

DILEMAS DEL OTRO: FIGURAS DEL ESPACIO EN LA POESÍA DE OCTAVIO PAZ (1962-1968)*

OTHER'S DILEMMA: SPACE FIGURES IN OCTAVIO PAZ'S POETRY (1962-1968)

DANIELA EVANGELINA CHAZARRETA
Universidad Nacional de La Plata – CONICET

RESUMEN:

Abordamos las significaciones de las figuras del espacio (balcón, paisajes culturales, ciudad, panorama, tránsito, jardín, entre otras) en relación con la construcción de la percepción sobre el otro cultural en *Ladera este* y *Hacia el comienzo*. Para ello tenemos presente la crítica que considera a Octavio Paz un poeta del espacio y, asimismo, teorías actuales sobre esta categoría que resignifican y aportan nuevas instancias que permiten examinar los modos en que los paradigmas de percepción sobre el otro se exponen en las configuraciones espaciales. A partir de allí es plausible analizar la figura del jardín como un recinto del amor.

PALABRAS CLAVE:

Espacio, otredad, Octavio Paz, poesía

ABSTRACT:

We consider the significances about the space figures (balcony, cultural landscape, city, panorama, travel, garden) relative to perception construction about the cultural other in *Ladera este* and *Hacia el comienzo*. In order to do that, we attend to the critics which contemplate the space in Octavio Paz and also the present theories of space which provide new contributions about how the perception paradigms of the other show themselves in space figures. From there we can analyse the garden figure as a love place.

KEYWORDS:

Space, otherness, Octavio Paz, poetry

1. Introducción

¿Existe alguna relación entre la concepción paciana del amor y el tratamiento de la otredad en los poemas que Octavio Paz ha escrito entre 1962 y 1968? ¹ ¿Cuáles son las significaciones que atraviesan la categoría del espacio y las figuras que de él se derivan en el poemario? Estas son algunas de las preguntas que conducen nuestra lectura. En primer lugar, consideramos que la experiencia amorosa (Giraud, 2014: 343) resignifica el espacio (Bachelard, 1975) y se traduce en las textualidades mencionadas transformándose, en algunas instancias, en recinto amoroso. En segundo lugar, como ha establecido parte de la crítica paciana, el poeta mexicano es un poeta espacial (Ruiz Barrionuevo, 2008; Verani, 2014; Franco, 1971; Stanton, 2020); de allí deriva nuestra lectura que traza un péndulo entre la figura del balcón del primer poema de este período hasta su repliegue en el jardín, entendiendo el espacio, asimismo, como un itinerario con una serie de encuentros y traducciones (Clifford, 1999: 23). Nuestro análisis se pone en diálogo, por una parte, con la crítica mencionada que enfatiza la categoría del espacio en la estética de Paz y, por otra, recupera aportes teóricos y enfoques actuales sobre esta categoría y sus figuras que enaltecen los despliegues presentes en los poemas; la utilidad de este aparato yace en la correspondencia con el proyecto intelectual paciano de esta época (Rama, 1980: 363). *Ladera este y Hacia el comienzo*, entonces, reúnen algunos de los poemas escritos por Octavio Paz durante su estancia en la India –donde fue embajador entre 1962 y 1968–, Afganistán y Ceilán. Se trata de un período ceñido por “el signo del tránsito –el viaje, las revelaciones, la iniciación– y de la *pasión*” (Giraud, 2014: 341) incitado no sólo por las pulsiones de conocer y comprender, sino, sobre todo, por el amor: en 1964 Octavio Paz se casa con Marie José Tramini en la Embajada de México; la estancia en la India se resignifica a partir de esta experiencia.

Finalmente, nos interesa revisar las aristas y dicotomías espaciales allí presentes teniendo en cuenta, por una parte, que la ciudad, el jardín, el mausoleo, el balcón, el panorama, el tránsito –entre otras figuras espaciales– son instancias culturales (Sarlo, 2001) a partir de las cuales se construye la mirada sobre la otredad. En este contexto, el jardín, recinto amoroso, se propone como la figura espacial que tiende a cohesionar sujeto y otredad. Por otra parte, y derivado de lo anteriormente comentado, en estos poemas se revisan, cuestionan o problematizan los paradigmas

* Este artículo deriva del proyecto “Poética del espacio en Octavio Paz (1958-1968)” llevado adelante como investigadora del CONICET.

¹ Nos referimos a los poemarios *Ladera este* (1962-1968) y *Hacia el comienzo* (1964-1968) incorporados en las *Obras completas* editadas por el autor. Todas las citas se harán de esta edición: Paz, Octavio (1996) *Obras poéticas I*. En *Obras completas*. Edición del autor, México, Circulo de Lectores-Fondo de Cultura Económica, t. II. Segunda edición.

occidentales de percepción del otro involucrando, finalmente, la noción de cultura y naturaleza.

2. El balcón

Tanto *Ladera este* como *Hacia el comienzo* se sustentan sobre una constante inquisición acerca de los modos occidentales de ver y de construir la alteridad; en esta línea, ya se ha examinado cómo la concepción de lo sonoro, tomada de John Cage, incorpora la otredad en una constante dialéctica entre interior y exterior (Chazarreta, 2021). En este primer apartado consideramos cómo se despliega esta dicotomía a partir del primer poema, “El balcón”. La arquitectura primordial de este texto introductorio se erige sobre la figura que le da nombre y que, además, se conjuga con otras dos figuras del espacio: el panorama y la ciudad moderna. El balcón trama la distancia entre sujeto poético y otredad² enfatizada por el panorama y cimienta el orbe citadino hindú con tópicos propios de la ciudad moderna occidental; es decir, la figura de la ciudad moderna traduce en el texto, por una parte, a la ciudad oriental y extranjera y, por otra, es símbolo de la condición del hombre moderno, de la alienación presente de un modo extremo en la extranjería o destierro.³ Leemos estas significaciones desde las palabras de Raymond Williams para quien la ciudad “es la encarnación material de una decisiva conciencia moderna” (2001: 298). La ciudad moderna occidental, entonces, simboliza y a su vez expone la perspectiva desde la cual el sujeto poético construye su mirada sobre el otro: su contexto de enunciación (enlazándose con el balcón y con el panorama).⁴

² En “Signos en rotación”, epílogo de *El arco y la lira* en su segunda edición (1967) –y publicado anteriormente en *Sur* (1965)–, Octavio Paz afirma que la poesía es la búsqueda de los otros, el descubrimiento de la otredad (1972: 261). La otredad en la estética paciana ofrece diversas aristas: en términos generales infiere lo diferente al sujeto, pero también involucra instancias de lo trascendente en lo real-cotidiano; refiere a otras personas o seres cuya máxima expresión es la otredad cultural y también a la constitución propia de la persona (1972: 266). En la segunda parte del epílogo, Octavio Paz siembra la postulación de una poesía espacial. En el ensayo *Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo* (1967), el poeta mexicano da cuenta de instancias fundamentales sobre su concepción de otredad y de cultura, entre otras nociones que retomaremos a lo largo del artículo.

³ En “Signos en rotación”, Paz hace referencia a la errancia y a la dispersión en relación con la noción de espacio y con la vida del hombre moderno en contraposición con la Antigüedad (Paz, 1972: 260).

⁴ Coincidimos, por lo tanto, con Alejandro González-Ormerod y Carlos López Cafaggi quienes establecen que Paz aprecia Oriente desde una mirada imperialista (Ormerod, 2014: 532) y eurocéntrica (López Cafaggi, 2017); no sólo ello, sino que expone con claridad la perspectiva desde la cual construye esa mirada a partir de las intertextualidades que va entramando en ligazón con su condición de sujeto moderno occidental y artista. En nuestras consideraciones ponemos constantemente en contrapunto los poemas con la ensayística del mismo periodo por lo cual no citamos *Vislumbres de la India* pues es posterior (1995).

Como queda referido, los espacios en Paz son instancias culturales y también simbólicas: en este poema, la ciudad (Delhi) se articula con proyecciones propias del sujeto poético en una interesante relación de correspondencias que asume diversos pliegues. El poema está, además, transitado por la intertextualidad pues –como lo aclara el propio Octavio Paz (1997: 541)–, existen referencias a Lin-Yu, a Charles Baudelaire y a Luis de Góngora que traen los tópicos del destierro, de la ciudad moderna y de la soledad. Nos interesa indagar, pues, al sujeto poético –extranjero y desterrado– desde significaciones que examinan el modo de mirar, de percibir, tal y como aparecen en *Les fleurs du mal* (1861) de Charles Baudelaire,⁵ en quien la figura de la ventana o del balcón –que también asoma en la pintura de fines del siglo XIX– se presenta de un modo singular en sus *Tableaux parisiens*.⁶

El cuadro como ventana emerge en el Renacimiento, donde la pintura se independiza de soportes fijos (muros o retablos, por ejemplo). Es en el siglo XIX cuando asoma la ventana en el cuadro indagando la dialéctica entre el exterior y el interior en un código que se torna, muchas veces, metadiscursivo. Baudelaire hace eco de la estética de la ventana en los poemas mencionados: en su poesía, el balcón es el equivalente de la contemplación (Giraud, 2014: 342). En “El balcón” de Paz, el diálogo entre el entorno y el sujeto emerge de la mirada o el oído. De esta manera, es la percepción la que gestiona el vínculo entre ambas instancias. El estribillo del poema paciano (“acodado en el balcón”) también remite a un tópico de fines del siglo XIX que envía a la actitud contemplativa, presente en Baudelaire, tal y como se presenta en “Paysage”: “le deux mains au menton, du haut da ma mansarde” (2006: 218). El tópico está tomado de una larga tradición que explora no sólo el punto de vista, sino la elevación por encima del entorno. Como indica Fabienne Bradu, la ciudad se describe “desde una distante altura” (2012: 103). Baudelaire es también el poeta de la ciudad moderna, de los cuadros parisinos (“tableaux parisiens”) que reemplazarán los cuadros de la naturaleza de las décadas anteriores (Wright, 2005; Lee, 2004).⁷ En el caso de “El balcón” del poeta mexicano, la ciudad de Delhi se evoca a través de tópicos propios de la modernidad: la multitud y el ruido. Ya se

⁵ Charles Baudelaire es uno de los poetas más citados por Octavio Paz; en *El arco y la lira* (1967) y en *Los hijos del limo* (1972) resulta una figura nodal, así como en otros de sus ensayos.

⁶ El universo de referencias e intertextos no se limita a la pintura o a la literatura. La música también se ha hecho eco de este motivo en “Le balcon” de Claude Debussy también inspirado en el texto homónimo de Baudelaire. Hemos considerado estas cuestiones en la ponencia “Dilemas del otro: figuras del jardín y la ventana en *Ladera este* de Octavio Paz”, leída en las Jornadas Internas del PID UNLP H878 “Paisaje y modernidad en la literatura hispanoamericana”, el 16 de julio de 2021 por *streaming*, de la que deriva este artículo.

⁷ Como establece Barbara Wright, los cuadros parisinos de Baudelaire retoman tanto la tradición pictórica como literaria (2005: 41-2).

ha mencionado que esta figura espacial se toma del poeta francés, quien no sólo inicia la poesía de la ciudad moderna (Benjamin, 2012; Diego, 2009), sino que incluso gestiona una reacción ambivalente ante ella de la que emerge una dicotomía interesante que también se hace presente en Octavio Paz: la naturaleza simboliza lo ideal y la ciudad, los vicios y decadencia de la civilización moderna (Hamburger, 1991: 273). El balcón es, entonces, el límite entre el sujeto y la otredad, el recinto impulsado a articular dos entidades separadas y es, a su vez, el límite entre ambas, la frontera:

Quieta
en mitad de la noche
no a la deriva de los siglos
no tendida
 clavada
como idea fija
en el centro de la incandescencia
Delhi
(Paz, 1997: 343)

Las aliteraciones en dental destacan el toponímico. La ausencia de inflexiones de movimiento ejerce una doble significación: la separación de estas dos entidades (sujeto y entorno) y un inicio de paralelos a partir de ciertas constancias, pues el sujeto poético también está inmóvil, “clavado”, como Delhi:

Nada se mueve
La hora es más grande
 yo más solo
clavado
 en el centro del torbellino
(Paz, 1997: 343)

La dialéctica entre exterior e interior se ejercita a partir de lo simbólico, pues Delhi es también la otredad que forma parte de la constitución del sujeto poético:

Si extendo la mano
un cuerpo fofo el aire
un ser promiscuo sin cara
(Paz, 1997: 343-344)

El sujeto poético se asienta en su capacidad de ver (“acodado en el balcón / veo”; “esto que veo”). Es la percepción la que organiza el discurso y, por lo tanto,

lo simbólico. Hay ausencia de saberes (“No sé cómo nombrarla”) enfatizados por la indefinición que sugiere una multitud (“insectos”, “cónclave”) indistinguible (“bultos”, “indecisos”):

Es el verano
marejada que se derrama
Oigo la vibración del cielo bajo
sobre los llanos en letargo
Masas enormes cónclaves obscenos
nubes llenas de insectos
aplastan
 indecisos bultos enanos⁸
(Paz, 1997: 343)

El balcón (equivalente de la ventana) es una categoría interdisciplinaria, es decir, compartida también con la arquitectura (Paz, 1996: 520). Tanto la pintura como esta última disciplina mencionada son espaciales. La escritura del poema está impulsada también por la búsqueda de un *locus*, un lugar –además de la disposición espacial de los versos–:

Delhi
 dos torres
plantadas en el llano
 dos sílabas altas
(Paz, 1997: 346)

El poema indaga una cartografía simbólica de la capital extraña caracterizada desde la estética del despojo y la descomposición:

Vieja Delhi fétida Delhi
callejas y plazuelas y mezquitas
como un cuerpo acuchillado
como un jardín enterrado
Desde hace siglos llueve polvo
tu manto son las tolveneras
tu almohada un ladrillo roto
En una hoja de higuera
comes las sobras de tus dioses
tus templos son burdeles de incurables

⁸ Como muy bien aclara Carmen Ruiz Barrionuevo (2008), la espacialidad textual remite a una concepción del espacio tal como se esgrime en “Signos en rotación” (1967).

estás cubierta de hormigas
corral desamparado
mausoleo desmoronado
estás desnuda
como un cadáver profanado
te arrancaron joyas y mortaja
Estabas cubierta de poemas
todo tu cuerpo era escritura
acuérdate
(Paz, 1997: 345-346)

Estos versos remiten a figuras del espacio que reaparecen en el resto del poemario: el mausoleo, el jardín (en este caso “enterrado”) y el lazo entre espacio y escritura. El balcón exalta la vista panorámica, figura que se caracteriza por enfatizar la distancia (Collot, 2010: 196) y, por lo tanto, el destierro; pues “El balcón” es un poema del destierro:

Estuve allá
no sé adónde
estoy aquí
no sé es dónde
(Paz, 1997: 346)

Las cursivas subrayan el espacio del no saber enlazado a la deixis. La figura del balcón, entonces, –retomando una alta tradición artística occidental– destaca la perspectiva desde la que se mira al otro resaltando la distancia (subrayada por el panorama) que se enlaza con el destierro. Este tópico se relaciona también con la figura de la ciudad moderna que traduce la experiencia de Delhi en el poema: el caos impuesto por la percepción y la extrañeza de la misma. La ciudad moderna occidental expone, por cierto, el paradigma desde el que se mira la otredad y los modos de representación heredados que ello conlleva. Raymond Williams, analizando a Baudelaire, realiza una aseveración iluminadora a nuestros fines: “Baudelaire, en tanto, invirtió estos dos valores. El aislamiento y la pérdida de conexión eran las condiciones de una percepción nueva y vívida” (Williams, 2001: 292).

Entonces ¿cómo asoma la otredad en este poema y cómo se relaciona con la figura espacial del balcón? Las inflexiones adosadas a “Delhi” enfatizan lo ininteligible, lo indistinguible, lo indefinible subrayado por la separación y la distancia que propicia la figura del balcón, suerte de frontera entre la otredad y el sujeto poético. Sin embargo, también se insinúa en el texto un paralelo entre esta ciudad otra y el sujeto

poético que posteriormente se acentúa. El hecho de que la ciudad represente una visión simbólica de la condición de la vida humana y la encarnación material de una decisiva conciencia moderna (Williams, 2001: 294; 298) se traduce también en los modos de gestionar una percepción fragmentaria que se presenta en textos análogos a la estampa o tarjeta postal. Cuestión que consideramos a continuación.

3. El tránsito

Según Manuel Durán, la experiencia hindú significó para Paz la confirmación de la identidad de los contrarios y de la otredad ya presente en la primera etapa estética del poeta. En “El balcón” se consolida este pensamiento: “Poeta de la vitalidad, la libertad y el erotismo, Paz sabe que la vida desemboca en la muerte, es limitada por ella, la prefigura y en cierto modo la necesita para definirse plenamente” (1971: 113). En este apartado consideramos las modelizaciones en que se conjugan y dirimen el tránsito y la pasión (Giraud, 2014), es decir, el pasaje desde “el balcón” de la ciudad moderna hacia “el jardín”, desde el destierro hacia la experiencia de la armonía y la unidad, respectivamente, contexto en el cual el tema de la muerte cobra cierto protagonismo en relación con la otredad, pero también con el tema del amor.

En el tratamiento de la primera instancia, el tránsito, seguimos los aportes de James Clifford (1999: 12) y de Néstor García Canclini (2001). Ambos le otorgan relevancia a las denominadas “prácticas del espacio” entendidas como viaje, itinerario transcultural o movimiento, taxativas de la modernidad. En ellas, el viaje es un término de traducción en el que el espacio no es algo dado ontológicamente, sino construido a partir de un mapa discursivo que involucra muchas veces prácticas corporales (Certeau, 1999) que componen la apropiación de ese ámbito (Clifford, 1999: 75). Fragmentariedad y tránsito asoman en el tratamiento paciano de la postal literaria que delineamos a continuación.

3.1. La postal

Tanto Saúl Yurkievich (1997: 481) como Hugo Verani (2014: 104) definen al poemario en los términos de una bitácora, un diario de viaje o un peregrinar. En consonancia con ellos y con las nociones anteriormente dirimidas en torno al itinerario transcultural y al espacio en movimiento, nos interesa revisar aquellos poemas que se construyen desde la fragmentariedad, la cual, según la cosmovisión de Paz, deriva de la experiencia moderna del espacio (1972: 260) y que, además,

asoma en textos que evocan un paralelo con la tarjeta postal. Se trata, en primer término, de poemas ecfrásticos (Gabrieloni, 2008), es decir, poemas que describen una imagen artística: paisajes culturales convocados por los mausoleos o tumbas legendarios. A este aspecto –la presencia de una imagen– se suman las dedicatorias y su brevedad, que nos recuerdan las características propias de una postal.

Como se sabe, la tarjeta postal era un medio para mantenerse comunicado durante los viajes con los seres más cercanos. En las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del siglo XX, las postales transmitían impresiones de lugares “otros”, exóticos y lejanos, muchos de ellos colonias de países europeos. En estos casos, las postales eran medios que consolidaban una representación colonizada o imperialista de la cultura subalterna (Kahn, 2011). En el caso de *Ladera este y Hacia el comienzo*, muchos de los poemas están dedicados a artistas, intelectuales, poetas... algunos de los cuales son hispanos o hispanoamericanos: Severo Sarduy, Cintio Vitier, Carlos Pellicer, Carlos Fuentes, entre otros.⁹ Estas características erigen, además, una hendija hacia la intimidad, propia de la tarjeta postal (Lois y Troncoso, 2017: 639) en la que el lector se apresta a un discurso más cercano; la postal –como los poemas involucrados– enlazan lugares, momentos, experiencias y modos de comunicación (Lois y Troncoso, 2017: 643). Estos poemas-estampa exhiben uno de los temas fundamentales: la muerte (presentada en la ladera oriental de manera constante y con diversas facetas). El lazo muerte-vida propuesto por Paz como una continuidad y una totalidad en “Los signos en rotación” aparece en estos poemas refractado y desarticulado a través de la estructura espacial del texto. Además, es una de las aristas que diferencian a Oriente de Occidente pues en el primero, “se disuelve la oposición entre vida y muerte” a diferencia del segundo (Paz, 1996: 128).¹⁰

Esta tensión se hace presente, por ejemplo, en “En los jardines de los Lodi”, donde el espacio está atravesado por la dicotomía vida/muerte, traducida en naturaleza/mausoleo ya presente en “El balcón” (“mausoleo desmoronado”). Se trata de un parque de Delhi de 360.000 m² con edificios de la dinastía afgana del siglo XV donde se encuentran las tumbas de Mohamed Shah, Sikandar Lodi, Sheesh Gumbad y Bara Gumbad:

⁹ De hecho, Paz aclara en su introducción a las notas de *Ladera este* que algunos amigos le aconsejaron incluirlas para aclarar obscuridades “que podrían extrañar al lector no familiarizado con esa región del mundo” (Paz, 1997: 541).

¹⁰ En *El arco y la lira*, Paz define del siguiente modo el propósito de la poesía: “La poesía no se propone consolar al hombre de la muerte sino hacerle vislumbrar que vida y muerte son inseparables: son la totalidad. Recuperar la vida concreta significa reunir la pareja vida-muerte, reconquistar lo uno en lo otro, el tú en el yo, y así descubrir la figura del mundo en la dispersión de sus fragmentos” (Paz, 1972: 270). En los templos indios, indica Paz en *Conjunciones y disyunciones*, “la vida no combate a la muerte: la absorbe. Y la vida, a su vez, se disuelve como se disuelve un día en el año y un año en el siglo” (Paz, 1996: 129).

En el azul unánime
los domos de los mausoleos
–negros, reconcentrados, pensativos–
emitieron de pronto
pájaros
(Paz, 1997: 350)

Si bien hay un lazo entre la vida y la muerte otorgado por la inflexión “emitieron”, la espacialidad del poema enfatiza la separación presente también desde lo cromático: la vida se inscribe en el primer y último verso; separación subrayada, incluso, por los encabalgamientos y por los espacios físicos de correspondencia: lo alto y lo bajo, vida y muerte. Como indica Manuel Durán, en este “cuasi-haiku” existe otra dicotomía antitética entre la quietud de los edificios y el movimiento repentino que operan los “pájaros” (1971: 105). El poema está, por cierto, dedicado a uno de los traductores de Paz al francés, Claude Esteban; la traducción, como veremos, es una de las categorías fundamentales en la consideración de la otredad.

En “El mausoleo de Humayún”, otro de los breves poemas (cuarto de *Ladera este*), la oposición se tramita desde lo sonoro:

Al debate de las avispas
la dialéctica de los monos
gorjeos de las estadísticas
opone
(alta llama rosa
hecha de piedra y aire y pájaros
tiempo en reposo sobre el agua)

la arquitectura del silencio
(Paz, 1997: 349)

Complejo de edificios de arquitectura mogol en una de sus primeras expresiones, el mausoleo de Humayún se inscribe en el ámbito del silencio-muerte en oposición a la vida-ruido de los primeros versos; el silencio se asienta en el último verso, separado del resto subrayando la oposición. Sin embargo, existe una continuidad otorgada por la refracción (“tiempo en reposo sobre el agua”): el reflejo no separa, une desde el campo visual. “En los jardines de los Lodi” también hay referencias tanto al ensimismamiento como a la “arquitectura” que se retoman en el texto que consideramos a continuación. En ambos poemas, además, están presentes dos ejes sugestivos: la naturaleza, representada por el universo animal, y la cultura, presente en los edificios majestuosos de célebres figuras de la historia oriental que han muerto

y a quienes se celebra con estos monumentos.¹¹ Entonces ¿de qué modo se manifiesta la otredad en estos paisajes culturales? En los poemas se esgrime, por una parte, la concepción oriental en la que se disuelve la oposición entre vida y muerte y, por otra, en la estructura del poema se manifiesta la cosmovisión occidental en donde esa oposición existe (Paz, 1996: 127-128).¹²

Esta disposición se repite en “Paso de Tanghi-Garu” y “Sharj Tepé”, y es el caso también de “Tumba de Amir Khusrú”, dedicada a los hijos del famoso arquitecto e íntimo amigo de Paz, Teodoro González de León (un mausoleo ubicado en Nizamuddin Dargah en Nueva Delhi). Amir fue un músico sufí, destacado poeta y estudioso (1253-1325). El poema acentúa la descripción del espacio sostenida en la dicotomía antes descrita (alto/bajo) y en la traducción: el diseño de la otredad se construye desde lo conocido. A diferencia de los dos textos anteriores en los que había ámbitos delimitados, en este la arquitectura –presente ya desde la dedicatoria– habilita lugares de pasaje (“arcos”, “corredor”):

Árboles cargados de pájaros
sostienen a pulso la tarde.
Arcos y patios. Entre rojos
muros, verde ponzoña, un tanque.
Un corredor lleva al santuario:
mendigos, flores, lepra, mármoles.
(Paz, 1997: 347)

Dos elementos naturales propios de la poética de Paz (Sucre, 1985) se hacen nuevamente presente: “árboles” y “pájaros” que traen el ritmo a través del canto o “pulso de la tarde”. La dicotomía antitética se formula aquí en la arquitectura: los lugares de pasaje mencionados se oponen a los ámbitos cerrados (“rojos muros”). Asoma la descomposición que Paz vincula con la muerte (1996: 515): “verde ponzoña”, “lepra”; y este primer sexteto se cierra con una enumeración caótica: “mendigos, flores, lepra, mármoles”, síntesis del espacio descrito y de esta otredad que asoma en este segundo poema de *Ladera este*. Como “En los jardines de los Lodi”, en la siguiente estrofa hay una irrupción (“brota un lucero de una cúpula”):

¹¹ Tenemos presente que las nociones de naturaleza provienen de esquemas culturales; cuando nos referimos a la oposición naturaleza / cultura nos hacemos eco del paradigma que Paz toma de Claude Lévi-Strauss tal y como lo considera en el ensayo *Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo* (1967).

¹² En *Conjunciones y disyunciones* (1969), Paz da cuenta de esta oposición entre ambas culturas: “La relación entre India y Occidente es la de una oposición dentro de un sistema. La relación de ambos con el Extremo Oriente (China, Japón, Corea y Tíbet) es la relación entre dos sistemas distintos” (Paz, 1996: 137). Esta afirmación puede ser uno de los fundamentos del contrapunto constante entre los poemas que estamos considerando y aquellos que se denominan “Intermitencias del oeste”.

el paralelo es absoluto entre los dos poemas, pero aquí el movimiento retoma la arquitectura del pasaje presente en la estrofa anterior:

Tumbas, dos nombres, sus anécdotas:
Nizam ud-din, teólogo andante,
Amir Khusrú, lengua de loro.
El santo y el poeta. Grave,
brota un lucero de una cúpula.
destella el fango del estanque.
(Paz, 1997: 347)

La oposición alto (“lucero de una cúpula”) / bajo (“fango del estanque”) se enlaza por el reflejo de lo alto en lo bajo a partir de la inflexión “destella”, que también opera como un pasaje entre ambas instancias. En el último sexteto, la condición de Amir Khusrú “poeta de dulce habla de loro” (Paz, 1997: 541) se traduce por un término de origen náhuatl: “cezontle” (cuyo significado es que tiene cuatrocientas voces y pájaro pardo y blanco de canto melodioso). La traducción resulta otro pasaje y manifiesta el acercamiento entre dos otredades, la más cercana (precolombina) habilita a la más lejana (la oriental):

Amir Khusrú, loro o cezontle:
cada minuto es dos mitades,
turbia la pena, la voz diáfana.
Silabas, incendios errantes,
vagabundas arquitecturas:
todo poema es tiempo y arde.
(Paz, 1997: 347)

La mención del poeta remite a un metadiscurso que cierra el texto y que diseña un campo semántico que podríamos relacionar con el sujeto poético: la errancia (“incendios errantes”, “vagabundas”), su condición de poeta y mexicano.¹³ El poema, de estructura circular, concluye con la mención al tiempo que se repite en la inflexión “arde” remitiendo a la combustión y, por lo tanto, una materia que se consume, paralelo de la descomposición y, por ende, de la muerte. La arquitectura, que asoma con insistencia desde los primeros versos (“arcos”, “corredor”, “santuario”, “mármoles”, “patios”, “muros”, “cúpula”, “estanque”), ofrece un diálogo con la poesía que busca –como en “El balcón”– forjar un espacio.¹⁴

¹³ Volveremos a la condición de poeta posteriormente; en “Canción mexicana” y en “Cuento de dos jardines” el sujeto poético se adscribe a esta nacionalidad.

¹⁴ En *Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo*, Paz se refiere a la arquitectura: “La arquitectura, más poderosa que la pintura y la escultura, altera aún más radicalmente al espacio físico: no sólo vemos un espacio que no es el real, sino que vivimos y morimos en ese segundo espacio” (Paz, 1996: 520).

3.2. Secuencias

El sujeto poético de *Ladera este* y *Hacia el comienzo*, atravesado por el itinerario transcultural, se ubica en diversos roles entre los que predomina el viajero. Se inserta, además, en dos grandes tradiciones; por una parte, en lo que Edward Said considera “representaciones de Oriente” u “orientalismo” (2008), repertorio en el que encontramos a Víctor Hugo, Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud y otras numerosas resonancias del oriente “exótico” en Occidente; y, por otra parte, se emplaza en una tradición más próxima, que si bien inicia tímidamente con Esteban Echeverría (Gasquet, 2007), se consolida en nuestro modernismo hispanoamericano (Quesada Gómez, 2011).

Paz se sirve de la experiencia de la ciudad moderna para generar un modo de percepción propio sobre esta otredad: la fragmentariedad traducida en discontinuidad y atomización (Williams, 2001: 301) articulada, como hemos expresado, en la configuración de postales literarias o secuencias cinematográficas (Konigsberg, 2004: 488). Pues la experiencia urbana produce una percepción fragmentaria, múltiple y aislada que se acelera tras el hábito de correr en automóvil dando lugar a la imagen en movimiento que Raymond Williams (2001: 301-302) y Octavio Paz (1972: 280) relacionan con el cine; estas prácticas se traducen en “Vrindaban”, en donde la conciencia febril se conjuga con el anhelo desmedido, reminiscencias y figuraciones múltiples y polifónicas (Yurkievich, 1997: 481).

Evidentemente, la toponimia es una de las estrategias mediante las cuales ingresa la otredad en el nivel léxico. Muchos poemas llevan el nombre de los lugares por los que Paz ha paseado durante su estancia como embajador; uno de ellos es “Vrindaban”, sitio hacia donde, según el relato mítico, huyó Krishna (Murray, 1911: 168). Se trata de un centro religioso hindú (Bhattacharya, 1998: 9; Paz, 1997: 547), que data del siglo XVI, con cuatro templos célebres: Gobin Deo Ji, Gophi Nat, Jugal Kishor, Madam Mohan. Lejos de los poemas que anteriormente hemos revisado (en los cuales el sujeto poético asoma facetado y predominantemente desde la construcción de la perspectiva y percepciones de paisajes culturales), en “Vrindaban” el “yo” lírico emerge desde los primeros versos en una combinatoria cimentada desde una escena de escritura y la percepción configurada por la carrera en un coche conjugados con el presente y con el pasado imperfecto (en mayor medida), en donde el paisaje cultural se describe con notas de paisaje espiritual:

Rodeado de noche
follaje inmenso de rumores
grandes cortinas impalpables

hálitos
 escribo me detengo
escribo

(Todo está y no está
todo calladamente se desmorona
sobre la página)

 Hace unos instantes
corría en un coche
entre las casas apagadas
 Corría
entre mis pensamientos encendidos
(Paz, 1997: 367)

Las imágenes plurales conjugan lo visual (“noche”, “follaje inmenso”), lo acústico (“rumores”) y lo táctil (“cortinas impalpables”, “hálitos”) con la práctica de la escritura y la experiencia de la velocidad propia de la modernidad (“corría en un coche”); el espacio en movimiento (Paz, 1972: 280) se expresa, además, en la espacialidad del poema, pues el despliegue de los versos en la página resignifica la noción de movimiento (Ruiz Barrionuevo, 2008: 163; Fein, 1992: 96-101). Resultan sugestivas tanto la preposición “entre” (repetida en anáfora) –que podríamos relacionar con un entre lugar en el que se emplaza al sujeto poético (Trigo, 2000)–, así como las resonancias a partir de rimas asonantes entre “noche”, “rumores” y “coche” e internas (“casas apagadas”). Las diversas referencias fijan la indefinición, la dificultad. Hay otro movimiento: de arriba hacia abajo: “todo calladamente se desmorona / sobre la página”.

Ambas escenas, la de la escritura y la de la carrera automovilística, se constituyen en las constantes del poema, suerte de estribillos que enhebran diversas estampas y paisajes. En el texto se reescriben las postales en secuencias diversificando, pues, la fragmentariedad en la percepción y la fugacidad de lo visto (Ruiz Barrionuevo, 2008: 162); la otredad se describe, además, a partir de dos tópicos muy significativos y ya mencionados: la descomposición o putrefacción y lo ininteligible que se configura a partir del paisaje sonoro. En la cuarta estrofa asoma la otredad indicada y se retoma el movimiento alto / bajo que afloraba en los versos anteriores:

Arriba las estrellas
 jardines serenísimos
Yo era un árbol y hablaba
estaba cubierto de hojas y ojos

Yo era el murmullo que avanza
el enjambre de imágenes

(Ahora trazo unos cuantos signos
crispados
negro sobre blanco
diminuto jardín de letras
a la luz de una lámpara plantado)

Corría el coche
por los barrios dormidos yo corría
tras de mis pensamientos
míos y de los otros
(Paz, 1997: 368)

Lo alto (“arriba las estrellas”) se subraya con la metáfora del jardín que en Paz simboliza la armonía (Chazarreta, 2018).¹⁵ El sujeto poético se exhibe a partir de lo natural y vertical (“Yo era un árbol”) y también a partir de la elocución y el sonido (“hablaba”, “murmullo”) en una conjunción de inmovilidad (“árbol”) y movimiento (“que avanza”). Al pasado imperfecto se adosa el presente de la siguiente estrofa relacionado con la escena de escritura que también se refracta en el jardín (“jardín de letras”, “plantado”). La secuencia de la carrera en automóvil se repite con una variante, pues el sujeto se abre a la otredad: “tras de mis pensamientos / míos y de los otros”.¹⁶

Estas instancias se enlazan con una constante reflexión sobre la percepción que emerge metonímicamente en “ojos” enfatizada por la rima asonante interna (“hojas”). En los siguientes versos el poema se detiene en la percepción que se destaca, por cierto, a través de la imagen de la lámpara ligada con los “pensamientos encendidos” de los primeros versos en oposición a “casas apagadas”. En la siguiente cita la percepción asoma en las inflexiones “Yo veo”, la “cola de pavo real” (“miríadas de ojos”) y también en “ojo único” junto con el tópico de la descomposición que remite al otro cultural:

Yo veo

Pórtico de columnas carcomidas
estatuas esculpidas por la peste

¹⁵ Como indica John Fein, esta imagen puede referir también a lo que sigue; indudablemente el poema conjuga la ausencia de puntuación con la ambigüedad y, por lo tanto, pluralidad de lecturas.

¹⁶ Este poema tiene lazos con “El día en Udaipur”: “También mi frente es sol / de pensamientos negros”; “Sobre tu cuerpo / estoy como una lámpara” (Paz, 1997: 352).

la doble fila de mendigos
y el hedor
rey en su trono
rodeado
como si fuesen concubinas
por un vaivén de aromas
puros casi corpóreos ondulantes
del sándalo al jazmín y sus fantasmas
Putrefacción
fiebre de formas
fiebre del tiempo
en sus combinaciones extasiado
Cola de pavo real el universo entero
miríadas de ojos
en otros ojos reflejados
modulaciones reverberaciones de un ojo único
un solitario sol
oculto
(Paz, 1997: 368-369)

Se retoma una operación sumamente significativa en el poema y que parece ser obra de la poesía: la refracción. La categórica imagen de la cola del pavo real refiere a una enorme cantidad de ojos del universo (“miríadas de ojos”) que se reflejan en otros ojos.¹⁷ Las referencias “ojo único” y “solitario sol” también aparecen en *Conjunciones y disyunciones* (1969) aludiendo al cíclope Polifemo de Góngora y, con él, a la unidad forjada en una sola imagen deslumbrante y total (Paz, 1996: 112) que enlaza lo alto con lo bajo en sentido escatológico (Paz, 1996: 112). El aluvión de miradas está antecedido por la irrupción de aromas. La descomposición presente en los versos anteriormente citados (“putrefacción”) se conjuga con la erosión (“columnas carcomidas”) –la ruina que también asomaba en “El balcón”–, la enfermedad (“peste”) y las sensaciones olfativas que se relacionan con las visuales y táctiles ya aludidas (“hedor”, “vaivén de aromas”, “sándalo”, “jazmín”, “fiebre de aromas” –como indica el propio texto– “en sus combinaciones”). Este impulso por unir los diversos niveles de la existencia (alto/bajo; naturaleza/cultura; sentidos), presente en la alusión a Polifemo, se retoma en el tópico de la putrefacción, arista cardinal en el tratamiento de la otredad que nos devuelve al tema de la muerte.

¹⁷ En “Cochin”, por ejemplo, también se tematiza la mirada: “Los mismos ojos ven, la misma tarde” (Paz, 1997: 363). El sujeto poético se define a partir de su capacidad de ver también en “Felicidad en Herat” y en “Himachal Pradesh (I)”.

En *Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo* (1967), Paz alude a la putrefacción en lazo con la conciencia de mortalidad propia del ser humano (Paz, 1996: 515). Si bien el poema presenta una confusa y pródiga composición de imágenes sensuales, asistimos, como lectores, a cierto orden jerárquico: en los primeros versos predomina lo visual y lo táctil, luego asoma lo olfativo y, a continuación, lo auditivo enfatizando el paisaje sonoro:

Todo llameaba
 piedras mujeres agua
Todo se esculpía
 del color a la forma
de la forma al incendio
 Todo se desvanecía
Música de metales y maderas
en la celda del dios
 matriz del templo

Música
como el agua y el viento en sus abrazos
y sobre los sonidos enlazados
la voz humana
(Paz, 1997: 369)

La música es una de las instancias que propician el diálogo entre sujeto y otredad, entre exterior e interior (Chazarreta, 2021). La idea de escultura (“esculpía”), que remite a una materialidad espacial, se retoma hacia el final del poema. Inmediatamente luego asoma una vez más la escena de escritura que nos devuelve al presente con una nueva apariencia de la otredad representada por el *sadhú*:

Santimbanqui
mono de lo Absoluto
 garabato
en cuclillas
 cubierto de cenizas pálidas
un *sadhu* me miraba y se reía
Desde su orilla me miraba
 lejos lejos
como los animales y los santos me miraba
Desnudo desgreñado embadurnado
un rayo fijo los ojos minerales

Yo quise hablarle
me respondió con borborigmos
(Paz, 1997: 369-370)

La otredad se subraya a partir de inflexiones como “desde su orilla”, “como los animales y los santos”, “lejos lejos”, “ojos minerales” y “borborigmos”¹⁸ que remiten a lo ininteligible en un paralelismo con el universo animal, humano y sobrenatural en que se integra la otredad.¹⁹ El poema cierra con la escena de escritura que retoma los tópicos de lo podrido (“ídolo podrido”) y la noción de escultura consignando una materialidad espacial. La trasposición de arte esgrimida profesa una búsqueda de perdurabilidad y estabilidad que sólo puede otorgar la escritura en un universo de dicotomías (“estoy” / “inestable”; “esculpe” / “se deshace”). Se brinda entonces una poética del instante y del espacio: el sujeto poético aislado y distante de “El balcón” atraviesa en este poema esa otredad (“entre las casas”); entabla un diálogo (“hablo siempre contigo / hablas siempre conmigo”) en búsqueda de la poesía (“A obscuras voy y planto signos”):

Yo estoy en la hora inestable
El coche corre entre las casas
Yo escribo a la luz de una lámpara
Los absolutos las eternidades
y sus aledaños
 no son mi tema
Tengo hambre de vida y también de morir
Sé lo que creo y lo escribo
Advenimiento del instante
 el acto
el movimiento en que se esculpe
y se deshace el ser entero
Conciencia y manos para asir el tiempo
soy una historia
 una memoria que se inventa
Nunca estoy solo
hablo siempre contigo
 hablas siempre conmigo
A obscuras voy y planto signos
(Paz, 1997: 371)

¹⁸ Este sonido se relaciona con otros del poemario: “rumor”, “murmillos” de “Sharj Tepé”; “jeringonza” de “Por los caminos de Mysore” remitiendo a lo ininteligible.

¹⁹ El mismo esquema se puede apreciar en “El día en Udaipur”: “Del mismo plato comen / dioses, hombres y bestias” (Paz, 1997: 352).

La figura de la ciudad moderna presente en el balcón y articulada con la pérdida de relaciones o la falta de conexión (Williams, 2001: 304) se reemplaza en “Vrindaban” por la figura del tránsito presente en la contundente imagen de la carrera de automóvil enlazada con la percepción fragmentaria, fugaz e inasible de la modernidad, pero que se caracteriza, además, por un sujeto poético cuyo movimiento tiende a conjugar lo disperso a través de la escritura. La otredad, a partir de este paradigma perceptivo, asoma desde lo ininteligible plasmado en los paisajes sonoros, la naturaleza y la descomposición que, junto con las imágenes ligadas al fuego, remiten a una materialidad que se desintegra sostenida en la concepción oriental de la muerte.

3.3. Paisaje sonoro (el velo de la belleza)

Uno de los modos en que se construye la otredad, como ya hemos advertido, es la perspectiva mexicana del sujeto poético que se vale del universo de lo propio como estrategia de traducción o acercamiento. En el poema “Por los caminos de Mysore”, el paralelo entre la cultura hindú y la cultura mexicana se construye desde la traducción entendida en términos semióticos (Paz, 1996: 496-497), luego de una caracterización minuciosa de la etnia imperante, el texto concluye así:

Ellos y ellas andan tatuados.
Raza de ojos inmensos, pedernal la mirada.
Hablan en jeringonza, tienen ritos extraños,
pero Tipú Sultán, el Tigre de Mysore,
bien vale Nayaril y su Tigre de Alica.
(Paz, 1997: 358)

Los dos últimos versos ponen en diálogo, en paralelo, dos figuras legendarias, una de la India, Tipú Sultán, y la otra de México. Este poema nos introduce además en uno de los modos en que se presenta la otredad: el paradigma de lo sonoro que Paz toma de John Cage quien, en su noción de música, incorpora el sonido ambiente, es decir, que los sonidos que están en el entorno forman parte de la obra no como ruido, sino como música (Chazarreta, 2021). Paz traduce esta estética en su propia poesía y, para ello, va a emplear la categoría de lo ininteligible. En esta línea se inscribe este verso: “hablan en jeringonza, tienen ritos extraños”. Es un modo de subrayar que no se trata de un discurso permeable, sino otro, pero que de todos modos es añadido a partir del paisaje sonoro. Esta figura espacial trae, además, la presencia de la naturaleza; los habitantes autóctonos son comparados con este orbe que para Paz es la más extrema otredad (Paz, 1972: 65): “ese rumor de agua entre piedras / que son los pasos campesinos”, leemos en “Felicidad en Herat” (Paz, 1997: 364).

También son configurados a partir de una estética de lo feo definida en los términos de Umberto Eco. En el libro homónimo, Eco subraya que el romanticismo modifica el paradigma de belleza vinculado a un arte moderno en oposición a un arte antiguo, es decir, como uno de los hitos de la modernidad estética (Eco, 2007: 280). Entre las figuras legendarias de este cambio sustantivo está Víctor Hugo y sus miserables, retomado luego por los decadentes, Charles Baudelaire, las vanguardias históricas, entre otros. En trinomio, la fealdad se liga, en Paz, con la enfermedad (sobre todo aquella que vira en lo deforme) y lo descompuesto o en proceso de putrefacción. En todo caso, la motivación de esta estética es la denuncia social. Se derraman en los versos sintagmas como “abominaciones”, “elefancia”, “carroña”, “borborigmos”, “ciénaga”. La escritura del poemario definida como “infame” se asimila al otro, a su condición de paria o “abominable”, tal como se señala en “Himachal Pradesh (3)”, escrito en el contexto de la movilización del mayo francés (1968):

En el patio del club seis eucaliptos
se ahogan en una casi luz casi miel,
tres ingleses supervivientes del *British Raj*
comentan con un *sikh* el match de *cricket* en Sidney,
unas matronas indias juegan *bridge*,
un paria lava el piso en cuclillas
y se eclipsa, un astro negro
se abre en mi frente como una granada
(EN PARÍS PRENDEN FUEGO A LA BOLSA,
TEMPLO DEL CAPITALISMO),
los pinos ensombrecen la colina.

Polvo y gritos de pájaros
sobre la tarde quemada.
Yo escribo estas líneas infames.
(Paz, 1997: 375-376)

El inglés subrayado por la cursiva y por la ausencia de traducción marca la presencia de aquellos que hasta hace pocas décadas fueron representantes de la Corona Inglesa. Los vínculos entre hegemonía y subalternidad se hiperbolizan en el paria (hindú de ínfima condición social fuera del sistema de castas) con el que la escritura se solidariza. Escritura que, como el paria, carece de honra, de crédito, de estimación, es mala y vil en su especie, una gesta de la infamia. El poeta, pues, también es un otro que parece distanciarse de otra alteridad, la que proviene de la cultura dominante.²⁰

²⁰ En *Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo*, Paz realiza un paralelo entre los “primitivos” (en los que incorpora el pensamiento hindú) y los poetas, a partir del uso que ambos tienen del pensamiento analógico (1996: 530).

3.4. El jardín (el velo del amor)

El jardín, figura de la naturaleza, exalta la armonía entre sujeto y espacio y es, en Paz, la síntesis perfecta entre naturaleza y cultura (Chazarreta, 2018). En *Hacia el comienzo* es un recinto amoroso, es decir, el lugar del refugio conciliador e integrador del sujeto, pues en él confluyen el pasado, el presente y el futuro. Al destierro, que impera en el balcón, se sucede el refugio de la intimidad tal como leemos en “Cuento de dos jardines”: “No hay más jardines que los que llevamos dentro” (Paz, 1997: 418). El poema se gesta como un relato (“cuento”), una novela de la saga familiar, que construye el péndulo del tiempo a partir de la figura del jardín en dos instancias de la vida del sujeto poético: la niñez y la adultez. La quietud en vértigo del primer poema analizado se reemplaza por una poética del movimiento:

Un jardín no es un lugar:
 es un tránsito,
una pasión.
(Paz, 1997: 417)

Paz aclara en una nota que asocia “pasión” con “pasar” simplemente por el vínculo homofónico y que “pasión” está relacionada, además, con la definición acerca del amor que ha tomado de Dante Alighieri: “no es una sustancia, sino algo que nos pasa” (Paz, 1997: 552). El jardín, entonces, se define como un espacio –simbólico– que preserva el tiempo pleno de vivacidad, esos “instantes”, según Paz, que son nodulares en nuestra historia personal, que se transitan.

Hay dos “nosotros” estructurales en el poema; el primero de ellos enlazado con la naturaleza humana: “Estamos condenados / a matar / el tiempo: / así morimos, / poco a poco” (Paz, 1997: 412). En esta existencia hacia la muerte, el jardín representa un “instante”, una “verde claridad” de vivacidad: “nos quemaría / la vivacidad de uno de esos instantes / si durase otro instante” (Paz, 1997: 412). A las nociones de armonía y síntesis entre naturaleza y cultura asociadas al jardín se suma la de fertilidad, categoría a la que se adhiere lo femenino. Dos son los tiempos del amor: el jardín de la niñez se relaciona con lo familiar y el jardín de la adultez, con el amor de pareja.

El relato del poema puede organizarse, por cierto, en tres instancias: en la primera se define el jardín, en la segunda se menciona el jardín de Mixcoac (México) y, finalmente, el jardín de Delhi (específicamente el de la embajada); ambos jardines se enlazan por el motivo del árbol. El texto se instala, además, en el cuento tradicional (“un día”) y en alusiones a la infancia a partir de la mención de *Almendrita*. La figura femenina, la amada, es central pues a partir de ella se comienza a construir la otredad

y la configuración de otro “nosotros”. El cuerpo femenino y amado es también vergel o jardín con notas genésicas:

Llovía,
la tierra se vestía y así se desnudaba,
las serpientes salían de sus hoyos,
la luna era de agua,
 el sol era de agua,
el cielo se destrenzaba,
sus trenzas eran ríos desatados,
los ríos tragaban pueblos,
muerte y vida se confundían,
amasijo de lodo y de sol,
estación de lujuria y pestilencia,
estación del rayo sobre el árbol de sándalo,
tronchados astros genitales
 pudriéndose
resucitando en tu vagina,
 madre India,
India niña,
empapada de savia, semen, jugos, venenos.
(Paz, 1997: 416)

La mujer se vincula con la noción de fertilidad que ingresa a partir de la mención de la lluvia, de la luna y de Semíramis (diosa de la fertilidad y de la belleza). Se enlaza, además, con la antigua noción de lo eterno femenino; es un intertexto cultural construido a través de deidades y figuras femeninas diversas a lo largo de su obra y emparentado con la naturaleza.²¹ La mujer es concebida, inclusive, como un puente, un pasaje a la otredad, la realidad de un tránsito (“velero intrépido”) presente en el personaje del cuento infantil, Almendrita. Este personaje es sometido a diversas situaciones intempestivas que lo empujan a una errancia que, finalmente, se resuelve con el tradicional final feliz de los cuentos de hadas. En la itinerancia, por cierto, se halla el tiempo del amor (López Cafaggi, 2017: 381) y la escritura, entonces, se asimila a la otredad: India, Delhi, que ya ha pasado por el tamiz de la interioridad

²¹ En “André Breton o la búsqueda del comienzo”, Paz comenta nociones sobre lo femenino y sobre el amor que se derivan de la experiencia de su lectura de *L' amour fou*; allí define a la mujer como “puente, lugar de reconciliación entre el mundo natural y el humano. Es lenguaje concreto, revelación encarnada [...]” (Paz, 1967: 58-59). Es muy significativo que en *Hacia el comienzo* la mayor parte de los poemas son dialógicos en el sentido de que entablan una alocución constante con un “tú” cuyo punto culminante es “Maithuna” y “Cuento de dos jardines”.

del sujeto poético, por la figura del jardín, se acerca a partir de figura femenina, intermediaria y puente:

A esta misma hora
Delhi y sus piedras rojas,
su río turbio,
sus domos blancos,
sus siglos en añicos,
se transfiguran:
arquitecturas sin peso,
cristalizaciones casi mentales.
Desvanecimientos,
alto vértigo sobre un espejo.
El jardín se abisma.
Ya es un nombre sin substancia.
(Paz, 1997: 419)

4. A modo de conclusión

Hemos transitado la poética de Octavio Paz propia de *Ladera este* (1962-1968) y *Hacia el comienzo* (1964-1968) a partir de las significaciones del espacio en relación con la otredad. Con una constante preocupación por los modos de mirar o de percibir, la figura del balcón simboliza la distancia y separación hacia una alteridad que asoma desde lo indefinible, inaccesible e ininteligible esgrimidos desde el tópico de la ciudad moderna que surge en el caos y la multitud; la perspectiva y el paradigma de percepción es la figura del balcón que constituye una contemplación desde la altura propia de los modos occidentales de mirar al otro. En los poemas-postales el otro oriental se describe desde su noción de muerte en oposición a la concepción occidental, pero también como complemento –según el ideario cultural paciano presente en *Conjunciones y disyunciones* (Paz, 1996: 137)–; los paisajes culturales asoman desde la brevedad y la dicotomía Oriente / Occidente se configura desde la estructura espacial de los poemas. La fragmentación presente, propia de la tarjeta postal, se acentúa en “Vrindaban” en donde la percepción asume la noción de secuencia cinematográfica traduciendo al espacio en movimiento o tránsito propio de la ciudad moderna; ello se articula con la fugacidad y combustión (abundan las inflexiones como “arde”, “hirviente”, “llama”, “llamea”, entre otras). A la construcción de la otredad ya mencionada se suman la putrefacción, lo natural y la estética de lo feo, instancias que tienden a exacerbar la diferencia. Finalmente, el

amor que asoma en “Cuento de dos jardines” contribuye al diálogo con la otredad a través de la idea de la mujer como intermediaria que Paz hereda del surrealismo: el jardín, en tanto es naturaleza domesticada, es conjunción de naturaleza y cultura, simboliza al cuerpo femenino y, es, por cierto, el recinto del amor por excelencia en la poética paciana; a partir de allí ingresa nuevamente la ciudad de Delhi y la cultura otra en inflexiones hindúes subrayadas en cursiva que se han interiorizado: “No hay más jardines que los que llevamos dentro” (Paz, 1997: 418).

Bibliografía citada

- Bachelard, Gastón (1975). *La poética del espacio*. Traducido por E. de Champourcin, México, Fondo de Cultura Económica.
- Baudelaire, Charles (2006). *Las flores del mal*. Edición bilingüe, traducción, notas e introducción de Américo Cristóbal, Buenos Aires, Colihue.
- Benjamin, Walter (2012). *El París de Baudelaire*. Traducción de Mariana Dimópulos, Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- Bhattaharya, Malabika (1998). “Echoes of India: the poems of Octavio Paz”. *India International Centre Quaterly* 25/1, 1-19.
- Bradú, Fabienne (2012). “Persistencia de la India en Octavio Paz”. *Acta Poética* 33/2, 95-108.
- Certeau, Michel de (1999). *La invención de lo cotidiano 2. Habitar, cocinar*. Traducción de Alejandro Pescador, México, Universidad Iberoamericana.
- Chazarreta, Daniela (2021). “El díptico virtuoso: poética de la música en Octavio Paz (1962-1968)”. *Sinfonía virtual. Revista de música y reflexión musical* 41, verano: 1-21. Recuperado de: www.sinfoniavirtual.com (último acceso 25/4/2022).
- Chazarreta, Daniela (2018). “Naturaleza y paisaje en *Libertad bajo palabra* de Octavio Paz”. *Mitologías hoy. Revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos* 18, 225-245. DOI <http://dx.doi.org/105565/rev/mitologias.574> (último acceso 31/3/2022).
- Clifford, James (1999). *Itinerarios transculturales*. Traducción de Mireya Reilly de Fayard. Barcelona: Gedisa.
- Collot, Michel (2010). “De l’horizon du paysage à l’horizon des poètes”. En Ferreira Alves, Ida y Miguel Feitosa, Marcia (org.). *Literatura e paisagem. Perspectivas e diálogos*, Nitéroí, UFF, 191-203.
- Diego, Rosa de (2009). “París se hace poema”. *Anales de Filología Francesa* 17, 101-116.

- Durán, Manuel (1971). “La huella de oriente en la poesía de Octavio Paz”. *Revista Iberoamericana* XXXVII / 74, 97-116.
- Eco, Umberto (2007). *Historia de la fealdad*, Traducción de María Pons Irazazábal, Barcelona, Lumen.
- Fein, John (1986). *Toward Octavio Paz. A Reading of his Mayor Poems 1957-1976*. Lexington, The University Press of Kentucky.
- Franco, Jean (1971) “«¡Oh mundo por poblar, hoja en blanco!» El espacio y los espacios en la obra de Octavio Paz”. *Revista Iberoamericana* XXXVIII/74, enero-marzo: 147-160.
- Gabrieloni, Ana Lia (2008). “Écfrasis”. *Eadem utraque Europa* (San Martín) (4/6), junio, 83-108.
- García Cancellini, Néstor (2001). *Culturas híbridas. Estrategias para salir y entrar de la modernidad*. Buenos Aires-Barcelona-México, Paidós.
- Gasquet, Axel (2007). *Oriente al Sur: el orientalismo literario argentino, de Esteban Echeverría a Roberto Arlt*. Buenos Aires, Eudeba.
- Giraud, Paul-Henri (2014). *Octavio Paz. Hacia la transparencia*. Traducción de David Medina Portillo, México, El Colegio de México.
- González-Ormerod, Alejandro (2014). “Octavio Paz’s India”. *Third World Quarterly*, 35/3, 528-543. DOI: 10.1080/01436597.2014.895119 (último acceso 18/3/2018).
- Hamburger, Michael (1991). *La verdad de la poesía. Tensiones en la poesía moderna de Baudelaire a los años sesenta*. Traducción de M. A. Flores y M. Córdoba Madro, México, Fondo de Cultura Económica.
- Kahn, Miriam (2011). “Pictures Postcards”. En *Tahiti beyond the Postcard. Power, Place and Everyday Life*, Seattle & London, University of Washington Press, 52-56.
- Konigsberg, Ira (2004). *Diccionario técnico Akal de cine*. Madrid, Akal.
- Lee, Daryl (2004) “Baudelaire’s ‘Paysage’ and the Commune Ruins Picturesque”. *Romance notes* 45/1: 107-116.
- López Cafaggi, Carlos (2017). “Dos jardines de la modernidad: India en Octavio Paz”. *Estudios de Asia y África*, 52/2, 349-386.
- Lois, Carla y Troncoso, Claudia (2017). “10x15. Las tarjetas postales como huellas de las prácticas de los turistas”. *PASOS. Revista de Turismo y Patrimonio Cultural*, 15/3, 633-657. Recuperado de: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=88151417009> (último acceso 23/4/2022).
- Murray, John (1911). *A Handbook for Travellers in India, Burma and Ceylon*. London-Calcuta, Thacker, Spink and Co.
- Paz, Octavio (1967). *Corriente alterna*, México, Siglo XXI.

- Paz, Octavio (1972). *El arco y la lira*, México, Fondo de Cultura Económica, 3^o edición.
- Paz, Octavio (1996). *Ideas y costumbres II. Usos y símbolos*. En *Obras completas*. Edición del autor, México, Fondo de Cultura Económica, t. 10.
- Paz, Octavio (1997). *Obra poética I*. En *Obras completas*. Edición del autor, México, Círculo de Lectores-Fondo de Cultura Económica, t. 11.
- Quesada Gómez, Catalina (2011). “De la India a las Indias y viceversa: relaciones literarias entre Hispanoamérica y Asia (siglo XX)”. *Iberoamericana* XI/42, 43-63.
- Rama, Ángel (1980). “Indagación de la ideología en la poesía (Los dípticos seriados de *Versos sencillos*)”. *Revista Iberoamericana* XLVI/112-113, 353-400.
- Ruiz Barrionuevo, Carmen (2008). “La poesía del espacio en Octavio Paz”. En Fernández Ariza, María Guadalupe (coord.). *Literatura hispanoamericana del siglo XX. Literatura y arte*. Málaga, Universidad de Málaga, 151-172.
- Said, Edward (2008). *Orientalismo*. Traducción de María Luisa Fuentes, Barcelona, De Bolsillo, 2^a edición.
- Sarlo, Beatriz (2001) “Prólogo a la edición en español. Raymond Williams: del campo a la ciudad”. En Williams, Raymond, *El campo y la ciudad*. Buenos Aires, Paidós.
- Stanton, Anthony (2020) “Poética del apocalipsis, figura espacial e indeterminación: la prosa de Octavio Paz en la década de 1960”. *Hyperborea. Revista de ensayo y creación* 3: 296-319. Recuperada de: <https://www.hyperborea-labtis.org/es/paper/poetica-del-apocalipsis-figura-espacial-e-indeterminacion-la-prosa-de-octavio-paz> (13/11/2020)
- Sucre, Guillermo (1985). “Paz: la vivacidad, la transparencia”. En *La máscara, la transparencia*, México, Fondo de Cultura Económica, 2^o edición.
- Trigo, Abril (2000). “Migrancia, memoria: modernidad”. En Moraña, Mabel (ed.). *Nuevas perspectivas desde/sobre América Latina: el desafío de los estudios culturales*, Santiago (Chile), Cuarto Propio, 273-291.
- Verani, Hugo (2014). *Octavio Paz: el poema como caminata*. México, Fondo de Cultura Económica. Ebook.
- Williams, Raymond (2001). *El campo y la ciudad*. Prólogo a la edición en español de Beatriz Sarlo. Traducción de Alcira Bixio, Buenos Aires-Barcelona-México, Paidós.
- Wright, Barbara (2005). “Baudelaire’s Poetic Journey in *Les Fleurs du Mal*”. Lloyd, Rosemary (ed.). *The Cambridge Companion to Baudelaire*. Cambridge, Cambridge University Press, 31-50.
- Yurkievich, Saúl (1997). “Octavio Paz”. En *Suma crítica*, México, Fondo de Cultura Económica, 444-482.