

# Poética del espacio en Octavio Paz (1935-1957). Prolegómenos

Daniela Evangelina Chazarreta (UCALP- UNLP- CONICET)

## Resumen

El espacio es una de las categorías que con más vigor se presenta en la poesía de Octavio Paz. Particularmente, podemos encontrarlo en dos vertientes: una de ellas corresponde a la distribución y uso del diseño del poema, de su escritura en la página, y la otra, a las dimensiones en que el espacio, entendido en sentido amplio como recinto, adquiere en su poética. Nos dedicaremos a esta última noción, aunque sin dejar totalmente de lado a la primera, aspecto del que la crítica se ha encargado de manera vasta y significativa. La poética del espacio que consideramos se distribuye, además, en las siguientes figuras: la ciudad moderna, el jardín y el paisaje.

**Palabras clave:** espacio; Octavio Paz; poética.

## Abstract

*Space is one of the most important categories in Octavio Paz's poetry. Particularly, we can find it in two aspects: one of them is about the distribution and use of the page space and the other, the space dimensions defined as an enclosure, a place. We will consider specially this aspect distributed in three figures: modern city, garden and landscape.*

**Keywords:** space; Octavio Paz; poetry.

\* Este artículo deviene de la conferencia *Poética del espacio en Octavio Paz* dictada en el marco del ciclo organizado por el Instituto de Investigaciones en Filosofía y Humanidades de la Universidad Católica de La Plata el 4 de junio de 2021 por *streaming*. Corresponde, además, al proyecto que llevo adelante como investigadora en el CONICET. Agrego que se trata de un texto que es producto de una larga investigación, por lo que retomo el estudio del paisaje y la naturaleza ya planteado en Chazarreta (2018) para incorporarlo en la cartografía más amplia de la poética del espacio en Octavio Paz ceñida a su primera etapa.



## 1. ¿Qué es la poética del espacio?

*Uno de nuestros recursos contra el olvido es la poesía, memoria de la historia pública o secreta de los hombres, esa sucesión de horas huecas y de instantáneas epifanías.*  
Octavio Paz

Las palabras del epígrafe corresponden al texto preliminar del primer tomo de la *Poesía completa* de Octavio Paz. El espacio es una de las categorías que con más vigor se presenta en su poesía (Verani 1983, Franco 1971, Ruiz Barrionuevo 2008). Particularmente, podemos encontrarlo en dos vertientes: una de ellas corresponde a la distribución y uso del diseño del poema, de su escritura en la página, y la otra, a las dimensiones en que el espacio, entendido en sentido amplio como recinto, adquiere en su poética. Nos dedicaremos a esta última noción, aunque sin dejar totalmente de lado a la primera —de la cual la crítica se ha encargado de manera vasta y significativa—; la poética del espacio se distribuye, además, en las siguientes figuras: la ciudad moderna, el jardín y el paisaje.

El título del artículo se vincula con la cita con la que iniciamos y está, además, tomado del libro homónimo de Gastón Bachelard. Para el filósofo y epistemólogo francés, el espacio se enlaza con la memoria afectiva pues preserva, resguarda y contiene nuestra *durée* o tiempo vivido (Bachelard, 1975, p. 38), vivenciado; es lo que Octavio Paz denomina «la vivacidad» (1999, p. 239). Esta impronta está presente en la cita del poeta mexicano, ya que la poesía tiene también esa función: es un espacio simbólico, un refugio de instantes vívidos de la existencia del hombre (del hombre moderno). Además de esta significación, Paz diseña con mucha riqueza diversos espacios que constantemente enhebra en su poética: construye, en primer lugar, una fuerte dialéctica entre ciudad y naturaleza de la que emergen, en segundo lugar, el jardín y el paisaje como ámbitos que simbolizan la armonía y como figuras de la naturaleza.

De las muchas menciones del espacio, como para ejemplificar, me voy a detener en algunos versos de «Piedra de sol» (1957), uno de

los poemas más emblemáticos y complejos del escritor que se ligan a la siguiente afirmación: «la función más inmediata de la poesía, lo que podría llamarse su función histórica, consiste en la consagración o transmutación de un instante, personal o colectivo, en arquetipo» (1972, p. 224). Estas líneas resultan una respuesta a la fugacidad del tiempo, una de las experiencias más potentes de la modernidad; las enumeraciones caóticas se detienen en recintos de encierro (cuartos) o de pasaje, propios de lo urbano moderno (Clifford, 1999):

cuartos a la deriva  
entre ciudades que se van a pique,  
cuartos y calles, nombres como heridas,  
el cuarto con ventanas a otros cuartos  
con el mismo papel descolorido  
donde un hombre en camisa lee el periódico  
o plancha una mujer; el cuarto claro  
que visitan las ramas del durazno;  
el otro cuarto: afuera siempre llueve  
y hay un patio y tres niños oxidados;  
cuartos que son navíos que se mecen  
en un golfo de luz; o submarinos:  
el silencio se esparce en olas verdes,  
todo lo que tocamos fosforece;  
mausoleos del lujo, ya roídos  
los retratos, raídos los tapetes;  
trampas, celdas, cavernas encantadas,  
pajareras y cuartos numerados,  
todos se transfiguran, todos vuelan,  
cada moldura es nube, cada puerta  
da al mar, al campo, al aire, cada mesa  
es un festín; cerrados como conchas  
el tiempo inútilmente los asedia,  
no hay tiempo ya, ni muro: ¡espacio, espacio,  
abre la mano, coge esta riqueza,  
corta los frutos, come de la vida,  
tiéndete al pie del árbol, bebe el agua!  
(Paz 1997, p. 226)

La poética de Paz, entonces, es la poética del instante; ello está presente en los últimos versos leídos: el deseo del sujeto poético es que el espacio retenga («abre la mano, coge esta riqueza») los momentos más vívidos («corta los frutos, come la vida») y los arrebatos de la fugacidad urbana. En otros poemas del mismo poemario, el equivalente de este anhelo se configura en las imágenes del monumento y de la escultura<sup>1</sup>: en la búsqueda de lo tópico, Paz evoca la espacialidad de la arquitectura y de las artes plásticas en la consolidación de nuevas prácticas de las transposiciones de arte.

En *Libertad bajo palabra* (1935-1957), un poemario que Octavio Paz revisó y corrigió —así como casi toda su obra—, nos encontramos con la dicotomía naturaleza-ciudad tal como se manifiesta en los poetas modernos (Enjuto-Rangel, 2007). El hablante poético ejerce tanto una poética del movimiento y una poética de la quietud, a través de la contemplación. Hallamos un sujeto atravesado muchas veces por la fragmentación que se manifiesta en las metonimias corporales, principalmente, los «ojos» y la «frente». Tal como se establece desde el romanticismo, la ciudad se construye en antítesis de la naturaleza asumiendo significaciones tales como el caos, la fragmentación y la voracidad temporal (Pearson, 2021, p. 418); en cambio, la naturaleza simboliza el absoluto, el orden (Hamburger, 1991, pp. 272-274), la plenitud que permanece, aunque también, predominantemente, la otredad. Empecemos por aquí.

## 2. Naturaleza

En la mayor parte de sus menciones, la naturaleza se constituye como un orbe apartado del ser humano (Paz, 1972, p. 153). Sin embargo, la otredad o ajenidad se diluye o intenta diluirse a partir de la configuración del paisaje que consolida el anhelo o voluntad de analogía (propio de la cosmovisión paciana). En esta línea, leemos el poemario a partir de los siguientes principios: la mujer es la intermedia predilecta entre la otredad y el sujeto poético, y la dicotomía

---

<sup>1</sup> Los ejemplos son muchos; elegimos sólo algunos: cf. «Delicia», «Mediodía», «Primavera a la vista», «Frente al mar», entre muchos otros.

naturaleza-ciudad se resuelve a partir de las figuras del paisaje y el jardín que introducen las categorías de perspectiva y ritmo.

«Disonancia» nos ilumina sobre este aspecto; originalmente, el poema se denominó «Paisaje», pero luego su título fue modificado:

Los insectos atareados,  
los caballos color de sol,  
los burros color de nube,  
las nubes, rocas enormes que no pesan,  
los montes como cielos desplomados,  
la manada de árboles bebiendo en el arroyo,  
todos están ahí, dichosos de su estar,  
frente a nosotros que no estamos,  
comidos por la rabia, por el odio,  
por el amor comidos, por la muerte.  
(Paz, 1997, p. 144)

Podríamos dividir el texto en dos ámbitos: el de la naturaleza y el del hombre. Se subraya la plenitud del segundo («dichosos de su estar») en una suerte de bienaventuranza, frente a la inestabilidad y finitud del ser humano («nosotros»). El primer ámbito es oclusivo y autorreferencial, pues las metáforas que los reseñan también provienen de la naturaleza («los caballos color de sol / los burros color de nube»); esta particularidad está subrayada por los paralelismos sintácticos que se van complejizando a partir del cuarto verso. El paralelismo se acentúa, por cierto, a partir de las metáforas o símiles que conjugan los ámbitos de lo celeste y lo natural: de este modo, entonces, a los caballos situados en el primer recinto les corresponde el sol; a los burros, la nube; a las nubes, las rocas como una modelización de la verticalidad que diseña el texto. El ciclo concluye en repliegue con la correspondencia entre los montes y los cielos y el reflejo de los árboles en el arroyo. La presencia de los elementos naturales se mueve, además, desde lo pequeño («insectos») hasta lo más voluminoso («montes»); su plenitud integradora («todos están ahí») se opone a la alienación y ajenidad del «nosotros» que define el recinto de lo humano subrayado por la enumeración final: «comidos por la rabia, por el odio, / por el amor comidos, por la muerte».

En la poética de Octavio Paz presente en sus primeros ensayos, la poesía es intermediaria entre sujeto y naturaleza (Stanton, 2015, p. 35); en *Libertad bajo palabra*, la naturaleza representa predominantemente el orbe de lo auténtico, de lo absoluto y de la sencillez, como en «La vida sencilla».

### 3. Paisaje

A pesar de que la noción de paisaje<sup>2</sup> es problemática justamente por ser interdisciplinaria (Reboratti, 2016), existe un punto de encuentro entre las diversas disciplinas que atraviesan su definición desde distintas perspectivas: el paisaje se piensa como una construcción subjetiva que involucra percepción, concepción y acción, instancias que constituyen una estructura de sentido, una formulación cultural (Ferreira Alves y Miguel Feitosa, 2010, pp. 7-8) o incluso una práctica cultural. A partir de su multidimensionalidad, el paisaje se exhibe como una esfera de interacción entre naturaleza y cultura, tiempo y espacio, nivel económico y simbólico, sujeto y sociedad y, por ello, se trata de un hecho de la civilización (Collot, 2011; Aliata y Silvestri, 1994). Estas categorías nos permiten revisar la presencia del paisaje y, dentro de ella, la del jardín (ambas, figuras de la naturaleza), en Paz.

En una de las casas de Pablo Neruda, la de Isla Negra, se expone con toda su fragancia, sobre uno de los escritorios, un retrato de Charles Baudelaire de rostro adusto, provocativo. Cuando el guía realiza el recorrido por este tramo de la vivienda suele, acompañan-

---

<sup>2</sup> Si bien el paisaje es la relación entre los humanos y la naturaleza, «una práctica de diálogo» entre naturaleza y subjetividad, paisaje y naturaleza son, como se sabe, dos conceptos diferentes (Hays 2016, p. 45). Esta particularidad también se manifiesta en Octavio Paz. La bibliografía sobre paisaje es abundante; pueden consignarse, a modo de breve catálogo, los siguientes títulos: Berque, Augustin (2008). *Le pensé paysagere*, Archibooks (la traducción al español corresponde al año 2013: *El pensamiento viajero*. Biblioteca Nueva); Cauquelin, Anne (2010), *L'invention du paysage*. PUF; Roger, Alain (1997). *Court traité du paysage*. Gallimard (hay traducción al español del año 2007: *Breve tratado del paisaje*). Biblioteca Nueva.

do con un gesto que señala el portarretrato, mencionar que Neruda era un gran admirador del reconocido «poeta maldito».

Como un talismán, la figura de Baudelaire recorrería en forma de retrato literario, de reseña o simple mención, y en casi toda su extensión, la poesía hispanoamericana desde, por mencionar algún hito, *Los raros* (1896) de Rubén Darío en adelante. Todo aquel que deseara ser apreciado como poeta debería transitar ese pasaje, portar el amuleto. Octavio Paz no es ajeno a esta coyuntura. *El arco y la lira* (1967) —ensayo sobre las características de la poesía— menciona al poeta francés en catorce instancias, pero esto sería menor si no fuera considerado junto con lo fundamental: que el autor de *Les fleurs du mal* consolida estructuralmente el libro constituyendo una de las columnas cardinales que lo inicia y, prácticamente, lo concluye. Baudelaire, entonces, se hace presente en el diseño de uno de los perfiles más sólidos de la poética o, mejor aún, de la teoría poética pergeñada en este ensayo. Más allá de este homenaje, Paz continúa, reescribe y revisa, además, la concepción del motivo de la mirada y de la otredad, ambas fuertemente ligadas a la noción de naturaleza y, por lo tanto, de la poética del espacio paciana y de la constitución del paisaje.

«Lago» es el séptimo poema del apartado «Asueto» de la primera sección («Bajo tu clara sombra») de *Libertad bajo palabra*. El poema inicia con un epígrafe tomado de las últimas estrofas de «Rêve parisien»: «Tout pour l'oeil, rien pour les oreilles», que pertenece a los «Tableaux parisiens» de *Les fleurs du mal* (1861). El palimpsesto cuyo punto de partida tiene la intertextualidad mencionada se construye en el poema de Paz a distintos niveles, en distintos estratos. Los tópicos que se reescriben del poema de Baudelaire son el motivo del silencio y el de los ojos o, mejor aún, el ojo-que-mira o, la poética de la mirada<sup>3</sup>.

El título («Lago») edifica el ápice de distinción entre ambos poetas; en primer lugar, construye la voluntad de unidad que rige la poética de Octavio Paz —heredera, por supuesto, del romanticismo europeo— (Paz, 1972, p. 74). Esta impronta se presenta en las dos primeras cuartetas (heptasílabas) a partir del narcisismo cósmi-

<sup>3</sup> Para un estudio más específico sobre este asunto en Charles Baudelaire, puede consultarse Cabo (2015).

co (Bachelard, 1978, pp. 44-49) que sumerge el poema no sólo en un paisaje, sino en el discurso metapoético, es decir, en la reflexión acerca de la *mimesis*; el espacio se ciñe, una vez más —como en «Disonancia»— en lo oclusivo, cerrado:

Entre montañas áridas  
las aguas prisioneras  
reposan, centellean  
como un cielo caído.

Nada sino los montes  
y la luz entre brumas;  
agua y cielo reposan,  
pecho a pecho, infinitos.  
(Paz, 1997, p. 45)

Que las dos primeras estrofas traten el mismo tópico subraya, insiste, en la idea del reflejo, de la representación, aunque con ciertas variantes, pues al tópico de la caída («como un cielo caído») se opone la infinitud («pecho a pecho, infinitos»).

Se trata de la incorporación simbólica del paisaje. A diferencia del poema de Baudelaire<sup>4</sup>, el ámbito del texto paciano es una naturaleza despojada, prácticamente desnuda. La apropiación del entorno (propia de la construcción del paisaje) se asume a través de la vista:

Vibra el silencio, vaho  
de presentida música,  
invisible al oído,  
sólo para los ojos.  
(Paz, 1997, p. 148)

---

<sup>4</sup> Cito solamente una de las estrofas a modo de ejemplo: «Et, peintre fier de mon génie, / Je savourais dans mon tableau / L'enivrante monotonie / Du métal, du marbre et de l'eau»; la traducción de Luis Martínez y Alain Verjat, tomada de la misma edición que citamos en francés, versa del siguiente modo: «y, pintor por mi genio altivo, / en mi cuadro saboreaba / la embriagante monotonía / del agua, el mármol y el metal» (Baudelaire, 1997, pp. 392-393).



El tópicus de la mirada ubicado prácticamente en el centro del poema (cuarta estrofa) es crucial en la poética de Paz. Pero vayamos de a poco. El lago simboliza en Paz el silencio, no sólo presente por su mención, sino también enfatizado por su vinculación con «Nada» (opuesto al «todo» posterior) que inicia la segunda estrofa, con «brumas», con «reposan» y con «áridas». En *El arco y la lira*, el poeta mexicano utiliza este símil para hablar del «silencio poético» y donde también se hace referencia al tópicus de la caída:

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 que la hace precaria entre todos: su temporalidad, su finitud. Por una vía que, a su manera, es también negativa, el poeta llega al borde del lenguaje. Y ese borde se llama silencio, página en blanco. Un silencio que es como un lago, una superficie lisa y compacta. Dentro, sumergidas, aguardan las palabras. Y hay que descender, ir al fondo, callar, esperar. La esterilidad precede a la inspiración, como el vacío a la plenitud. La palabra poética brota tras eras de sequía (1972, pp. 147-148).

Posteriormente, Paz afirma: «Mas cualquiera que sea su contenido expreso, su concreta significación, la palabra poética afirma la vida de esta vida» (1972, p. 148). Estas palabras toman distancia del poema baudelaireano en donde se toma el sueño como evasión —segundo aspecto por medio del cual el poeta mexicano se distancia del francés—<sup>5</sup>; para Paz la otredad implica la constante tracción del sujeto hacia la naturaleza, la mujer, lo diferente a sí mismo. En cambio, en Baudelaire, hay un rechazo por lo natural y una preferencia por lo artificial, por los «paraísos artificiales»<sup>6</sup>. Este impulso significa otra de las voluntades poéticas del mexicano.

---

<sup>5</sup> Leemos en «Réve parisien»: «Le sommeil est plein de miracles! / Par un caprice singulier / J'avais banni de ces spectacles / Le végétal irrégulier»; en su traducción leemos: «¡Los milagros llenan el sueño! / Por un capricho bien extraño / desterré de estos espectáculos / al vegetal irregular» (Baudelaire, 1997, pp. 392-393).

<sup>6</sup> «Babel d'escaliers et d'arcades, / C'était un palais infini, / Plein de bassins et de cascades / Tombant dans l'or mat u bruni»; versos traducidos de este modo: «Babel de arcadas y escaleras, / era un palacio sin confines, / lleno de estanques y cascadas / sobre el oro mate y bruñido» (Baudelaire, 1997, pp. 394-395).

La inmovilidad o estaticidad del sujeto contemplativo se quiebra con otro símbolo fundamental de la poética de Paz: el «viento», significante del movimiento, de la fluidez, del impulso que aspira a la analogía, del cambio propio de la modernidad; el símil referente a un imaginario en donde lo erótico es fundamental remite, además, al lazo, al vínculo entre el sujeto y el otro<sup>7</sup> en el cual la mujer tiene un lugar privilegiado (Stanton, 2015, p. 35):

Como el dedo que roza  
unos senos, un vientre,  
estremece las aguas,  
delgado, un soplo frío.  
(Paz, 1997, p. 45)

La repetición de sintagmas no sólo enfatiza el motivo de la mirada, sino que construye el lazo entre las distintas entidades del texto:

Sólo para los ojos  
esta luz y estas aguas,  
esta perla dormida  
que apenas resplandece.  
(Paz, 1997, p. 46)

Estos versos —así como el epígrafe, tal como hemos señalado— hacen referencia a «Réve parisien», en donde hay una poética de la mirada en ligazón con lo artificial:

Et sur ces mouvantes merveilles  
Planait (terrible nouveauté!  
Tout pour l'oeil, rien pour les oreilles!)  
Un silence d'éternité.  
(Baudelaire, 1997, p. 396)<sup>8</sup>

<sup>7</sup> En *El arco y la lira*, Paz refiere las siguientes afirmaciones: «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» (1972, p. 151).

<sup>8</sup> «Y sobre este esplendor movible / volaba (¡horrenda novedad!, / ¡nada al oído, todo al ojo!) / el gran silencio de lo eterno» (Baudelaire, 1997, p. 397).

¿Pero a qué refiere Baudelaire cuando hace mención del tópico de los ojos? Según Roger Pearson, la mirada en la estética de Baudelaire resignifica lo visto en estímulos para la imaginación, contexto en el cual la ciudad moderna tiene un lugar privilegiado (2021, p. 445). El ojo es la ventana<sup>9</sup> (Cabo, 2015, p. 107) a través de la cual todo es un cuadro potencial (Pearson, 2021, p. 438). El paseante o *flâneur* desarrolla el sentido de la vista convirtiendo a París en un paisaje (Cabo, 2015, p. 105).

Para Paz la mirada es, además, constructora de significaciones y se inspira, indudablemente, en los escenarios naturales:

Quando percibimos un objeto cualquiera, éste se nos presenta como una pluralidad de cualidades, sensaciones y significados. Esta pluralidad se unifica, instantáneamente, en el momento de la percepción. El elemento unificador de todo ese contradictorio conjunto de cualidades y formas es el sentido. Las cosas poseen un sentido. Incluso en el caso de la más simple, casual y distraída percepción se da una cierta intencionalidad, según han mostrado los análisis fenomenológicos. Así, el sentido no sólo es el fundamento del lenguaje, sino también de todo asir la realidad. Nuestra experiencia de la pluralidad y ambigüedad de lo real parece que se redime en el sentido. A semejanza de la percepción ordinaria, la imagen poética reproduce la pluralidad de la realidad y, al mismo tiempo, le otorga unidad (1972, p. 108).

En el poema, no sólo se devela una perspectiva, sino que además se tematiza sobre ella, se delata la técnica, el mecanismo:

Todo para los ojos.  
Y en los ojos un ritmo,  
un color fugitivo,  
la sombra de una forma,  
un repentino viento  
y un naufragio infinito.  
(Paz, 1997, p. 46)

---

<sup>9</sup> Recordemos la importancia de la ventana en la constitución del paisaje; la «ventana interior», al modo de un pequeño cuadro, dan unidad y autonomía al paisaje desde el siglo xv (Descola, 2012, p. 103).

La repetición del motivo (último verso de la cuarta estrofa, primer verso de las estrofas quinta y sexta) constituyen el acento en la perspectiva moderna que instaura una nueva relación entre sujeto y mundo; ese cara a cara entre individuo y naturaleza es característico de la ideología moderna expresada en la pintura paisajística (Descola, 2012, p. 105). El poema enfatiza una cuestión esencial en la complejidad de esta perspectiva o punto de vista moderno: que la naturaleza y el mundo son producidos como objetos autónomos —los paisajes—, debido a que la mirada del hombre se posa sobre ellos (Descola, 2012, p. 106). La impresión subjetiva se conjuga con la noción de ritmo («en los ojos un ritmo»), que devuelve el poema a lo metadiscursivo, a la reflexión sobre la constitución de un «paisaje»: «color fugitivo», «sombra de una forma». El movimiento del viento —mencionado en la tercera estrofa— se desplaza a la mirada («un repentino viento») que conjuga, enlaza lo contemplado. El universo se diseña desde lo oclusivo y autorreferencial en las primeras estrofas a partir de lo que hemos analizado como narcisismo cósmico —también presente en «Disonancia»—, y así como el viento estremece las aguas alterando disruptivamente el reflejo y quebrantando la oclusión, ahora es el sujeto que irrumpe y su mirada se sumerge para unificar el «ritmo» que lo articula con la otredad. En *El arco y la lira*, luego de mencionar la alteridad absoluta y cerrada de la naturaleza, Paz se refiere significativamente al suceso contrario, muchas veces, fortuito:

También puede ocurrir lo contrario: la naturaleza se repliega sobre sí misma y el mar se enrolla y se desenrolla frente a nosotros, indiferente; las rocas se vuelven aún más compactas e impenetrables; el desierto más vacío e insondable. No somos nada frente a tanta existencia cerrada sobre sí misma. Y de este sentirnos nada pasamos, si la contemplación se prolonga y el pánico no nos embarga, al estado opuesto: el ritmo del mar se acompasa al de nuestra sangre; el silencio de las piedras es nuestro propio silencio; andar entre las arenas es caminar por la extensión de nuestra conciencia, ilimitada como ellas; los ruidos del bosque nos aluden. Todos formamos parte de todo. El ser emerge de la nada. Un mismo ritmo nos mueve, un mismo silencio nos rodea. [...]. Ese instante revela la unidad del ser. Todo está quieto y todo en movimiento. La muerte no es algo aparte: es, de manera indecible, la vida. La revelación de nuestra nadería nos lleva a la creación del ser. Lanzado a la nada, el hombre se crea frente a ella. (Paz, 1972, pp. 153-154)

En el poema, la otredad se perfila en el sintagma «naufragio infinito» que retoma «le gouffre» de «Le voyage» de Baudelaire, resuelto por lo que en la cosmovisión de Paz construye la analogía, el ritmo, primicias del sentido subrayada por los paralelismos («color fugitivo», «sombra de una forma») que dan cuenta de la construcción de un paisaje. El sentido, mencionado en la cita anterior de *El arco y la lira*, conforma la unidad y es el ritmo de las sensaciones, es decir, el pulso que marca las correspondencias; la identidad entre sujeto y entorno; el paisaje leído como símbolo:

Baudelaire se ha referido a las revelaciones del aburrimiento: el universo fluye, a la deriva, como un mar gris y sucio, mientras la conciencia varada no refleja sino el golpe monótono del oleaje. «No pasa nada», dice el aburrido y, en efecto, la nada es lo único que brilla sobre el mar muerto de la conciencia. La soledad en compañía —situación muy frecuente en el mundo contemporáneo— puede ser también propicia a esta clase de revelaciones. Al principio, el hombre se siente separado de la multitud. Mientras la ve gesticular y despeñarse en acciones insensatas y maquinales, él se refugia en su conciencia. Pero la conciencia se abre y le muestra un abismo. También él se despeña, también él va a la deriva, hacia la muerte. Sin embargo, en todos estos estados hay una suerte de marea rítmica: la revelación de la nadería del hombre se transforma en la de su ser. Morir, vivir: viviendo morimos, morimos viviendo. (Paz, 1972, p. 151)

De este modo, la imagen poética se constituye siendo ritmo: abrazando los contrarios, es temporalidad que fluye, vida y muerte, «vida de esta vida» (Paz, 1972, p. 148).

## El jardín

El jardín es una metonimia del paisaje según las teorías específicas sobre esta última categoría. Nos resultan productivos sus alcances, pues el jardín no sólo es una figura de la naturaleza (Silvestri, 2011, p. 20), sino que sintetiza los valores depositados en formas de vida ajenas al hombre (Aliata y Silvestri, 2001, p. 18) y se concibe a partir de convenciones de representación (Aliata y Silvestri, 2001, p. 20). En

torno al siglo XVIII, el jardín transforma su impronta de larga trayectoria e inicia el periplo que lo erige como la representación o imitación perfecta de la naturaleza: imagen de la armonía que antes había estado exclusivamente vinculada a espacios humanos en oposición al caos de la materia informe natural. Estos mismos valores —que se trasladan posteriormente a la concepción de paisaje (Aliata y Silvestri, 1994, p. 7)— nos interesan e interpelan de un modo singular, pues atañen a la visión analógica que intenta construir Paz en sus propios jardines literarios para contrarrestar la alienación y carácter efímero del sujeto moderno.

En la literatura, como es sabido, el jardín tiene una larga tradición. Desde la Antigüedad se representa como un espacio idílico, cerrado, relacionado con el disfrute y la contemplación, exclusivo y muchas veces cultivado para el hombre por la divinidad (Urquijo, 2014, p. 91); incluso deriva de la dicotomía naturaleza-cultura, dando cuenta de la naturaleza domesticada o dominada y subrayando un orden interior frente al caos externo o natural silvestre (Aliata y Silvestri, 2001, pp. 16-17; Aínsa, 2006, pp. 179-181).

«Jardín con niño» —también de *Libertad bajo palabra* (Paz, 1997, p. 178)— nos presenta un jardín definido como un recinto vinculado a la intimidad y a la saga familiar: «La glorieta de los pinos, ocho testigos de mi infancia, siempre de pie, sin cambiar nunca de postura, de traje, de silencio». En este poema, el espacio representa la conjugación de los tiempos dispersos de un sujeto: pasado, presente y futuro se ligan al jardín. Este ámbito, entonces, se entrama con la memoria afectiva y consta de dos atributos relevantes en su tratamiento: la perennidad e inmutabilidad del jardín son ajenos a la naturaleza propia del hombre: «Pero yo avanzo y me planto en el centro de mi memoria». El segundo aspecto relaciona el poema con el resto del poemario en la línea de lectura que presenta a la naturaleza como un orbe inmutable en contraste con la alienación urbana: «Y entre el bostezo y el abandono, tú, intacto, verdor sitiado por tanta muerte, jardín revisto esta noche». La palabra clave en la cita es «revisto», que asoma en su disemia: «volver a vestir» —según su etimología— y disfrazar la realidad de algo poniéndole adornos, exornar la expresión o escrito con galas retóricas o conceptos complementarios y «volver a ver». El jardín es, además, la conjunción

entre ambos espacios, naturaleza y urbe: «A tientas, me adentro. Pasillos, puertas que dan a un cuarto de hotel, a una interjección, a un páramo urbano».

En el poema asoma, una vez más, el sujeto contemplativo que es quien «reviste» el herbario desde su punto de vista:

Los adversarios: el floripondio y sus lámparas blancas frente al granado, candelabro de joyas rojas ardiendo en pleno día. El membrillo y sus varas flexibles, con las que arrancaba ayes al aire matinal. La lujosa mancha de vino de la buganvilia sobre el muro immaculado, blanquísimo. (Paz, 1997, p. 178)

El jardín se diseña también como un sitio cerrado y con límites («entre altas bardas de adobe») y ordenado («geometría»). Ambos postulados subrayan la apropiación del espacio, aristas de la definición del paisaje en los cuales se resuelve la dicotomía naturaleza-cultura. Una vez más, el jardín resulta ser el espacio de la conciliación, en este caso, de pasado, presente y futuro en la última parte conjugados por el sujeto poético:

Piso tierra recién llovida, los olores ásperos, las yerbas vivas. El silencio se yergue y me interroga. Pero yo avanzo y me planto en el centro de mi memoria. Aspiro largamente el aire cargado de porvenir. (Paz, 1997, p. 178)

Es la perspectiva del sujeto que, en busca de la armonía, fusiona instancias temporales separadas, pero conjugadas en el espacio a partir de su memoria, de modo de contrarrestar la experiencia moderna de la fugacidad del tiempo.

## 5. Palabras finales

La construcción del espacio aspira, en la poética de Paz, a enhebrar arte y vida a partir de la epifanía de los instantes. En *Libertad bajo palabra*, las estrategias discursivas para construir lo tópico son las trasposiciones de arte, en especial las artes plásticas (pintura, escultura), aunque también la arquitectura. Los poemas dan cuenta

constantemente de la modernidad en que se insertan: lugares de pasaje, vértigo y fugacidad del tiempo; la perspectiva o punto de vista que organiza el espacio subjetivamente poniendo énfasis en la distancia entre sujeto y naturaleza (Descola, 2012, p. 106). Frente a ello, Paz compone de modo decidido la correspondencia o analogía conciliando y uniendo la dispersión en el espacio a través del ritmo, es decir, las constantes que enlazan al hombre con el entorno contemplado.

Los enfoques actuales sobre la categoría de paisaje nos permiten acercarnos a su presencia en el poemario aportando, sobre todo, dos elementos en el contexto de su poética del espacio: la importancia de la mirada (que construye el paisaje desde lo subjetivo) y la relación necesaria entre exterior (territorio, naturaleza) e interior (sujeto), cuyo resultado es la apropiación del entorno y la categoría del paisaje definida desde lo simbólico. A partir de estos aportes, el jardín representa una conciliación armónica frente a la fragmentación del espacio unificada por los enlaces que realiza el sujeto poético. El jardín es, además, una concordia temporal frente a la experiencia moderna del tiempo ligada a la fugacidad, articulando pasado, presente y futuro, siempre a partir de una perspectiva que construye el sujeto poético vinculando, incluso, espacio y memoria. El tratamiento del paisaje en Paz se enlaza con lineamientos y teorizaciones actuales trazados sobre el espacio, intentando la fatigosa tarea de reponer la perdida armonía de la modernidad (Aliata y Silvestri, 1994).

## Referencias

- Aínsa, F. (2006). El espacio preservado del jardín. En *Del topos al logo. Propuestas de geopoética* (pp. 175-193). Iberoamericana-Vervuert.
- Aliata, F. y Silvestri, G. (1994). *El paisaje en el arte y en las ciencias humanas*. Centro de Editor de América Latina.
- Aliata, F. y Silvestri, G. (2001). *El paisaje como cifra de la armonía. Relaciones entre cultura y naturaleza a través de la mirada paisajística*. Nueva Visión.



- Bachelard, G. (1975). *La poética del espacio* (traducción de E. de Cham-pourcin). Fondo de Cultura Económica.
- Bachelard, G. (1978). *El agua y los sueños*. Fondo de Cultura Económica.
- Baudelaire, C. (1997). *Las flores del mal*. Edición bilingüe de A. Verjat y L. Martínez Merlo. Cátedra.
- Cabo, M. de (2015, abril). Charles Baudelaire y la fotografía: el ojo-cámara del poeta. *Çédille. Revista de Estudios Franceses* 11, 103-104. <http://www.redalyc.org/pdf/808/80836201019.pdf>
- Chazarreta, D. (2018). Naturaleza y paisaje en *Libertad bajo palabra* de Octavio Paz. *Mitologías hoy*, 18, 225-245. <https://www.raco.cat/index.php/mitologias/article/view/348286>
- Clifford, J. (1999). *Itinerarios transculturales* (traducción de Mireya Reilly). Gedisa.
- Collot, M. (2011). *La Pensée-paysage*. Actes Sud / ENSP.
- Descola, P. (2012). *Más allá de naturaleza y cultura* (traducción de H. Pons). Amorrortu.
- Ferreira Alves, I. y Miguel Feitosa, M. (2010). *Literatura e Paisagem. Perspetivas e dialogos*. Editora da UFF.
- Franco, J. (1971). ¡Oh mundo por poblar, hoja en blanco! El espacio y los espacios en la obra de Octavio Paz. *Revista Iberoamericana XXXVIII* (74), 147-160.
- Hamburger, M. (1991) El campo y la ciudad: fenotipos y arquetipos. En *La verdad de la poesía. Tensiones en la poesía moderna de Baudelaire a los años sesenta* (pp. 272-318). Fondo de Cultura Económica.
- Hays, D. (2016, diciembre). Crossing scales / Escalas cruzadas. Entrevista realizada por Ana Valderrama. *Revista A&P. Publicación temática de arquitectura FAPyD-UNR* 5, 40-60.
- Paz, O. (1972). *El arco y la lira*. Fondo de Cultura Económica.
- Paz, O. (1997). *Libertad bajo palabra*. En *Obra poética I (1935-1970)*. Edición del autor, t. 11. Fondo de Cultura Económica.
- Paz, O. (1999). Poesía de soledad, poesía de comunión. En *Miscelánea I. Primeros escritos* (Edición del autor). *Obras completas*, t. 13. Fondo de Cultura Económica.

- Pearson, R. (2021). *The Beauty of Baudelaire. The Poet as Alternative Law-giver*. Oxford University Press.
- Reboratti, C. (2016, diciembre). Breve ensayo sobre el paisaje. *Revista A&P. Publicación temática de arquitectura FAPyD-UNR* 5, 56-61.
- Ruiz Barrionuevo, C. (2008). La poesía del espacio de Octavio Paz. En G. Fernández Ariza (coord.). *Literatura Hispanoamericana del siglo xx. Literatura y arte* (pp. 151-172). Universidad de Málaga.
- Silvestri, G. (2011). *El lugar común. Una historia de las figuras del paisaje en el Río de La Plata*. Edhasa.
- Stanton, A. (2015). *El río reflexivo. Poesía y ensayo en Octavio Paz (1931-1958)*. Fondo de Cultura Económica.
- Urquijo, P. (2014). El paisaje como concepto geográfico, histórico y ambiental. En Barrerra Lobatón, S. y Monroy Hernández, J. (eds.). *Perspectivas sobre el paisaje* (pp. 81-118). Universidad Nacional de Colombia.
- Verani, H. (1983, mayo-abril). Octavio Paz y el lenguaje del espacio. *Diálogo, Artes, Letras, Ciencias humanas*, 19(2), 42-46.