



Nueva revista de filología hispánica

ISSN: 0185-0121

ISSN: 2448-6558

El Colegio de México A.C., Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios

Valender, James

LUIS CERNUDA, OCTAVIO PAZ Y EL SURREALISMO (1953-1959)

Nueva revista de filología hispánica, vol. LXXI, núm. 2, 2023, Julio-Diciembre, pp. 669-700

El Colegio de México A.C., Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios

DOI: <https://doi.org/10.24201/nrfh.v71i2.3876>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=60275527006>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org



Sistema de Información Científica Redalyc

Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal  
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso  
abierto

## LUIS CERNUDA, OCTAVIO PAZ Y EL SURREALISMO (1953-1959)

LUIS CERNUDA, OCTAVIO PAZ  
AND SURREALISM (1953-1959)

JAMES VALENDER  
El Colegio de México  
avalen@colmex.mx  
orcid: 0000-0002-8351-508X

**RESUMEN:** Este artículo compara y contrasta la concepción que Octavio Paz y Luis Cernuda defendían del surrealismo en los años cincuenta del siglo xx; examina el interés en el poema en prosa surrealista compartido por ambos; coteja la visión del amor expresada en la poesía surrealista de ambos; y también señala ejemplos de la influencia mutua que caracterizó el diálogo entre los dos poetas en aquellos años.

*Palabras clave:* Luis Cernuda; Octavio Paz; surrealismo; poema en prosa y visión del amor; influencia mutua.

**ABSTRACT:** This paper compares and contrasts the notion of surrealism defended by Octavio Paz and Luis Cernuda during the 1950's; it examines the interest shared by both in the surrealist prose poem; it analyses the vision of love expressed by both poets in their surrealist poetry; and also points to the mutual influence that characterized the dialogue between the two poets at that time.

*Keywords:* Luis Cernuda; Octavio Paz; surrealism; prose poem and vision of love; mutual influence.

Recepción: 24 de febrero de 2021; aceptación: 11 de octubre de 2021.

Sobre la relación literaria entre Luis Cernuda y Octavio Paz se han publicado ya cuando menos tres excelentes trabajos, que debemos a Manuel Ulacia (1992), Anthony Stanton (1995) y Francisco Segovia (2002). Al releer estos artículos, me llama la atención que dos de los críticos sitúen el período de mayor diálogo literario en los años cuarenta; es decir, por las fechas en que Cernuda vivía exiliado en la Gran Bretaña, y Paz, inmerso en una vida nómada que lo llevó de México a San Francisco y Nueva York, y luego de Estados Unidos a Francia. Fue la época en que Paz escribió lo que finalmente vendría a ser *Libertad bajo palabra* y en que era asiduo lector de las dos primeras ediciones de *La realidad y el deseo* (las de 1936 y de 1940), si bien, a partir de 1944, tuvo amplia oportunidad de asomarse también al manuscrito de *Como quien espera el alba*, que Cernuda le envió entonces para que no se perdiera durante la Segunda Guerra Mundial. En esos años, y como suele ocurrir en una relación entre dos poetas de generaciones distintas, el diálogo parece haberse dado en un solo sentido: el poeta mayor inspirando al poeta más joven. Y me resulta muy atinado lo que los tres estudiosos señalan acerca de todo cuanto Paz habría aprendido entonces de Cernuda, sean lecciones temáticas (la primacía del deseo erótico, por ejemplo), lecciones formales (el soliloquio, acompañado a veces por el desdoblamiento de la voz poética), o lecciones estructurales (la idea de la propia obra poética como una biografía espiritual). Pero me pregunto si el diálogo no se habría extendido también a los años cincuenta.

Cuando en el otoño de 1953, después de una ausencia de diez años, Paz regresó a México, uno de los muchos amigos a los que pudo saludar fue justamente Luis Cernuda, quien, hacia finales de 1952, después de catorce años pasados en Inglaterra y Estados Unidos, se había instalado en la Ciudad de México. Es evidente que durante los seis años en que coincidieron en la capital (de 1953 a 1959) la amistad entre ellos se estrechó bastante: Paz consiguió para su amigo unas clases en la Universidad Nacional Autónoma de México, así como una beca de El Colegio de México, dos fuentes de trabajo que le permitieron más o menos ir subsistiendo; logró que las revistas mexicanas del momento —*México en la Cultura*, *Revista de la Universidad*, *Revista Mexicana de Literatura*— se interesaran por su obra, e incluso, más adelante, en 1958, consiguió que el Fondo de Cultura Económica publicara una tercera edición, corregida y ampliada, de *La realidad y el deseo*. Es cierto

que Cernuda rehuía la vida literaria de los cafés y que no solía expresar más que desdén por la mayoría de los escritores de su tiempo. Sin embargo, sabemos que sí admiraba mucho a Paz, pues encontraba en su amistad un importante estímulo intelectual. (“Es de trato muy agradable y de conversación en extremo interesante”, habría de escribir a un amigo en diciembre de 1959; “no conozco a quien como él tenga conocimiento y experiencia iguales en lo que a la poesía toca”<sup>1</sup>.) Puesto que desde finales de los años cuarenta Paz vivía, además, fascinado por el surrealismo —el mismo movimiento que había inspirado *Un río, un amor* y *Los placeres prohibidos* de Cernuda—, me parecería muy extraño que esta amistad no tuviera alguna repercusión en lo que los dos, efectivamente, fueron escribiendo entonces. ¿En qué habrá consistido el diálogo?

En lo que sigue, tomando el surrealismo, en efecto, como un probable tema de discusión entre los dos poetas, haré tres breves calas en la obra escrita por ellos durante este período. Para empezar, comparo dos ensayos sobre el surrealismo que datan del año 1954, uno escrito por Cernuda, el otro por Paz; en un segundo momento, examino el interés que ambos mostraron por el poema en prosa surrealista; finalmente, hago un ejercicio de comparación y contraste de la visión del amor expresada en dos poemas de alguna manera relacionados con el surrealismo: “Piedra de sol”, de Paz, y “*Birds in the night*”, de Cernuda. Al tiempo que detecto discrepancias y simpatías, procuro indicar no sólo la continuada influencia de Cernuda en Paz, sino incluso las reverberaciones de la obra de Paz en la de Cernuda. Porque si el surrealismo —nunca del todo ausente de la poesía de Cernuda— revive con cierta fuerza en el último poemario suyo, *Desolación de la Quimera* (1956-1962), tal y como señaló Jordi Doce (2002) en un hermoso trabajo suyo, me parece que esto se debe, entre otras cosas, justamente a su reencuentro con Paz, en México, en los años cincuenta.

## DOS VISIONES DEL SURREALISMO

El primer capítulo del diálogo que quisiera examinar consistió en la presentación en público, en 1954, y con muy pocos meses

<sup>1</sup> De una carta a Sebastian Kerr fechada el 29 de diciembre de 1959. Véase LUIS CERNUDA 2003, p. 817.

de diferencia, de dos ensayos dedicados justamente al tema del surrealismo. El de Cernuda se publicó en febrero de 1954, en *México en la Cultura*, el suplemento literario del periódico *Novedades*. Titulado “Superrealismo” —Cernuda siempre se refirió así al movimiento francés—, el texto formó parte de una serie de trabajos que, después de muchas revisiones y supresiones, se darían a conocer en su libro de *Estudios sobre poesía española contemporánea*, publicado en Madrid en 1957. Cabe agregar que Cernuda propuso redactar este libro con el fin de justificar la beca que, por amable mediación del mismo Octavio Paz, empezaría a recibir de El Colegio de México (y de su presidente, Alfonso Reyes) en marzo de ese mismo año de 1954. Sin embargo, Cernuda no iba a escribir el libro sólo por obligación: llevaba ya años preparando ensayos sobre distintos aspectos de la poesía española moderna, y ahora, por fin, tenía la oportunidad de dar forma definitiva a sus ideas sobre el tema.

Dicho esto, hay que reconocer que la decisión de dedicar un ensayo al surrealismo resulta algo sorprendente. Y no sólo porque en los manuales del momento los estudiosos no solían relacionar la poesía española de vanguardia con el surrealismo<sup>2</sup>. Más importante aún: a lo largo de los años del exilio, el propio Cernuda no parecía muy interesado en ese movimiento. Es cierto que a finales de los años veinte, rompiendo inesperadamente con la poesía pura de su primera época, el poeta había hecho pública su adhesión a la escuela de Breton, Éluard y Aragon. Y también es cierto que dos de sus poemarios de juventud, *Un río, un amor* (1929) y *Los placeres prohibidos* (1931) reflejaron la influencia de ese movimiento. Sin embargo, mucha agua había pasado río abajo desde entonces. A partir de la Guerra Civil, el poeta fue gravitando hacia una forma de expresión más medida, más tradicional, llevado, de un lado, por los poetas clásicos de su propia lengua (como Garcilaso, fray Luis de León y san Juan de la Cruz) y, de otro, por poetas

<sup>2</sup> Una notable excepción a la regla fue la monografía del exiliado MANUEL DURÁN, *El superrealismo en la poesía española contemporánea* (1950), escrita en consulta con otro poeta español exiliado en México que, en su juventud, también había hecho suyos los ideales de los surrealistas franceses: Emilio Prados. Si Cernuda no conocía todavía este trabajo de Durán, lo llegaría a conocer con el tiempo; prueba de ello es que su lectura lo disgustó por la información (según él) equivocada e insuficiente que reunía. Véase la carta a Derek Harris del 4 de noviembre de 1963, recogida en CERNUDA 2003, pp. 1154-1155.

meditativos de lengua inglesa (como Blake, Wordsworth, Eliot y Yeats). A este respecto, fue particularmente decisivo el ejemplo del autor de los *Cuatro cuartetos*, quien lo enseñó a domar el exacerbado romanticismo que el movimiento surrealista le había fomentado. Es decir, el simple hecho de escribir un ensayo dedicado a recordar la importancia histórica del surrealismo parecía indicar que, a lo mejor, en 1954, Cernuda ya estaba dispuesto a cuestionar el clasicismo que había heredado de Eliot a principios de los años cuarenta, hecho que su ensayo de 1959 sobre “Goethe y Mr. Eliot”, con sus incisivas críticas al conservadurismo del poeta angloamericano, había de confirmar.

Cernuda empezó su ensayo caracterizando el surrealismo, no como simple escuela estética o intelectual, sino como corriente espiritual, o incluso como mera actitud ante la sociedad, que lo distinguía de los demás *ismos* que se daban a conocer en el mundo cultural de los años veinte. No mencionó el muy debatido asunto de la escritura automática, pero dejó muy en claro que, si recordaba a Breton, Éluard y Aragon con cierto afecto, no era por cuestiones estilísticas. “El superrealismo”, explicó el sevillano,

envolvía una protesta total contra la sociedad y contra las bases en que ésta se hallaba sustentada: contra su religión, contra su moral, contra su política; y puesto que la literatura es expresión de un estado de la sociedad, resulta lógico que fuera también contra la literatura. Lo paradójico estaba en que, yendo el superrealismo contra la literatura, como los superrealistas eran mozos de inclinación literaria, su protesta tenía que revestirse forzosamente de formas literarias (1954, p. 3).

Esta reivindicación de una actitud contraria a la propia literatura revela, de entrada, el sesgo muy particular que Cernuda quería dar a su lectura del surrealismo, porque, como luego explica, fue algo que caracterizó lo que se podría llamar la prehistoria del movimiento, es decir, *Dadá*, esa explosión de energía iconoclasta que irrumpió en Europa durante e inmediatamente después de terminada la Primera Guerra Mundial. Al mencionar los libros surrealistas que le interesaron, Cernuda destacó obras como *Les pas perdus*, de Breton, las *Lettres de guerre* de Jacques Vaché, y *Anicet ou le panorama*, de Aragon, todas ellas inscritas en la breve etapa dadaísta del grupo francés. Esto es, lo que Cernuda celebraba en el surrealismo fue

todo cuanto el movimiento heredó de sus orígenes dadaístas: su osadía, su rebeldía, su pasión por el escándalo. Lo que el surrealismo propiamente dicho incorporó a esa actitud subversiva inicial —primero, las exploraciones del inconsciente de Freud y, luego, los planteamientos dialécticos de Marx— no parece haberle interesado mayormente a la hora de escribir este ensayo. “Quien esto refiere”, confesó, “no ha olvidado la repugnancia, la irritación que le producía en aquellos años la realidad española, el desperdicio de lo mejor y lo más noble. Todo me era allí repelente: el ambiente, la gente, la lengua, la literatura, sobre todo la contemporánea”. Abrumado por un panorama tan deprimente, sólo había encontrado consuelo en la actitud contestataria de Breton y su grupo: “El superrealismo me ayudó, como creo que ayudó a mis amigos en la poesía, a hallar voz que me libertara de momento tan difícil. Verdad que en la vida del poeta hay pocos momentos que no sean difíciles” (1994, p. 841).

La admiración que Cernuda expresó aquí por el surrealismo resulta indiscutible, pero su admiración no le impidió poner en tela de juicio la posible actualidad del movimiento ahora que habían transcurrido treinta años desde el lanzamiento del primer *Manifiesto* (1924). De hecho, su dictamen al respecto resultó muy negativo. Aunque reconocía que el surrealismo surgió en respuesta al momento histórico (a la colosal y escandalosa pérdida de vida humana causada por la Primera Guerra Mundial), dudó que sus obras hubieran sobrevivido a los cambios que la historia misma trajo a la sociedad. “El superrealismo”, insistió el sevillano, “tuvo, ante todo, el interés de ser una respuesta a las circunstancias históricas que determinaron su aparición y de la crítica que hizo al orden establecido. Ahora, las obras que produjo, aun las mejores, no sé si interesarían hoy a un escritor mozo” (p. 839). No sólo consideraba que sus obras eran intrascendentes desde el punto de vista estético, sino que incluso sugirió que esta intrascendencia confirmaba la escasa actualidad del movimiento como tal, lo que, por lo demás, le parecía del todo entendible, ya que sus fines —según Cernuda— no fueron primordialmente poéticos:

Claro que un estado de protesta y rebelión no puede prolongarse indefinidamente, aunque los males contra los que se levanta sigan subsistiendo. Con la publicación hacia 1931 de la revista *La Revolución Superrealista* el movimiento tomó carácter político y

halla un término al aceptar la doctrina comunista algunos de sus miembros principales. De los tres escritores superrealistas antes mencionados, Breton, Aragon y Éluard, estos dos últimos se hicieron comunistas. Breton, que no imitó la conducta de sus dos amigos, coqueteó algún tiempo, si no me equivoco, con el trotskismo, para después quedarse como superviviente del grupo, al que siguió, parece que sigue, tratando de mantener vivo (p. 840).

Al expresar esta visión del surrealismo, Cernuda tenía que darse plena cuenta de todo lo que la separaba de la visión de su joven amigo Octavio Paz. Y de ahí, tal vez, las palabras con que cerró su comentario, queriendo mitigar un poco la contundencia con que ponía en duda la actualidad del movimiento:

Hay, sin embargo, quienes estiman la vida del superrealismo más larga de lo que yo aquí la estimo. Entre ellos se encuentra Octavio Paz, por cuya inteligencia poética tengo tanta admiración, que desde luego conoce mejor que yo los avatares ulteriores del superrealismo (*loc. cit.*).

Ahora bien, el entusiasmo de Paz por el surrealismo no había sido inmediato. Al contrario, en 1940, ya de regreso de la guerra civil en España (y del combate paralelo entre comunistas y trotskistas), el poeta mexicano había expresado una opinión sumamente crítica del movimiento. De hecho, respondiendo a una encuesta de la revista *Romance*, afirmó que la escuela de Breton no suponía más que la exacerbación de la decadencia expresiva iniciada por el Romanticismo:

El romanticismo, más que la desconfianza en la razón, es la desconfianza en el lenguaje, y, más que la victoria de los sentimientos, es la derrota de la expresión. El surrealismo no ha hecho más que continuar lo que el romanticismo inició; ahora, abandonado por las “musas moderadoras” —las musas del lenguaje—, ha caído en la literatura. Es decir, en un lenguaje hecho de lugares comunes (1988, p. 256)<sup>3</sup>.

Se trataba, como se ve, de una crítica demoledora, pero bastaron sólo cinco o seis años, y una estancia en la capital francesa, para que Paz cambiara completamente de opinión. En 1945 entró a trabajar en la Embajada de México en París, y a raíz

<sup>3</sup> KLAUS MEYER-MINNEBANN llamó la atención sobre este testimonio en su excelente trabajo sobre “Octavio Paz y el Surrealismo” (2016, p. 78).

de la amistad entablada entonces con Breton y otros miembros del grupo, se convirtió al movimiento, y no como tímido gregario, sino como converso militante. De esta manera, desde finales de los años cuarenta, Paz ya veía en el surrealismo un estímulo indispensable para la nueva dirección que quería imponerle a su propia poesía. En vista de ello, la severa visión historicista del movimiento formulada por Cernuda tenía que resultarle del todo inaceptable.

Cuando volvió a México en 1953, Paz ya llevaba bien adelantado *El arco y la lira*, un extenso estudio sobre la poesía moderna en la que explicaba en detalle los motivos de la fuerte atracción que el surrealismo ejercía sobre él. Sin embargo, antes de publicar ese trabajo (que aparecería en 1956), decidió ofrecer una apología más breve del movimiento en la forma de conferencia, que dictó en mayo de 1954 ante el Palacio de Bellas Artes de la ciudad, dentro de un ciclo organizado por la Universidad Nacional Autónoma de México, bajo el título de “Los grandes temas de nuestro tiempo”<sup>4</sup>. Seguramente, la lectura del ensayo de Cernuda fue un factor que lo impulsó a ofrecer dicha conferencia; pero no el único, desde luego, ni mucho menos. Conviene recordar que, antes de redactarla, Paz ya había publicado *¿Águila o sol?*, colección de textos surrealistas escritos entre 1949 y 1950 que, luego de editarse en México en 1951, fue acogida con silencio por los críticos mexicanos. Es decir, las dudas expresadas por Cernuda sólo vinieron a agudizar la frialdad, o incluso la hostilidad, con que esta nueva iniciativa suya había sido recibida en México<sup>5</sup>. Y de ahí sin duda su conferencia, que le brindó la oportunidad de justificarse ante sus detractores.

<sup>4</sup> Cabe agregar que, en enero de 1955, en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, y con el título de “La creación poética”, Paz ofreció una serie de conferencias que parecen haber correspondido a otros tantos capítulos de *El arco y la lira*: “Primera lección: *La distinción entre el poema y la poesía* (lunes 24 de enero). Segunda lección: *Poema y lenguaje* (martes 25 de enero). Tercera lección: *El ritmo poético* (miércoles 26 de enero). Cuarta lección: *Prosa y verso* (jueves 27 de enero). Quinta lección: *La imagen poética* (viernes 28 de enero)”. Véase JUAN HERNÁNDEZ LUNA 1955, p. 400. Es de suponer que Cernuda habría asistido no sólo a la conferencia de mayo de 1954, sino también, cuando menos, a algunas de estas otras impartidas en enero de 1955.

<sup>5</sup> Sobre la hostilidad hacia el surrealismo, evidente en ciertos ámbitos de la cultura mexicana a lo largo de los años cincuenta, resulta muy instructivo el ensayo de JOSÉ EMILIO PACHECO, “La batalla del surrealismo (Octavio Paz y la revista *Estaciones*)”, 1975. Véase también VÍCTOR MANUEL MENDIOLA 2011.

Paz inicia su conferencia reconociendo que su propia fe en la actualidad del surrealismo va en contra de la opinión establecida. “Hace cinco o seis años esta conferencia habría sido imposible”, empieza por reconocer. Y prosigue:

Graves críticos —enterradores de profesión y, como siempre, demasiado apresurados— nos habían dicho que el surrealismo era un movimiento pasado. Su acta de defunción había sido extendida, no sin placer, por los notarios del espíritu. Para descanso de todos, el surrealismo dormía ya el sueño eterno de las otras escuelas de principios de siglo: futurismo, cubismo, imaginismo, dadaísmo, ultraísmo, etcétera (1956, p. 1; 1974, p. 136).

En su esfuerzo por desmentir esta versión de los hechos, Paz introduce un cambio de enfoque que consiste en ver el surrealismo no tanto como producto de tal o cual momento histórico, sino más bien como una actitud espiritual que, en cuanto tal, trasciende el momento en que surgió. Siguiendo tal vez el ejemplo de ciertos historiadores del Romanticismo que solían interpretarlo como un movimiento histórico, a la vez que una actitud intemporal, Breton y sus colegas propusieron una lectura semejante al momento de lanzar sus manifiestos en los años veinte, con la cual pretendían justificar su aseveración de que poetas del siglo XIX como Blake, Nerval y Baudelaire, por ejemplo, eran surrealistas *avant la lettre*. Se trata de una interpretación discutible, desde luego, pero Paz, por lo visto, no duda en hacerla suya. Y no porque tenga especial empeño en hacer de ciertos poetas románticos unos profetas que anuncian (sin saberlo) el movimiento de Breton, sino porque sólo así puede justificar la actualidad del movimiento para poetas y lectores más recientes como él:

El surrealismo es uno de los frutos de nuestra época y no es invulnerable al tiempo; pero, asimismo, la época está bañada por la luz surrealista y su vegetación de llamas y piedras preciosas ha cubierto todo su cuerpo. Y no es fácil que esas lujosas cicatrices desaparezcan sin que desaparezca la época misma. Esas cicatrices forman una constelación de obras a las que no es posible renunciar sin renunciar a nosotros mismos. Sin embargo, el surrealismo traspasa el significado de estas obras porque no es una escuela (aunque constituya un grupo o secta), ni una poética (a pesar de que uno de sus postulados esenciales sea de orden poético: el poder liberador de la inspiración), ni una religión

o un partido político. El surrealismo es una actitud del espíritu humano. Acaso la más antigua y constante, la más poderosa y secreta (1974, p. 138).

Por lo demás, la interpretación que Paz ofrece del surrealismo en su conferencia resulta, en términos generales, bastante ortodoxa. Partiendo de la idea de que el movimiento es impulsado por tres grandes fuerzas motrices —la libertad, el amor y la poesía—, el poeta mexicano señala cómo estas tres fuerzas están unidas entre sí por la imaginación y el deseo:

El hombre es un ser que imagina y su razón misma no es sino una de las formas de ese continuo imaginar. En su esencia, imaginar es ir más allá de sí mismo, proyectarse, continuo trascenderse. Ser que imagina porque desea, el hombre es el ser capaz de transformar el universo entero en imagen de su deseo (p. 137).

Por ello mismo, argumenta Paz, el surrealismo encarna una rebelión en contra de todas aquellas fuerzas (llámense cristianismo, estalinismo o capitalismo) que opriman la libre expresión de la imaginación. Para lograr tal subversión, que supone un primer paso hacia la transformación del mundo, el hombre cuenta con el humor negro, la imagen insólita, el absurdo, el sueño, los estados de locura, así como también, claro está, con el lenguaje automático, si bien al tratar la cuestión del automatismo Paz establece por primera vez cierta discrepancia frente a lo que Breton había defendido en sus manifiestos. Y es que, al escribir los textos de *¿Águila y sol?*, su propia experiencia le había enseñado que la escritura automática, si bien estimulante como ejercicio —“ningún escritor negará que casi siempre sus mejores frases, sus imágenes más puras, son aquellas que surgen de pronto en medio de su trabajo como misteriosas ocurrencias”—, le había resultado una meta imposible de alcanzar:

Aunque se pretende que constituye un método experimental, no creo que sea ni lo uno ni lo otro. Como experiencia me parece irrealizable, al 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 inalcanzable (pp. 142-143).

Mucho más fiel a la letra y al espíritu de Breton, en cambio, es la forma en que Paz resume la relación conflictiva del surrealismo con la vida política. El asunto, desde luego, no carece de importancia, ya que la causa de una de las principales rupturas dentro del surrealismo había sido, justamente, la cuestión de si convenía o no (o más bien: si era posible o no) poner el movimiento al servicio de la Revolución. En su conferencia, Paz defiende la postura de Breton, quien muy pronto se dio cuenta de que el surrealismo era irreconciliable con el comunismo, tal y como se practicaba entonces. A finales de los años veinte y después de pasar por varias “tormentas interiores”, explica Paz:

el surrealismo decide adherirse a las posiciones de la Tercera Internacional. Y así, *La Revolución Surrealista* se transforma en *El Surrealismo al servicio de la Revolución*. Sin embargo, los revolucionarios políticos no mostraron mucha simpatía por servidores tan independientes. La máquina burocrática del Partido Comunista acabó por rechazar a todos aquellos que no pudieron o no quisieron someterse. Durante algunos años las rupturas suceden a las tentativas de conciliación. Al final se vio claro que toda síntesis era imposible (pp. 144-145).

En esta interpretación de la historia política del surrealismo, seguramente pesó mucho la estrecha amistad que unía a Paz con Breton. Aunque, dicho esto, después de tomar partido con quienes habían denunciado las purgas estalinistas en la Unión Soviética (cf. Paz 1951), era comprensible que el poeta mexicano no se sintiera de ninguna manera tentado a hacer suyas las componendas defendidas por Aragon o Éluard. (Cabe agregar que, si en su ensayo Cernuda había presentado la relación de Breton con Trotsky como un “coqueteo”, no fue porque el sevillano tomara partido con los estalinistas, sino simplemente porque se negaba ya a asumir cualquier compromiso revolucionario.)

La yuxtaposición de estos dos ensayos parece hablarnos del natural desencuentro entre un poeta, como Cernuda, que hace mucho tiempo está de regreso del surrealismo, y otro poeta, como Paz, que, si bien lleva cuatro o cinco años bajo el embrujo del movimiento, todavía está lejos de cansarse de sus atractivos. Hay coincidencias, pero también discrepancias. En

términos generales, el ensayo de Cernuda resulta menos programático que el de Paz, así como más distanciado su punto de vista. Paz rechaza la idea de que el movimiento se hubiera acabado en 1930, y ésta, desde luego, es la primera gran diferencia que los separa. En una conversación con el poeta guatemalteco Raúl Leiva, que éste publicaría varios meses después de que Paz dictó su conferencia, Cernuda se mantiene firme en su escepticismo, volviendo a quitar importancia a los esfuerzos de quienes intentan resucitar el movimiento:

Para mí, el surrealismo, después de un periodo de vida activo y fecundo que abarca unos diez años, termina hacia 1930, cuando algunos de sus miembros principales (Aragon, Eluard) entraron en el partido comunista, lo cual era término lógico del movimiento. El único recalitrante fue Breton, que siguió y sigue tratando de convencer al público que el surrealismo goza de vida renovada; él es siempre un literato estimable, pero los nuevos adeptos reclutados no tienen la importancia que tuvieron los primeros (1955, p. 3; 1994, p. 801).

En suma, resulta evidente que Cernuda guardaba todavía algo de ese espíritu subversivo que lo había atraído a los surrealistas en su juventud; pero, por la forma que tenía de interpretar tanto la historia como las metas del movimiento, debe de haber resultado un compañero de viaje bastante incómodo para el joven surrealista mexicano.

#### EL SURREALISMO Y EL POEMA EN PROSA

Tiene indudable interés el que, al acercarse al surrealismo, tanto Paz como Cernuda hayan buscado reavivar una modalidad poética de presencia más bien modesta en el mundo hispánico, pero de gran abolengo en Francia: el poema en prosa. *¿Águila o sol?* reúne los resultados de los primeros ensayos del mexicano en este género. Cernuda, que seguía la poesía de Paz desde tiempos de la Guerra Civil, tuvo que haber leído este poemario con interés: porque supuso un notable paso adelante en la carrera de su autor —los estudiosos parecen estar de acuerdo en que *¿Águila o sol?* constituyó, además de la primera aventura surrealista del poeta mexicano, el primer gran libro poético suyo—, pero también porque la forma escogida era, predominantemente, el poema en prosa. Y es que el poema en prosa fue

una modalidad que el propio Cernuda había practicado durante muchos años, y sobre todo a partir de 1940, cuando escribió los primeros poemas de *Ocnos*. La publicación de este libro en 1942 fue acogida con entusiasmo por Paz, quien ya desde entonces, si no es que antes, se interesaba vivamente por la prosa como posible vehículo de expresión poética<sup>6</sup>. No lo sabemos, pero parece casi seguro que leyó asimismo una segunda edición de *Ocnos* correspondiente a 1949, así como otra serie muy distinta que Cernuda publicó en México a finales de 1952 bajo el título de *Variaciones sobre tema mexicano*. No es mi intención dar a entender que *Ocnos* o *Variaciones* hayan influido en *¿Águila o sol?*, pero sí que las posibilidades expresivas del poema en prosa constituían un tema que interesaba a los dos poetas por igual<sup>7</sup>.

Por lo demás, quisiera destacar un dato curioso en la biografía del poeta sevillano que tal vez tenga que ver con su lectura de *¿Águila o sol?* Me refiero a la decisión que tomó en 1956, mientras preparaba la tercera edición de *La realidad y el deseo*, de integrar por primera vez a su obra poética completa una serie de poemas en prosa que fueron escritos por las mismas fechas que los poemas en verso de *Los placeres prohibidos* (es decir, se remontan a un tiempo en que Cernuda seguía apasionándose por el surrealismo), pero que no figuraron en la versión de este poemario que incorporó a la primera edición de *La realidad y el deseo* en 1936. Por qué los dejó fuera en aquel momento, no lo sabemos; puede ser que no haya querido unir verso y prosa en un solo libro, mientras que los diez poemas en prosa que sí escribió entonces quizás no le hayan parecido suficientes en volumen para justificar una edición aparte. Sea como sea, en octubre de 1956, Cernuda inició la complicada tarea de rescatar esos originales de una carpeta que, antes de abandonar España en febrero de 1938, había dejado en casa

<sup>6</sup> Sobre este tema, véase JAMES VALENDER 2006.

<sup>7</sup> Después de escrito el presente trabajo, llega a mis manos la tesis doctoral de CYNTIA MARCELA PEÑA (2002), quien estudia lo que los poemas en prosa de *¿Águila o sol?* y *Variaciones sobre tema mexicano* tienen en común (el tono meditativo de muchos de los textos, la combinación de lirismo y narratividad, el poema como testimonio de una búsqueda de identidad, y la cultura mexicana como trasfondo de esa búsqueda, entre otros rasgos). Identifica asimismo importantes diferencias (las muy distintas visiones que los dos poetas ofrecen de México, por ejemplo). Aquí he preferido relacionar *¿Águila o sol?* con los poemas en prosa surrealistas que Cernuda escribió veinte años antes, en 1931.

de una hermana suya en Madrid<sup>8</sup>. Después de revisarlos, decidió incluir ocho de ellos en la nueva edición de su obra: los entreveró con los poemas en verso de *Los placeres prohibidos*, en los mismos lugares que habían ocupado en la versión original del poemario. ¿Fue su lectura de los poemas en prosa de Paz la razón que lo animó a rescatarlos? ¿Quiso incluso rivalizar con Paz al darlos a conocer? No lo sabemos. En todo caso, si no fuera por este diálogo que Cernuda sostuvo con Paz, es posible que los ocho poemas nunca hubieran llegado a formar parte del canon de la obra poética del sevillano. En lo que sigue, me limitaré a señalar lo que los poemas en prosa de uno y otro autor tenían en común, más allá de su pertenencia a un mismo género poético.

¿*Águila o sol?* era un libro de unas cincuenta prosas, reunidas en tres secciones. En la primera, con el título de “Trabajos forzados” (que luego cambió por “Trabajos del poeta”), se agrupa una serie de breves poemas en prosa en que el poeta, casi dormido, pero al mismo tiempo casi despierto, lucha con las imágenes que los sueños diurnos le envían y que giran obsesivamente alrededor del problema mismo de la expresión poética. En la segunda sección, “Arenas movedizas”, se encuentran textos más largos que, según la descripción del propio Paz, “oscilan entre el poema en prosa y el cuento”: la mayoría refieren sueños en que el yo del poeta vive atrapado en situaciones absurdas, arrastrado por deseos o por terrores, si bien se incluye un relato —un largo y tumultuoso monólogo interior— cuya narración procede de la conciencia de una pequeña niña. En la tercera y última sección, que lleva el mismo título que el libro en su conjunto, “¿Águila o sol?”, se reúne otro grupo de poemas en prosa que, según lo que Paz explicó a Anthony Stanton (2002, p. 117), establece un diálogo con los de la primera sección: “Casi todos [los poemas de la tercera sección] son un descenso al subsuelo psíquico y mítico de México, como los «Trabajos del poeta» son un descenso dentro de mí mismo”. En realidad, creo que ambas inquietudes se encuentran en las dos secciones, que por lo demás también tienen en común una fuerte dinámica metapoética.

Paz seguramente tenía razón al defender el lugar algo insólito que *¿Águila o sol?* ocupaba dentro de la historia del poema

<sup>8</sup> Véase la carta a José Luis Cano, fechada el 27 de octubre de 1956, en CERNUDA 2003, p. 602.

en prosa en lengua española: “Si usted compara estos poemas en prosa con los escritos por los poetas de la generación anterior, en México y en España”, aseveró, por ejemplo, en su entrevista con Anthony Stanton, “verá cómo yo intenté algo muy distinto” (*loc. cit.*). Que yo sepa, nadie antes que Paz había intentado aprovechar el poema en prosa para hablar del “subsuelo psíquico y mítico de México”, y desde luego, no se encuentra nada parecido a ello en las prosas que Cernuda había escrito en 1931. Sin embargo, nadie escribe a partir de la nada y, como es natural, los poemas en prosa de Paz, al margen de sus pretensiones antropológicas, hacen suyas inquietudes que sí están muy presentes en la tradición poética moderna y que, por lo mismo, también figuran en los poemas en prosa de *Los placeres prohibidos*.

Como es bien sabido, un punto de referencia clave en la historia del poema en prosa es *Le spleen de Paris* de Baudelaire. En su extenso estudio sobre *¿Águila o sol?*, Dina L. Rivera (2016) señaló cómo la obra de Paz “retoma dos de los aspectos fundamentales que Baudelaire imprimiría a su apropiación-consolidación del poema en prosa como género: la autorreflexión sobre la actividad de la creación poética y la representación de la experiencia de la urbe moderna” (p. 122). Ambos aspectos se encuentran también en los poemas en prosa de *Los placeres prohibidos*. Pero hay un tercer rasgo que comparten los poemas de Paz y de Cernuda con los de Baudelaire, y que está íntimamente relacionado con los otros dos: su tendencia a presentar el sujeto lírico como conciencia escindida. Según lo advierte en seguida cualquier lector de la obra, uno de los temas más recurrentes de *¿Águila o sol?* es la presencia de un sujeto que está a la deriva, que no se reconoce en el mundo que tiene a su alrededor, que va en busca de su propia identidad, sólo para encontrarse, de repente, convertido en una segunda persona (un *tú*) o también en una tercera (un *él*): en todo caso, en un *otro*. Inevitable recordar aquí el célebre dicho de Rimbaud: *Je est un autre*. Y es que, para repetir una afirmación de Breton que el propio Paz incluye en su conferencia de 1954 sobre el surrealismo: “Desde Arnim toda la historia de la poesía moderna es la de las libertades que los poetas se han tomado con la idea del yo soy” (1974, p. 141).

En *¿Águila o sol?* esta escisión interior, o desdoblamiento, que lleva al sujeto a verse como otro, se da en numerosos textos, pero por su sencillez citaremos el ejemplo que nos ofrecen

los primeros renglones del poema “Encuentro”, que figura en la segunda sección del libro, “Arenas movedizas”:

Al llegar a mi casa, y precisamente en el momento de abrir la puerta, me vi salir. Intrigado, decidí seguirme. El desconocido —escribo con reflexión esta palabra— descendió las escaleras del edificio, cruzó la puerta y salió a la calle. Quise alcanzarlo, pero él apresuraba su marcha exactamente con el mismo ritmo con que yo aceleraba la mía, de modo que la distancia que nos separaba permanecía inalterable. Al rato de andar se detuvo ante un pequeño bar y atravesó su puerta roja. Unos segundos después yo estaba en la barra del mostrador, a su lado (2014, p. 175).

El yo busca al otro, queriendo, pero a la vez temiendo, encontrarlo. Y es que, en la medida en que la identidad del otro se confirma, la del yo se pone en entredicho: su seguridad en sí mismo se va tambaleando. Es decir, el “encuentro” de los dos supone un momento decisivo para el poeta: un momento de disolución o de muerte, pero al mismo tiempo un momento que le brinda la posibilidad de una transformación, de una vida nueva: el yo puede, en efecto, llegar a ser otro.

En el relato citado, el tenso conflicto entre fascinación y miedo no se resuelve. Sin embargo, en otros momentos el poeta sí opta por una solución más positiva. Es el caso, por ejemplo, del texto titulado “Viejo poema”, incluido en la tercera sección del libro. En el primero de los dos párrafos que conforman el texto, el poeta se queja de sentirse atrapado en una identidad trasnochada que un viejo poema suyo ha fijado para toda la eternidad: “En vano hojéo mi vida. Mi rostro se desprende de mi rostro y cae en mí, como un silencioso fruto podrido. Ni un son, ni un ay” (p. 189). Pero de repente, en el segundo párrafo, apoyándose en un desdoblamiento en *tú*, el poeta se arrepiente, se disocia por completo del ser que ha sido y confía en la poesía para inventarse un nuevo futuro que le asegure al mismo tiempo un presente nuevo y un nuevo pasado:

No. Quédate, si quieres, a rumiar al que fuiste. Yo parto al encuentro del que soy, del que empieza a ser, mi descendiente y antepasado, mi padre y mi hijo, mi semejante desemejante. El hombre empieza donde muere. Voy a mi nacimiento (p. 190).

Los poemas en prosa de *Los placeres prohibidos* son muy distintos de los de *¿Águila o sol?* y, sin embargo, se insertan en la

misma dinámica moderna del yo escindido. De hecho, es justamente en los poemas en prosa surrealistas de Cernuda donde empieza a cobrar fuerza el desdoblamiento en *tú* que tan decisivo ha de resultar para su poesía de madurez<sup>9</sup>. Leamos, como ejemplo, el poema que lleva el título “Tienes la mano abierta”, que, como algunos otros de la serie, consta de cuatro párrafos muy breves:

Tienes la mano abierta como el ala de un pájaro; no temes que huyan las buenas acciones, los delirios, lo que no sufre compostura.

Un grito, y cantas la luz renovada. Un deseo, y mueres calladamente. Cuando sabrás que el color violado de las conchas, que sonríen tan vagas en la tierra, es la nueva melodía.

Ajusta tu ritmo y tu voz; vuelve la cabeza a derecha e izquierda: eres el señor de las alturas y de las bajezas. Saluda al público cuando llegue la noche. Escucha al mirlo cómo se burla de Dios.

Liberado, sonríe con gracia fresca, como muere un niño (1993, p. 190).

Sin duda, sería un error pretender dar valor simbólico demasiado preciso a imágenes como “el ala de un pájaro” o “el color violado de las conchas” o “la nueva melodía”, si bien las tres parecen indicar alguna forma sublime de belleza natural. En todo caso, aun después de una sola lectura, creo que cabe ver aquí la articulación de una actitud similar a la que se esboza al final del “Viejo poema” de Paz: actitud que supone tanto la intuición de una posible vida nueva como la predisposición de asumirla, serenamente, aun cuando la muerte siempre esté al acecho. Tal vez la principal diferencia entre los dos poemas sería que para Paz esa liberación es el resultado de un esfuerzo deliberado del hombre adulto, mientras que para Cernuda es un estado involuntario, una especie de gracia recibida, que en su expresión más plena sólo se vive en la niñez: “El hombre empieza donde muere. Voy a mi nacimiento”, escribe Paz. “Liberado, sonríe con gracia fresca, como muere un niño”, dice Cernuda.

Así, pues, vemos cómo los dos poetas, cada uno en su momento y a su manera, encontraron en el surrealismo, y más específicamente en el poema en prosa surrealista, una forma que les permitió renovar uno de los grandes tópicos de la poesía moderna: el drama del sujeto escindido en dos.

<sup>9</sup> Sobre este punto, véase JAMES VALENDER 1989.

## DOS VISIONES DEL AMOR

Como ya he señalado, Octavio Paz no creía que la escritura automática recomendada por los surrealistas en sus manifiestos fuese realizable. ¿*Águila o sol?* fue sin duda el poemario suyo en que más se aproximó al automatismo. En las obras que siguieron después —*Semillas para un himno* (1954), *Piedra de sol* (1957) y *La estación violenta* (1958)— el poeta se preocupó cada vez menos por atender al dictado del inconsciente, pero sin por ello renunciar a los fundamentos del pensamiento surrealista, creyendo, como creía, que, lejos de ser una cuestión técnica o metodológica, el surrealismo era “una actitud del espíritu humano” (1974, p. 138). Expresó esta forma de entender el surrealismo a lo largo de los años cincuenta, en poemas a menudo extensos, que solían apoyarse, a su vez, en versículos muy largos, medidos más por el pulmón del propio poeta que por ninguna consideración de orden métrico. Aunque dicho esto, hay que reconocer que la obra más emblemática de estos años, *Piedra de sol*, representa una excepción muy notable a esta preferencia por el verso libre, en la medida en que está compuesta de 584 versos endecasílabos, perfectamente cincelados.

Otro rasgo de esta poesía surrealista de los años cincuenta es el interés que refleja por explorar la cultura indígena de México, y en esto, en cambio, *Piedra de sol* sí coincide con los demás poemarios surrealistas publicados por Paz en esas fechas. De hecho, este rasgo salta a la vista desde la forma circular misma que el poema va adoptando y que se inspira en parte (como indica el título del poema) en el célebre calendario azteca. Desde luego, sorprende descubrir que la pasión de Paz por el surrealismo haya desembocado en un largo poema discursivo compuesto de 584 versos endecasílabos; pero está claro: hay que buscar el surrealismo del poema, más que en la versificación, en las ideas que el poema defiende y que propone encarnar.

Al margen de las muchas otras inquietudes que encuentran expresión en el poema, “Piedra de sol” constituye una larga meditación sobre el amor: meditación que el poeta, en su fidelidad a la doctrina surrealista, vincula estrechamente con la poesía y con la libertad humana. Por medio del amor el hombre se libera de la enajenación a la que la vida moderna lo condena: vive inmerso en el mundo natural y, por ende, en relación armoniosa con sus propias fuerzas naturales. La ex-

perencia supone asimismo un intenso cambio de conciencia: una especie de muerte y renacimiento que sumen al hombre en un tiempo sin tiempo, en que ya no hay ni antes ni después, sino que todo está eternamente presente: una situación paradójica, desde luego, pero que la forma circular del poema resume con eficacia y sencillez.

En efecto, si la propia poesía está vinculada con el amor, es justamente porque, además de partir de esta experiencia, ofrece la posibilidad de encarnarla y de compartirla. Esto es de importancia fundamental para el poeta mexicano, quien cree que el amor puede sentar las bases de una profunda comunión del hombre, no sólo con su propio potencial creativo, sino también con los demás seres humanos que viven la misma soledad. Idea esta que nos permite entender la faceta revolucionaria del credo surrealista de Paz. Según el poeta, “el amor nace cuando dos se besan”; pero, cuando estos dos se besan, también se restaura algo que los trasciende y que sienta las bases de una nueva poética, lo mismo que de un nuevo orden social, libre de la enajenación y de la explotación que caracterizan la vida moderna:

Si dos se besan  
el mundo cambia, encarnan los deseos,  
el pensamiento encarna, brotan alas  
en las espaldas del esclavo, el mundo  
es real y tangible, el vino es vino,  
el pan vuelve a saber, el agua es agua,  
amar es combatir, es abrir puertas,  
dejar de ser fantasmas con un número  
a perpetua cadena condenado  
por un amo sin rostro (2014, p. 231).

Paz se muestra muy consciente de todo lo que se opone a la realización de esta utopía; pero en su poema, los militares, los clérigos, los banqueros y los demás defensores del *statu quo* nada pueden ante los rasgos curativos que el surrealismo asigna al amor:

las paredes  
invisibles, las máscaras podridas  
que dividen al hombre de los hombres,  
al hombre de sí mismo,

se derrumban  
por un instante inmenso y vislumbramos  
nuestra unidad perdida, el desamparo  
que es ser hombres, la gloria que es ser hombres  
y compartir el pan, el sol, la muerte,  
el olvidado asombro de estar vivos (*loc. cit.*).

Este mensaje de amor —un mensaje de fe en el hombre y en la poesía— quizás encierre el sentido último de todo el poema.

Ahora bien, después de hacer este rápido resumen del argumento amoroso de *Piedra de sol* (un resumen que permite valorar —si no otra cosa— al menos la absoluta fidelidad con que Paz hace suyas algunas ideas centrales de la doctrina surrealista), propongo que nos detengamos brevemente en un aspecto del poema que nos permitirá apreciar, según creo, la forma en que la poesía de Cernuda pudo haber pesado en el poeta mexicano a la hora de desarrollar esta temática. A lo largo de *Piedra de sol* Paz insiste bastante en el carácter momentáneo del amor. La transfiguración dura sólo un instante, después del cual desaparece, obligando al amante a ir en su búsqueda una y otra vez. Así como el nacimiento sigue a la muerte, la muerte sigue al nacimiento y así *ad infinitum*. Una posible consecuencia de esta situación es que el amante o el poeta se sienta atrapado en un círculo vicioso en que todo se repite interminablemente:

oh vida por vivir y ya vivida,  
tiempo que vuelve en una marejada  
y se retira sin volver el rostro,  
lo que pasó no fue pero está siendo  
y silenciosamente desemboca  
en otro instante que se desvanece (p. 226).

Leyendo estos versos, vemos cómo la interminable repetición de lo mismo, repetición simbolizada en la forma circular del poema, también tiene su lado sombrío. Y es que, cuando no supone cierta trascendencia, el ciclo vital puede vivirse como un tedio insoportable. ¿Cómo asegurar que el amor suponga una experiencia trascendente? La solución a este dilema que propone *Piedra de sol* es que, en lugar de preocuparnos por la duración del instante, debemos fijarnos en su intensidad, en su profundidad y en su unicidad. En *Piedra de sol* la mujer amada tiene múltiples caras, pero conforme avanza en su meditación

el poeta descubre que todas ellas tienden a fundirse en una sola, de carácter arquetípico: “son un solo rostro / los sucesivos rostros de la llama”. Los rostros pueden cambiar, pero la llama es siempre igual a sí misma y, en cuanto tal, constituye algo que resiste el paso del tiempo. De esta manera Paz va formulando la idea del amor como una entelequia trascendente que da sentido permanente a la vida del amante o del poeta que se inspira en ella. La presencia de este elemento es evocada brevemente en una sección de *Piedra de sol* en que, después de invocar el ejemplo de quienes persiguen el amor por medio de la materialidad de los sentidos, el poeta ensalza el otro camino, el de quienes la buscan por la vía contemplativa:

el difícil diamante de los santos  
que filtra los deseos, sacia el tiempo,  
nupcias de la quietud y el movimiento,  
canta la soledad en su corola,  
pétalo de cristal es cada hora,  
el mundo se despoja de sus máscaras  
y en su centro, vibrante transparencia,  
lo que llamamos Dios, el ser sin rostro  
emerge de sí mismo, sol de soles,  
plenitud de presencias y de nombres (p. 232).

La temática que acabamos de destacar —tanto la idea de una existencia compuesta de repeticiones interminables como el planteamiento de un horizonte ideal que permita al hombre salir de este infierno— nos remite tal vez a las ideas de Nietzsche sobre el eterno retorno de lo mismo, si bien el epígrafe que encabeza el poema nos da a entender que, al desarrollar estos asuntos, Paz se inspiró más bien en ciertos versos de Gérard de Nerval. Paz leyó, sin duda, tanto al filósofo alemán como al romántico francés. Sin embargo, en la formulación de esta temática en *Piedra de sol*, y sobre todo en la idea de que lo importante es la *llama* y no el *rostro* (o sea, el carácter trascendente del instante de amor vivido y no la figura amada), considero que también tuvo muy presente el ejemplo de Cernuda, y muy en particular un verso suyo que lo había atraído desde los años cuarenta: “El amor es lo eterno y no lo amado”. El verso procede del poema “Vereda del cuco”, de *Como quien espera el alba*, un libro publicado por primera vez en Buenos Aires en 1947. El fragmento en cuestión reza así (1993, pp. 376-377):

Tal si fuese la vida  
Lo que el amante busca,  
Cuántas veces pisaste  
Este sendero oscuro  
Adonde el cuco silba entre los olmos,  
Aunque no puede el labio  
Beber dos veces de la misma agua,  
Y al invocar la hondura  
Una imagen distinta respondía,  
Evasiva a la mente  
Ofreciendo, escondiendo  
La expresión inmutable,  
La compañía fiel en cuerpos sucesivos,  
Que el amor es lo eterno y no lo amado.

Los últimos versos citados son muy reveladores, me parece, del dilema amoroso que se dramatiza en *Piedra de sol*: la imagen de cada rostro es distinta y, sin embargo, cada rostro es a la vez cifra de una sola realidad inmutable, el rostro sin rostro: el amor mismo. En relación con este planteamiento, cabe citar aquí unas palabras que Paz incluyó en una carta a Cernuda en la que comentaba la publicación en 1947 de *Como quien espera el alba*, el libro en que estos versos se recogían: “Recuerdo que hace años me impresionó mucho aquel verso suyo «No es el amor quien muere, sino nosotros mismos». Pero ahora esa verdad romántica se ha transformado en esta: «El amor es lo eterno y no lo amado». Antes, usted había expresado un hecho trágico; ahora una verdad espiritual”<sup>10</sup>. El primer verso

<sup>10</sup> Cernuda transcribe estas palabras de Paz en una carta que envió a Fernando Charry Lara el 1º de julio de 1948. Véase CERNUDA 2003, p. 454. Se observa un pequeño error en la transcripción que se ofrece allí de los primeros versos, que deben rezar: “No es el amor quien muere, / Somos nosotros mismos” (CERNUDA 1993, p. 210). Cabe agregar que la lección que Paz sacó de este poema también encuentra eco en el prólogo que escribió en 1957 para *Las peras del olmo* (ed. cit., p. 8). Al referirse allí a los autores que lamentaba no haber tratado en su libro, apuntó lo siguiente sobre Cernuda: “Sería ocioso señalar, fuera ya del ámbito mexicano, algunas grandes ausencias hispanoamericanas y españolas; al menos debo mencionar *La realidad y el deseo*, de Luis Cernuda. El tema del deseo, esto es, de la imaginación amorosa que, lanzada hacia su objeto, no teme incendiarlo ni incendiarse, para renacer de nuevo, desemboca en ese libro en el de la conciencia. Dolorosa conciencia del poeta en un mundo hostil, sí, pero también conciencia de la poesía y del amor: contemplación. Porque la poesía que parte de la conciencia de nuestra mortalidad, nos lleva a la contemplación de la inmortalidad del amor” (*id.*).

citado aquí por Paz corresponde al poema XII de *Donde habite el olvido* (1932-1933), poemario en que el tormento de un amor frustrado se expresa justamente en términos de una condena a pasar una y otra vez por la misma experiencia de atracción y rechazo, perpetua humillación de la que el poeta intenta en vano escapar: “No, no quisiera volver, / Sino morir aún más, / Arrancar una sombra, / Olvidar un olvido” (1993, p. 210). En el poema escrito diez años más tarde, Cernuda encuentra una forma de salir del *impasse*.

Si resulta cierta esta hipótesis sobre la influencia de la poesía de Cernuda, estamos ante una situación bastante curiosa. Porque, desde luego, resulta algo insólito descubrir que en una de sus más célebres obras surrealistas de los años cincuenta Paz se haya inspirado no en unos versos surrealistas de Cernuda, sino en un poema meditativo suyo de los años del exilio. Pese a sus constantes declaraciones de fidelidad al movimiento de Breton, ¿no estaría Paz buscando, él también, convertir su propio sufrimiento trágico en “una verdad espiritual”? Y para ello, ¿no estaría acercándose a la vía contemplativa practicada por el poeta español? En todo caso, cabe ver en *Piedra de sol* un primer intento (tal vez inconsciente todavía) por despedirse del surrealismo a la vez que una vigorosa celebración de muchos de sus valores más positivos<sup>11</sup>.

Durante los años cincuenta Cernuda no escribió nada que pudiera compararse ni con *¿Águila o sol?* ni con *Piedra de sol*. Sin embargo, me parece que un poema como “*Birds in the night*”,

Encontramos otra expresión de la misma idea en su ensayo “La palabra edificante” (*Revista de la Universidad de México*, 11, julio de 1964, p. 12): “En un poema de *Como quien espera el alba* (1947) [Cernuda] dice: «El amor es lo eterno y no lo amado». Quince o veinte años antes había dicho lo mismo, con mayor exasperación: «No es el amor quien muere, somos nosotros mismos». En uno y otro caso afirma la primacía del amor sobre los amantes, pero en el poema de juventud el acento está en el morir del hombre y no en la inmortalidad del amor. La diferencia de tono muestra el sentido de su evolución espiritual: en el segundo texto el amor ya no es inmortal sino eterno y el «nosotros» se convierte en «lo amado». El poeta no participa: ve. Paso del amor activo al contemplativo” (cf. PAZ 1994, pp. 252-253).

<sup>11</sup> En este contexto resulta interesante algo que OCTAVIO PAZ (2008) señalaría a Tomás Segovia, al comentar la evolución que *Piedra de sol* representaba frente a *¿Águila o sol?*: “*Piedra del sol* está después de mis experiencias de escritura surrealista; al mismo tiempo, no deja atrás el surrealismo; su visión reaparece adelante: es el horizonte que se despliega constantemente ante el poema. En suma, *Piedra del sol* es lo que está después de mis experiencias surrealistas y simultáneamente *lo que va al encuentro del surrealismo*” (p. 63).

escrito en 1956 y recogido tiempo después en *Desolación de la Quimera* (1962), puede leerse, entre las demás lecturas que admite, como una respuesta a las distintas reivindicaciones del movimiento francés que Paz llevaba tiempo formulando tanto en su poesía como en su obra ensayística; una respuesta que reitera todo cuanto Cernuda comparte con Paz en su valoración del surrealismo, pero también todo cuanto lo separa de él. En todo caso, es un poema que reflexiona sobre un momento en la vida de dos grandes poetas franceses del siglo XIX, Verlaine y Rimbaud, este último, además, una de las figuras más admiradas por Breton y sus colegas.

Como señalan los editores de la poesía de Cernuda, el título que el poeta sevillano puso a sus versos nos remite a un poema homónimo, "*Birds in the night*", que Verlaine incluyó en su libro *Romances sans paroles* (1874), un poemario inspirado en la crisis personal y matrimonial que su pasión por Rimbaud desencadenó en su vida. (Se trata de un episodio sobre el cual, curiosamente, Cernuda había llamado la atención en una nota publicada unos veinticinco años antes, en 1931<sup>12</sup>.) Como es natural, Cernuda marca su distancia frente al poema de Verlaine, del que retoma sólo el título. Y es que mientras en su poema Verlaine explica a su esposa los sentimientos encontrados que guarda hacia ella a pesar de haberla abandonado por Rimbaud, Cernuda se centra en la relación misma que se habrá dado entre los dos hombres, presentándola en toda su triste y cruda realidad. En la tercera estrofa, por ejemplo, Cernuda (1993, p. 496) comenta lo siguiente:

Corta fue la amistad singular de Verlaine el borracho  
Y de Rimbaud el golfo, querellándose largamente.  
Mas podemos pensar que acaso un buen instante  
Hubo para los dos, al menos si recordaba cada uno  
Que dejaron atrás la madre inaguantable y la aburrida esposa.

Al igual que varios poemas de *Semillas para un himno* y *La estación violenta*, el poema está escrito en versículos bastante extensos; pero, a diferencia de los de Paz, éstos constituyen un ritmo sumamente duro para el oído; de hecho, como si propusiera burlarse de cualquier expresión melódica, el poema lleva el tono discursivo a un extremo en que el prosaísmo está a

<sup>12</sup> Véase "Epistolario de Rimbaud", en CERNUDA 1994a, pp. 34-36.

punto de volverse prosa periodística. Pero en términos de la visión del amor que el poema expresa, la diferencia con respecto al mundo de Paz resulta, si cabe, todavía más notoria. Y es que para Cernuda el amor evidentemente no tiene el efecto liberador que tiene para el poeta mexicano. Cuando se refiere al “buen instante” que Rimbaud y Verlaine a lo mejor han logrado robar a “la madre inaguantable” y a “la aburrida esposa”, este instante dista mucho de encapsular la experiencia trascendente que el mexicano celebraba bajo el mismo nombre. En todo caso, hasta esa pequeñísima parcela de vida amorosa, de vida verdadera, tiene que pagarse con el desdén y el desprecio de la sociedad bien pensante, tal y como Cernuda señala en los versos que siguen:

Pero la libertad no es de este mundo, y los libertos,  
En ruptura con todo, tuvieron que pagarla a precio alto (*id.*).

“La libertad no es de este mundo”: nada más alejado de la visión utópica de Paz que esta amarga constatación de Cernuda.

Pero, al leer estos últimos versos, vemos cómo el argumento del poema ha ido cambiando. Ya no se centra tanto en la conflictiva relación entre Verlaine y Rimbaud como en otro tema ligeramente distinto: el de la difícil relación del poeta moderno con la sociedad en que le ha tocado vivir. Y, en efecto, mientras que en su obra surrealista el poeta mexicano pone todo el énfasis en la transformación espiritual que su doctrina del amor puede traer al hombre moderno, en su poema el sevillano insiste más bien en todo lo que se opone a esta libertad. Rimbaud y Verlaine ahí están, “tras el muro”, nos dice Cernuda:

Presos de su destino: la amistad imposible, la amargura  
De la separación, el escándalo luego; y para este  
El proceso, la cárcel por dos años, gracias a sus costumbres  
Que sociedad y ley condenan, hoy al menos; para aquel a solas  
Errar desde un rincón a otro de la tierra,  
Huyendo a nuestro mundo y su progreso renombrado (*id.*).

Cernuda celebra el valor con que los dos poetas franceses le dan la espalda a la sociedad de su tiempo; pero no por ello deja de señalar el triste destino que inevitablemente les espera a todos los que se propongan vivir así, al margen de la ley y alejado de las normas morales más sagradas: de una manera o de

otra la misma sociedad que los tiene oprimidos terminará por destruirlos. Y el castigo no termina ahí, con la muerte del poeta. Le espera algo todavía peor. Aun cuando la obra del poeta consiga para él cierta fama póstuma, las autoridades —agrega Cernuda— siempre buscarán apropiarse de ella, presentando una imagen de su obra y de su vida que resulta domesticada, cuando no del todo tergiversada. Esto es lo que ha ocurrido con Verlaine, denuncia el sevillano, y aún más, si cabe, con Rimbaud:

“¿Verlaine? Vaya, amigo mío, un sátiro, un verdadero sátiro  
 Cuando de la mujer se trata; bien normal era el hombre,  
 Igual que usted y que yo. ¿Rimbaud? Católico sincero, como está  
 [demostrado].  
 Y se recitan trozos del “Barco ebrio” y del soneto a las “Vocales”.  
 Mas de Verlaine no se recita nada, porque no está de moda  
 Como el otro, del que se lanzan textos falsos en edición de lujo;  
 Poetas mozos de todos los países hablan mucho de él en sus pro-  
 vincias<sup>13</sup>.”

El principal blanco de la censura de Cernuda es la hipocresía de la clase burguesa. Pero, como deja ver el último verso citado, el poeta denuncia también la incomprensión de otros sectores de la sociedad, cuyos aplausos no suenan menos vacíos a sus oídos. En realidad, el vulgo contra el cual el poeta tiene que luchar procede de todos los estratos sociales.

En fin, “*Birds in the night*” forma parte de una larga serie de poemas en que Cernuda se puso a meditar sobre el lamentable destino de todo poeta verdadero. Es una serie que comenzó con el “Soliloquio del farero” y “La gloria del poeta”, de *Invocaciones*, y que siguió con los poemas “A un poeta muerto (F.G.L.)” y “A Larra con unas violetas”, de *Las Nubes*, y más tar-

<sup>13</sup> LUIS CERNUDA 1993, p. 497. En una primera redacción del poema, Cernuda había ofrecido una versión ligeramente distinta de este último verso: “Poetas hispanoamericanos hablan mucho de él en sus provincias”. Esta primera redacción fue publicada en *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, núm. 380 (1º de julio de 1956); véanse las notas a la edición de *Poesía completa* (CERNUDA 1993, p. 819). El lacónico comentario, con su fuerte carga de eurocentrismo, refleja el escaso respeto que Cernuda sentía por el mundo literario mexicano, pero, desde luego, no por Octavio Paz, a quien, en carta a Sebastian Kerr del 30 de abril de 1960, identificó justamente como “el único intelectual mexicano, que yo sepa, que no es provinciano” (CERNUDA 2003, pp. 854-855).

de con el homenaje a “Góngora”, de *Como quien espera el alba*. En fechas posteriores vuelve a aparecer la misma temática. Por ejemplo, en “Limbo”, poema que Cernuda dedica a Paz al incluirlo en la tercera edición de *La realidad y el deseo*, publicada hacia finales de 1958<sup>14</sup>. De nuevo, se trata de un texto lleno de indignación: después de denunciar allí la comercialización póstuma del libro de un poeta que a lo mejor pasó la vida en la miseria más absoluta (no se le identifica porque en este caso el nombre es lo de menos), Cernuda termina por sugerir que sería incluso mejor quemar el libro antes de permitir que se convierta en botín de los diletantes y los cínicos: “Mejor la destrucción, el fuego”<sup>15</sup>. La decisión de Cernuda de dedicar el poema “Limbo” al amigo mexicano parece confirmar el especial interés que éste tenía por los poemas apoyados en dicha temática. Y en efecto, en unos apuntes suyos sobre la tercera edición de *La realidad y el deseo* publicada en 1958, Paz resaltaría no el surrealismo de Cernuda, sino justamente los poemas dedicados a recrear la vida de los grandes genios poéticos: “En todos ellos”, escribió el mexicano, “hay algo que no encuentro en casi ningún otro poeta de su generación: la conciencia del destino del poeta como un ser aparte y que sólo se afirma por la negación del mundo abyecto que lo rodea. En esto y no en su lenguaje reside la modernidad de su último período” (1959, p. 23; 1994, p. 236).

## ENVÍO

En junio de 1959 Paz retomó su vida errante al ser enviado a París como delegado de México ante la Unesco. Su relación

<sup>14</sup> El poema fue escrito en marzo de 1952, en Nueva Inglaterra, donde Cernuda vivía antes de trasladarse, unos meses después, a México. Se publicó por primera vez, sin dedicatoria, en la *Revista de la Universidad de México*, en noviembre de 1953, dos meses después de que Paz regresara a México.

<sup>15</sup> Véase CERNUDA 1993, pp. 460-462. Al escribir “Piedra de sol”, y concretamente a la hora de formular su propio repudio de las fuerzas enajenantes que presiden la sociedad moderna, no es imposible que Octavio Paz haya tenido presente este verso final —“Mejor la destrucción, el fuego”— del poema de Cernuda. En el poema del mexicano leemos: “mejor el crimen, / los amantes suicidas, el incesto / de los dos hermanos como dos espejos / enamorados de su semejanza, / mejor comer el pan envenenado, / el adulterio en lechos de ceniza, / los amores feroces, el delirio, / su yedra ponzoñosa...” (PAZ 2014, p. 231).

con Cernuda se mantuvo por carta, pero el diálogo que los dos habían sostenido durante los cinco años anteriores seguramente perdió algo de su inmediatez. ¿Qué conclusiones podemos entresacar de esta breve cala en la obra de los dos poetas? En sus respectivas interpretaciones del surrealismo, Paz y Cernuda coincidieron sobre todo en considerar que el surrealismo constituía, más que una escuela estética, una actitud espiritual, una postura rebelde ante la sociedad. Discreparon, en cambio, en cuanto a la actualidad del movimiento en los años cincuenta: mientras que Paz defendía su plena vigencia, Cernuda insistió en concebir el surrealismo como un movimiento histórico que, en cuanto tal, tuvo su momento de esplendor hasta debilitarse y extinguirse. Fue ésa una diferencia notable; sin embargo, no fue, sin duda, la consideración más importante que separó sus respectivas visiones del surrealismo. La discrepancia más evidente habría sido la dificultad que Cernuda tenía para hacer suyo todo cuanto Paz encontraba de positivo en el movimiento francés, para compartir esa fe que el mexicano tenía puesta en la posibilidad de lograr una transformación del mundo mediante el amor y la poesía.

En su conferencia sobre el surrealismo, Paz coincidió con Cernuda en identificar una importante diferencia entre la etapa dadaísta del movimiento y su historia propiamente dicha, una historia que habría comenzado con la publicación del primer manifiesto en 1924:

Movimiento de rebelión total, nacido de Dadá y su gran sacudimiento, el surrealismo se proclama como una actividad destructora que quiere hacer tabla rasa con los valores de la civilización racionalista y cristiana. *A diferencia del dadaísmo*, es también una empresa revolucionaria que aspira a transformar la realidad y, así, obligarla a ser ella misma (1974, p. 138; la cursiva es mía)<sup>16</sup>.

Si Cernuda se había sentido identificado más bien con la etapa dadaísta de los surrealistas, fue justamente por el nihilismo radical que los caracterizaba entonces. El surrealismo propiamente dicho había supuesto para Breton y sus amigos el abandono de esa actitud nihilista inicial, de esa postura puramente crítica o negativa. “Dada n’est plus”, había declarado Breton en noviembre de 1922, ante un público reunido en el

<sup>16</sup> Desde luego, para Cernuda la realidad no necesitaba de persuasión alguna para ser lo que era.

Ateneo de Barcelona: “En ce qui me concerne, il m’était impossible de tenir plus longtemps à Dada qui, en tant que force tournée toute entière contre l’extérieur, perdait toute raison d’être dès le moment qu’il se montrait impuissant à modifier les proportions du conflit” (1924, p. 208). Poseído por cierto fatalismo, Cernuda nunca pudo unirse del todo a los esfuerzos de Breton y su grupo por asumir una actitud más positiva: nunca pudo (tal vez nunca quiso) superar por completo la impotencia que sentía al enfrentar la realidad, una impotencia que seguía condicionando su visión social no menos que su concepción del amor. Y con toda probabilidad fue esta impotencia, y el nihilismo que engendraba, lo que finalmente le impidió compartir también las esperanzas que Paz depositaba en el surrealismo como fuerza capaz de transformar el mundo.

Entrevistado por Roberto Vernengo en Ginebra, en el verano de 1953, Paz reconoció que en su nuevo pensamiento influían no sólo el surrealismo, sino también, y mucho, el existencialismo de Heidegger. De hecho, insinuó que su concepto de la inspiración poética probablemente debía mucho más a las reflexiones sobre la libertad de Heidegger que al dictado del inconsciente de Breton: “La inspiración es un acto libre: creación”, explicó a Vernengo. “Por lo tanto, no es una revelación proveniente de una fuerza extraña —Dios, el inconsciente, el pueblo o la masa—, sino la revelación que nosotros mismos nos hacemos” (1954, p. 24; 2002, p. 169)<sup>17</sup>. Sea cual sea su origen, esta afirmación nos alerta de otra diferencia fundamental entre Paz y Cernuda. Porque la idea de la poesía como una actividad *libremente* emprendida nunca pasó por la mente del poeta español. Siempre la concibió como una oscura fatalidad que no tenía más remedio que asumir: era “el destino de esos *alguien* que dicen: «tú me escogiste para ti, yo ¿qué había de hacer sino seguirte?»”. Esto lo escribió Cernuda en 1929, en pleno furor surrealista, en una nota sobre Paul Éluard (véase en *Prosa II*, 1994a, p. 16). La misma idea reapareció poco después, aunque expresada de otra forma, cuando, tras sus primeras lecturas de los románticos alemanes e ingleses, fue desarrollando su teoría del *daimon*: su idea del poeta cual

<sup>17</sup> Sobre el sincretismo que caracteriza el pensamiento de Paz en *El arco y la lira*, me han resultado muy esclarecedores los comentarios de ANTHONY STANTON (2015, pp. 339-411). Véase también ENRICO MARIO SANTÍ 2016, pp. 268-274.

ser impulsado por una fuerza *daimónica* superior a sus propias fuerzas, que hacía de él lo que quería, como llevarlo a chocar una y otra vez contra el mundo, pero también contra las limitaciones de su propia existencia<sup>18</sup>. Este rasgo, por cierto, fue algo que el mexicano destacó en 1959, en sus apuntes sobre *La realidad y el deseo*:

Desesperación, fe, soberbia: palabras contradictorias y que, sin embargo, [en este caso] se juntan naturalmente. Todas ellas dependen de otra, que las sostiene en vilo, frente a frente, en una especie de tenso equilibrio: fatalidad, necesidad. Cernuda es uno de los raros poetas fatales de nuestra época. Escribe porque no tiene más remedio que hacerlo (1994, p. 233).

Desde luego, nada había más lejos de este planteamiento fatalista de la experiencia poética que el voluntarismo afirmativo que respaldaba la visión surrealista (o existencialista) de Paz.

El amor y la poesía constituían lo mejor de este mundo, en eso Cernuda estaba de acuerdo con Paz; pero, aun así (el español habría insistido), tanto el amor como la poesía estaban condenados de antemano al fracaso. Su nihilismo se resume muy bien en los últimos versos del poema “*Birds in the night*”, que por lo demás son el ejemplo perfecto de esa “negación del mundo abyecto que lo rodea” al que aludía Paz en sus notas sobre *La realidad y el deseo*. Exasperado por lo que llama la “farsa elogiosa repugnante” con que la sociedad trata a poetas tan extraordinarios como Rimbaud y Verlaine, Cernuda (1993, p. 497) termina su poema formulando un amargo mensaje de repudio al mundo en general:

Alguna vez deseó uno  
Que la humanidad tuviese una sola cabeza, para así cortársela.  
Tal vez exageraba: si fuera sólo una cucaracha, y aplastarla.

Paz también censuraba todo cuanto se oponía a su visión del amor y de la poesía; pero, para bien o para mal, era incapaz de la vehemencia de Cernuda, de esa extrema negatividad.

<sup>18</sup> Véase “Palabras antes de una lectura”, en CERNUDA 1994, pp. 601-606; la primera versión del texto data de 1935. Un corolario de esta teoría del *daimon*, desde luego, era ese otro gran tema romántico de Cernuda, cuya importancia ya he comentado: el del poeta como ser dotado de una visión privilegiada del mundo que, sin embargo, vivía marginado de una sociedad que ni lo entendía ni lo quería entender.

## REFERENCIAS

- BRETON, ANDRÉ 1924. "Caractères de l'évolution moderne et ce qui en participe", en *Les pas perdus*, Gallimard, Paris.
- CERNUDA, LUIS 1953. "Limbo", *Revista de la Universidad de México*, noviembre, p. 11. [Recogido en Cernuda 1993, pp. 460-462. Se había incluido antes, como indicio en el texto, en la 3ª ed. de *La realidad y el deseo*, en 1958.]
- CERNUDA, LUIS 1954. "Superrealismo", *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, 258, 28 de febrero, p. 3. [Recogido por Derek Harris y Luis Maristany en su edición del primer tomo de la *Prosa* de Cernuda (1994, pp. 189-190).]
- CERNUDA, LUIS 1993. *Poesía completa*. Eds. D. Harris y L. Maristany, Siruela, Madrid.
- CERNUDA, LUIS 1994. *Obra completa*. T. 2: *Prosa I*. Eds. D. Harris y L. Maristany, Siruela, Madrid.
- CERNUDA, LUIS 1994a. *Obra completa*. T. 3: *Prosa II*. Eds. D. Harris y L. Maristany, Siruela, Madrid.
- CERNUDA, LUIS 2003. *Epistolario 1924-1963*. Ed. James Valender, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, Madrid.
- DOCE, JORDI 2002. "Pervivencias del surrealismo en la poesía de Luis Cernuda", *Ínsula*, 669, septiembre, pp. 9-12.
- DURÁN, MANUEL 1950. *El superrealismo en la poesía española contemporánea*, Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- HERNÁNDEZ LUNA, JUAN 1955. "Noticias de la Facultad de Filosofía y Letras. Cursos de invierno", *Filosofía y Letras*, 29, 57/59, enero-diciembre, p. 400.
- LEIVA, RAÚL 1955. "Conversaciones con Luis Cernuda", *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, 16 de enero, p. 3. [Recogido en Cernuda 1994a, p. 801.]
- MENDIOLA, VÍCTOR MANUEL 2011. *El surrealismo de "Piedra de sol" entre peras y manzanas*, Fondo de Cultura Económica, México.
- MEYER-MINNEBACH, KLAUS 2016. "Octavio Paz y el Surrealismo", *Literatura Mexicana*, 27, 2, pp. 73-95.
- PACHECO, JOSÉ EMILIO 1975. "La batalla del surrealismo (Octavio Paz y la revista *Estaciones*)", en *Surrealismo/ surrealismos. Latinoamérica y España*. Eds. Peter G. Earle y Germán Gullón, University of Pennsylvania, Philadelphia, pp. 49-54.
- PAZ, OCTAVIO 1951. "David Rousset y los campos de concentración soviéticos", *Sur*, 197, pp. 48-76.
- PAZ, OCTAVIO 1956. "El surrealismo", *Revista de la Universidad de México*, 10, 10, junio, pp. 1-2, 7-11. [Recogido en *Las peras del olmo*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1957; 2ª ed.: véase Paz 1974.]
- PAZ, OCTAVIO 1959. "Andando el tiempo", *Claridades Literarias*, suplemento de *Claridades* (México), 2, 7 de mayo, p. 23. [Recogido en "Apuntes sobre *La realidad y el deseo*", en O. Paz 1994, p. 236.]
- PAZ, OCTAVIO 1964. "La palabra edificante", *Revista de la Universidad de México*, 11, julio, pp. 7-15. [Recogido en O. Paz 1994, pp. 237-275.]
- PAZ, OCTAVIO 1974 [1957]. *Las peras del olmo*, 2ª ed., Seix Barral, Barcelona.
- PAZ, OCTAVIO 1988. "Respuesta a una encuesta de *Romance*", en *Primeras letras (1931-1943)*. Ed. Enrico Mario Santí, Vuelta, México, pp. 256-257.

- PAZ, OCTAVIO 1994. *Obras completas*. T. 3: *Fundación y disidencia. Dominio hispánico*, Fondo de Cultura Económica-Círculo de Lectores, México.
- PAZ, OCTAVIO 2002. *Obras completas*. T. 15: *Miscelánea III. Entrevistas*, Círculo de Lectores, Barcelona.
- PAZ, OCTAVIO 2008. *Cartas a Tomás Segovia (1957-1985)*, Fondo de Cultura Económica, México.
- PAZ, OCTAVIO 2014. *Obras completas*. T. 7: *Obra poética*, 2ª ed., Fondo de Cultura Económica, México.
- PEÑA, CYNTHIA MARCELA 2002. “¿Águila o sol?” de Octavio Paz y “Variaciones sobre tema mexicano” de Luis Cernuda. *El poema en prosa y el planteamiento de una poética. Concordancias y discordancias*, tesis, Texas Tech University, Lubbock.
- RIVERA, DINA L. 2016. “Los trabajos del poeta: poema en prosa, flujo lírico y modernidad poética en ¿Águila o sol?”, *INTI. Revista de Literatura Hispánica*, 83/84, pp. 119-139.
- SANTÍ, ENRICO MARIO 2016. “Entre el surrealismo y la fenomenología”, en *El acto de las palabras. Estudios y diálogos con Octavio Paz*, 2ª ed. rev. y aum., Fondo de Cultura Económica, México, pp. 268-274.
- SEGOVIA, FRANCISCO 2002. “Luis Cernuda y Octavio Paz”, *Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, 378, junio, pp. 13-16.
- STANTON, ANTHONY 1995. “Luis Cernuda y Octavio Paz: convergencias y divergencias”, en *Poesía y exilio. Los poetas del exilio español en México*. Eds. Rose Corral, Arturo Souto y James Valender, El Colegio de México, México, pp. 231-243. [Gran parte de este ensayo fue luego incorporada a Stanton 2015, pp. 263-277.]
- STANTON, ANTHONY 2002. “Genealogía de un libro: *Libertad bajo palabra*”, en Octavio Paz, *Obras completas*. T. 15: *Miscelánea III. Entrevistas*, Círculo de Lectores, Barcelona, pp. 106-121.
- STANTON, ANTHONY 2015. *El río reflexivo. Poesía y ensayo en Octavio Paz (1931-1958)*, Fondo de Cultura Económica, México.
- ULACIA, MANUEL 1992. “Octavio Paz y Luis Cernuda: un diálogo en la tradición”, *Anthropos*, 14, pp. 75-77.
- VALENDER, JAMES 1989. “*Los placeres prohibidos*: An analysis of the prose-poems”, en *The word and the mirror. Critical essays on the poetry of Luis Cernuda*. Ed. Salvador Jiménez-Fajardo, Associated University Presses, London-Toronto, pp. 80-96.
- VALENDER, JAMES 2006. “Luis Cernuda y Octavio Paz. Notas sobre una amistad (1937-1945)”, *El Maquinista de la Generación* (Málaga), 12, pp. 24-39.
- VERNENGO, ROBERTO 1954. “Una entrevista con Octavio Paz”, *Revista de la Universidad de México*, 8, 6, pp. 24 y 28. [Entrevista recogida en O. Paz 2002, pp. 167-171.]