabaron las palabras, se acabaron las imágenes. Abolida la distancia entre el nombre y la cosa, nombrar es crear, e imaginar, nacer” (187).

Por fin aparece el mencionado fragmento intitulado *Ser natural*, sobre los azules de Tamayo. De improviso, irrumpen los colores nuevamente, ya prefigurados en la marea de la experiencia erótica, en los ojos ajenos. Volviendo brevemente al mencionado ensayo de Benjamin (1925), el pensador escribe: “La repetición de la experiencia infantil da que pensar: cuando éramos chicos, no existía la angustiante protesta contra el mundo de nuestros padres. Cuando niños en eso nos mostrábamos superiores. Con lo banal, al abrazarlo, abrazábamos lo bueno, que se halla, mira, tan cerca” (2).

La frase se nos ofrece como una variante del proverbio: *Warum in die ferne schwiften, sieh, das Gutte liegt so nah?* (¿Para qué perdernos en la lejanía, cuando lo bueno, mira, está tan cerca?). Con esto, Benjamin, que pretendía amonestar a los surrealistas embebidos en la dimensión psicológica del sueño, para redirigir sus esfuerzos hacia el mundo de la acción y la vigilia, termina compaginando con Paz. No era la flor azul de Novalis, calcinada por la intensidad de la revelación o amenazada por la inminente realidad la que interesaba al autor de ¿Águila o sol?, sino los azules pri-

migenios y materiales de Tamayo, posados sobre los seres y las cosas más cotidianas, más cercanas y, por ello, más reales. La violencia y destrucción de que son capaces sus bestias y colores sólo se ve compensada por “su amor por los elementos primordiales” y “los seres elementales”, lo cual revela su “temperamento erótico”. Cabe notar que, en diversos momentos, Paz se refirió a Tamayo no como a un pintor, sino como a un poeta. La naturalidad y la contención de su trabajo con lo elemental (animales, astros, espacios) dota a su pintura de una inocencia inusitada, semejante a la experimentada en la primera infancia:

La naturalidad con que Tamayo reanuda el perdido contacto con las viejas civilizaciones precortesianas lo distingue de la mayor parte de los grandes pintores de nuestro tiempo, mexicanos o europeos. Pues para casi todos, inclusive para aquellos que, como Paul Klee, se mueven en un ámbito de poesía y conocen el secreto de la resurrección ritual, el descubrimiento de la inocencia es el fruto de un esfuerzo y de una conquista. (Paz)

Por eso no debe extrañarnos que, hacia el final de la primera écfrasis, Paz escriba: “abre los ojos el Poeta”. Esto es notable: mediante la contemplación de la pictórica de Rufino Tamayo, la vista queda restaurada simbólicamente, libre ya de la purulencia del yo y dotada de la inocencia inusitada que ve las cosas por primera vez; que las crea por primera vez.

Los últimos fragmentos refuerzan la idea de la recuperación de la vista: a la vuelta del insomnio, el poeta puede mirar con claridad el Valle de México, el cuerpo transparente del día, los ojos apacibles del mundo y el ojo, que en Llano expelía un enjambre de insectos de alas grises, ahora expelle un pájaro que lo habita como un árbol. Con todo, la voz advierte: “Aún no acabo conmigo” en clara alusión al desvanecimiento total del yo.

9 Habla Itzpapalótl.

Finalmente, el poeta es capaz de prever, en un acto de pura clarividencia, el porvenir: “Preveo un hombre-sol y una mujer-luna, el uno libre de su poder, la otra libre de su esclavitud, y amores implacables rayando el espacio negro” (194).

Con esto, Paz logra, en sus propios términos, insertar la poesía en el centro de la historia, como soñaba Novalis y, más aún, compartir y actualizar su visión de una sociedad dedicada a producir poesía de manera colectiva, en la cual la relación entre los hombres dejará de ser la de señor y siervo, patrono y criado, para convertirse en comunión poética; esto es, lo que, en última instancia, nos dará acceso a un mundo mejor. Que esto resuene menos en la estética y ética surrealista que en la romántica, no debe sorprendernos. Al final, todas las vanguardias en el arte tienden, como dijimos al principio de este ensayo, a romper y profundizar ciertos aspectos de la tradición. Y en esto ¿Águila o sol? tampoco es distinta.

Consideraciones finales

¿Águila o sol? es el libro mediante el cual Octavio Paz ingresa al surrealismo, entabla un diálogo crítico con la tradición que dio lugar al movimiento y supera, creativamente, varios de los problemas que obsesionaron al grupo, tales como la destrucción del sujeto kantiano, el fin de la primacía de la razón occidental sobre la pasión y del intelecto sobre el deseo, la inscripción de la poesía en la historia, así como la capacidad de convertir la palabra poética en acto. Y, todo esto, mediante la exploración de la prosa poética, cuya sensibilidad lo comunica con el origen del movimiento surrealista: el romanticismo alemán, representado por Novalis, y el malditismo francés, por Lautréamont. De ahí que este poemario en prosa se mueva entre las antitéticas imágenes de la flor azul y el ojo insomne y sin cristalino.

La obsesión por el ojo entendida como la obsesión por la conciencia, que tanto desveló a los surrealistas y que, a menudo, se resolvió en la destrucción del órgano (Buñuel, Ernst, Bataille, tantos otros) o en la invención de una mirada paranoica (Dalí), también alcanza a ¿Águila o sol? y encuentra una tercera vía: la restauración de la mirada a su condición original mediante la doble experiencia del horror y el erotismo, lo cual nos habla de la destrucción del ojo como condición para iniciar un camino de (re)conocimiento moral y filosófico.

Esta tercera vía halló su correlato en la pictórica de Rufino Tamayo por encarnar el anhelo de eternidad, en su retorno al orden mitológico, y la destrucción de la mirada racional de la historia mediante la plasmación de los sentidos en lo banal (kitsch). El reconocimiento de estas dos caras permitió a Paz llevar a cabo el proyecto inacabado de Novalis; esto es, lograr la comunión entre sujeto y objeto, insertar a la poesía en la historia y convertir a la palabra poética en acto político.

Walter Benjamin soñó con utilizar el influjo del surrealismo para lograr un despertar histórico. Acaso quien estuvo más cerca de lograrlo ha sido, en sus propios términos, Octavio Paz en esas líneas finales de ¿Águila o sol?, en donde el poeta prevé la encarnación de ese sueño: “Cuando la Historia duerme, habla en sueños: en la frente del pueblo dormido el poema es una constelación de sangre. Cuando la Historia despierta, la imagen se hace acto, acontece el poema: la poesía entra en acción. Merece lo que sueñas”.

Referencias

- Bretón, André. *Manifiestos del surrealismo*. Buenos Aires: Editorial Argonauta, 2001.
- Bataille, Georges. *Historia del ojo* [Trad. Margo Glanz]. México: Ediciones Coyoacán, 1995.
- Beck, Humberto. *Bretón en México: una apostilla*. Letras Libres. 31/08/2002. Disponible en: <https://letraslibres.com/revista-mexico/breton-en-mexico-una-apostilla/>
- Castañón, Adolfo. *Clásicos mexicanos para el Siglo XXI. Águila o Sol* [Entr. Daniel Rodríguez] El Claustro TV, abril 2023. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=dWsMXGMjcw0>
- . ¿Águila o sol? Luvina. *Revista de la Universidad de Guadalajara*, 16/02/14. Disponible en: <https://luvina.com.mx/aguila-o-sol-adolfo-castanon/>
- Dalí, Salvador. *La femme visible*. París: Éds. Surréalistes, 1930.
- Ibarlucía, Ricardo. *Onirokitsch. Walter Benjamín y el surrealismo*. Buenos Aires: Manantial, 1998.
- Lautréamont. *Los Cantos de Maldoror*. Cuba: Ediciones Sed de Belleza, 2006.
- Mendicuti, Mario. *Recepción y crítica del surrealismo en la revista Contemporáneos*. Reflexiones Marginales, No. 41, 30/09/2017. Disponible en: <https://reflexionesmarginales.com/blog/2017/09/30/recepcion-y-critica-del-surrealismo-en-la-revista-contemporaneos>
- Palou, Pedro Ángel. Octavio Paz, *El Surrealismo Como Filosofía Moral*. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 39, no. 78, 2013, pp. 31–42. JSTOR. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/43854774>
- Paz, Octavio. *Las peras del olmo*. Barcelona: Seix Barral, 1990.
- El tiempo de la razón ardiente*. *El viejo topo*, No. 45, junio de 1980.
- Obras completas*, 1. *La Casa de la Presencia: Poesía e Historia*. México: FCE, 1994.
- Obra poética I (1935-1970)*. México: FCE, 2001.
- Los privilegios de la vista II. Arte en México*. México: UNAM, 1959.
- Estrella de tres puntas: André Breton y el surrealismo*. México: Editorial Vuelta, 1996.
- Ramos, Gabriel. *La experiencia surrealista en la poesía hispanoamericana*. México: UAM, 2020.