

NATURALEZA Y PAISAJE EN *LIBERTAD BAJO PALABRA* DE OCTAVIO PAZ

Nature and Landscape in Octavio Paz's Libertad bajo palabra

DANIELA EVANGELINA CHAZARRETA
UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA-CONICET (Argentina)
dchazarreta@fahce.unlp.edu.ar

Resumen: en *Más allá de cultura y naturaleza*, Phillippe Descola considera que la dicotomía naturaleza-cultura es propia de Occidente y que emerge en los preludios de la modernidad. Su análisis nos ha permitido repensar esta antítesis en Octavio Paz. A partir de esta premisa y teniendo en cuenta las apreciaciones que se encuentran en *El arco y la lira*, revisamos las vertientes que diseñan la categoría de naturaleza en *Libertad bajo palabra* y reflexionamos sobre los matices que adquieren tanto el jardín y el paisaje como las estrategias que formulan estos espacios en cuanto recintos en donde se intenta conciliar naturaleza y cultura.

Palabras clave: naturaleza, paisaje, jardín, poética del espacio, Octavio Paz

Abstract: In *Beyond nature and culture*, Phillippe Descola considers that the dichotomy nature-culture is distinctive of the West and that it emerges at the beginnings of modernity. This statement allows us to rethink an antithesis in Octavio Paz's *Libertad bajo palabra* [Parole] in consonance with the definitions about nature present in *The Bow and the Lyre*. This paper also reflects on the significations of garden and landscape as reconciliation spaces of nature and culture.

Keywords: Nature, Landscape, Garden, Space Poetics, Octavio Paz

En *Más allá de cultura y naturaleza* (2012), Phillippe Descola considera que la dicotomía naturaleza-cultura es propia de Occidente y que ella emerge en los preludios de la modernidad. Su planteo nos ha permitido transitar y volver a pensar esta antítesis que también está presente en Octavio Paz, por lo menos en sus primeras obras. A partir de este principio y teniendo en cuenta las apreciaciones sobre la naturaleza que se encuentran en *El arco y la lira* (1967 [1956]), examinamos, en la primera parte del artículo, las vertientes mediante las cuales se diseña la categoría de naturaleza en *Libertad bajo palabra* (1935-1957).¹ En la segunda parte del ensayo, teniendo como premisa el marco teórico presente en la primera sección, reflexionamos sobre los matices que adquieren dos nociones fundamentales en la estética paciana: el jardín y el paisaje y las estrategias que formulan estos espacios como recintos en donde se intenta conciliar naturaleza y cultura; leemos estas categorías a partir de enfoques actuales sobre el paisaje formulados en las últimas décadas en conjunto con la concepción paciana sobre dicha noción.

Es importante tener presente, además, los siguientes criterios y objetivos del presente artículo: el *corpus*, pues, se ciñe a *Libertad bajo palabra*, poemario en el cual analizamos las significaciones del paisaje y de la naturaleza. El primero como símbolo de la armonía y, por lo tanto, como derivado de la cosmovisión analógica propia de la estética de Octavio Paz; la segunda, como una de las instancias de la otredad en la poética paciana. Este último aspecto se considera a partir de las teorizaciones presentes en *El arco y la lira*, en la medida que se tiene en cuenta el lazo entre este ensayo y el poemario mencionado (Francisco Álvarez, 1998: 21) y, a partir de allí, se construye la primera parte del marco teórico; correlato necesario para arribar a la segunda parte del análisis concentrada en dos figuras de la naturaleza, a saber: el jardín y el paisaje.

Si bien, desde nuestro humilde parecer, estos aspectos no han sido aún considerados por la crítica, nuestra tesis emerge y dialoga oblicuamente con los estudios que han examinado las derivaciones de la poética del espacio en Octavio Paz, específicamente con: “¡Oh Mundo por Poblar, Hoja en Blanco! El espacio y los espacios en la obra de Octavio Paz” (1971) de Jean Franco, “Octavio Paz y el lenguaje del espacio” (1983) de Hugo Verani, y “Man and the Natural System in Two Poems of *Ladera este*” (1977) de Stephen Clinton. Los artículos primeramente mencionados nos permitieron pensar —a partir de la categoría del espacio y de la espacialidad textual— las diversas aristas que se desprendían de la presencia heterogénea de lo tópico en la poética de Paz y, desde allí, la presencia de la naturaleza, el paisaje y el jardín. El artículo de Clinton —sumamente interesante y novedoso en sus aportes— avaló nuestra sospecha de que no sólo

¹ Las ideas planteadas en este artículo han aparecido de modo preliminar en la ponencia “Significaciones de la naturaleza en *Libertad bajo palabra* de Octavio Paz” leída en el *Congreso Nacional “El huso de la palabra”. Teoría y crítica de poesía latinoamericana*, celebrado entre el 18 y el 19 de mayo de 2017. Asimismo, este trabajo deriva del proyecto de investigación “Poética del espacio en Octavio Paz (1958-1968)”, dependiente del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET).

en *Ladera este*, sino también en *Libertad bajo palabra*, el reparo en la concepción paciana de naturaleza enriquecería la lectura del poemario y lo distinguiría incluso de los poemarios posteriores (también, por supuesto, de *Ladera este*). Finalmente, es importante además, tener presente que si bien el jardín ha sido trabajado en Octavio Paz en “Ríos en la noche: fluyen los jardines”: *Orientalism in the Work of Octavio Paz* (1987) de Julia A. Kushigian y en “Dos jardines de la modernidad: India en Octavio Paz” (2017) de Carlos Eduardo López Cafaggi, el *corpus* allí analizado corresponde, como el texto de Clinton, a otra etapa (la oriental, la de *Ladera este*) de la obra de Octavio Paz (Clara Román-Odio, 2006: 89) y no a la de *Libertad bajo palabra*; es relevante mencionar asimismo que en estos artículos el tratamiento de este tópico no se considera desde los actuales enfoques que abraza nuestro marco teórico.²

De vuelta a nuestra tesis, esclarecemos que en la mayor parte de sus menciones, la naturaleza que se hace presente en *Libertad bajo palabra* constituye un orbe apartado del ser humano. Sin embargo, la otredad o ajenidad del orbe natural se diluye o intenta diluirse a partir de la configuración del paisaje que consolida el anhelo o voluntad de analogía, imperante en la cosmovisión paciana.³ En esta línea leemos el poemario a partir de los siguientes principios: por una parte, se plantea una voluntad de analogía en la cual la mujer resulta ser la intermediaria predilecta entre la otredad (la naturaleza) y el sujeto poético, ambas instancias ampliamente fundamentadas y analizadas por la crítica; por otra

² Aclaremos que hemos trabajado parte de esta temática en la ponencia “Significaciones de la percepción en *Ladera este* de Octavio Paz (objetos y paisajes)” en el contexto del *IV Simposio Internacional ‘Texto, Imagen y Sociedad [artes en relación]’*, celebrado en San Carlos de Bariloche (Argentina) el 25 de octubre de 2018, texto del cual estamos elaborando un artículo. En la denominada etapa oriental de Octavio Paz el tópico del jardín adquiere consonancias diferentes a las consideraciones del presente trabajo.

³ Carmen Ruiz Barrionuevo, por ejemplo, señala la cosmovisión analógica como uno de los ejes centrales en la estética de Paz (1984: 63). Maarten van Delden en “Octavio Paz: Literature, Modernity, Institutions”, por su parte, sitúa la analogía como una derivación del surrealismo; contexto en el cual la poesía es el ámbito de conciliación de los contrarios y consenso de un sentido pleno. La recurrencia a esta instancia poética se debería, según Delden, a contrariar ciertos principios existencialistas sartreanos (2016: 285-286). También Rafael Jiménez Cataño ha indagado sagazmente y en relación a sistemas filosóficos el decir poético de Octavio Paz sobre la analogía en “Una noética para la poética de Octavio Paz” (1992: 88-93). Finalmente, Fredrik Sörstad en “El valor estético de *El arco y la lira* de Octavio Paz” (2018), relaciona la analogía con la metáfora. Octavio Paz se ha referido amplia y extensamente a la cosmovisión analógica a lo largo de su obra, de modo particular es uno de los ejes de *Los hijos del limo* (1974) en donde aclara que es uno de los más preciosos legados de románticos y simbolistas. Finalmente, “Octavio Paz: hacia una metapoética de la modernidad” de Francisco Álvarez indaga el lugar que la analogía tiene en *El arco y la lira* en donde el ritmo sería una de sus derivaciones; en *Los hijos del limo* y *La otra voz*, la analogía junto con la ironía serían principios estructurantes de la lírica moderna con un fuerte elemento ideológico, excluyente y elitista desde la mirada de Octavio Paz (1992: 21 y 27). Hemos analizado algunas inflexiones de esta cosmovisión en “Rubén Darío en ‘Traducción y metáfora’: significaciones de la modernidad poética en Octavio Paz”. Cristina Fernández y Mónica Scarano (eds.). *Recorridos darianos*. Mar del Plata, EUDEM. Ebook. En prensa.

parte, la dicotomía naturaleza / cultura se resuelve a partir de la categoría del paisaje (en la que incluimos la de jardín).

Naturaleza y alteridad

Libertad bajo palabra (1935-1957) es considerado por la crítica como el libro de la formación poética del escritor mexicano Octavio Paz (1914-1998) (Enrico Mario Santí, 2014: 17), sometido por el poeta a diversas revisiones y correcciones. El poemario está, por cierto, marcado por un interesante periplo que asume el matiz de itinerario transcultural: una beca Guggenheim lleva al poeta a San Francisco y, luego, en busca de nuevos horizontes laborales, a Nueva York (1944-1945); de allí marcha 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 la tierra azteca por un breve período de seis años. De modo de arribar a la concepción de naturaleza presente en el poemario presentamos, a continuación, el marco teórico que procede de *El arco y la lira* trazado junto con el análisis de algunos poemas de *Libertad bajo palabra*.

En *El arco y la lira*,⁴ el vocablo naturaleza es similar a la noción de *phýsis* proveniente de la cultura griega clásica en sus tres matices: en primer lugar, significa el impulso constituyente de una entidad; en segundo lugar, es la fuente del movimiento o del ser y, en tercer lugar, es todo cuanto hay (José Ferrater Mora, 2004: 2779-2780).⁵ Si bien tenemos en cuenta estas acepciones ponemos especial interés en la siguiente cita en la cual se considera la naturaleza como una

⁴ Nuestro artículo se aboca a *Libertad bajo palabra* teniendo *El arco y la lira* como correlato poético. Si se desea profundizar el estudio de este maravilloso y singular ensayo puede consultarse un texto clásico en el tema: “Relectura de *El arco y la lira*” de Emir Rodríguez Monegal (1971). También pueden considerarse abordajes más coetáneos que atienden de diversos modos este ensayo sinodal enriqueciendo su lectura. Menciono a continuación aquellos que han sido significativos en nuestras aproximaciones e intereses: “Prehistoria, recepción y lectura de un libro insólito: *El arco y la lira* (1956)” (2015) de Anthony Stanton, quinto capítulo de su libro *El río reflexivo. Poesía y ensayo en Octavio Paz (1931-1958)*, “Crítica y poética: *El arco y la lira* y el poeta crítico” (1997) de Enrico Mario Santí, en *El acto de las palabras. Estudios y diálogos con Octavio Paz*. Hemos, además, analizado algunos aspectos en “Tradición clásica en *El arco y la lira* de Octavio Paz” (2017). Frederik Sörstad, en “El valor estético de *El arco y la lira* de Octavio Paz” (2018), desde otra perspectiva muy diferente a la nuestra, considera los recursos estilísticos en torno a la reflexión de la naturaleza del ensayo como texto literario.

⁵ A lo largo del ensayo, Octavio Paz deja muy claro que no sólo ha leído *Paideia* de Werner Jaeger (en su edición de 1962), sino también *La teología de los primeros filósofos griegos* (edición de 1952), del mismo autor. En este último texto, Jaeger distingue con claridad la especificidad de la noción de *phýsis*: “es una de esas palabras abstractas formadas con el sufijo —*sis* que se hicieron sumamente frecuentes después del período de la última épica. Designa con toda claridad el acto de *phýnai*, el proceso de surgir y desarrollarse; [...], el origen y desarrollo de las cosas que encontramos en torno nuestro. Pero la palabra abarca también la fuente originaria de las cosas, aquello a partir de lo cual se desarrollan y merced a lo cual se renueva constantemente su desarrollo; en otras palabras, la realidad subyacente a las cosas de nuestra experiencia” (Jaeger, 1952: 26).

entidad ajena, una alteridad distante del sujeto⁶ que asoma a partir de la segunda persona del plural:

Nuestra actitud ante el mundo natural posee una dialéctica análoga. Frente al mar o ante una montaña, perdidos entre los árboles de un bosque o a la entrada de un valle que se tiende a nuestros pies, nuestra primera sensación es la de extrañeza o separación. Nos sentimos distintos. El mundo natural se presenta como algo ajeno, dueño de una existencia propia. Este alejamiento se transforma pronto en hostilidad. Cada rama del árbol habla un lenguaje que no entendemos; en cada espesura nos espía un par de ojos; criaturas desconocidas nos amenazan o se burlan de nosotros. (1972: 153)

En el poema “Disonancia” de *Libertad bajo palabra* se subraya la plenitud (“dichosos de su estar”) del orbe natural frente a la inestabilidad y finitud del ser humano en línea con la cita precedente:

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: 144)⁷

En el poema se forjan dos ámbitos: el natural y el humano (“nosotros”). El primer ámbito es autorreferencial pues las metáforas que los refieren 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 paralelo se enfatiza, inclusive, por la correspondencia entre el recinto terrestre y el celestial conjugados a partir de las metáforas o símiles: 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. Instancia

⁶ La concepción de alteridad es amplia en Paz y refiere a todo lo que no constituye al sujeto; hablando del ritmo en *El arco y la lira*, la expresa en los siguientes términos: “Quiero decir: [el ritmo] es la manifestación más simple, permanente y antigua del hecho decisivo que nos hace ser hombres: ser temporales, ser mortales y lanzados siempre hacia ‘algo’, hacia lo ‘otro’: la muerte, Dios, la amada, nuestros semejantes” (1972: 60). Acerca de esta noción, puede consultarse Álvarez (1998: 21-22) y Rafael Jiménez Cataño (1998: 76-80 y 103-111); este estudioso considera la relación entre otredad y amor, incluso analiza la otredad en algunos poemas de *Libertad bajo palabra*.

⁷ Todas las citas se han tomado de la siguiente edición: Paz, Octavio (1997² [1996]) / 2006⁴ reimp.) *Libertad bajo palabra* en *Obra poética I (1935-1970)*. Edición del autor. México: Círculo de Lectores – Fondo de Cultura Económica. *Obras completas*, t. II, pp. 20-233.

cuyo ciclo cierra en 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 grande (“montes”); su plenitud integradora (“todos están ahí”) se opone a la alienación y ajenidad del “nosotros” que define el recinto humano subrayado por la enumeración: “comidos por la rabia, por el odio, / por el amor comidos, por la muerte.”

En la misma sección de este poema, “Piedras sueltas”, nos encontramos con otra inflexión significativa: “Analfabeto” configura la imagen del cielo como una instancia predilecta para representar la obliteración entre hombres y trascendencia, pues el cielo representa esa inaccesibilidad y distancia con el sujeto, propios, por cierto, de la modernidad (Michael Hamburger, 1991: 33 y ss):

Alcé la cara al cielo,
inmensa piedra de gastadas letras:
nada me revelaron las estrellas.
(Paz 1997: 144)

De este poema podemos desprender otro matiz sensible en la estética de Paz. El orbe natural está también surcado por un nivel simbólico: la “piedra” sugiere en este poemario justamente la inaccesibilidad o el límite connotado por su dureza en consonancia con “cielo” (significación también presente en “Cielo” y en “Ni el cielo ni la tierra”). Acerca de la piedra, Fernando Aliata y Graciela Silvestri comentan que siempre representó “el límite por excelencia a la invasión de la inestable naturaleza vegetal, que devoró a tantas ciudades centroamericanas” (2001: 19). Acerca de la estética de Paz, Carmen Ruiz Barrionuevo aclara: “la piedra suele simbolizar en la poesía de Paz lo que impide al hombre y al poeta realizar su creación” (1984: 67).

A partir de su presencia en la conformación de símiles y metáforas, la naturaleza repone relieves de sugerencia que en muchas instancias contiene la certeza de la imposibilidad de aprehensión de la realidad exterior;⁸ “Mediodía” explora, justamente, la impotencia del sujeto poético:

⁸ Esta concepción tiene para Octavio Paz dos inferencias que se vinculan entre sí: existe la imposibilidad de que el lenguaje exprese algún tipo de conocimiento intelectual o algún tipo de experiencia de lo sagrado (véase los capítulos “La imagen”, “La otra orilla” y “La inspiración” de *El arco y la lira*). La poesía, a través de la imagen, tiene la misión de trascender esta instancia (Saúl Yurkievich, 2002). Así se refiere al primer aspecto en “La inspiración”: “Desde Descartes nuestra idea de la realidad exterior se ha transformado radicalmente. El subjetivismo moderno afirma la existencia del mundo exterior solamente a partir de la conciencia. Una y otra vez esa conciencia se postula como una conciencia trascendental y una y otra vez se enfrenta al solipsismo. La conciencia no puede salir de sí y fundar el mundo. Mientras tanto, la naturaleza se nos ha convertido en un nudo de objetos y relaciones. Dios ha desaparecido de nuestras perspectivas vitales y las nociones de objeto, substancia y causa han entrado en crisis. Ahí donde el idealismo no ha destruido la realidad exterior —por ejemplo, en la esfera de la ciencia— la ha convertido en un objeto, en un ‘campo de experiencias’ y así la ha despojado de sus antiguos atributos” (Paz, 1972: 161).

En mi párpado late, traspasado,
el resplandor del mundo y sus espinas
me ciegan, paraíso clausurado.
(Paz, 1997: 43)

Y en “Duermevela”, por ejemplo, la última metáfora remite a sugerencias inaprensibles (“eres una rama blanca”):

Amanece. El reloj canta.
El mundo calla, vacío.
Sonámbula te levantas
y miras no sé qué sombras
detrás de tu sombra: nada.
Arrastrada por la noche
eres una rama blanca.
(Paz, 1997: 55)

La imposibilidad de aprehensión de la realidad exterior (en la que se incluye a la naturaleza) se subraya en todos los niveles del poema enfatizado a partir del difumino o visión indefinida, instancia proporcionada ya en el título (“Duermevela”): el nivel léxico (“El mundo calla, vacío”, “no sé qué”) se vincula con el semántico (“sonámbula”, “sombras”, “nada”) y con el fónico, pues hay una reiteración sonora que relaciona “blanca” y “nada”.

La imagen que conjuga estas significaciones en *Libertad bajo palabra* es el espejo, símbolo de la subjetividad, mismidad o solipsismo en que el hombre moderno está inmerso, y la dificultad de trascender hacia lo otro; otredad en la que está incluida la naturaleza. Uno de los modos de trasvasar esta subjetividad va a ser el paisaje, diálogo entre el espacio y el sujeto. Retomaremos posteriormente esta afirmación.⁹

En la búsqueda del vínculo entre naturaleza y sujeto, la poesía obtiene un lugar muy especial, como indica Anthony Stanton cuando se refiere a los primeros ensayos de Paz, la poesía es la intermediaria entre sujeto y naturaleza: “Ya se percibe aquí una idea de la poesía como una especie de puente entre destino y libertad, entre naturaleza y cultura, entre necesidad inconsciente y voluntad consciente [...]” (2015: 35). De este modo, en *Libertad bajo palabra*, la naturaleza (en la mayor parte de los casos) representa el orbe de lo auténtico y

⁹ Véase al respecto la siguiente cita de *El arco y la lira*: “El gran mito faústico de Goethe es una suerte de inmenso monólogo del espíritu occidental reflejándose interminablemente en sus propias creaciones: todo es espejo. El poeta alemán luchó toda su vida contra ese subjetivismo [...]” (1972: 217). En el poema “En la calzada” de *Libertad bajo palabra*, se refiere una idea similar: “Muros, objetos, cuerpos te repiten. / ¡Todo es espejo! / Tu imagen te persigue” (1997: 112). Puede leerse en esta línea el poema “El sediento”. Michael Hamburger considera que el solipsismo es una de las características de la poesía moderna que parece estar impulsada hacia un narcisismo insoslayable en el cual todo elemento ajeno tiende a ser una reflexión sobre el “yo” que asume diversas “máscaras” (1991: 68-87).

de la sencillez —tal como se expresa en “La vida sencilla” (“reír como el mar ríe, el viento ríe, / sin que la risa suene a vidrios rotos”)— y resulta ser, incluso, una aspiración estética que manifiesta la voluntad de analogía, como se declara en “Escrito con tinta verde”:¹⁰

La tinta verde crea jardines, selvas, prados,
follajes donde cantan las letras,
palabras que son árboles,
frases que son verdes constelaciones.
(Paz, 1997: 118)

Sin embargo, también en otras pocas oportunidades, la finitud del ser humano se proyecta sobre el orbe natural, como en “Los novios”, “Dos cuerpos”, “El sitiado”, “La rama”, que citamos a continuación:

Canta en la punta del pino
un pájaro detenido,
trémulo, sobre su trino.

Se yergue, flecha, en la rama,
se desvanece entre alas
y en música se derrama.

El pájaro es una astilla
que canta y se quema viva
en una nota amarilla.
Alzo los ojos: no hay nada.
Silencio sobre la rama,
sobre la rama quebrada.
(Paz, 1997: 58-59)

El paralelo entre las tres primeras estrofas que relatan la plenitud del pájaro y su canto se quiebra en la última estrofa en la cual se contraponen canto / silencio y presencia / ausencia.

“Duermevela” —analizado anteriormente— nos adelanta, además, a partir del tópico de la mirada, la apropiación del espacio y cómo ello se traduce en el poema. Como se sabe, la mirada (entendida como percepción, contemplación o perspectiva) es una instancia fundamental de la construcción del paisaje; esta construcción es subjetiva y amerita una relación entre sujeto y espacio (Aliata y Silvestri, 1994; Collot, 2010). En la siguiente cita, Paz explicita esta relación dando cuenta de que hay “instantes”¹¹ en los que se concreta una correspondencia entre sujeto y naturaleza otorgada por el ritmo:

¹⁰ Otros poemas en los que se expresan las mismas impresiones son “Primavera a la vista”, “Vida entrevista”, “Elogio” y “Estrella interior”.

¹¹ Véase la siguiente frase proveniente de *El arco y la lira*: “la función más inmediata de la poesía, lo que podría llamarse su función histórica, consiste en la consagración o trasmutación de un instante, personal o colectivo, en arquetipo” (1972: 224).

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 en 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. Los objetos mismos se animan [...]. 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. (1972: 153-154)

Esta correspondencia entre sujeto y naturaleza encuentra una denominación en los nuevos enfoques paisajísticos: las nociones de jardín y paisaje. En la poética paciana se trata de instancias separadas cuya distancia se intenta suturar a partir de las categorías del paisaje y del jardín. Desde teorías actuales, dichas nociones enriquecen la lectura de la poética del espacio paciana, en la que aspiran a consolidar la voluntad de analogía propia de su estética.

Jardín, paisaje y la búsqueda de la armonía universal

*Paisaje es la naturaleza que se revela
estéticamente a quien la observa con
sentimiento*

Joaquim Ritter

En primer lugar, es importante tener presente que la noción de paisaje es interdisciplinaria y, en segundo lugar, y justamente por esta característica, problemática en su disquisición (Carlos Reboratti, 2016).¹² Sin embargo, existe un punto importante de encuentro entre las diversas disciplinas que atraviesan la definición de paisaje desde distintas perspectivas: el paisaje es concebido como

¹² 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 (David Hays, 2016: 45). Esta particularidad también se manifiesta en Octavio Paz, cuestión dirimida en el presente artículo. La bibliografía sobre paisaje es abundante; pueden consignarse, sin embargo, los siguientes textos para poder apreciar una síntesis de las tendencias (además de los que citamos en la bibliografía de este artículo): Berque, Augustin (2008), *Le pensée paysagère*. Paris, Archibooks (la traducción al español corresponde al año 2013: *El pensamiento viajero*. Madrid, Biblioteca Nueva); Cauquelin, Anne (2010), *L'invention du paysage*. Paris, PUF; Roger, Alain (1997), *Court traité du paysage*. Paris, Gallimard (hay traducción al español del año 2007: *Breve tratado del paisaje*. Madrid, Biblioteca Nueva).

una construcción que involucra percepción, concepción y acción, instancias que constituyen una estructura de sentido, una formulación cultural (Ida Ferreira Alves y Marcia Miguel Feitosa, 2010: 7-8).

En cuanto al vínculo entre literatura y paisaje, existen dos líneas abordadas por las estudiosas brasileras Ida Ferreira Alves y Marcia Miguel Feitosa y por el francés Michel Collot; los teóricos mencionados revisan esta relación a partir de la concepción de que los textos literarios son lugares donde se habita y reflexiona cultural, social y estéticamente. Este aporte no se reduce a aplicar simplemente las categorías, sino que nos permite ahondar la línea de problematización del paisaje como un proceso cultural, producto de un modo de ver, constituir o destituir identidades y confrontar subjetividades a partir de las tensiones entre adentro y afuera, mismidad y alteridad (Ferreira Alves y Miguel Feitosa 2010: 8). Los autores coinciden también en que el denominado “giro espacial o geográfico” se debe, en parte, a la emergencia de diversos problemas de índole ecológico. En este contexto, además, el valor del paisaje consiste en que es tanto un patrimonio natural como social y cultural donde se invisten (confieren) valores éticos, estéticos y simbólicos. Frente a una uniformidad emergente de la globalización del planeta, se pone en valor, por lo tanto, la escala local y regional, ámbito en el cual los paisajes aparecen como la expresión de la diversidad natural y la garantía de las identidades culturales amenazadas (Collot, 2011: 9-10). 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 o una práctica cultural (Collot, 2011: 11, Aliata y Silvestri, 1994). Nos interesa revisar las categorías mencionadas en cuanto enriquecen las lecturas que se desprenden de la presencia del paisaje (y dentro de esta la del jardín) en la estética de Octavio Paz.

Por su parte, el jardín constituye una sinécdoque de la concepción sobre el paisaje al ser altamente significativo para revisar las vías de intelección del mundo natural, es decir, condensa los valores depositados en formas de vida ajenas al hombre (Aliata y Silvestri, 2001: 18). El jardín, como el paisaje, es una figura de la naturaleza (Silvestri, 2011: 20) en tanto se diseña a partir de convenciones de representación (Aliata y Silvestri, 2001: 20). Es en el siglo XVIII cuando el jardín, de larga trayectoria occidental, comienza a concebirse como la representación o imitación perfecta de la naturaleza, imagen imbuida de los valores de armonía que durante siglos habían informado sólo a los lugares humanos en oposición al caos de la materia informe. Estos valores, asimismo, se trasladarán a lo que se definirá pocos decenios después como paisaje (Aliata y Silvestri 1994: 7) y son ellos los que nos interesan de modo particular pues se relacionan con la visión analógica que intenta construir Paz en sus propios jardines literarios para contrarrestar la alienación y carácter efímero del sujeto moderno. Además, por cierto, el tópico del jardín tiene una larga tradición entramada en una serie heterogénea de significaciones. Sus prácticas y su teorización se enlazan, como se sabe, con las disciplinas dedicadas al paisaje; a

semejanza de la pintura, el jardín es un recorte de la naturaleza que suele presentarse desde la Antigüedad como un espacio idílico, cerrado, exclusivo, vinculado al disfrute y a la contemplación y muchas veces cultivado para el hombre por la divinidad (Urquijo, 2014: 91). El jardín está relacionado con la dicotomía naturaleza-cultura e implica, por cierto, una reflexión sobre los límites tanto materiales como simbólicos entre el orden que impera en el interior y el caos que reina afuera (Aliata y Silvestri, 2001: 16-17; Aínsa, 2006: 179-181).¹³

“Jardín” —de *Libertad bajo palabra*— representa justamente una naturaleza domesticada además de una hibridación que entrama el herbario presente combinando lo autóctono con lo importado (“buganvillas”, “heliotropo”, “fresno”, “pino”) en cuartetos endecasílabos. En la última estrofa también se robustece el lazo con la poesía a través de lo erótico, pues en Paz, “la poesía aparece como una forma de reintegrarse a la naturaleza mediante el erotismo: la identificación entre mujer y mundo” (Stanton, 2015: 35). Carmen Ruiz Barrionuevo afirma la misma concepción enfatizando la figura de la mujer como un puente amoroso que conecta hombre-poeta y mundo exterior (1984: 66). Ambos críticos tienen presente la concepción paciana acerca de lo femenino como un puente: “La mujer es puente, lugar de reconciliación entre el mundo natural y el humano” (Paz, 1967a: 59).¹⁴

¹³ Véase por ejemplo, el fragmento de “Octavio Paz entre dos jardines” (1985) de la serie “Tatuaje” de TVE. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=p4toNPNbdfU&t=0s&list=PLcAUFz8PV1z6CDIMSCdFv1REP3JOUypWo&index=6> (14/6/2017). Allí Octavio Paz configura las significaciones de la figura del jardín en su propia vida y en su obra leyendo fragmentos de “Cuento de dos jardines” de *Ladera este*.

¹⁴ Entrometernos con la temática de la mujer en Octavio Paz implica abarcar un voluminoso escenario bibliográfico que nos llevaría a perder, en parte, el hilo de nuestra tesis principal que se bosqueja a través del tríptico naturaleza-paisaje-jardín. A continuación ofrecemos una síntesis con algunas hipótesis preliminares que nos gustaría retomar más seriamente en otra oportunidad. En primer lugar, es importante destacar que, además de un tópico, la mujer en Paz ocupa un lugar central que reúne una rica tradición proveniente del Eterno femenino, el amor cortés y la poesía amorosa (miradas europeas vinculadas al enaltecimiento de la amada) y, por supuesto, el romanticismo y el surrealismo. También interviene allí otra tradición, la del *locus amoenus*, es decir, el paraje ameno en el que se concretaban los amores desde el universo grecolatino en adelante. Estimamos que Octavio Paz resemantiza estos tópicos haciendo del cuerpo de la mujer el lugar del *hortus deliciarum*. Su resemantización estaría en línea con el eje que toma a la naturaleza como el ámbito de lo indescifrable (lo que antes denominamos “imposibilidad de aprehensión de la realidad exterior”): ambos recintos, entonces, tendrían un lazo con el acceso a la otredad. Este enlace entre naturaleza y mujer construye, como en “Bajo tu clara sombra”, una fuerte correspondencia entre naturaleza, mujer y otredad en la cual la mujer es el puente o la intermediaria (Yurkievich 2001: 297), como en la poética del Amor cortés. Pueden consultarse los sutiles análisis de Clara Román Odio en “Bajo tu clara sombra y las máscaras estéticas del poeta”, capítulo de su libro *Octavio Paz en los debates críticos del siglo XX* (2006); a ello sumamos el artículo “El amor en la poesía de Octavio Paz. Aproximación a ‘Semillas para un himno’” (1982) de Antonio Puro Morales y el breve, aunque significativo, análisis de “Cuerpo a la vista” de Maarten von Delden (2016: 288).

Volvamos al poema. La primera estrofa, entonces, guarda relación, a partir de sus lexemas, con un universo evanescente en enumeraciones de metáforas derivadas del primer sintagma (“Nubes a la deriva”):

Nubes a la deriva, continentes
sonámbulos, países sin substancia
ni peso, geografías dibujadas
por el sol y borradas por el viento.
(Paz, 1997: 41)

A continuación, el espacio abierto que se ha descrito en esta estrofa se opone a la oclusión del que se diseña en la segunda; el jardín se perfila como una naturaleza domesticada, cifra de la armonía:

Cuatro muros de adobe. Baganvillas:
en sus llamas pacíficas mis ojos
se bañan. Pasa el viento entre alabanzas
de follajes y yerbas de rodillas.

El heliotropo con morados pasos
cruza envuelto en su aroma. Hay un profeta:
el fresno -y un meditabundo: el pino.
El jardín es pequeño, el cielo inmenso.
(Paz, 1997: 42)

Frente a un sujeto poético estático y contemplativo (“mis ojos / se bañan”) se construye un orbe natural en movimiento iniciado por “pasa el viento” (“pasos”, “cruza”). El último verso de esta estrofa contrasta el jardín y el cielo a partir de los calificativos “pequeño” e “inmenso”. La prosopopeya que hace del fresno “un profeta” y del pino “un meditabundo” tiende lazos con la actitud contemplativa del sujeto poético. El color que prevalece es el verde como en todo el poemario de paleta magra, escasa:

Verdor sobreviviente en mis escombros:
en mis ojos te miras y te tocas,
te conoces en mí y en mí te piensas,
en mí duras y en mí te desvaneces.
(Paz, 1997: 42)

Es interesante, además, cómo el poema presenta la dialéctica entre lo fragmentario y la unidad: la primera instancia se manifiesta en las facetas que recomponen el poliedro de la imagen del jardín (diseminada en sus elementos: “heliotropo”, “fresno”, etc.); y la segunda sólo está presente en el título, “Jardín”,

que refiere la totalidad de ese espacio.¹⁵ El lector, por cierto, debe reponer la relación entre texto (las estrofas) y el título.

El motivo de los ojos remite a una percepción que conjuga la mirada con los otros sentidos (sobre todo el olfato y el tacto), operación en la que Paz ubica la función unificadora de la imagen poética (Paz, 1972: 108-109). Más allá de una viable lectura erótica del texto, creemos que el poema representa un espacio metadiscursivo en donde se despliega la voluntad, el anhelo de unificar la multiplicidad o, en palabras de Paz, donde se propone la cosmovisión analógica. Lejos de una búsqueda del color local, el poema plantea cómo la mirada del poeta, a partir de la heterogeneidad del herbario, puede conformar un orbe armónico forjado a través de la apropiación de la naturaleza (el jardín en contraste con lo inasible de lo trascendente presente en la imagen del “cielo”), y la analogía propiciada por la prosopopeya entre el sujeto poético quieto, contemplativo, reflexivo, y la estática de los árboles delineada con atributos semejantes. El jardín, entonces, se esgrime como el espacio de la armonía, de la analogía que se concreta a partir de la conjugación de los sentidos del sujeto poético y el vínculo entre éste y el herbario presente en el texto.

Este poema, proveniente de “Bajo tu clara sombra”, tiene, además, vínculos intratextuales con “Jardín con niño” de “¿Águila o sol?” (Paz, 1997: 178). El ámbito del artificio y de la vaguedad abstracta y sugerente se traducen en un discurso un tanto más intimista en torno a la saga familiar —“La glorietta de los pinos, ocho testigos de mi infancia, siempre de pie, sin cambiar nunca de postura, de traje, de silencio”. Hay en estas líneas dos significaciones fundamentales: el vínculo entre espacio y memoria y la perennidad e inmutabilidad del jardín ajenas a la naturaleza propia del hombre.

La primera de ellas proviene de una apreciación que hiciera Gastón Bachelard en su *Poética del espacio* en la que establece con claridad que la función del espacio es guardar memoria, historia transcurrida y vivida, en cada uno de sus recovecos (1975: 38). El jardín se plantea, entonces, como un recinto que preserva y actualiza el pasado del sujeto poético (Aliata y Silvestri, 2001: 201-202): “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” en su disemia, es decir, en su significado etimológico de “volver a vestir”, de disfrazar la realidad de algo poniéndole adornos, exornar la expresión o escrito con galas retóricas o conceptos complementarios y de “volver a ver”. La

¹⁵ Mucho se ha dicho sobre la impronta asiática en Paz; coincidimos con Ruiz Barrionuevo (1984: 64-65) y con Rodríguez Monegal (1971: 37) en que la etapa asiática de Paz inicia posteriormente. Acerca de esta cuestión es importante tener en cuenta que en la cosmovisión japonesa, por ejemplo, el entorno es percibido como indistinto de uno mismo, el entorno es un ambiente en el que se expande la identidad colectiva (Berque citado por Descola, 2012: 63-64). En la primera parte de este artículo hemos presentado la visión sobre la naturaleza de Paz que es contraria a esta percepción.

arboleda y herbario del jardín aparecen, entonces, bajo la lente del sujeto poético que los reviste con su propia apreciación, acercando y resolviendo, por cierto, la ajenidad de la naturaleza y transformándola en paisaje a partir de sus impresiones:¹⁶

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: 178)

El poema se abre con la antítesis ciudad y naturaleza.¹⁷ La primera instancia, lo urbano, se transita a partir del tópico de las ruinas.¹⁸ Vinculamos esta dicotomía con la antinomia entre paraíso perdido y progreso que según Anthony Stanton es una de las tensiones que atraviesa la estética de Paz (2015: 246). En el texto que analizamos, se manifiesta en los sintagmas “páramo urbano” y “verdor sitiado por tanta muerte”.

Se trata, también, de 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. El pasado se despliega en la primera parte del poema y el presente y futuro en la última parte conjugados por el sujeto poético:

¹⁶ La figuración estética del paisaje presupone la separación entre sujeto y objeto y, además, la construcción de este objeto a partir de los valores impuestos por el sujeto. Dichos valores implican, por una parte, la perspectiva (desde el Renacimiento) que diseña el encuadre y coherencia al plano buscando restituir una supuesta armonía del original; por otra parte, la figuración del paisaje implica el término “territorio”, es decir, un espacio exterior que establece una relación en contrapunto con otro interior (el del sujeto) (Aliata y Silvestri, 1994: 12-13).

¹⁷ Saúl Yurkievich, en una nota al pie de su artículo “Octavio Paz: indagador de la palabra”, considera que Octavio Paz retoma “el mito de la ciudad babélica donde impera el caos y la incomunicación” (2002: 392-393). El tratamiento de la ciudad moderna amerita construir un marco teórico que contemple mínimamente *Latinoamérica. Las ciudades y las ideas* (1976) de José Luis Romero, *Ciudades sudamericanas como arenas culturales* (2016) de Adrián Gorelik y Fernanda Arêas Peixoto, *Las ciudades imaginarias en la literatura latinoamericana* (2008) de Gisela Heffes, entre otros; marco desde el cual se pueda sopesar los matices que adquiere el tópico en Octavio Paz, sobre todo en “Crepúsculos de la ciudad” y de un modo especial en “La estación violenta” (1948-1957). Habría, además, que tener presente bibliografía sobre la modernidad en la poética paciana. Para este último aspecto pueden consultarse Román Odio (2006), Álvarez (1998), Koslarek (2006). Señalamos, finalmente, que existe una pluralidad de ciudades que asoma paratextualmente en “La estación violenta”: Nápoles, Venecia, París, Delhi, Tokyo, Ginebra, México, por lo que sería necesario considerar la heterogeneidad con la que el colectivo “ciudad moderna” emerge así como la alta tradición de poesía moderna (Hamburger, 1991: 272-318) con la que se enlaza y dialoga. Si bien el paisaje se diseña desde la urbe (Aliata y Silvestri, 1994), ambas instancias (ciudad moderna y modernidad) exceden la tesis del presente artículo sostenida por el trinomio naturaleza, paisaje y jardín.

¹⁸ Presente también en “Himno entre ruinas”, primer poema de “La estación violenta”.

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: 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.

Encontramos en estos poemas un paralelo sugestivo con el paisajismo del arquitecto mexicano Luis Barragán (Guadalajara, 1925-Ciudad de México, 1988), reconocido por modificar el vocabulario modernista en busca de la recuperación de diversas tradiciones propias y ajenas; entre ellas se encuentra la tradición del *hortus conclusus*, proveniente de la arquitectura mediterránea que recupera el recinto como escape hacia el intimismo y la individualidad (Aliata y Silvestri, 2001: 167-168; Paz, 1994: 310-311).¹⁹

En “Jardín con niño” se recupera el atributo de intimismo o, en palabras de Paz, recogimiento, pero, además, se menciona otro tópico que coincide con la estética de Barragán: el del páramo. Lo analizamos a continuación.

Según Michel Collot (2010) —entre otros teóricos—, el paisaje es una construcción subjetiva perfilada desde la perspectiva de un sujeto que percibe esa porción, o parte, del espacio delimitado por el horizonte como un marco, alineado desde la función de habitar. El paisaje es, pues, la apropiación de lo que se percibe como el orbe natural en su plenitud.

En “Visitas”, por ejemplo, se traduce la epifanía del paisaje y en el segundo poema de “Semillas para un himno” se tematiza sobre ello:

El mar se obstina y crece al pie del horizonte
Tierra confusa inminencia de escultura
El mundo alza la frente aún desnuda
Piedra pulida y lisa para grabar un canto
La luz despliega su abanico de nombres
Hay un comienzo de himno como un árbol
Hay un viento y nombres hermosos en el viento (Paz, 1997: 122)

Como indica Sucre (1985: 183), el paisaje en Paz remite a unos pocos elementos. El protagonista de este ámbito será el páramo, lo inhóspito pergeñado también a partir de una poética de la luz solar (“Mediodía”). Esta impronta coincide, una

¹⁹ En su artículo “Luis Barragán y los usos de la tradición” (1982), Octavio Paz declaraba: “Barragán ha construido casas y edificios que nos seducen por sus proporciones nobles y por su geometría serena; no menos hermosa —y más benéfica socialmente— es su ‘arquitectura exterior’, como él llama a las calles, muros, plazas, fuentes y jardines que ha trazado. La función social de estos conjuntos no está reñida con su finalidad espiritual. Los hombres modernos vivimos aislados y necesitamos reconstruir nuestra comunidad, rehacer los lazos que nos unen a nuestros semejantes; al mismo tiempo, debemos recobrar el viejo arte de saber quedarnos solos, el arte del recogimiento. Las plazas y arboledas de Barragán responden a esta doble necesidad: son lugares de encuentro y son sitios de apartamiento” (1994: 310).

vez más, con la estética de Barragán, quien ha trabajado sobre la naturaleza de un modo muy diferente a la exuberancia tropical, a la vez que exalta la aridez y la esencialidad del desierto (Aliata y Silvestri, 2001: 167); modos que, por otra parte, nos recuerdan también el tratamiento que hace Juan Rulfo sobre ella.²⁰

En “Entre la piedra y la flor”, el páramo se trae en todo su esplendor.²¹ En una escenografía en la cual prevalece el sepia, el henequén yergue sobre sí la construcción del paisaje además de diversificar la paleta cromática con el verde, color que se sostiene a lo largo del poemario. El tratamiento del paisaje no sólo se nutre de sus elementos básicos ya descriptos: horizonte, punto de vista, la función de habitar, sino que además se diseña desde la concepción del paisaje como palimpsesto en la que se perfilan las diversas huellas que los individuos dejan en su ambiente a través de la historia (Susana Barrera Lobatón, 2014: 16) y que delata a la naturaleza como el espacio de fuerzas económicas en tensión atravesada por perspectivas que priorizan intereses y prácticas diversas (Raymond Williams, 2012: 89-90). Como se sabe, el poema denuncia la explotación del campesino maya a partir de la economía imperante que se define como capitalista. El henequén es, pues, ícono, artefacto cultural que reúne estas variables que en el texto se problematizan. Nos interesa detenernos en el paisaje que se define desde lo inhóspito y austero.

En línea con la voluntad de analogía que rige la poética de Paz y que impulsa el vínculo entre subjetividad y naturaleza, tras retomar, además, la noción de ritmo que enlaza estas instancias, el páramo representa para Paz la imagen poética del silencio;²² se construye, entonces, un enlace simbólico entre paisaje y sujeto: “Hay que decir, por otra parte que la creación poética exige un trastorno total de nuestras perspectivas cotidianas: la feliz facilidad de la inspiración brota de un abismo. El decir del poeta se inicia como silencio, esterilidad, sequía” (1972: 162). El vínculo entre esta impronta estética en Paz y las características del paisaje en el poemario se sustenta también en la noción de paisaje que tiene el propio poeta quien, a partir de un comentario de *La serpiente emplumada* de D. H. Lawrence y *Under The Volcano* de Malcolm Lowry, afirma lo siguiente:

²⁰ Acerca de *Pedro Páramo*, Octavio Paz afirma en 1960: “Juan Rulfo es el único novelista mexicano que nos ha dado una imagen —no una descripción— de nuestro paisaje. [...], no nos ha entregado un documento fotográfico o una pintura impresionista sino que sus intuiciones y obsesiones personales han encarnado en la piedra, el polvo, el pirú. Su visión de este mundo es, en realidad, visión de *otro mundo*” (1967: 18; cursivas del original).

²¹ Hemos analizado este poema en “Entre la piedra y la flor: naturaleza y cultura en Octavio Paz”. *Crítica.cl. Revista latinoamericana de ensayo*, XIX. Consultado en <<http://critica.cl/literatura/entre-la-piedra-y-la-flor-paisaje-naturaleza-y-cultura-en-octavio-paz>> (2/12/2015).

²² Para profundizar las significaciones del silencio en la estética de Octavio Paz pueden consultarse las siguientes referencias: Yurkievich, 2002: 370; Jiménez Cataño, 1992: 98 y ss.; y Franco, 1971: 151.

La visión de ambos novelistas no se apoya en el paisaje; el paisaje es el que se sustenta en la visión poética. El *espíritu* sostiene a la piedra y no a la inversa. El paisaje no aparece como fondo o escenario; es algo vivo y que asume mil formas; es un *símbolo* y algo más que un símbolo: un *interlocutor* y, en fin, el verdadero protagonista del relato. Un paisaje no es la descripción, más o menos acertada, de lo que ven nuestros ojos sino la *revelación* de lo que está atrás de las apariencias visuales. Un paisaje nunca está referido a sí mismo sino a *otra* cosa, a un más allá. Es una metafísica, una religión, *una idea del hombre y el cosmos*. (1967b: 17; las cursivas son mías)

Con esta significación reaparece el páramo en algunos poemas de *Libertad bajo palabra* que retoma, además, un tema muy apreciado por Octavio Paz, el de la soledad; por ejemplo, en “Cuerpo a la vista”: “como la sombra del águila la soledad del páramo” (1997: 116).

En “El cántaro roto” asistimos nuevamente a la tensión entre la naturaleza, que aparece a través de sus “jardines” ordenados y plenos, y la experiencia de ajenidad y soledad del sujeto poético rodeado de sequía, desacralización y secularización. Citamos sólo un fragmento como muestra:

Abrí los ojos, los alcé hasta el cielo y vi cómo la noche se cubría de
estrellas.
¡Islas vivas, brazaletes de islas llameantes, piedras ardiendo, respirando,
racimos de piedras vivas,
cuánta fuente, qué claridades, qué cabelleras sobre una espalda oscura,
cuánto río arriba, y ese sonar remoto de agua junto al fuego, de luz contra
sombra!
Harpas, jardines de arpas.

Pero a mi lado no había nadie.
Sólo el llano: cactus, huizaches, piedras enormes que estallan bajo el sol.
No cantaba el grillo,
había un vago olor a cal y semillas quemadas,
las calles del poblado eran arroyos secos
y el aire se habría roto en mil pedazos si alguien hubiese gritado: ¿quién
vive?
Cerros pelados, volcán frío, piedra y jadeo bajo tanto esplendor, sequía,
sabor de polvo,
rumor de pies descalzos sobre el polvo, ¡y el pirú en medio del llano como
surtidor petrificado!

(Paz, 1997: 213-214)

Esta situación se revierte probablemente en “Piedra de sol”, que retoma la idea del poeta como fuente o manantial; aspiración presente, por ejemplo, en “La

fuente” del mismo poemario. Sin embargo, el tratamiento de este poema excede las aspiraciones y posibilidades de este artículo.²³

Conclusión

Mientras en otras etnias la antinomia entre naturaleza y cultura se desdibuja mediante diversas figuras de lo continuo, la modernidad occidental, según la tesis de Phillippe Descola, ha asentado sus bases sobre la antítesis. Este principio nos permite revisar las operaciones en torno a esta separación presentes en el primer Octavio Paz, es decir, en el poeta que asoma, intenso, en *Libertad bajo palabra*. Para ello fue necesario utilizar e implementar categorías teóricas provenientes de actuales enfoques sobre el paisaje y analizarlas en el poemario.

La poética del espacio en *Libertad bajo palabra* tiene, por cierto, diversas derivaciones; una de las más interesantes es justamente la significación que asumen el paisaje y el jardín en este contexto. Para arribar a esa significación era necesario revisar la concepción de naturaleza. Encontramos entonces que frente a una ajenidad, a una extrema alteridad, este orbe se propone también como ideal estético (“Escrito con tinta verde”); se impregna de lo sencillo en oposición a lo artificial (“La vida sencilla”) y de plenitud en oposición a la ruina de la urbe moderna (“Himno entre ruinas”, “El cántaro roto”). El poeta entonces construye un enlace entre naturaleza y sujeto: el paisaje.

Los enfoques actuales sobre esta categoría y la de jardín 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. A partir de estos aportes, el jardín va a representar una conciliación armónica frente a la fragmentación del espacio (“Jardín”) unificada por los enlaces que realiza el sujeto poético a través de la prosopopeya (entre el “yo” y los elementos naturales) y también el enlace que debe proveer el lector entre el título del poema y sus estrofas; el jardín también va a representar la conciliación temporal frente a la experiencia moderna del tiempo ligada a la fugacidad (“Jardín con niño”), enlazando pasado, presente y futuro, siempre a partir de una perspectiva que

²³ Citamos a continuación algunos estudios sobre el poema que, a nuestro criterio, son fundamentales para adentrarse en su lectura: Pacheco, José Emilio (1971), “Descripción de ‘Piedra de sol’”. En *Revista Iberoamericana* vol. XXXVII, n° 74, pp. 135-146; Román-Odio, Clara (2006), “*Ekfrasis* o la ilusión de la presencia verbal en *Piedra de sol* y *Blanco*”. En *Octavio Paz en los debates críticos y estéticos del siglo XX*. Santa Comba, tresCtres, pp. 143-178; Ortega, Jorge (2012), “Sustrato mítico en *Piedra de sol* de Octavio Paz”. *Bulletin of Hispanic Studies* vol. 89, n° 5, pp. 509-517; y Stanton, Anthony (2015), “Teoría y práctica del poema extenso: *Piedra de sol* (1957)”. En *El río reflexivo. Poesía y ensayo en Octavio Paz (1931-1958)*. México: Fondo de Cultura Económica-El Colegio de México, pp. 457-492. Hemos trabajado algunos aspectos de este gran poema en ocasión del Quinto Congreso Internacional CELEHIS de literatura celebrado entre el 10 y 12 de noviembre de 2014 en Mar del Plata (Argentina), con la ponencia “Espacialidades en *Piedra de sol* de Octavio Paz”.

construye el sujeto poético vinculando, además, espacio y memoria. El paisaje se presenta, por su parte, como el ámbito de la conciliación entre el “yo” y la otredad pues es un símbolo o revelación del sujeto poético exhibido en la materialidad del espacio; entre el interior y el exterior. En el caso de Paz, el páramo representa el silencio, una instancia de la creación poética (la anterior a la inspiración) y la soledad.

La cosmovisión analógica tiñe, entonces, las configuraciones del jardín y del paisaje pacianos intentando conciliar e impulsados a suturar la dicotomía naturaleza-cultura, la separación entre el orbe natural y el hombre, entre sujeto y otredad. El tratamiento del paisaje aporta, también, a la organicidad de la obra de Octavio Paz al relacionarse con esta cosmovisión analógica. Sus lineamientos y teorizaciones trazan en él (en el paisaje) el ámbito que, en exclusividad, intentan la fatigosa tarea de reponer la perdida armonía en la modernidad (Aliata y Silvestri, 1994). El emergente resulta ser una de las estéticas más escrupulosas, sutiles y valiosas de la poesía hispanoamericana.

BIBLIOGRAFÍA

- AÍNSA, Fernando (2006), “El espacio preservado del jardín”, en *Del topos al logos. Propuestas de geopoética*. Madrid, Iberoamericana-Vervuert, pp. 175-193.
- ALIATA, Fernando y Graciela SILVESTRI (1994), *El paisaje en el arte y en las ciencias humanas*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- _____ (2001), *El paisaje como cifra de la armonía. Relaciones entre cultura y naturaleza a través de la mirada paisajística*. Buenos Aires, Nueva Visión.
- ÁLVAREZ, Francisco (1998), “Octavio Paz: hacia una metapoética de la modernidad”, en *Hispania*, n.º 81, marzo, pp. 20-30. DOI: <<https://doi.org/10.2307/345449>>.
- BACHELARD, Gastón (1975 / 1997⁴ reimp. [1957]), *La poética del espacio*. Ernestina de Champourcin (trad.). México, Fondo de Cultura Económica.
- BARRERA LOBATÓN, Susana y Julieth MONROY HERNÁNDEZ, Julieth (eds.) (2014), *Perspectivas sobre el paisaje*. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia. E-book.
- CHAZARRETA, Daniela Evangelina (2017), “Tradición clásica en *El arco y la lira* de Octavio Paz”, en *El hilo de la fábula. Revista anual del Centro de Estudios Comparados*, n.º 16, pp. 95-108. DOI: <<https://doi.org/10.14409/hf.v0i16.6284>>.
- CLINTON, Stephen (1977), “Man and the Natural System in Two Poems of *Ladera este*”, en *Journal of Spanish Studies: Twentieth Century*, vol. 5, n.º 3, winter, pp. 181-189.
- COLLOT, Michel (2010), “De l’horizon du paysage à l’horizon des poètes”, en: Ferreira Alves, Ida; Miguel Feitosa, Marcia (org.), *Literatura e Paisagem. Perspectivas e diálogos*. Nitéroí, Editora de UFF, pp. 191-203.

- COLLOT, Michel (2011), *La Pensée-paysage*. Paris, Actes Sud / ENSP.
- DELLEN, Maarten von (2016), “Octavio Paz: Literature, Modernity, Institutions”, en Sánchez Prado, Ignacio; Nogar, Anna; Ruisánchez Serra, Juan (eds.), *A History of Mexican Literature*. New York: Cambridge University Press. E-book, capítulo 18, pp. 278-293.
- DESCOLA, Phillippe (2012 [2005]), *Más allá de naturaleza y cultura*. Horacio Pons (trad.). Buenos Aires, Amorrortu.
- FERRATER MORA, José (1999 / 2004³ reimp.), *Diccionario de filosofía*. K-P. Barcelona, Ariel.
- FERREIRA ALVES, Ida y Marcia MIGUEL FEITOSA (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”, en *Revista Iberoamericana*, vol. XXXVIII, n.º 74, Pittsburgh, enero-marzo, pp. 147-160. Número de homenaje a Octavio Paz. DOI: <<https://doi.org/10.5195/reviberoamer.1971.2780>>.
- HAMBURGER, Michael (1991 [1969]), *La verdad de la poesía. Tensiones en la poesía moderna de Baudelaire a los años sesenta*. Miguel Ángel Flores y Mercedes Córdoba Magro (trad.). México, Fondo de Cultura Económica.
- HAYS, David (2016), “Crossing scales / Escalas cruzadas.” Entrevista realizada por Ana Valderrama, en *Revista A & P. Publicación temática de arquitectura FAPyD-UNR*, n.º 5, diciembre, pp. 40-60.
- JAEGER, Werner (1952 [1947] / 1998⁴ reimp.), *La teología de los primeros filósofos griegos*. José Gaos (trad.). México, Fondo de Cultura Económica.
- JIMÉNEZ CATAÑO, Rafael (1992), “Una noética para la poética de Octavio Paz”, en *Tópicos. Revista de Filosofía*, n.º 2, pp. 75-111. Consultado en <topicosojs.up.edu.mx/ojs/index.php/tópicos/article/view/560> (12/11/2018). DOI: <<https://doi.org/10.21555/top.v2i1.560>>.
- KOZLAREK, Oliver (2006), “Theodor W. Adorno and Octavio Paz: Two Visions of Modernity”, en *Culture, Theory & Critique*, vol. 47, n.º 1, pp. 39-52. DOI: <<https://doi.org/10.1080/14735780600623979>>.
- KUSHIGIAN, Julia (1987), “Ríos en la noche: fluyen los jardines? Orientalism in the Work of Octavio Paz”, en *Hispania*, vol. 70, n.º 4, pp. 776-786. DOI: <<https://doi.org/10.2307/342521>>.
- LÓPEZ CAFAGGI, Carlos Eduardo (2017), “Dos jardines de la modernidad: India en Octavio Paz”, en *Estudios de Asia y África*, vol. 52, n.º 2 (163), pp. 349-386. DOI: <<http://dx.doi.org/10.24201/ea.v52i2.2219>>.
- PAZ, Octavio (1967a), “André Breton o la búsqueda del comienzo”, en *Corriente alterna*. México, Siglo XXI, pp. 52-64.
- _____ (1967b), “Paisaje y novela en México”, en *Corriente alterna*. México, Siglo XXI, pp. 16-18.
- _____ (1972³ [1956] / 2015 reimp.), *El arco y la lira*. México, Fondo de Cultura Económica.

- _____ (1994² [1993] / 2003 reimp.), “Luis Barragán y los usos de la tradición”, en *Los privilegios de la vista II. Arte de México. Obras completas*. México, Fondo de Cultura Económica, t. 7, pp. 310-311.
- _____ (1997² [1996] / 2006 reimp.), *Libertad bajo palabra*, en *Obra poética I (1935-1970). Obras completas*. Edición del autor. México, Círculo de Lectores – Fondo de Cultura Económica, t. II, pp. 23-233.
- REBORATTI, Carlos (2016) “Breve ensayo sobre el paisaje”, en *Revista A&P. Publicación temática de arquitectura FAPyD-UNR*, n.º 5, diciembre, pp. 56-61.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir (1971), “Relectura de *El Arco y la Lira*”, en *Revista Iberoamericana*, vol. XXXVIII, n.º 74, Pittsburgh, enero-marzo, pp. 35-46. Número de homenaje a Octavio Paz. DOI: <<https://doi.org/10.5195/reviberoamer.1971.2774>>.
- ROMÁN-ODIO, Clara (2006), *Octavio paz en los debates críticos y estéticos del siglo XX*. Santa Comba, TresCtres.
- RUIZ BARRIONUEVO, Carmen (1984), “La incesante búsqueda del lenguaje en la poesía de Octavio Paz”, en *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna*, n.º 3, pp. 61-82.
- SANTÍ, Enrico Mario (1997), “Crítica y poética: *El arco y la lira* y el poeta crítico”, en *El acto de las palabras. Estudios y diálogos con Octavio Paz*. México, Fondo de Cultura Económica, pp. 232-257.
- _____ (2014⁹), “Introducción”, en Paz, Octavio, *Libertad bajo palabra*. Madrid, Cátedra, pp. 17-63.
- SILVESTRI, Graciela (2011), *El lugar común. Una historia de las figuras de paisaje en el Río de La Plata*. Buenos Aires, Edhasa.
- SÖRSTAD, Fredrik (2018), “El valor estético de *El arco y la lira* de Octavio Paz”, en *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 95, n.º 5, pp. 537-550. DOI: <<https://doi.org/10.3828/bhs.2018.31>>.
- STANTON, Anthony (2015), *El río reflexivo. Poesía y ensayo en Octavio Paz (1931-1958)*. México, Fondo de Cultura Económica–El Colegio de México.
- SUCRE, Guillermo (1985): *La máscara, la transparencia. Ensayos sobre poesía hispanoamericana*. México, Fondo de Cultura Económica.
- URQUIJO, Pedro (2014), “El paisaje como concepto geográfico, histórico y ambiental”, en Barrera Lobatón, Susana; Monroy Hernández, Julieth (eds.), *Perspectivas sobre el paisaje*. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, pp. 81-118. E-book.
- VERANI, Hubo (1983), “Octavio Paz y el lenguaje del espacio”, en *Diálogos: Artes, Letras, Ciencias humanas*, vol. 19, n.º 2 (110), mayo-abril: 42-46.
- WILLIAMS, Raymond (2012 [2005]) *Cultura y materialismo*. Alejandro Droznes (trad.). Buenos Aires, la marca editora.
- YURKIEVICH, Saúl (2001), “Órbita poética de Octavio Paz”, en Cancellier, Antonella y Renata Londero (eds.), *Le arti figurative nelle litterature iberiche et iberoamericane*, Roma: Unipress, pp. 293-298.
- _____ (2002), “Octavio Paz”, en *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*, Barcelona: Edhasa, pp. 353-403.