

RECINTOS AMOROSOS. ESPACIO Y POÉTICA DEL AMOR EN *LIBERTAD BAJO PALABRA* DE OCTAVIO PAZ¹

LOVING PLACES. SPACE AND LOVE POETICS IN OCTAVIO PAZ'S *LIBERTAD BAJO PALABRA*

FECHA DE ENVÍO 30/09/2024

FECHA DE ACEPTACIÓN 07/11/2024

DANIELA EVANGELINA CHAZARRETA
UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA - CONICET

RESUMEN:

¿Cuáles son las significaciones del espacio en la estética paciana de la primera etapa? ¿Qué peso tiene allí la poética del amor? ¿Qué lugar ocupa la mujer en este contexto? Estas son algunas de las preguntas que guían nuestra lectura. A la luz de propuestas teóricas actuales sobre el espacio que involucran la categoría de paisaje y la ciudad moderna y que provienen de diversas disciplinas consideramos las significaciones de lo femenino y de la experiencia de lo moderno en *Libertad bajo palabra*, poemario en el cual el amor se construye desde una estética de la religación y de la analogía.

PALABRAS CLAVE:

Amor, espacio, paisaje, ciudad moderna, Octavio Paz, mujer

ABSTRACT:

¿Which are the space significances in Octavio Paz's *Libertad bajo palabra*? ¿What weight does the poetry of love have? ¿What place does the woman take there? Those questions guide our reading. From some actual spaces theories which involve landscape and modern city we consider the feminine significances and the modern experience in *Libertad bajo palabra*, poetry in which love builds a religation and analogy aesthetics.

KEY WORDS:

Love, space, landscape, modern city, Octavio Paz, woman

1. Introducción

¿Cuáles son las significaciones que encierra el espacio en la estética paciana de la primera etapa? ¿Qué peso tiene la poética del amor en esta noción? ¿Cuál es el recinto que ocupa la mujer en este contexto? Estas son algunas de las preguntas que guían nuestra lectura.

La crítica ha insistido de manera contundente en la presencia del espacio y de la espacialidad en Octavio Paz (Verani, 1983; Franco, 1971; Sucre, 1985; Stanton, 2020). Destacamos dos apreciaciones que se acercan a nuestra línea de indagación. Por su

¹ El presente artículo deviene del proyecto “El legado. Poética del amor en Octavio Paz (1935-1968)” que llevo adelante como investigadora del CONICET (Argentina).



parte, Hugo Verani subraya la significación del movimiento en el espacio y la constitución, por tanto, de una poética de la caminata (2014) en la cual lo urbano se resemantiza. Por otra parte, Carmen Ruiz Barrionuevo acentúa la espacialidad en enlace con la ruina dando cuenta de una materialidad y sensualidad simbólicas en algunos de los poemas de *Libertad bajo palabra* (2008).

A fin de nutrir la lectura de los poemas, consideramos estos relevantes aportes a la luz de propuestas teóricas actuales sobre el espacio que involucran la categoría de paisaje y la ciudad moderna y que provienen de diversas disciplinas. Ambas figuras² del espacio resultan ser símbolos en el imaginario paciano; la primera de ellas representa el deleite que despierta la contemplación de un paisaje e implica la presencia de lo femenino y, la segunda, la experiencia de la modernidad. Si bien la traza de lo tópico adquiere diversas y enriquecedoras aristas que se traducen en variadas figuras, nos enfocamos en las ya mencionadas circunscribiéndonos a la poética de la primera etapa de Octavio Paz, es decir a *Libertad bajo palabra* (1935-1957). Nos explayamos al respecto posteriormente.³

En la estética del poeta mexicano, el espacio entraña un “regreso a sí mismo” pues se trata de una instancia inscrita en la constitución del ser humano. En “Chillida: del hierro al reflejo” (1979), Paz delimita la sustantiva significación que tiene esta noción:

La aprehensión al espacio es instintiva, es una experiencia corporal: antes de pensarlo y definirlo, lo sentimos. El espacio no está fuera de nosotros ni es una mera extensión: es aquello en donde estamos. El espacio es un *dónde*. Nos rodea y nos sostiene pero, simultáneamente, nosotros lo sostenemos y lo rodeamos. Somos el sostén de aquello que nos sostiene y el límite de lo que nos limita. [...] somos consustanciales, nos confundimos con nuestro espacio. No obstante, estamos separados: el espacio es lo que está más allá, al otro lado, lo cerca-lejos, lo siempre inminente y nunca alcanzable. [...] a medida que penetro en mí, me alejo de mí; yo mismo soy mi lejanía, ando dentro de mí como en un país desconocido. Y más: un país que se hace y se deshace sin cesar. [...]. Esta experiencia es universal y cotidiana. (1994: 100-101)

Esta cita subraya la importancia del espacio en la constitución humana e involucra, además, una apropiación: “es aquello en donde estamos”. Ello se proyecta, de un modo muy particular, en la inflexión “país” que comprende un territorio unificado por lo geográfico y lo cultural con su conjunto de habitantes y que es también equivalente de paisaje. Esta última noción es fundamental tal y como retomamos en el apartado correspondiente.

Al encarar su obra poética desde esta perspectiva espacial, nos encontramos con otra derivación de la cita que incluye el universo de los afectos, en especial, el amor. De allí, entonces, se complejiza y enriquece el contexto en el cual el espacio emerge convirtiéndose en lo que podríamos llamar recintos del amor. Estos son lugares, sitios,

² En la utilización del término “figura”, seguimos a Graciela Silvestri quien incorpora este matiz al dar cuenta de las figuras de la naturaleza (como el paisaje o el jardín) entendiendo por tal a una configuración externa, contorno, apariencia dada o fabricada, figuración o forma plástica (2011: 18).

³ La crítica se ha encargado de discernir los diversos estadios de la poética de Paz. Entendemos, entonces, por primera etapa paciana a la comprendida por *Libertad bajo palabra* y *El arco y la lira* siguiendo a Barrionuevo (2008) y a Stanton (2015); ambos críticos coinciden en que, si bien existen constantes diseminadas a lo largo de la obra del poeta mexicano, hay distinciones propias de cada etapa.

atravesados por el discurso amoroso, es decir, inflexiones tópicas investidas por lo amoroso desde la memoria afectiva en línea con lo que Gastón Bachelard establece en su *Poética del espacio* (1975: 38).

2. Libertad bajo palabra⁴

La primera etapa paciana – constituida por el díptico *Libertad bajo palabra* y *El arco y la lira* (1956/1967), predominantemente– se edifica en torno a sustantivas figuras espaciales que podemos sintetizar en dos: el paisaje y la ciudad, muchas veces antagónicas. La primera de ellas se constituye frecuentemente en el recinto del amor por excelencia y la segunda, en el recinto del desamor. Iniciamos por esta última vía.

2.1. La ciudad moderna

¿Qué encarna la ciudad moderna en *Libertad bajo palabra*? Tal como expresa Gastón Bachelard, el espacio sirve para preservar en sus resquicios, el tiempo vivido, la *durée* (1975: 39). En esta primera etapa paciana, la ciudad resulta símbolo del sujeto inscripto en la modernidad, del destierro del hombre, de su soledad.⁵ Desde los aportes de Lewis Mumford (2012), Carl Schorske (1987), Georg Simmel (2001) y David Frisby (2007), podemos leer que en la estética paciana la ciudad es el escenario crucial en el que se intensifica la experiencia de la modernidad y, por lo tanto, se transforma el universo de vivencias del ser humano (Frisby, 2007: 16). La urbe, entonces, resulta crucial para definir la modernidad en tanto contiene y ciñe los “modos básicos de fragmentación de la experiencia cotidiana”, “la desintegración de los modos de experimentar las características básicas del ámbito vital: la vivencia discontinua del tiempo como algo transitorio, del espacio como algo fugaz” (Frisby, 2007: 13). En Paz, además, la alienación moderna mencionada representa y acrecienta una condición propia del ser humano: con el cambio de la percepción del tiempo se retoma la inquietante conciencia de lo transitorio y su decantación en la muerte.⁶

⁴ *Libertad bajo palabra* (1935-1957) ha sido sometido por su autor a considerables revisiones, correcciones y ediciones. El poemario se compone, por cierto, de cinco secciones: “Bajo tu clara sombra”, “Calamidades y milagros”, “Semillas para un himno”, “¿Águila o sol?” y “La estación violenta”. Además de ser, según la crítica, un poemario de formación, está atravesado por un enriquecedor itinerario transcultural pues Octavio Paz (México, 1914-1998) obtuvo una beca Guggenheim que lo traslada a San Francisco y, luego, por cuestiones laborales, a Nueva York (1944-1945); de allí, a París (1946-1951) como miembro del servicio diplomático de México, cargo que también lo traslada a Nueva Delhi y a Tokio (1951-1953) para volver, entonces, a su tierra por seis años. Para revisar detalles del contexto, puede consultarse Stanton (1989) y Díaz Arciniega (1989).

⁵ Son numerosas las referencias a esta condición en *El arco y la lira*; citamos solo una de ellas: “La situación de destierro, de sí mismo y de sus semejantes, lleva al poeta a adivinar que solo si se toca el punto extremo de la condición solitaria cesará la condena. Porque allí donde parece que ya no hay nada ni nadie, en la frontera última, aparece el *otro*, aparecemos *todos*. El hombre solo, arrojado a esta noche que no sabemos si es la de la vida o la de la muerte, inerme, perdidos todos los asideros, descendiendo interminablemente, es el hombre original, el hombre real, la mitad perdida. El hombre original es todos los hombres” (1972: 244). Es importante aclarar que cuando Paz habla de poeta, alude al “poeta moderno”, quien se define como aquel que da cuenta del “habla de la ciudad”, el que construye “el lenguaje de las grandes urbes de nuestro siglo” (1972: 76).

⁶ En *El arco y la lira*, Paz afirma lo siguiente: “Como la religión, la poesía parte de la situación humana original –el estar ahí, el sabernos arrojados en ese ahí que es el mundo hostil o indiferente– y del hecho

Iniciamos nuestro periplo por “Elegía interrumpida” (1947) de la sección “Calamidades y milagros”. Allí aparecen cinco miembros de la saga paciana concentrados en la figura de la casa que remite, en primera instancia, a la casa noble o solariega, a una estirpe real. A ello se agrega la casa como entramado de vínculos familiares: el hogar y su historia afectiva se traen a modo de estribillo en el primer verso de las primeras cuatro estrofas (“Hoy recuerdo a los muertos de mi casa”). El enaltecimiento de la cifra familiar se enfatiza a través del género –la elegía– que en la Antigüedad celebraba y evocaba a los muertos. Este diagrama se inscribe en las estrofas mencionadas en las que se confinan los retratos de los familiares fallecidos y rememorados. Nos detenemos en la primera y en la anteúltima a modo de situar nuestra línea de lectura:

Hoy recuerdo a los muertos de mi casa.
 Al primer muerto nunca lo olvidamos,
 aunque muera de rayo, tan aprisa
 que no alcance la cama ni los óleos.
 Oigo el bastón que duda en un peldaño,
 el cuerpo que se afianza en un suspiro,
 la puerta que se abre, el muerto que entra.
 De una puerta a morir hay poco espacio
 y apenas queda tiempo de sentarse,
 alzar la cara, ver la hora
 y enterarse: las ocho y cuarto.
 (Paz, 1997: 83)⁷

La poética paciana afronta el ser para la muerte heredero del contexto de posguerra.⁸ Esta experiencia se afianza a partir del clásico tópico del *fugit irreparabile tempus* (“tan aprisa”, “que no alcance”, “en un suspiro”, “de rayo”, “apenas queda tiempo”), además de las inflexiones referentes a lo temporal que inician y cierran el poema (“hoy”, “ocho y cuarto”). Estos últimos términos pasan, por cierto, de referencias temporales objetivas a la apropiación subjetiva al circunscribir la coyuntura de la muerte de un familiar. La última pieza de la estrofa (la muerte) se desliza a modo de geminación (“muerto/s”, “muera”, “morir”). El tiempo fijado (“alzar la cara, ver la hora”) tamiza el espacio: “Oigo el bastón que duda en un peldaño, / el cuerpo que se afianza en un suspiro, / la puerta que se abre, el muerto que entra”. Se registra en estos recintos (“peldaño”, “puerta”) el repentino e impactante pasaje de la vida a la muerte de un ser querido: “De

que la hace precaria entre todos: su temporalidad, su finitud” (1972: 147). Carl Schorske esclarece la noción de lo transitorio en la ciudad moderna: “Para la nueva cultura [la de la vida moderna], en cambio, la ciudad carecía de un *locus* temporal estructurado entre el pasado y el futuro, y se caracterizaba más bien por su cualidad temporal. La ciudad moderna ofrece un eterno *hic et nunc*, cuyo contenido es la transitoriedad, pero una transitoriedad permanente. La ciudad presenta una sucesión de momentos abigarrados y diversos, fluyentes, que deben ser captados en su pasaje, desde la no existencia hacia el olvido” (1987: XV).

⁷ Todas las citas se harán de esta edición: Paz, Octavio (1997). *Libertad bajo palabra (1935-1957)*. En *Obras completas*. Edición del autor. México: Fondo de Cultura Económica. Tomo 11: Obra poética I.

⁸ Luego de realizar algunas consideraciones sobre *El ser y el tiempo* de Martin Heidegger, Paz orienta su posición con respecto a la muerte: “Pero la muerte es inseparable de nosotros. No está fuera: es nosotros. El ser implica el no ser; y a la inversa. Esto es, sin duda, lo que ha querido decir Heidegger al afirmar que el ser emerge o brota de la experiencia de la nada” (1972: 150).

una puerta a morir hay poco espacio”. La pertenencia también se asienta en el sujeto poético que migra entre la primera del singular (“recuerdo”) a la del plural incluyendo una vivencia compartida (“olvidamos”) y haciéndose eco de que, en la modernidad, como establece Hugo Verani, “el yo poético se convierte en sujeto colectivo” (2014: 14). El tiempo y la temporalidad como fugacidad y corrupción abren y cierran la estrofa, y el espacio –donde la temporalidad perdura– se centra.

Hacia el final, el largo poema despliega esta impronta que faceta la saga familiar a la condición del hombre moderno sumido en la “transitoriedad permanente” (Schorske, 1987: XV). Citada en cursiva en la anteúltima estrofa, se ironiza sobre la armonía presente en “Filosofía” de *Cantos de vida y esperanza* de Rubén Darío muy alejada de la experiencia que se transmite en el texto. La muerte, entonces, se afianza en el espacio urbano, cifra de la condición del hombre moderno (eje que se retoma en “Crepúsculos de la ciudad” y en *La estación violenta*, del mismo poemario):⁹

Pero no hay agua ya, todo está seco,
no sabe el pan, la fruta amarga,
amor domesticado, masticado,
en jaulas de barrotes invisibles
mono onanista y perra amaestrada,
lo que devoras te devora,
tu víctima también es tu verdugo.
Montón de días muertos, arrugados
periódicos, y noches descorchadas
y en el amanecer de párpados hinchados
el gesto con que deshacemos
el nudo corredizo, la corbata,
y ya apagan las luces en la calle
–saluda al sol, araña, no seas rencorosa–
y más muertos que vivos entramos en la cama.
(Paz, 1997: 84)

En el poema “La calle” (también de “Calamidades y milagros”), la ciudad se presenta metonímicamente a través de este espacio sumamente significativo en la cosmovisión moderna; se trata de los lugares de pasaje o tránsito (Clifford, 1999: 12):¹⁰

Es una calle larga y silenciosa.
Ando en tinieblas y tropiezo y caigo
y me levanto y piso con pies ciegos
las piedras mudas y las hojas secas
y alguien detrás de mí también las pisa:
si me detengo, se detiene;
si corro, corre. Vuelvo el rostro: nadie.

⁹ En el primer soneto de “Crepúsculos de la ciudad” podemos leer lo siguiente: “Todo lo que me nombra o que me evoca / yace, ciudad, en ti, signo vacío / en tu pecho de piedra sepultado” (1997: 68). En “Piedra de sol” la ciudad se resignifica como paisaje urbano. Lamentablemente no podemos encarar el análisis de un poema tan extenso que excede, por cierto, los fines de este artículo.

¹⁰ “*Itinerarios transculturales* comienza con esta premisa de movimiento, y sostiene que los viajes y los contactos son situaciones cruciales para una modernidad que aún no ha terminado de configurarse. El tópico general, si así se lo puede llamar, es muy vasto: una imagen de la ubicación humana, constituida tanto por el desplazamiento como por la inmovilidad” (Clifford, 1999: 12).

Todo está obscuro y sin salida,
y doy vueltas y vueltas en esquinas
que dan siempre a la calle
donde nadie me espera ni me sigue,
donde yo sigo a un hombre que tropieza
y se levanta y dice al verme: nadie.
(Paz, 1997: 80)

El texto se sustenta sobre la soledad que se intensifica a partir del desdoblamiento del sujeto poético (Magis, 2014: 122) atravesado por la alienación y el desencuentro. Construido desde una poética de lo reversible y circular, el poema parece evocar ciertas escenas de los círculos infernales de la *Divina Comedia* atravesados por la repetición de un castigo impuesto. El verbo de movimiento que abre el texto (“ando”) no remite al clásico tópico del paseante; la repetición y la dificultad del trayecto (“tropiezo y caigo”) consigna la figura del laberinto y un extrañamiento entre sujeto poético y ciudad (Frisby 2007: 53) que está presente en la mayor parte de los poemas urbanos de *Libertad bajo palabra*.

El circuito o ciclo se enfatiza en el nivel sintáctico que surca algunos de los endecasílabos a partir del polisíndeton (“Ando en tinieblas y tropiezo y caigo / y me levanto y piso”) y el uso de los dos puntos trazando la repetición y la continuidad y enviándonos a la experiencia de lo transitorio permanente.¹¹ El recinto del desamor se promueve a partir de la repetición de “nadie” y de prácticas afianzadas a lo tópico presente en la anáfora “donde”. La “aprehensión” que enlaza espacio y sujeto (de la primera cita que compartimos) está ausente, es decir que no hay un lazo entre ámbito e individuo.¹² Esta ajenidad se señala a través de la sinestesia “pies ciegos” y de la ausencia del lazo con lo sensible (“calle silenciosa”, “piedras mudas”, “ando en tinieblas”).

En el apartado “Culturas viajeras”, de *Itinerarios transculturales*, James Clifford plantea una afirmación sumamente significativa en torno a la modernidad y a los fines de nuestra lectura: “Tanto el hotel como la estación, la terminal aérea o el hospital, son lugares por los cuales se pasa, donde los encuentros tienen carácter fugaz, arbitrario” (1999: 29). Esta rúbrica de lo efímero ligado al espacio se plantea en “Cuarto de hotel” (de “Calamidades y milagros”). Estamos ante un tríptico que presenta desde otra perspectiva el estado de transitoriedad y soledad del hombre moderno representado en la figura del cuarto de hotel que encarna nada más y nada menos que la existencia del hombre.¹³ En las dos primeras secciones del tríptico, lo transitorio se traduce en imágenes materiales (fuego y agua). La combustión, presente en la anáfora “arde” estructura el primer apartado:

Arde el tiempo fantasma:

¹¹ La sección “Condición de nube” del poemario transita esta instancia efímera de la naturaleza humana. Cf. por ejemplo, los siguientes versos de “El pájaro”: “Y sentí que la muerte era una flecha / que no se sabe quién dispara / y en un abrir los ojos nos morimos” (Paz, 1997: 52).

¹² Recordamos la cita: “La aprehensión al espacio es instintiva, es una experiencia corporal: antes de pensarlo y definirlo, lo sentimos” (Paz, 1994: 100).

¹³ En línea con nuestro análisis, traemos la siguiente afirmación que refiere Paz sobre César Vallejo y que contiene el simbolismo de estos espacios de pasaje, la calle y el cuarto de hotel: “El lenguaje se vuelve sobre sí mismo. No el de los libros, el de la calle; no el de la calle, el del cuarto de hotel sin nadie” (1972: 96).

arde el ayer, el hoy se quema y el mañana.
Todo lo que soñé dura un minuto
y es un minuto todo lo vivido.
Pero no importan siglos o minutos:
también el tiempo de la estrella es tiempo,
gota de sangre o fuego: parpadeo.
(Paz, 1997: 81)

Las inflexiones (“arde”, “quema”, “fuego”) aluden al estado de combustión y, por lo tanto, de corrupción y fugacidad del tiempo, presente también en “fantasma”. Lo transitorio no solo construye el extrañamiento del individuo hacia su pasado (“¿Yo soy ese...?”), sino que configura, incluso, el devenir de la existencia en general (“también el tiempo de la estrella es tiempo”), cuestión que se enfatiza en la aliteración del fonema /t/ de “tiempo”. La constancia de esta certidumbre (la transitoriedad permanente), como en el poema anterior, se diseña también en el uso de polisíndeton y de los dos puntos presentes en la última imagen contundente de la estrofa: la vida (y la existencia) es un “parpadeo”.

La perpetuidad de lo transitorio asume la imagen del “río” en la siguiente sección, remitiendo al pertinaz discurrir del tiempo:

Roza mi frente con sus manos frías
el río del pasado y sus memorias
huyen bajo mis párpados de piedra.
(Paz, 1997: 81)

“Todo fluye” es la afirmación que se desliza en la tercera y última sección. El paralelismo semántico entre la primera y la segunda instancia del tríptico se focaliza no solo en la permanencia de lo efímero, sino también en la idea de artificio (“fantasma”, “finge”) que atraviesa la existencia pues el tiempo pasa, pero nada acontece:

No hay antes ni después. ¿Lo que viví
lo estoy viviendo todavía?
¡Lo que viví! ¿Fui acaso? Todo fluye:
lo que viví lo estoy muriendo todavía.
No tiene fin el tiempo: finge labios,
minutos, muerte, cielos, finge infiernos,
puertas que dan a nada y nadie cruza.
No hay fin, ni paraíso, ni domingo.
(Paz, 1997: 81)

El paralelismo que se implementa tanto en “La calle” como en “Cuarto de hotel” subraya la repetición y la composición, por lo tanto, de un circuito o de un ciclo cuya única interrupción es el amor. Tal como establece Carlos Magis, en la estética de Octavio Paz se presentan dos experiencias de la temporalidad, el tiempo físico o sucesión cronológica y el tiempo puro, “duración” o “instante” (2014: 126). Los recintos amorosos del próximo apartado conjuran el paso del tiempo impregnando no solo el espacio, sino también la escritura poética.

2.2. Recintos amorosos

Los espacios son, por cierto, símbolos en tanto representan contextos sociohistóricos y culturales: la ciudad moderna, la condición y situación del hombre en la modernidad; el paisaje, la armonía, la búsqueda de la unidad de los contrarios (Chazarreta, 2018) así como la belleza placentera de lo contemplado. El recinto amoroso en Octavio Paz se construye desde la certeza de la muerte. La respuesta a esta certitud es la búsqueda de la vivacidad,¹⁴ la experiencia del instante epifánico en el amor (Magis, 2014: 99-100) y celebrado en el cuerpo femenino en el cual la naturaleza (Stanton, 2015) tiene un lugar privilegiado al constituirse en cifra (símbolo) de lo absoluto o de la perfección (Chazarreta, 2018).

En el capítulo “La revelación poética”, Paz afirma que la experiencia amorosa es una respuesta al ser para la muerte de Heidegger:

La experiencia amorosa nos da de una manera fulgurante la posibilidad de entrever, así sea por un instante, la indisoluble unidad de los contrarios. Esa unidad es el ser. Heidegger mismo ha señalado que la alegría ante la presencia del ser amado es una de las vías de acceso a la revelación de nosotros mismos. Aunque nunca ha desarrollado su afirmación, es notable que el filósofo alemán confirme lo que todos sabemos con saber oscuro y previo: el amor, la alegría del amor, es una revelación del ser (Paz, 1972: 151).

En este contexto, la mujer asume un papel fundamental. Además de un tópico, lo femenino ocupa un lugar central en la estética de Paz, reuniendo una rica tradición proveniente fundamentalmente del surrealismo (Paz, 1972: 245)¹⁵ retomando el Eterno femenino; a ello se suma la tradición del amor cortés y la poesía amorosa (miradas europeas vinculadas con el enaltecimiento de la amada) y, por supuesto, el Romanticismo.¹⁶

Este entramado se enlaza, incluso, con otra tradición, la del *locus amoenus*: el paraje ameno en el que se concentraban los amores desde el universo grecolatino hasta los jardines de Versalles. Desde allí Paz, según Enrico Mario Santí (Paz, 2014: 128), retoma y responde a *Los crepúsculos del jardín* de Leopoldo Lugones. Sumándonos a esta línea de lectura, podemos agregar que, en *Libertad bajo palabra*, así como en el poemario de Lugones (Ruiz Barrionuevo, 2010), el cuerpo de la mujer se transforma en un espacio predilecto desde la resemantización del *hortus deliciarum* o jardín de las

¹⁴ “La existencia humana encierra una posibilidad de trascender nuestra condición: vida y muerte, reconciliación de los contrarios. [...]. Es el hombre lanzado a ser todos los contrarios que lo constituyen. [...]. La poesía no nos da la vida eterna, sino que nos hace vislumbrar aquello que llamaba Nietzsche «la vivacidad incomparable de la vida». La experiencia poética es un abrir las fuentes del ser. Un instante y jamás. Un instante y para siempre. Instante en el que somos lo que fuimos y seremos. Nacer y morir: un instante. En ese instante somos vida y muerte, esto y aquello” (Paz, 1972: 155).

¹⁵ “El amor y la mujer ocupan en ambos movimientos [Romanticismo y surrealismo] un lugar central: la plena libertad erótica se alía a la creencia en el amor único. La mujer abre las puertas de la noche y de la verdad; la unión amorosa es una de las experiencias más altas del hombre y en ella el hombre toca las dos vertientes del ser: la muerte y la vida, la noche y el día” (Paz, 1972: 245).

¹⁶ A modo de ilustración, evocamos algunos versos significativos de “Piedra de sol”: “he olvidado tu nombre, Melusina, / Laura, Isabel, Perséfone, María, / tienes todos los rostros y ninguno, eres todas las horas y ninguna” (Paz, 1997: 220). Como se me ha sugerido desde una lúcida lectura, en el tratamiento de lo femenino en Paz también podemos encontrar huellas de la mística, del Siglo de Oro español y del *Cantar de los Cantares*.

delicias. Estas resignificaciones se conjugan con sus apreciaciones acerca de la naturaleza como el ámbito de lo indescifrable o misteriosa y enigmática otredad, cuya intermediaria es la mujer.

En este poemario se construye, entonces, un lazo y correspondencia entre naturaleza, mujer y otredad en el cual la mujer es el puente o intermediaria (Yurkievich, 2001: 297). Esta cuestión es sumamente importante en relación con nuestra línea de lectura pues el paisaje también es resultado de la apropiación de la naturaleza desde la subjetividad en el cual tanto la mirada como el deleite en lo que se contempla son fundamentales. Esta categoría interdisciplinaria se define como una construcción subjetiva que entraña la percepción constituyendo una estructura de sentido (Ferreira Alves y Miguel Feitosa, 2010). Su diseño involucra un punto de vista que supone las funciones de habitar (Bachelard 1975) y vivenciar (Collot, 2010). Para que exista un paisaje, entonces, no es suficiente que exista la naturaleza o un escenario natural, sino que debe haber un sujeto contemplativo o espectador que, desde un punto de vista y una mirada estética construya un relato que le dé sentido a ese espacio natural (Aliata y Silvestri, 2001). La sensibilidad ante la naturaleza es inseparable de la emergencia de la vida urbana, del avance del tecnicismo y del impulso al dominio territorial, así como de la centralidad de la razón, propios de la modernidad (Aliata y Silvestri, 2001; Descola, 2012) que lleva al hombre a buscar un ideal de armonía en el paisaje.

Este marco teórico nos permite, además, revisar algunas cuestiones presentes en la poética de Paz. Una constante es la analogía –ya mencionada– entre naturaleza y mujer que se sustenta en la otredad misteriosa de ambas según la cosmovisión paciana y que se resuelve en la figura del paisaje. La índole de lo femenino se yergue, por cierto, desde lo antitético, conjugada en lo evanescente e inestable (como por ejemplo en “Alameda”); en numerosas oportunidades esta característica se representa por la luz y el mar. A ello se contraponen lo cerrado y aprehensible, tramados en el jardín (Chazarreta, 2018) o en paisajes más estables como en “Cuerpo a la vista” (de “Semillas para un himno”), poema que consideramos a continuación.

Desde el título, el texto retoma la conocida frase “tierra a la vista”: el cuerpo de la mujer se convierte en un itinerario de viaje placentero; la bitácora –el poema– se despliega fragmentariamente por zonas –metonimias– privilegiadas de esta tierra conquistada; zonas que resultan ser lugares comunes en lo que concierne a la estética de los paisajes (valles, cascadas, playa):

Y las sombras se abrieron otra vez y mostraron un cuerpo:
 tu pelo, otoño espeso, caída de agua solar,
 tu boca y la blanca disciplina de sus dientes caníbales, prisioneros en llamas,
 tu piel de pan apenas dorado y tus ojos de azúcar quemada,
 sitios en donde el tiempo no transcurre,
 valles que solo mis labios conocen,
 desfiladero de la luna que asciende a tu garganta entre tus senos,
 cascada petrificada de la nuca,
 alta meseta de tu vientre,
 playa sin fin de tu costado.
 (Paz, 1997: 116)

El *hortus deliciarum* o jardín de las delicias se traduce en la fruición del sujeto poético. Las anáforas tópicas (“sitios”, “valles”, “desfiladero”, “cascada” “alta meseta”, “playa”) transforman al cuerpo femenino en hitos o atractivos de un circuito paisajístico

“en donde el tiempo no transcurre”. El poema se estructura en lo dialógico sostenido en el andamiaje de posesivos que migran entre el “yo” y el “tú”. El siguiente pasaje se inaugura por la contemplación de un paisaje, es decir, un espacio habitado y apropiado sumido en el deleite:

Tu espalda fluye tranquila bajo mis ojos
como la espalda del río a la luz del incendio.

Aguas dormidas golpean día y noche tu cintura de arcilla
y en tus costas, inmensas como los arenales de la luna,
el viento sopla por mi boca y su largo quejido cubre con sus dos alas grises
la noche de los cuerpos,
como la sombra del águila la soledad del páramo.
(Paz, 1997: 116)

El sujeto poético asoma contundente a partir de la primera persona del singular en el posesivo: “mis ojos” dando cuenta de una fruición y erotización de la mirada que emerge de la contemplación del cuerpo de la amada:

Las uñas de los dedos de tus pies están hechas del cristal del verano.
Entre tus piernas hay un pozo de agua dormida,
bahía donde el mar de noche se aquieta, negro caballo de espuma,
cueva al pie de la montaña que esconde un tesoro,
boca del horno donde se hacen las hostias,
sonrientes labios entreabiertos y atroces,
nupcias de la luz y la sombra, de lo visible y lo invisible
(allí espera la carne su resurrección y el día de la vida perdurable).
(Paz, 1997: 117)

La perspectiva del sujeto poético se concentra en la intimidad del cuerpo femenino enfatizado por las anáforas (“bahía”, “cueva”, “boca del horno”) a partir de la sacralización (“donde se hacen las hostias”, “resurrección”) y el enaltecimiento de la amada. El paisaje, además, se ha trocado en un lugar común de la literatura de aventuras: la búsqueda del tesoro encerrado en una gruta. Desde las imágenes materiales, el poema se impulsa hacia lo etéreo (“nupcias de la luz y la sombra, de lo visible y lo invisible”) y lo eterno (“día de la vida perdurable”). La mujer representa, como hemos dicho, la conciliación de los contrarios; finalmente, la amada es la patria:

Patria de sangre,
única tierra que conozco y me conoce,
única patria en la que creo,
única puerta al infinito.
(Paz, 1997: 117)

El periplo del poema transita lugares comunes en lo que a estética del paisaje concierne: inicia con un circuito general, pasa por un espejo de aguas (“como la espalda del río a la luz del incendio”) hasta arribar a la búsqueda del tesoro abriéndose a lo trascendente. Se yergue, además, desde contrastes entre el agua (“playa, bahía”) y la sequedad (“páramo”); lo carnal y lo espiritual que se asientan en la tierra ligada a nuestros afectos e historia, se representan en el espesor semántico de “patria”.

2.3. Marinas

Lo femenino se transforma en materia que, en muchas ocasiones, a lo largo del poemario, resulta ser el agua. En este contexto, los paisajes marinos adquieren una fisonomía muy particular alojándose en una alta tradición tanto pictórica como literaria. Elegimos los “Sonetos” I, II y III de “Bajo tu clara sombra”, sección que inaugura *Libertad bajo palabra*.

La marina se instituye paulatinamente: su inicio está en el final del primer soneto y va tomando forma en el segundo y tercero. En línea con “Mi vida con la ola” de “¿Águila o sol?”, el poemario entrama intertextos internos entre los cuales se van configurando diversas constelaciones semánticas, una de ellas es la mujer cuya naturaleza, como el mar, remite a lo cambiante e inasible. Lo femenino resulta ser, una vez más, el espacio de coexistencia de los contrarios, instancia que se traza a partir del uso del quiasmo.

Se trata de sonetos clásicos en endecasílabos de rima consonante abrazada muy cercanos a la estética del Siglo de Oro español. El primero de ellos se sostiene en una dialéctica de oposiciones y en lo dialógico constituido por la primera persona y la segunda:

Inmóvil en la luz, pero danzante,
tu movimiento a la quietud que cría
en la cima del vértigo se alía
deteniendo, no al vuelo, sí al instante.

Luz que no se derrama, ya diamante,
fija en la rotación del mediodía,
sol que no se consume ni se enfría
de cenizas y llama equidistante.

Tu salto es un segundo congelado
que ni apresura el tiempo ni lo mata:
preso en su movimiento ensimismado

tu cuerpo de sí mismo se desata
y cae y se dispersa tu blancura
y vuelves a ser agua y tierra oscura.
(Paz, 1997: 26)

La quietud y el movimiento constituyen la pareja de contrarios y, asimismo, son la constante que se sostiene a lo largo de los tres sonetos emplazando el paisaje marino. Las oposiciones traducidas en quiasmo surcan los cuartetos: “Inmóvil en la luz, pero danzante / tu movimiento a la quietud que cría”; “Luz que no se derrama, ya diamante, / fija en la rotación del mediodía”; “sol que no se consume ni se enfría / de cenizas y llama equidistante”. El cuerpo femenino se resignifica como un espacio cuya materia es evanescente, inasible y dúctil: el agua y la luz, así como quietud y fijeza. Este último término (sostenido en los primeros versos) se resuelve en el movimiento final que asemeja el de una ola: “tu cuerpo de sí mismo se desata / y cae y se dispersa su blancura

/ y vuelves a ser agua y tierra oscura”. El cuerpo femenino resulta ser el espacio de la unidad de los contrarios: agua y tierra.

El segundo soneto despliega el paralelo entre el mar y la amada. Hay entre ambos una refracción mutua (“plural espejo”); una correspondencia constituida por la voluntad analógica paciana (Paz 1972).¹⁷ Los cuartetos constituyen el símil (entre mujer y mar) que se resuelve en el paisaje presente en los tercetos:

El mar, el mar y tú, plural espejo,
el mar de torso perezoso y lento
nadando por el mar, del mar sediento:
el mar que muere y nace en un reflejo.

El mar y tú, su mar, el mar espejo:
roca que escala el mar con paso lento,
pilar de sal que abate el mar sediento,
sed y vaivén y apenas un reflejo.

De la suma de instantes en que creces,
del círculo de imágenes del año,
retengo un mes de espumas y de peces,

y bajo cielos líquidos de estaño
tu cuerpo que en la luz abre bahías
al oscuro oleaje de los días.
(Paz, 1997: 27)

El motivo del mar, entonces, se metamorfosea en el cuerpo femenino: es la mujer, pero también es el paso de los días. La poética del cambio ciñe, además, el claroscuro presente en el soneto anterior (“dispersa su blancura” y “tierra oscura”) trocado en la quietud de la bahía de este soneto y ubicado en el contexto de lo transitorio (“oleaje de los días”). La cartografía de lo femenino se construye a partir de la hibridez: el oleaje, las bahías y la conjunción de tierra y mar.

El goce y la contemplación ciñen el paisaje femenino (“retengo un mes de espumas y de peces”; “bajo cielos líquidos de estaño”). Se trata, por cierto, de la presencia de la naturaleza domesticada que define todo paisaje. El cielo, presentado a partir de la refracción en el agua, cierra este poema y abre el tercer soneto complejizando la horizontalidad del espacio en verticalidad:

Del verdecido júbilo del cielo
luces recobras que la luna pierde
porque la luz de sí misma recuerde
relámpagos y otoños en tu pelo.

El viento bebe viento en su revuelo,
mueve las hijas y su lluvia verde
moja tus hombros, tus espaldas muerde

¹⁷ La analogía atraviesa no solo *El arco y la lira*, sino toda la obra de Paz. Simplemente citamos un ejemplo para esclarecer la concepción presente en este poeta: “Versificación rítmica y pensamiento analógico son las dos caras de una misma medalla. Gracias al ritmo percibimos esta universal correspondencia; mejor dicho, esa correspondencia no es sino manifestación del ritmo” (Paz, 1972: 74).

y te desnuda y quema y vuelve yelo.

Dos barcos de velamen desplegado
tus dos pechos. Tu espalda es un torrente.
Tu vientre es un jardín petrificado.

Es otoño en tu nuca: sol y bruma.
Bajo del verde cielo adolescente,
tu cuerpo da su enamorada suma.
(Paz, 1997: 27-28)

Prolongando la línea de los sonetos anteriores, la poética de la luz (al evocar lo evanescente) impregna lo femenino en contrapunto con “otoño”. La continuidad se complejiza a partir de dos factores que destacamos: el cromatismo fijado en el color verde y el motivo de las barcas propio de algunas marinas célebres como “Jardin à Saint Adresse” (1867) de Claude Monet que traemos simplemente para mencionar un hermoso ejemplo. El primero de estos aspectos involucra la noción de “verdor” que atraviesa el poemario consignando la naturaleza como orbe autónomo y perfecto,¹⁸ espacio de vitalidad, vivacidad y fertilidad (Giraud, 2014: 23-27). Esta presencia se subraya en la aliteración de /v/ que recorre todo el soneto.

La fruición por el cuerpo de la amada se traduce en el deleite que despierta la contemplación de un paisaje: “dos barcos de velamen desplegado / tus dos pechos. Tu espalda es un torrente. / Tu vientre un jardín petrificado”. El paisaje otoñal (“es otoño en tu nuca”) cierra el ciclo amoroso junto con la entrega que relatan los últimos versos: “tu cuerpo da su enamorada nuca.” El cuerpo de la amada ha encarnado el protagonismo final del tríptico.

Los poemas insertos en estas líneas de lectura son muchos y están a lo largo del poemario. El tratamiento es heterogéneo, como por ejemplo en la sección “Bajo tu clara sombra” donde se transita la correspondencia entre mujer, naturaleza y otredad desde el símil. También en “Mar de día” y en “Jardín”, el cuerpo femenino se exhibe desde la fruición y el goce. En “Raíz de hombre”, la perspectiva masculina asoma con más contundencia la correspondencia entre naturaleza y erotismo, así como en “Noche de resurrecciones”, “Delicia” y en algunos poemas de “El girasol”; todos estos textos indagan la presencia del paisaje como símbolo de la contemplación que deleita, como figura del placer que se construye en analogía con el cuerpo de la amada.

3. Conclusión

La significación del espacio en la poética paciana de la primera etapa implica resortes que resuenan no solo en su propia estética, sino también en torno a la modernidad en que se inscribe. Este último aspecto se ciñe en la figura de la ciudad moderna que involucra lo transitorio permanente en la presencia de sitios de pasaje y alienación. A partir de allí, el espacio paciano atañe e incluye la naturaleza del ser humano: la soledad, lo transitorio, el amor, en una dialéctica que parte de lo particular para universalizarse.

¹⁸ Cf. con “intacto verdor”, por ejemplo, de “Jardín con niño”.

La consistencia del espacio atravesado por la “duración” o “vivacidad” presente en la memoria afectiva lo transforma en un recinto amoroso. Estos ámbitos se revisten de paisajes típicos como las marinas en los cuales la mirada del sujeto se apropia del espacio, lo disfruta a través de la contemplación, trazando una experiencia que enlaza individuo y sitio; como el paisaje, además, el cuerpo de la amada es un espacio disfrutado, habitado y vivido. La incorporación de la figura del paisaje, entonces, simboliza un lugar común: el deleite de lo observado. Lo amoroso, incluso, resignifica la poética espacial de Paz transformándolo en un “país” –tal como se indica en la primera cita– en donde colindan lo cotidiano y lo universal, el cambio y la permanencia.

En “Piedra de sol” –último poema de *Libertad bajo palabra*– la ciudad se transforma en un paisaje urbano y en la figura elegida como analogía del cuerpo de la amada. Esta conciliación final resulta sumamente significativa:

voy por tu cuerpo como por el mundo
tu vientre es una plaza soleada,
tus pechos dos iglesias donde oficia
la sangre sus misterios paralelos,
mis miradas te cubren como yedra,
eres una ciudad que el mar asedia,
una muralla que la luz divide
en dos mitades de color durazno,
un paraje de sal, rocas y pájaros
bajo la ley del mediodía absorto
(Paz, 1997: 218)

Aludimos a este gran poema para cerrar el presente análisis proyectándolo hacia próximos encuentros con una producción tan singular y valiosa como la de Octavio Paz.

Bibliografía

- Aliata, Fernando y Graciela Silvestri (2001). *El paisaje como cifra de la armonía. Relaciones entre cultura y naturaleza a través de la mirada paisajística*. Buenos Aires, Nueva Visión.
- Bachelard, Gastón (1975). *La poética del espacio*. Traducido por E. de Champourcin. México, Fondo de Cultura Económica.
- Campos Fuentes, María Cristina (2013). “Prolongación y trasgresión de Occidente. Reminiscencias platónicas y petrarquistas en «Primavera y muchacha» de Octavio Paz.” *Revista de estudios hispánicos*, 37/3, 437-458.
- Chazarreta, Daniela (2018). “Naturaleza y paisaje en *Libertad bajo palabra* de Octavio Paz”. *Mitologías hoy*, 18, 225-245. Recuperado de <https://revistes.uab.cat/mitologies/article/view/v18-chazarreta> (último acceso: 18 de marzo de 2024).
- Clifford, James (1999). *Itinerarios transculturales*. Traducción de Mireya Reilly. Barcelona, Gedisa.

- Collot, Michel (2010). “De l’horizon du paysage à l’horizon des poètes”. En Ferreira, Alves y Marcia Miguel Feitosa (org.). *Literatura e Paisagem. Perspectivas e diálogos*. Niterói, Editora da UFF, 191-203.
- Correa, Gustavo (1979). “Las imágenes eróticas en *Libertad bajo palabra*: dialéctica e intelectualidad”. *Cuadernos hispanoamericanos*, 343-345, enero-marzo, 484-502.
- De Diego, José Luis (2023). “Ciudades en la literatura”. *Hispanamérica. Revista de Literatura*, LII / 155, 15-24.
- Descola, Phillippe (2012). *Más allá de naturaleza y cultura*. Traducción de Horacio Pons. Buenos Aires, Amorrortu.
- Díaz Arciniega, Víctor (1989). “Por el rumbo de *La estación violenta*. Lectura de sus lecturas críticas”. *América. Cahiers du CRICCAL*, 6, 157-171. Recuperado de: https://www.persee.fr/doc/ameri_0982-9237_1989_num_6_1_955 (último acceso: 31 de enero de 2024).
- Ferreira Alves, Ida y Marcia Miguel Feitosa (org.) (2010). *Literatura e Paisagem. Perspectivas e diálogos*. Niterói, Editora da UFF.
- 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.
- Frisby, David (2007). *Paisajes urbanos de la modernidad. Exploraciones críticas*. Traducido por Lilia Mosconi. Bernal – CABA, Universidad de Quilmes – Prometeo. Colección: Las ciudades y las ideas.
- Giraud, Paul-Henri (2014). *Octavio Paz. Hacia la transparencia*. Traducción de David Medina Portillo. México, El Colegio de México.
- Lugones, Leopoldo (1980). *Los crepúsculos del jardín*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- Magis, Carlos (2014). *La poesía hermética de Octavio Paz*. México, El Colegio de México, 2.^a edición.
- Mumford, Lewis (2012). *La ciudad en la historia. Sus orígenes, transformaciones y perspectivas*. Traducción de Enrique Luis Revol. La Rioja (España), Pepitas de calabaza.
- Paz, Octavio (1972). *El arco y la lira*. México, Fondo de Cultura Económica, 3.^a edición.
- Paz, Octavio (1994). *Los privilegios de la vista I. Arte moderno universal*. Edición del autor. México, Fondo de Cultura Económica, t. 6.
- Paz, Octavio (1997). *Libertad bajo palabra*. En *Obras completas*. Edición del autor. México, Fondo de Cultura Económica, t. 11, Obra poética I, 17-233.
- Paz, Octavio (2014). *Libertad bajo palabra*. Edición de Enrico Mario Santí. Madrid, Cátedra, 9.^a edición revisada y actualizada.
- Puro Morales, Antonio (1982) “El amor en la poesía de Octavio Paz”. *Cauce*, 5, 143-155. Recuperado de:

https://cvc.cervantes.es/literatura/cauce/pdf/cauce05/cauce_05_008.pdf (último acceso: 24 de febrero de 2016).

- 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.
- Ruiz Barrionuevo, Carmen (2010). “La configuración de un espacio modernista (El motivo del jardín en Leopoldo Lugones y Julio Herrera y Reissig)”. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Recuperado de: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-configuracion-de-un-espacio-modernista-el-motivo-del-jardin-en-leopoldo-lugones-y-julio-herrera-y-reissig/> (último acceso: 12/6/2016).
- Savater, Fernando (2013). “Ciudad inabarcable como una galaxia. El México de Octavio Paz”. En *Lugares con genio. Los escritores y sus ciudades*. Buenos Aires: Sudamericana: 185-208.
- Schorske, Carl (1987). “La idea de ciudad en el pensamiento europeo: de Voltaire a Spengler”. *Punto de vista*, 30, julio-octubre. Separata.
- Silvestri, Graciela (2011). *El lugar común. Una historia de las figuras del paisaje en el Río de la Plata*. CABA, Edhasa.
- Simmel, Georg (2001). “Las grandes urbes y la vida del espíritu”. En *El individuo y la libertad*. Barcelona, Península, 374-398.
- Stanton, Anthony (1989). “*Libertad bajo palabra*: la genealogía de un libro y de un poeta. Entrevista con Octavio Paz”. *América. Cahiers du CRICCAL*, 6, 139-156. Recuperado de: https://www.persee.fr/doc/ameri_0982-9237_1989_num_6_1_954 (último acceso: 31 de enero de 2024).
- Stanton, Anthony (2015). *El río reflexivo. Poesía y ensayo en Octavio Paz (1931-1958)*. México, Fondo de Cultura Económica-El Colegio de México.
- 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, 269-319. Recuperada de: <https://www.hyperborea-labtis.org/es/paper/poetica-del-apocalipsis-figura-espacial-e-indeterminacion-la-prosa-de-octavio-paz> (último acceso: 27/9/2024).
- Sucre, Guillermo (1985). “Paz, la vivacidad, la transparencia”. *La máscara, la transparencia*. México, Fondo de Cultura Económica, 2º edición, 179-204.
- Verani, Hugo (1983). “Octavio Paz y el lenguaje del espacio”. *Diálogos: Artes, Letras, Ciencias Humanas*, 19/2, marzo-abril: 42-46.
- Verani, Hugo (2014). *Octavio Paz: el poema como caminata*. México, Fondo de Cultura Económica. Ebook.
- Yurkievich, Saúl (2001). “Órbita poética de Octavio Paz”. En Cancellier, Antonella y Renata Londero (eds.). *Le arti figurative nelle litterature iberiche e iberoamericane*. Roma, Unipress, 293-298.