

“PARTIÓ EL HIGO”: ESPONTANEIDAD SURREALISTA EN
“POEMA CIRCULATORIO” DE OCTAVIO PAZ Y
“ARABIAN KNIGHT” DE MANUEL ULACIA

POR

OLIVIA MACIEL EDELMAN
University of Illinois at Chicago

“Sigue las pisadas del sol/sobre los pechos/cascada sobre el vientre/terrace sobre la gruta/negra rosa”. Sin duda, las palabras del poeta mexicano Octavio Paz aún reverberan en la generación subsecuente a la suya. Por ello cabe preguntarse cuál ha sido esa influencia y quiénes son los beneficiarios de su legado estético. Aunque la obra de Paz es, además de extensa, variada, una lectura conjunta de “Poema circulatorio” y de “Arabian Knight” de Manuel Ulacia Altolaguirre, ocasional colaborador de poemas –en la revista *Vuelta*, que dirigiera Paz– permite vislumbrar tanto las nociones que inquietaron a la generación de Paz, como las que estimularon a la siguiente, donde se inscribe Ulacia. Este joven poeta no sólo disertó con profunda claridad sobre la obra paciana en *El árbol milenario* (1999), sino que además mantuvo una estrecha amistad con Paz.

La selección de “Poema circulatorio” y “Arabian Knight” como objetos de estudio va cargada de lo fortuito y espontáneo. Más allá de establecer similitudes entre los autores (país de origen, sucesión generacional, intereses investigativos y estéticos), se encamina, como ocurre frecuentemente, hacia la atracción por ciertos vocablos, el rótulo en la pasta, tal vez algún epígrafe. En el caso de Ulacia, una ilustración en la página interior de su volumen blanquiazul llama la atención. En “El sueño” de Heinz Edelmann, flotando entre las olas de un mar esbozado en tinta sobresalen el torso y la cabeza de un hombre. Con los labios en “o” aspira bocanadas de aire, o balucea. También atrae la atención el título del poema “Arabian Knight”, que con aire de casualidad premonitoria insinúa, tanto temas de antaño importantes para los surrealistas como de polémico interés en la actualidad. La elección de “Poema circulatorio” ocurre de modo semejante. Además, el vocablo “surrealista” en el poema de Paz armoniza con la ilustración en el volumen de Ulacia. En efecto, más adelante se constatará que la imaginería de Paz en “Poema circulatorio” evoca la estética surrealista, y que mientras el texto de Ulacia elude tal sintaxis, no por eso abdica de un realce de la espontaneidad. Estos hallazgos son los que señalan el tema de esta meditación.

El lenguaje de “Poema circulatorio”, parte de la obra *Vuelta* (1969-1975), gira en torno al auge del surrealismo en el México de los años cuarenta y cincuenta, y la internalización de esta teoría como una estrategia que permitiera sacudir ciertos esquemas sociales. Esto es notable desde el comienzo de sus setenta y nueve líneas escritas en verso libre, donde además se evoca la forma curva: “Allá/sobre el camino espiral/insurgencia hacia/resurgencia/sube a convergencia/estalla en divergencia/recomienza en insurgencia/[...] la

escalera caracol” (1-20). Ahí, la voz lírica sugiere a un poeta o filósofo que a distancia, desde “allá”, pondera sobre un modelo histórico en el que los ciclos se repiten, tales como el de la cosmogonía prehispánica, o el que propusiera Vico durante el Renacimiento;¹ los seres humanos progresan, retroceden, y vuelven a surgir. No sólo propone exhumar al surrealismo, sino además correr en pos de él; para ello propone emular la cercanía surgida entre los artistas surrealistas y el México de los años cuarenta y cincuenta:

el surrealismo
 pasó pasará por México
 espejo magnético
 síguelo sin seguirlo
 es llama y ama y llama
 allá en México
 no éste
 el otro enterrado siempre vivo
 bajo tu mármomerengue
 palacio de bellas artes
 piedras sepulcrales
 palacios
 municipales arzobispales presidenciales

 Por el subterráneo de la insurgencia
 bajaron
 subieron
 de la cueva de las estalactitas
 a la congelada explosión del cuarzo
 Artaud
 Breton Péret Buñuel Leonora Remedios Paalen
 Alice
 Gerzo Frida Gironella
 César Moro
 convergencia de insurgencias
 allá en las salas
 la sal as sol a solas olas (31-55)

El hablante afirma que el surrealismo arribó en México y continuará recorriéndolo. Sin embargo, atrevidamente afirma que el surrealismo no se encuentra entre las “piedras

¹ Véase Fuentes. Recuérdese que Fuentes y Paz colaboraron en la fundación de la *Revista de Literatura Mexicana* en los años cincuenta. Asimismo, el propio Fuentes ha confesado su admiración por Paz en varias ocasiones. Ciertamente en los años cincuenta había tenido ocasión de leer *Laberinto de la soledad*. Según señala una biografía sobre Fuentes, para él y su generación, “el problema no consistía en descubrir la modernidad de México sino su tradición. El pasado se encontraba brutalmente dañado por la enseñanza petrificada que se impartía en las escuelas secundarias; predominaban formas grotescas de nacionalismo. Un maestro marxista le dijo en una ocasión que leer a Kafka era antinacionalista; un crítico fascista le dijo lo mismo y un autor mexicano que daba una pomposa lectura en Bellas Artes juzgaba a los lectores de Proust como prostituidos” <<http://www.escritores.org/Fuentes.htm>>

sepulcrales” de los palacios de gobierno ni los de la Iglesia, ni siquiera entre los muros del palacio de “bellas artes”, institución a la que el narrador minimiza con el uso de la “b” y la “a” minúsculas, sino en el México que está “enterrado vivo”. Es muy probable que el narrador aluda al tiempo mítico de los mexicanos, el que subsiste simultáneamente junto al de la modernidad. En *Los hijos del limo* (1972), Paz escribe:

La nostalgia moderna de un tiempo original y de un hombre reconciliado con la naturaleza expresa una actitud nueva [...] El regreso al tiempo del principio, el tiempo anterior a la ruptura, entraña una ruptura [...] La antigüedad sobrevaloró el pasado. Para enfrentarse a su tiranía los hombres inventaron una estética de excepción basada en el instante. Duchamp encuentra el *ready made* y su gesto es la disolución del reconocimiento en la anonimidad del objeto industrial. Su gesto es una crítica, no del arte sino del arte como objeto. Desde el romanticismo la poesía moderna había hecho la crítica del sujeto. Nuestro tiempo ha consumado esa crítica. Los surrealistas otorgaron al inconsciente y al azar una función primordial en la creación poética; ahora algunos poetas subrayan las nociones de permutación y combinación. Un poema es un texto, pero asimismo es una estructura [...] El texto es visible, legible; el esqueleto es invisible.

La lectura nos hace regresar a otro tiempo: al del poema. Aparición de un presente que no inserta al lector en el tiempo del calendario y del reloj, sino en un tiempo que está *antes* de calendarios y de relojes. Texto y lectura son inseparables y en ellos la historia y la ahistoria, el cambio y la identidad, se unen sin desaparecer. No es una trascendencia sino una convergencia. Es un tiempo que se repite y que es irrepetible, que transcurre sin transcurrir, un tiempo que se absuelve sobre sí mismo [...] El poema es historia y es aquello que niega a la historia en el momento en que lo afirma. (1: 361, 469-73)

Una de las preocupaciones de Octavio Paz, tanto a través de su ensayística como de su poesía, ha sido desarrollar una crítica de esa entidad invisible que presupone el mito de lo mexicano –“enterrado” según el verso, pero sin embargo “vivo”– y su relación con la teoría poética. Para fijar la atención en su desentierro, la voz lírica en “Poema circulatorio” alude a la “convergencia de insurgencias”, a ese fogoso encuentro entre la obra surrealista de los artistas exiliados y el México de aquellos años. Para ahondar en la rebeldía de la estética surrealista, sobre su aspecto “insurgente”, en la primera parte de “Poema circulatorio” la voz lírica yuxtapone la mención de una Virgen de Guadalupe indígena, a la del tetragramatón hebreo. Así expone cómo una concepción cíclica del tiempo subyace a una lineal, inherente a la tradición judeo-cristiana: “cascada sobre el vientre/terracea sobre la gruta/negra rosa/de Guadalupe Tonantzin/(tel. YWHW)/sigue los pasos del lucero que sube/baja/[...] que da vueltas y vueltas/serpientes entretejidas/sobre la mesa de Yucatán” (10-23). Claramente, junto al nombre español de raíces árabes “Guadalupe” (cuyo significado se traduce como “río de lobos”), Paz añade el de “Tonantzin”, que en náhuatl significa “nuestra verdadera madre”, y es otro de los apelativos de Coatlicue, “la de la falda de las serpientes”, la deidad femenina representativa de la Tierra. Esta gran paridora, madre de todos los dioses, creadora y destructora, síntesis de la vida y la muerte, como madre de Huitzilopochtli, la principal deidad solar, había quedado encinta mediante una pluma que cayó en su seno (Fernández). Pero sorpresivamente, y como si la emisión de un vocablo diera lugar a la emisión de otro, a semejanza de la escritura automática, el tetragramatón que representan las cuatro letras del alfabeto hebreo y se asocia al impronunciable nombre de Dios, aquí se vincula a la

abreviatura del término “teléfono”, sólo que la “t”, en lugar de ir mayúscula según las reglas de ortografía, va en minúscula.

El tono irreverente da vuelo a la palabra “insurgencia” que inicia el tercer verso del poema, y rima con “convergencia”, “resurgencia” y “divergencia”. Esos vocablos actúan como fuerzas motrices en la circularidad del poema, delineando la vuelta del ciclo y realzando el contraste entre el tiempo lineal, propio de la modernidad, y el cíclico de la antigüedad. El tono audaz con el que la voz lírica aúna la incorrecta abreviación de la palabra teléfono al tetragramatón, abre la humorística posibilidad de que comunicarse con Dios fuese tan fácil como echar un telefonazo. Ya antes se había visto el mismo desparpajo en el juego de palabras con la palabra “marmóreo” y el vocablo “merengue”, para evocar los muros del palacio de bellas artes donde las paredes se tambalean como esas pequeñas cúpulas que surgen al batir las claras del huevo. Por otra parte también sugiere la automaticidad de la escritura que estimula la emisión de lexemas. El chusco vocablo “mármomerengue” asemeja la desfachatez típica en el habla de algunos mexicanos, a la vez que sugiere el ritmo cubano del merengue, el danzón y el cha-cha-chá, ritmos por demás populares en el México de los cuarenta y los cincuenta. Trae a colación los nombres de Daniel Santos, Sonia López, Pérez Prado; y títulos populares tales como: “De amor es mi negra pena”, “Virgen de media noche”, “Corazón de acero”, “Noche de ronda”, “El nido”, “Perfume de gardenias”, “Sabor a mí” y otros.

La espontaneidad con que la voz lírica, a través de los juegos de palabras y las yuxtaposiciones inusuales, asocia lo sagrado a lo prosaico, se conjuga en un tono profano, que desmitifica, desdora y anima al rastreo de un México que aún permanece “enterrado vivo” bajo la dureza de ciertos muros “sepulcrales”. Lo “enterrado vivo” reverbera con ecos de las “Momias de Guanajuato”,² alude a los excesos y conflictos de la Iglesia Católica en México durante diversas épocas, y recuerda que respecto al proyecto nacionalista surgido a raíz de la Revolución Mexicana (1910-1920), no todos los intelectuales ni todos los artistas mexicanos lo concibieron bajo los mismos parámetros; ejemplo de ello fueron aquellas *capillas* de estructura muy fluida en las que se congregaron los varios muralistas y artistas de esa época; por una parte la de Rivera, Siqueiros, Orozco, y otros; por otra la de Lazo, Izquierdo, Tamayo, y compañía; por otra la que agrupara a surrealistas europeos y mexicanos tales como Varo, Carrington, Álvarez Bravo, Gerszo, Weiz; y finalmente la de los exiliados españoles entre quienes se incluía a Díez-Canedo, Manuel Altolaguirre, León Felipe, y el también surrealista Luis Cernuda, entre otros.

En “Poema circulatorio”, el hablante dialoga con un “tú” invisible que bien puede ser cualquier lector, o cualquiera de los artistas exiliados o de visita en México, que se habían embarcado en ese intento por rescatar el mito de lo mexicano. Esa recuperación les proporcionaría una vida más plenamente humana según la teoría surrealista. Uno de los poetas que se lanzan en busca de ese gran tesoro es Antonin Artaud quien viaja al norte de México en busca de los tarahumaras. Sobre él Schneider escribe:

Después de algunos días, Artaud entra en relación con los sacerdotes del Tutuguri, uno de los ritos más esotéricos de los Tarahumaras que significa en lenguaje aborigen “canto del búho”.

² Hay vasta información sobre ese fenómeno <<http://www.guanajuato.gob.mx/cultura/leyendas/leyendamomias.htm>>

En él participan también las mujeres, se realiza solamente por la madrugada y consiste en un baile deprecatorio para solicitar alguna gracia del Sol. Bajo este tema escribirá en febrero de 1948 su texto titulado precisamente “Tutuguri”.³

Dos días más tarde se realiza por fin el milagro: recibir el peyote y participar en su danza, comulgar con el *ciguri*: “Pues en aquella danza creí ver el punto en el que el inconsciente universal está enfermo”. Pero las visiones, los espectros, las ansiedades y hasta la lógica de la contradicción se resolvieron para Artaud en el instante mismo en que los “fantasmas desvergonzados que afectan la conciencia enferma” coincidieron y se abolieron ante la acción del tóxico:

Y lo fantástico es de calidad noble, su desorden es solamente aparente, en realidad obedece a un orden que se elabora dentro de un misterio, y de acuerdo con un plan al que la conciencia normal no alcanza, pero al cual *ciguri* nos permite llegar, y que constituye el misterio mismo de la poesía. (95-8)

De acuerdo con el hablante de “Poema circulatorio”, hay que entrar al México que está más allá de los salones ministeriales y de las élites para acceder al surrealismo. La cita de Schneider sugiere que Artaud es uno de los surrealistas europeos afortunados que logra aproximarse a un conocimiento vivencial más profundo de ciertas costumbres y ritos entre los Tarahumaras, en comparación con algunos contemporáneos suyos. Sin embargo, la vivencia alucinógena que experimenta Artaud queda en entredicho, una vez que se aúna a su fallecimiento poco tiempo después.

La admonición del narrador a explorar el México profundo se reanuda en los siguientes versos: “Guillaume/jamás conociste a los mayas/(Lettre-Océan)/muchachas de Chapultepec/[...] (Cravan en la panza de los tiburones del Golfo)” (24-9). Sobre ellos, y de acuerdo con una nota del propio Paz,⁴ Guillaume Apollinaire dedica su primer *calligramme*, “Lettre-Océan” (escrito en una “tarjeta postal de la república mexicana” y publicado en 1914), a su hermano Albert Kostrowitzky, quien vivía en México desde 1913. En ese texto aparece la frase que intrigó a Breton: “nunca entenderás a los mayas”. En “Poema circulatorio”, la frase se transforma en “jamás conociste a los mayas”, recriminación con que la voz poética parece reprender a los que creen conocer México sin haberse aventurado más hondamente a entender sus orígenes, a saberlo presente a través de sus mitos. La alusión a Cravan, poeta inglés que llegara a México alrededor de 1918 e impartiera cursos sobre arte egipcio para luego desaparecer en las aguas del Golfo durante un intento de navegación, parece más oscura en “Poema circulatorio”. Por una parte la voz lírica desahoga su pena ante la muerte trágica de un escritor aventurero a través de la chusca frase “en la panza de los tiburones”. Por otra, parece advertir sobre el posible naufragio de aquellos que se hacen a la mar sin conocerla bien (incluida la mar de las palabras), una mar infestada de depredadores voraces. Es posible que esta alusión a los “tiburones” fuera una crítica velada a los detractores de ciertos círculos literarios en México. Los debates en torno a un arte que

³ Más adelante afirma Schneider “... y finalmente [publica] “Tutuguri”, escrito en Ivry-Sur-Seine, el 16 de febrero de 1948, 15 días antes de su muerte” (103).

⁴ “Poema circulatorio” fue escrito para la exhibición “El arte surrealista”, organizada por el Museum of Modern Art de Nueva York para la ciudad de México en 1973. El poema fue pintado sobre la pared de los escalones en espiral que conducían a las obras de arte (*The Collected Poems* 650).

Así, en “Poema circulatorio” la voz poética valora no sólo la aparición del deseo, o lo que sería, según la escala de Stendhal, el haber dejado Boloña para haber progresado a la fase que él llama de “reconocimiento”, sino que valora el comienzo del viaje, o el hacer que surja el viaje volitivamente (el ser humano copartícipe del “rayo”). Por eso la frase en “Poema circulatorio” que cuenta sobre Cravan no es arbitraria, sino nostálgica. El escritor inglés se había aventurado. La conclusión del poema realza eso en medio de las realidades; “no aquí no allá, sino entre aquí/allá” (79). El remedio que brinda la voz poética en “Poema circulatorio” coincide con el interés de Stendhal por lo psicológico de sus personajes, y el nacimiento de las teorías de Freud que tanto interesaban a Breton. Pero ese momento de partida que presupone el dejar un “aquí”, presupone un salto espontáneo, o uno llevado a cabo conscientemente. Según Stendhal, el viaje a Roma se inicia sin querer (pasivamente). En contraste, el narrador en el poema de Paz propone que el viaje a Roma, o el inicio del deseo, se puede lograr espontáneamente (activamente), esto es, iniciando el viaje. La travesía de Cravan bien pudo ser un acto espontáneo o uno de desesperación, la de los artistas europeos durante los años cuarenta, debido a circunstancias más allá de su voluntad, mientras que la de Artaud fue voluntaria. El meollo del secreto está, según “Poema circulatorio”, no sólo en la aparición del deseo, ese momento cuando se cae en cuenta de que se comienza a desear o a amar a alguien, sino en hacer surgir ese deseo iniciando la travesía voluntaria y espontáneamente. Según este poema, el proceso de “cristalización” tiene como consecuencia la desaparición de las barreras; en otras palabras, logra una de las metas que propone la teoría surrealista. Por su espontaneidad y relación con el azar, las palabras y el dibujo que Stendhal dejara en una tarjeta de juego cuando viajaba a una mina de sal en Australia, seguramente habría sido calificado como un acto surrealista por Breton.

“ARABIAN KNIGHT”

“Arabian Knight” (1993), además de evocar la forma curva, como sucede en el poema de Paz, también refleja ese atributo tan valorado por los surrealistas: la espontaneidad. Pero, más específicamente, ¿cómo se distingue “Arabian Knight” de “Poema circulatorio”? Al igual que en el poema de Paz, en el de Ulacia hay juegos de palabras, y el tema del deseo también se encuentra presente, pero la travesía del narrador se dirige hacia una otredad más allá de la frontera mexicana.

Comenzando con la primera de las semejanzas, es propio decir que los juegos de palabras en el poema de Paz son más frecuentes que en el de Ulacia. En efecto, esta travesura lúdica en “Arabian Knight” se circunscribe al título, que en primer lugar se presenta en inglés, y en segundo superpone la idea de un caballero inglés a uno árabe, pues el sustantivo “knight” se relaciona más inmediatamente con los caballeros del rey Arturo que con un caballero árabe. La frase es capaz de reconciliar los dos significados de la imagen a través de su vinculación en una sola estructura. Por otra parte, el sonido del vocablo “knight” es muy parecido a la palabra “night” o noche, por lo que reverbera con la línea que más adelante alude a “la brisa de la noche” (5), y envuelve en un manto de oscuridad la escena que se desarrolla al principio del poema: un encuentro preñado de erotismo entre el hablante en el poema y un joven de Meknés.

A pesar de no darse un juego de palabras en el poema de Ulacia, no dejan de resaltar un par de vocablos de origen árabe en las treinta y siete líneas del texto. Uno de ellos es Meknés, nombre de la antigua capital de Marruecos. Fundada por el sultán alaní, mulá Ismail, la ciudad aún mantiene impresionantes pórticos de lo que fue la antigua alcazaba o fortaleza, y es un hermoso ejemplo de arquitectura mozárabe de lo que fuera una ciudad magrebí del siglo xvii. En contraste con el elaborado diseño arquitectónico de la ciudad, el hablante en “Arabian Knight” describe la belleza del ambiente en un lenguaje depurado:

Los montes, los olivos,
 los campos de verduras en el valle,
 los altos muros ocres
 del Palacio Real en la medina,
 la brisa de la noche,
 la voz del moecín, lejana, y monótona,
 el café de siempre y sus parroquianos...

El tono sereno de un sueño apacible, a causa del heptasílabo “los montes, los olivos”, que evoca los paisajes alrededor de Granada en Andalucía, contrasta con el placentero ir y venir de los lugareños que se distraen en los cafés y las calles. Mientras que el paisaje se ofrece familiar y acogedor, la mención del vocablo “moecín” suavemente transporta la imaginación hacia aquella plaza en que se escuchan, a cierta hora del día las llamadas a orar desde los minaretes de las mezquitas. La estrofa de siete versos, por la enumeración de sustantivos que prevalece sobre la mención de algún verbo, proyecta un *tableau* quieto, como si el propósito de la escena fuera arrullar un sueño rejuvenecedor.

En contraste con esta descripción de encanto agradable, que continúa con la del encuentro entre un joven marroquí ataviado en chilaba (túnica con capucha) y el hablante del poema: “un muchacho moreno/ vestido con una chilaba blanca,/ después de largo rato,/ después de consumir/el té de menta que había ordenado,/ se acercó a ti para saber de donde venías...” (10-15), el poema se reanuda con una sorpresiva escena:

Y mientras te contaba
 la historia del lugar,
 peló un higo maduro
 con una navaja que desenvainó de golpe.
 El reflejo del farol sobre la hoja
 tocó tu rostro: tres gotas de leche
 se derramaron por entre sus dedos.
 Al ver que lo mirabas, sus pupilas
 se dilataron como las de un tigre.
 Entonces, partió el higo
 –florescencia cargada de semillas
 que parecían arder en la bóveda–,
 y enseguida, llevó
 una de las mitades a tu boca
 y la otra, con gesto ágil, a la suya.

La relación entre el joven marroquí y el hablante del poema, que al principio parece una ordinaria charla entre un guía de turistas y un viajero, imprevistamente se enciende de un turbador erotismo, sobresalto que acentúan los pretéritos “peló”, “desenvainó”, “tocó”, “partió” y “llevó”. La cualidad de *stacatto* en rima de la última sílaba, estimula el sentido auditivo, redondea la caricia de la luz sobre el rostro, añade una pizca de sal al dulce higo en la lengua, profundidad al intercambio de miradas. Las expresiones: “florescencia de semillas”, “tres gotas de leche”, y “arder en la bóveda”, dan fe de un narrador maravillado, que pareciera verlo todo como a través de una lente magnificadora, o en cámara lenta. La leche del higo, que simboliza el líquido seminal y sugiere un encuentro erótico a consumarse más tarde, enmarca la descripción de un higo que resplandece con la luz de su pequeña bóveda rica en semillas. Este higo luminoso viene a ser un motivo oriental por lo recargado de su ornamentación, ya que recuerda los atuendos de las bailarinas de la danza del vientre (bordados de chaquiras, lentejuelas u otra pedrería) y se torna en objeto mágico a la vez que hermético; su bóveda entraña la promesa de la vida. Las oníricas descripciones desnudan al objeto de los velos de la apariencia ilusoria, acercándolo al observador. Es como ese momento en el que, según Breton, el automatismo psíquico reabre un pasaje hacia el inconsciente, logrando que la intensidad de la sensación y la imaginación aproximen una alucinación. A propósito de estos versos, vale la pena leer lo que Graham escribe respecto a Breton:

We have argued that description of an object will inevitably be shaped either by spontaneous reactions, in poetic language, or by adaptation to deliberate action, in scientific; that the former is relevant to ends, the latter to means; and that there is no point in getting involved in the metaphysical question of which is truer. But the positivistic do assume an answer to that metaphysical question, that only the world of science is real; and Breton, instead of disagreeing, goes one better and pronounces the world of poetry more than real, super-real. Like all for whom “Reason is Guide”, he thinks of human activity as primarily spontaneous, secondarily guided by reason; but he is distinctive in thinking of spontaneity as disrupted by the Ego’s repressive apparatus, so that the object can be experienced as super-real only when psychic automatism has reopened communication with the Unconscious. It is then that one meets the paradox of feeling closest to the object when intensity of sensation approaches a hallucinated solipsism, an intensity for the evocation of which twentieth century techniques of writing become more and more sophisticated. (210)

Esta onda invisible, que mantiene en tensión la promesa de un orgasmo sugerido pero no consumado, colma de deseo erótico la imaginería de “Arabian Knight”. Los gestos de seducción hacia el ser deseado logran su cometido, pues una vez compartida la suave textura del higo, espontáneamente desaparecen los protagonistas de la escena. Su repentina salida semeja la de aquellos actores que una vez dicho su parlamento se escabullen tras bambalinas, pero, al contrario de éstos, dejan a la imaginación la mayor parte del parlamento, que se adivina sucede en una fresca y oscura habitación:

los sentidos se abrieron a otro tiempo.
De pronto sentiste sobre tu pie
su babucha. Y sin decir palabra,
te fuiste con él por las calles de la medina. (31-37)

Según Peter Slade, el acto espontáneo (surgido a partir de impulsos naturales) puede darse como voluntario o irrestricto. El hablante del poema se supone en un acto irrestricto por ese “y sin decir palabra”, o como quien dice “sin pensarlo dos veces”. Según Slade, generalmente algo externo suscita el acto espontáneo. En el caso de “Arabian Knight” son los varios gestos seductores que prodiga el marroquí al narrador del poema, antes de que éste vaya tras él. Pero para Breton la espontaneidad no necesariamente ha de surgir a partir de un impulso externo al ser humano, que lo impela al mundo acelerado de la modernidad como diría Marinetti, o como contrapunto ante una racionalidad fallida como propondría Nietzsche, sino como parte auténticamente natural de su ser que puede propiciar él mismo. Para Breton, una de las avenidas para reconciliar las dicotomías que le impiden al ser humano liberarse, no es necesariamente la que huye hacia el subconsciente freudiano, sino la que elimina las barreras que excluyen al ser humano de esa total interacción en la cual se encuentra lo más cerca posible del objeto de conocimiento; más cerca de relacionar lo que se piensa a lo que se dice, y lo que se hace a lo que se dice; en otras palabras, una vida más plenamente humana. Para Breton la síntesis histórica que propone Hegel en sus ciclos históricos no es más que un paso hacia una total liberación del ser humano. Eliminando las barreras entre las dicotomías se es capaz de atisbar más allá de los materiales de la realidad, y de aprehender una superrealidad o ingresar a una surrealidad. En *Reason and Spontaneity*, Graham afirma:

In every revolt against rationalism there is implicitly a questioning of the superiority of Greece and post-Renaissance Europe over other periods and civilizations. It is in Dada that one first notices the tendency, which has become very obvious since the migration of modernism to America, for the revolt in recognizing its allies elsewhere to polarize towards, on the one hand the mystic Orient with its immemorial wisdom reducing multiplicity to One, on the other the Negro, savage symbol of an untamed spontaneity [...] By now our civilization has assimilated from both quarters practices which at the beginning of the century still seemed utterly alien to it: Zen and yoga techniques of meditation to suspend will and conceptualization and recover psychic spontaneity serve as aids to health and relaxation even to those little interested in self-enlightenment [...] Not that Dada pretends to escape from Western civilization [...] To strike the pose of nihilistic Dada it is necessary, *not* to surrender to spontaneity, but to make one's own choices, fortuitous of course, to exhibit oneself as a sovereign individual who sees through and derides the pretensions of reason. (204)

“Arabian Knight” apunta entonces a ese ejercicio de espontaneidad que promovía Breton como fuente de vitalidad que resarciría al ser humano de la alienación que acumula sobre él la sociedad moderna. No ha de olvidarse que la relación erótica, no tomando en cuenta la idealización de la pareja heterosexual por parte del surrealismo bretoniano, aún constituye una cúpula de plenitud humana para aquellos surrealistas cuyas definiciones teóricas permiten criterios más amplios que los que proponía Breton. La expresión erótica no sólo funge como punto de encuentro entre las otredades, sino que es un espacio que estimula la creatividad y la espontaneidad, tal como ocurre con la poesía misma. Maurice Nadeu medita así sobre el caso:

It was the ambition of surrealism to transcend the limit of subjectivity, and it did not mean to be content with words. For those who founded it, after the Dada experiment, it was no longer a question of everything beginning as before. Man was not that creature molded by

a century of positivism, of associationism and "scientism," but a being of desires, instincts, and dreams as psychoanalysis revealed him. According to their particular modalities, the surrealists became Marxists and Freudians, putting the accent on the double evolution to be affected: "to transform the world," "to change life." They believed they could achieve this by a totalitarian activity of creation, starting from man himself taken as a totality and by means of an instrument, poetry, which was identified with the mind's very activity. This creative continuity was to be exercised in an unconditional freedom of feelings and action, beyond the compartmentalization of life and art. Whence the emphasis on the night side of being, on the imagination, on instinct, on desire, and the dream, on the irrational or merely ludic forms of behavior, in order to have done with man mutilated, confined, alienated, reduced to categories of "doing" and "having." (227)

El poema de Ulacia, obvio en la manifestación de un encuentro erótico entre un hablante occidental y uno de Meknés, no sólo privilegia el acto espontáneo, instintivo y libre de ataduras que proponía Breton, sino que también trae a colación el tema de la búsqueda y el contacto con el mito en tierras extranjeras (frecuentemente Asia, y el Medio Oriente) que, según algunos surrealistas, le permitiría al ser humano occidental liberarse de su alienación. En otra curiosa cita de Nadeu se lee lo siguiente:

The Orient was not only the land of the sages, but also for the surrealists the reservoir of untapped forces, the eternal fatherland of the "barbarians," the great destroyers, enemies of culture, of art, of the ridiculous petty manifestations of the West. Perpetual revolutionaries armed with flaming torches, they had sown ruin and death behind Attila's horses envisaging a rebirth. (107)

En contraste con el "barbarismo" purificador que buscaran ciertos surrealistas, como sostiene Nadeu, el entorno descrito por el hablante en "Arabian Knight" alude a la belleza del paisaje y la magnificencia arquitectónica de la histórica ciudad de Meknés. Según el poema de Ulacia, las barreras que impiden el acercamiento hacia la otredad logran trascenderse a través del conocimiento que propicia, no la razón, sino el goce de la espontaneidad, el instinto y los sentidos; tal cornucopia ofrece la conclusión de "Arabian Knight":

Cuánto placer al degustar la fruta.
Cuánto vértigo en el filo de la hora.
La sangre se hizo espesa,
los sentidos se abrieron a otro tiempo. (31-34)

El caballero de este poema no se desplaza por las planicies como un "bárbaro en las huestes de Attila". El jinete de este poema es maestro de la seducción, a la que responde el protagonista del poema. La reciprocidad de los personajes denota un enamoramiento con características de sueño o fantasía, en el que memoria y evocación gozosa se complementan. El "tú" de la segunda persona con que se expresa el narrador viene a ser biografía propia (en caso de que la narrativa sea un monólogo interior) o biografía de alguien más; espejo del yo y del otro. En *El laberinto de la soledad*, Paz escribe así sobre la soledad y el encuentro amoroso:

La soledad, el sentirse y saberse solo, desprendido del mundo y ajeno a sí mismo, separado de sí no es característica exclusiva del mexicano. Todos los hombres, en algún momento de su vida se sienten solos; y más: todos los hombres están solos. [...] Nacer y morir son experiencias de soledad. Nacemos solos y morimos solos. Nada tan grave como esa primera inmersión en la soledad que es el nacer, si no es esa otra caída en lo desconocido que es el morir. La vivencia de la muerte pronto se transforma en conciencia del morir [...] Nuestras vidas son un diario aprendizaje de la muerte [...] y le pedimos al amor –que, siendo deseo, es hambre de comunión, hambre de caer y morir tanto como de renacer–, que nos dé un pedazo de vida verdadera de muerte verdadera. No le pedimos la felicidad, ni el reposo, sino un instante, sólo un instante de vida plena, en la que se funden los contrarios y vida y muerte y tiempo y eternidad pacten. Oscuramente sabemos que vida y muerte no son sino dos movimientos, antagónicos pero complementarios de una misma realidad. Creación y destrucción se funden en el acto amoroso; y durante una fracción de segundo el hombre entrevé un estado más perfecto. (175-7)

Aunque el poema de Ulacia departe en su estructura e imágenes de las técnicas surrealistas del montaje con que Paz construye “Poema circulatorio”, ambos textos evocan aspectos esenciales de la teoría surrealista. El primero por su estética y contenido, el segundo por la alusión a la espontaneidad, al erotismo y al acto amoroso. Por tanto, es posible concebir que aunque la generación subsecuente a la de Paz demuestra una voz que destila de las vanguardias, el espíritu innovador que hiciera del siglo xx un torbellino de maravillas, se manifiesta vigoroso. No sólo se revela libre sino gozoso en su capacidad de elegir. Además, el poderío del abandono a un placer extranjero e inesperado connota un “abrirse a otro tiempo”, a “otro lugar”. En “Poema circulatorio” se realza la riqueza intangible del instante en que surge el deseo y en el que mágicamente se hace que éste aparezca:

Cristalización
aparición del deseo
deseo de la aparición.
no aquí no allá sino entre
aquí/allá. (75-79)

Mientras que en la teoría bretoniana se toma por hecho que el ser humano es capaz de desear, “Poema circulatorio” plantea la posibilidad de hacer que el deseo aparezca aún cuando éste no haya ocurrido. Es a través de la disolución de las barreras entre las dicotomías; (coautoría con el rayo), o (cristalización; inicio del viaje), que ocurre la surrealidad. Por otra parte, “Arabian Knight” propone la reunión con la otredad a través del mito nocturno, dando la bienvenida al impulso natural. Los dos poemas sostienen ecos y correspondencias con la teoría bretoniana, pero ambos difieren en su implementación. Mientras que Paz adapta una estética y un espíritu surrealista, Ulacia demuestra un apego hacia la espontaneidad surrealista aunque su estética sea de corte más bien tradicional. En efecto, en el poema de Ulacia reverbera la siguiente cita de Paz en *La doble llama*:

Nuestra tradición, desde Platón, ha exaltado al alma y menospreciado al cuerpo. Frente a ella y desde sus orígenes, el amor ha ennoblecido al cuerpo: sin atracción física, carnal, no hay amor [...] Sin la creencia en un alma inmortal inseparable de un cuerpo mortal, no

habría podido nacer el amor único ni su consecuencia: la transformación del objeto deseado en objeto deseante. En suma, el amor exige como condición previa la noción de persona y ésta la de un alma encarnada en un cuerpo [...] Pero el amor es una transgresión tanto de la tradición platónica como de la cristiana. Traslada al cuerpo los atributos del alma y éste deja de ser una prisión. El amante ama al cuerpo como si fuese el alma y al alma como si fuese el cuerpo. El amor mezcla la tierra con el cielo: es la gran subversión. (129)

Por tanto, si bien el poema de Paz insiste en un viaje hacia el otro México a través del surrealismo, el de Ulacia invita a viajar con “el otro”. Ambos poemas convocan, si no a una reunificación, sí a un inicio de viaje por medio de la espontaneidad, ese salto que puede ser volitivo, irrestricto o guiado (Slade 1). Sobre esto atañe la siguiente cita de Paz en *El arco y la lira*:

Irreductible, elusiva, indefinible, imprevisible y constantemente presente en nuestras vidas, la *otredad* se confunde con la religión, la poesía, el amor, y otras experiencias afines. Aparece con el hombre mismo, de modo que puede decirse que si el hombre se hizo hombre por obra del trabajo, tuvo conciencia de sí gracias a la percepción de su radical *otredad*: ser y no ser lo mismo que el resto de los animales. Desde el paleolítico inferior hasta nuestros días esa revelación ha nutrido a la magia, a la religión, a la poesía, al arte y así mismo al diario imaginar y vivir de hombres y mujeres. [...] Aunque se trata de una experiencia más vasta que la religiosa y que es anterior a ella según se dijo en otra parte de este libro, el pensamiento racionalista la condena con la misma decisión que condena a la religión [...] En fin, la idea misma de religión es una noción occidental abusivamente aplicada a las creencias de otras civilizaciones. El Santan Dharma –que abraza a varias “religiones”, algunas ateas como el sistema samkya– o el taoísmo difícilmente pueden llamarse religiones, en el sentido que se da en Occidente a esta palabra: no postulan ni una ortodoxia ni una vida ultraterrena... La experiencia de lo divino es más antigua, inmediata y original que todas las concepciones religiosas. No se agota en la idea de un Dios personal ni tampoco en la de muchos: todas las deidades emergen de lo divino y a su seno regresan. (266-8)

En fin, la *otredad*, la espontaneidad, el deseo, son algunos de los hilos que claramente vinculan a estos dos poemas. Por otra parte, en cuanto a mexicanidad se refiere, cierto es que varios artistas y poetas surrealistas tanto de Europa como de América Latina habían intentado desenterrar el mito de los antiguos mexicanos, no sólo en términos de lo que Adorno considerara “el fetiche que los psicoanalistas toman como presea de cambio”, sino como entidad viviente del presente, como postulara Paz. Según “Poema circulatorio”, la práctica del surrealismo permite que el pasado deje de ser visto como dicotomía del presente, y se logre una aproximación al México vital. Más allá de exhortar a un acercamiento hacia el México profundo, en los poemas aquí analizados se realza también el viaje de un hablante occidental con uno del medio oriente; indicio de que la poesía mexicana también se enfrasca tanto en la búsqueda del mito que subsiste dentro de su propia cultura e historia, como en la del que emerge de un ámbito universal. “Arabian Knight” y “Poema circulatorio” exaltan la travesía, la seducción, el deseo, el objeto de conocimiento, la certeza oculta. En estos poemas, tanto Octavio Paz como Manuel Ulacia sugieren la práctica de la espontaneidad y la búsqueda del quehacer en el deseo como estrategias existenciales aptas para liberar el sueño.

BIBLIOGRAFÍA

- Aragon, Louis. *Paris Peasant*. Simon Watson Taylor, trad. Boston: Exact Change, 1994.
- Adorno, Theodor W. "Looking Back on Surrealism". *Notes to Literature*. Vol. 1. Rolf Tiedemann, ed. Shierry Weber Nicholzen, trad. Nueva York: Columbia UP, 1991-1992. 86-90.
- Andrade, Lourdes. *Para la desorientación general: trece ensayos sobre México y el surrealismo*. México: Aldus, 1996.
- Breton, André. *Manifestoes of Surrealism*. Richard Seaver y Helen R. Lane, trads. Ann Arbor: U of Michigan P, 1972.
- Bürger, Peter. *Theory of the Avant-Garde*. Michael Shaw, trad. Minneapolis: U of Minnesota P, 1984.
- Fernández, Adela. *Diccionario ritual de voces nahuas*. México: Panorama, 1985.
- Graham, A. C. *Reason and Spontaneity*. Londres: Curzon Press, 1985.
- Nadeu, Maurice. *The History of Surrealism*. Richard Howard, trad. Nueva York: Macmillan, 1968.
- Paz, Octavio. *Obras completas*. 15 v. México: FCE, 1994.
- _____. *El laberinto de la soledad*. México: FCE, 1959.
- _____. *The Collected Poems of Octavio Paz (1957-1987)*. Eliot Weinberger, ed. Nueva York: New Directions, 1987.
- _____. *La llama doble*. Barcelona: Seix Barral, 1993.
- Schneider, Luis Mario. *México y el surrealismo, 1925-1950*. México: Arte y Libros, 1978.
- Sheridan, Guillermo. *Los contemporáneos ayer*. México: FCE, 1985.
- Stanton, Anthony. *Los contemporáneos en el laberinto de la crítica*. Rafael Olea Franco y Anthony Stanton, eds. México: Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 1994.
- Stendhal [Marie-Henri Beyle]. *On Love*. Nueva York: Da Capo Press, 1983.
- Ulacia, Manuel. "Arabian Knight" y otros poemas. Caracas: Pequeña Venecia, 1993.
- _____. *Árbol milenario: un recorrido por la obra de Octavio Paz*. Barcelona: Círculo de Lectores, 1999.