

En esto ver aquello: Octavio Paz y la poética del Eros

En esto ver aquello: Octavio Paz and the poetry of Eros

MARCELO URRALBURU

Universidad de Murcia, España

marcelo.iraultza[at]gmail.com

Impossibilia. Revista Internacional de Estudios Literarios. ISSN 2174-2464. No. 19 (mayo 2020). Miscelánea. Páginas 141-163. Artículo recibido 04 noviembre 2019, aceptado 09 abril 2020, publicado 30 mayo 2020.



RESUMEN: Esta investigación se propone como objetivo tratar de manera transversal varios conceptos filosóficos vinculados a la tradición amorosa occidental que Octavio Paz trabajó a lo largo de su obra ensayística y cómo se aplican a su teoría poética. Es decir, cómo existe una correspondencia absoluta entre la teoría amorosa y la teoría poética que, en definitiva, terminan por ser la misma para el propio autor. Asimismo, realizaremos una revisión de dichos aspectos a través del poema “Cuerpo a la vista” (1947), donde figuran muchos elementos de su teoría amorosa a pesar de ser anterior a *El arco y la lira* (1956) y muy anterior a *La llama doble* (1993).

PALABRAS CLAVE: Octavio Paz, poética, erotismo, amor, lenguaje

ABSTRACT: This paper aims to treat several philosophical concepts related to Love in Western tradition that Octavio Paz worked on his essays and their application to his Poetics. That is, how Octavio Paz’s Love theory and Poetics have an absolute correspondence, and, eventually, how they end up being the same for the author. Then we will review these aspects through the poem “Cuerpo a la vista” (1947), that shows many elements from his Love theory, despite the fact that its publication was previous to *El arco y la lira* (1956) and *La llama doble* (1993).

KEYWORDS: Octavio Paz, poetics, eroticism, love, language



INTRODUCCIÓN

Poesía y amor son indisolubles, en muchos sentidos, dentro de la tradición lírica occidental. Su origen, junto con el uso que en esta poesía se hace de las lenguas romances, encierra la razón por la que muchos de sus poetas despreciaban sus propias composiciones: *mio primo giovenile errore*,¹ dice uno de los versos de Petrarca (2011: 130). Sin embargo, y como es natural, este vínculo no ha permanecido inamovible desde su aparición hasta nuestros días. Ha sufrido múltiples transformaciones que acompañaron los cambios culturales de Europa; entre ellos, el Romanticismo puede destacar como uno de los más importantes.

El poeta mexicano Octavio Paz (Ciudad de México, 1914-1998) dedicó su ensayo *La llama doble* (1993) al amor y al erotismo en Occidente, apoyado también en sus conocimientos de las culturas antiguas y asiáticas, en su evolución desde el *fin'amors* hasta la revolución sexual del siglo XX. Más de ocho siglos de historia. Aunque el amor inundó su poesía desde los primeros versos, no sería hasta el final de su vida que escribiera este ensayo. La metáfora de la que se sirve para representar esta realidad y de la que extrae el título del libro dice así: “el fuego original y primordial, la sexualidad, levanta la llama roja del erotismo y esta, a su vez, sostiene y alza otra llama, azul y trémula: la del amor. Erotismo y amor: la llama doble de la vida” (Paz, 1993: 7).

1. AMOR, EROTISMO Y SEXUALIDAD

Un estudio pormenorizado de los tres conceptos desplegados requeriría una extensión considerable y excede los límites de nuestro interés y de esta aproximación, de modo que por el momento bastará con ofrecer una definición concisa para cada uno de ellos (Lafaye, 2013). En primera instancia, la *sexualidad* pertenecería al dominio animal. Constituye el acto físico

¹ Mi primer juvenil error?, dice el tercer verso del poema prologo al *Cancionero* de Petrarca.

del sexo orientado hacia la procreación y la perpetuación de la vida: su acontecimiento y práctica varía en cada especie animal, pero es un hecho aislado y se sirve de unos procedimientos concretos.

El *erotismo* es, en cambio, exclusivamente humano y Paz lo define como “sexualidad socializada y transfigurada por la imaginación y la voluntad de los [seres humanos]”, y añade: “en todo encuentro erótico hay un personaje invisible y siempre activo: la imaginación, el deseo” (Paz, 1993: 14-15). Así pues, el erotismo sería una desviación del acto sexual hacia nuevas formas de placer que exceden lo reproductivo y constituyen un fin en sí mismo: el deseo de placer por el mero hecho de gozar; por eso, mientras el sexo es limitado en sus formas, el erotismo es diverso y variable: ocupa un lugar distinto en cada cultura y cada religión. Es el encuentro sexual convertido en ceremonia y representación, metáfora de sí misma/o.

Así, el *amor* también se contiene en la sexualidad por cuanto depende del encuentro visual y corporal de los amantes, pero lo supera para convertirse en algo más. Constituye el deseo de trascender nuestra mortalidad a través de la unión con el otro; es decir, “no es deseo de hermosura: es ansia de ‘completud’” (1993: 126). Octavio Paz identifica tres rasgos distintivos dentro del amor: “la exclusividad, que es amor a una sola persona; la atracción, que es la fatalidad libremente asumida; [y] la persona, que es alma y cuerpo” (131). En otras palabras, la esencia del amor la constituye el deseo de comunión con la otra persona, tanto en la dimensión corporal como en la del alma, y el deseo de correspondencia: finalmente, la reintegración en la totalidad del cosmos mediante la conjunción de elementos contrarios.

Una vez aclarados, estos conceptos nos permitirán comprender hasta qué punto la de Octavio Paz se configura como una poética erótica. Ya en *La llama doble* dedica algunas páginas a los vínculos que observa entre la poesía y el erotismo; aunque no se detendría en este asunto y tan solo comentaría, muy someramente, algunos aspectos relativos al lenguaje erotizado. Su planteamiento sería que “la relación de la poesía con el lenguaje es semejante a la

del erotismo con la sexualidad. También en el poema —cristalización verbal— el lenguaje se desvía de su fin natural: la comunicación” (11).

Algunos años antes, el filósofo francés Jean Baudrillard (Reims, 1929-París, 2007) habría publicado un ensayo titulado *De la seducción* (1979), en cuyas páginas se referiría a ciertas formas del discurso que se ven tentadas hacia su propio fracaso comunicativo. En ellas tendría lugar una evaporación de sus objetivos prácticos y de su pretensión de sentido:

Eso es lo primero que ocurre cuando un discurso *se seduce a sí mismo*, forma original a través de la cual se absorbe y se vacía de su sentido para fascinar aún más a los demás: seducción primitiva del lenguaje (Baudrillard, 1989: 56).

Aunque Octavio Paz no la contemplara en su ensayo, la seducción es un concepto igualmente interesante para nuestro propósito; aun cuando bajo la visión del francés esta realidad excede los límites de lo erótico para convertirse en una realidad filosófica de amplio recorrido. Baudrillard la entiende como una transfiguración de las apariencias con el fin de despertar el deseo en el otro; es decir, los discursos a los que se refiere en el texto jugarían de forma velada a cambiar de apariencia y vaciarse de sentido. Por eso las composiciones poéticas se configurarían como *simulacros* o *trampantojos* con respecto a una comunicación real y efectiva. Si entendemos que en la poética de Octavio Paz persiste una concepción erótica y no amorosa del lenguaje se debe a que el juego de seducciones y apariencias del poema es el resultado de una desviación lingüística que trastoca las propiedades del lenguaje y sus medios de significación. Por esta razón, para Baudrillard, estos discursos no serían sino parodias del lenguaje cotidiano cuyo riesgo no es tanto la manifestación del inconsciente como la propia superficialidad del discurso. A estos usos los denomina “desviaciones seductoras” del lenguaje y afirma que deben luchar:

Contra el abismo superficial de su propia apariencia y si tiene que triunfar sobre algo, no es sobre los fantasmas y las alucinaciones grávidas de sentidos y contrasentidos, sino sobre la superficie brillante del no sentido y de todos los juegos que permite (Baudrillard, 1989: 56).

2. RITMO E IMAGEN POÉTICA

Octavio Paz, en su ejercicio constante por comprender la tradición literaria, se preocupó mucho antes por la naturaleza del lenguaje poético y de su creación. En su ensayo *El arco y la lira* (1956) se planteaba ya cuál es la condición del poema como composición o manifestación de un impulso creativo y artístico. Si bien es cierto que durante toda su vida realizó un ejercicio de revisión y reescritura de su obra, por lo que pudo homogeneizar todos sus textos bajo un mismo signo, no deja de sorprender la coherencia y el diálogo que se abre entre dos ensayos escritos con casi cuarenta años de diferencia: *El arco y la lira* y *La llama doble*. Observar con detenimiento las concomitancias entre su concepción de la poesía y la llama del amor y del erotismo podría ser de gran interés. Ambos elementos se extienden por toda su obra y es imposible no ver en ellos una constante teórica; no obstante, las limitaciones formales de este análisis nos obligan a seleccionar apenas algunos aspectos destacables, a saber: el ritmo y la imagen poética.

El ritmo es un fenómeno lingüístico y las frases se organizan de acuerdo con sus propiedades. Por así decirlo, cada lengua parece regirse por una suerte de magnetismo que imanta y repele las palabras entre sí; el poeta, según esta razón, “crea por analogía” con su realidad verbal (Lafaye, 2013). No podemos sino recordar las ideas de Baudrillard cuando, a raíz de estas reflexiones, Paz afirma que la creación poética consiste en “la voluntaria utilización del ritmo como agente de seducción” (Paz, 1999: 85). Sin embargo, el ritmo no es una propiedad en exclusiva del lenguaje o, mejor dicho, el ritmo condiciona nuestra percepción del mundo del modo que lo hace el lenguaje mismo; por este motivo, podemos

localizar una razón rítmica dentro de nuestra cultura y de nuestro pensamiento. Al mismo tiempo, el ritmo es una disposición previa, la intención o el sentido que se esconde tras nuestra percepción del tiempo —materia de la que estamos hechos, según el poeta—; de manera que, dentro de la frase, el ritmo está dotado de significación y es inseparable del contenido lingüístico. La conclusión no puede ser sino la siguiente: “el ritmo no es filosofía, sino imagen del mundo, es decir, aquello en que se apoyan las filosofías” (1999: 94). En otras palabras, el ritmo no forma parte del hecho verbal o cultural, por así decirlo, sino que constituye el orden que precede a la formulación: una predisposición que determina el contenido.

El ritmo es, pues, un fenómeno lingüístico que filtra nuestra percepción de la realidad y, en concreto, del tiempo. Para Octavio Paz, el ritmo, particular y universal, estaría vinculado a los calendarios sagrados de las culturas instaladas en el tiempo mítico. A partir de aquí debemos detenernos sobre un concepto poético fundamental: la analogía. La poesía romántica supuso una ruptura del sistema de creencias de Occidente y fue, en gran medida, una revolución métrica. El motivo de esto se encuentra en que durante el Romanticismo el lenguaje poético y la visión del universo estaban íntimamente ligadas: el magnetismo del lenguaje poético era análogo al movimiento cíclico y rotativo del cosmos. De manera que el poema sería el resultado de un impulso creativo y recreativo; al mismo tiempo imitación y escisión con respecto a la totalidad cósmica. Así lo explica en el ensayo *Los hijos del limo*:

La analogía concibe al mundo como ritmo: todo se corresponde como ritma y rima. La analogía no solo es una sintaxis cósmica: también es una prosodia. Si el universo es un texto o tejido de signos, la rotación de esos signos está regida por el ritmo. El mundo es un poema; a su vez, el poema es un mundo de ritmos y símbolos (1999: 471).

Metáfora del universo, el poema nos vuelve a conectar con nuestra realidad primordial: con el tiempo mítico, un tiempo eternizado. Rompe con la linealidad del tiempo y lo

suprime. Es otro tiempo y, también, es el tiempo del universo. La poesía nos integra en una realidad de la cual estamos escindidos; nos ritma con el ritmo del cosmos. Llegados a este punto no podemos dejar de citar el poema de Rubén Darío “Ama tu ritmo”, incluido en *Prosas profanas y otros poemas* (1896), como ejemplo de la herencia filosófica y poética que el Modernismo toma del Romanticismo. Otros elementos de dicho movimiento, como el ejercicio poético de la sinestesia, intentarían trascender la percepción filtrada hasta conseguir una experiencia sensual plena. Octavio Paz entendía que el ritmo de un poema, por un sistema de analogías, crea una imagen particular de mundo: lo reproduce. Por eso observa en el acto poético un “impulso amoroso”, un deseo por “suprimir las distancias” (Paz, 1999: 100). Proyección del encuentro y de la experiencia plena, sin intermediación:

La analogía es la ciencia de las correspondencias. Solo que es una ciencia que no vive sino gracias a las diferencias: precisamente porque esto *no es* aquello, es posible tender un puente entre esto y aquello. El puente es la palabra *como* o la palabra *es*: esto es *como* aquello, esto *es* aquello. El puente no suprime la distancia: es una mediación; tampoco anula las diferencias: establece una relación de términos distintos. La analogía es la metáfora en la que la alteridad se sueña unidad y la diferencia se proyecta ilusoriamente como identidad (1999: 482).

La atracción y el rechazo de los símbolos; el ritmo universal condensado en un ritmo poético. Ambos fenómenos son metáforas del impulso amoroso: seducción y deseo. La poesía sería el lugar donde la comunión de entidades contrarias es posible o, mejor dicho, el espacio donde se proyecta el deseo de comunión. En una primera instancia, el adjetivo utilizado por el propio Paz nos llevaría a pensar que el impulso amoroso del poema es, en efecto, amoroso y no erótico; sin embargo, no debemos olvidar que la realidad lingüística del mismo constituye un juego de apariencias y metáforas, es decir, una superficie cuya significación es posterior al acto poético. Creación en la que, además, participan elementos conscientes y no conscientes.

Nos dedicamos ahora al concepto de *imagen* poética. Octavio Paz aportó una definición del todo clara: “designamos con la palabra *imagen* toda forma verbal, frase o conjunto de frases, que el poeta dice y que unidas componen un poema”. Claro que estas formas han sido objeto de la clasificación retórica y, además, el poeta añade: “cada imagen —o cada poema hecho de imágenes— contiene muchos significados contrarios o dispares, a los que abarca o reconcilia sin suprimirlos” (Paz, 1999: 137). De alguna manera, Octavio Paz está describiendo la imagen poética como una realidad creada como un oxímoron. Dicha imagen se define en el Diccionario de la Lengua Española como “combinación, en una misma estructura sintáctica, de dos palabras o expresiones de significado opuesto que originan un nuevo sentido”. Como bien señala: la oposición crea un sentido que es original y distinto, y que no implica la anulación ni la negación de los términos anteriores. La confrontación, señala Octavio Paz, escaparía a las leyes del pensamiento. Literalmente, las desafiaría. Así explica este fenómeno:

El poeta nombra las cosas: estas son plumas, aquellas son piedras. Y de pronto afirma: las piedras son plumas, esto es aquello. Los elementos de la imagen no pierden su carácter concreto y singular: las piedras siguen siendo piedras, ásperas, duras, impenetrables, amarillas de sol o verdes de musgo: piedras pesadas. Y las plumas: ligeras. La imagen resulta escandalosa porque desafía el principio de contradicción: lo pesado es lo ligero. Al enunciar la identidad de los contrarios, atenta contra los fundamentos de nuestro pensar. Por tanto, la realidad poética de la imagen no puede aspirar a la verdad (Paz, 1999: 138).

El poema, como aquellas *desviaciones seductoras* que proclamaba Baudrillard, no podrían aspirar a un estatuto de verdad. No solo están fuera de la materialidad empírica, sino que en su imposibilidad, en su contradicción, atentan contra nuestro propio pensamiento. ¿Contra qué pensamiento? ¿La razón? Según Octavio Paz, otras culturas no padecen el mismo horror al otro; cada una presenta una forma distinta de entender la existencia y la alteridad. La nuestra partiría de la filosofía de Parménides: la negación del ser solo puede ser el no-ser;

aún más, el nihilismo neoplatónico y cristiano habría negado la posibilidad de encontrar la verdad en este mundo en oposición a una realidad ideal y más perfecta. En el pensamiento oriental, en cambio, la conjunción de los extremos opuestos tiene un valor concreto en la tradición cultural y religiosa; adquiere una significación de identificación con la totalidad:

El mundo occidental es el del “esto o aquello”; el oriental, el del “esto y aquello”, y aun el de “esto es aquello”. Ya en el más antiguo *Upánishad* se afirma sin reticencias el principio de identidad de los contrarios: “Tú eres mujer. Tú eres hombre. Tú eres el muchacho y también la doncella. Tú, como un viejo, te apoyas en un cayado... Tú eres el pájaro azul oscuro y el verde de ojos rojos... Tú eres las estaciones y los mares”. Y estas afirmaciones las condensa el *Chandogya Upánishad* en la célebre fórmula: “Tú eres aquello” (Paz, 1999: 141-142).

3. LA NOCHE DE LOS CUERPOS

No son los tratados los únicos elementos de la creación poética que guardan relación con la dimensión erótica del lenguaje y con la concepción paciana del amor y del erotismo. No obstante, con el fin de no limitar este trabajo a la reflexión y a la abstracción se vuelve necesaria una búsqueda de la materia erótica en la poesía de Octavio Paz. Como él mismo advierte en el liminar de *La llama doble*: “mis primeros poemas fueron poemas de amor y desde entonces este tema aparece constantemente en mi poesía el amor es un tema que se repite con insistencia” (Paz, 1993: 5). Podríamos decir que las reflexiones que aparecen en dicho ensayo serían la culminación de un pensamiento que se inicia con la poesía y en el que su crecimiento literario fue determinante. No es solo que el amor determinara su visión poética, es que su poética se configuró como amorosa a partir de su forma de entender y de acercarse a la poesía. Por supuesto, las formas y expresiones que asume el amor a lo largo de la extensa obra de Octavio Paz no pueden ser tenidas en cuenta en su totalidad, por lo que procedemos a comentar cómo se funda poética y filosóficamente en uno en concreto.

El poema que presentamos a continuación es “Cuerpo a la vista”, aparecido por primera vez en la primavera de 1947 en el dossier que la revista cubana *Orígenes* —dirigida por José Lezama Lima— dedicara a México, con Alfonso Reyes a la cabeza, acompañado de Efraín Huerta, Gilberto Owen, Alí Chumacero y Octavio Paz. En dicho número, junto al citado poema, aparecerían, también de Paz, “Tus ojos” y “Nocturno” —que más adelante bautizaría como “Agua nocturna”. “Cuerpo a la vista” sería editado de nuevo años después, en 1949, en *Libertad bajo palabra*, dentro de la colección Tezontle del Fondo de Cultura Económica. Entre una y otra edición encontraremos cuantiosas variantes que podrían brindarnos un estudio comparativo y filológico.

El interés que, un principio, guarda este poema para entender el pensamiento erótico de Octavio Paz se debe a que en él se codifican poética y temáticamente numerosos elementos que tratará más tarde en *La llama doble*. Llamaremos la atención, como es natural, sobre los conceptos presentados en los epígrafes previos, la analogía y la imagen poética, para ejemplificarlos y dar mejor cuenta de ellos y su participación en el acto creativo, mas no constreñiremos nuestro análisis a ellos y abarcaremos en él otros aspectos relevantes. Sobre este poema, además, cabe la anécdota que Elena Poniatowska nos confesará en su personal biografía del poeta mexicano, *Octavio Paz. Las palabras del árbol* (1998); la escritora recordará entonces el rubor y la sorpresa con que leyó por primera vez este poema, en aquella edición de 1949, años antes de conocer al poeta personalmente en 1953:

Yo estaba impresionadísima porque acababa de leer [...] “Cuerpo a la vista”. Nada igual había estado jamás frente a mis ojos:

Entre tus piernas hay un pozo de agua dormida,
Bahía donde el mar de noche se aquieta, negro caballo de espuma,
Cueva al pie de la montaña que esconde un tesoro,
Bo-ca-del-hor-no-don-de-se-ha-cen-las-hos-tias...

Repetía la frase despacito, no la he olvidado, la repetía absolutamente seguro de condenarme. ¿Cómo podías haber cometido semejante sacrilegio? Yo, niña de convento de monjas, pecado mortal, marcada de por vida, me preguntaba: “Y ahora, ¿qué hago? ¿Corro al confesionario?” No pude comulgar a la mañana siguiente (Poniatowska, 1998: 11-12).

El primer verso se configura como una suerte de marco que precede o da pie al encuentro: “Y las sombras se abrieron otra vez y mostraron un cuerpo:” (Paz, 2009: 186). La alteridad, la aparición del otro se produce cuando las sombras se abren y se despejan; solo cuando dos cuerpos se identifican y se aproximan se puede producir el encuentro. Aquello que permite el encuentro es la alteridad, y esta es percibida a partir de la visión que posibilita la mirada. El encuentro físico y el deseo parten, dentro de la tradición occidental, del encuentro visual y el cruce de miradas desde la Antigüedad. Platón, por boca de Sócrates y otros personajes, expone su filosofía del amor en el diálogo *El banquete* y en él explica el amor como un camino de ascensión desde el mundo material hasta el mundo de las ideas. En un principio, el amor sería un deseo de belleza material, para luego trascender las formas materiales y erigirse como un amor por la Belleza ideal, que no es sino una de las caras de la idea de Verdad y de Bien.

No es difícil reconocer las resonancias de esta visión en la *Divina comedia* (1321) de Dante Alighieri, cuando Beatriz se presenta ante el poeta en el Paraíso. Por otro lado, en la versión de 1947, en la mencionada revista *Orígenes*, tropezamos con un primer verso en el que se hacía alusión al “alba”, precediendo a las ya señaladas sombras —“Al alba las sombras se abrieron otra vez y mostraron un cuerpo”— que podríamos entender como una suerte de guiño al “Primero sueño” (1692) de sor Juana Inés de la Cruz cuando la luz se abre paso entre las sombras para mostrar un mundo iluminado. El *alba* también es un género dentro de la lírica trovadoresca que suele identificar la llegada de un nuevo día con la despedida de los amantes tras el nocturno encuentro erótico —de ahí que el erotismo esté vinculado con la nocturnidad y el secreto. La conjunción “y” y el complemento “otra vez” tendrían el mismo

valor reiterativo que la llegada del amanecer y de un nuevo ciclo, como sucediera en el poema sorjuanesco:

[...] desbaratado

ejército de sombras, acosado

de la luz que el alcance le seguía” (Cruz, 2016: 329).

Es significativo que el reconocimiento progresivo que se produce desde la visión de “un cuerpo” hasta la identificación del *otro* como un *tú* se manifieste como el deseo del poeta: el erotismo se inicia con el deseo de un cuerpo, pero “el enamorado busca la fusión y de ahí que transforme al objeto en sujeto” (Paz, 1993: 119); de modo que el tú poético se revela como un reconocimiento espiritual que excede lo carnal.

El cuerpo inaugura un nuevo espacio y permite la comunión; es la realidad espacial subyugada al paso del tiempo. Es en la superficie de las apariencias donde tienen lugar el *deseo* y la *seducción*; de modo que no podemos reducir el encuentro a la promesa de un conocimiento ulterior como sí pretende la filosofía platónica. Los dos puntos finales del primer verso dibujan el horizonte de la mirada amorosa; dan comienzo propiamente al poema, y lo que sigue, entonces, es una descripción física del otro. A este propósito nos permitimos recordar este hermoso pasaje de *La llama doble*: “el encuentro erótico comienza con la visión del cuerpo deseado. Vestido o desnudo, el cuerpo es una presencia: una forma que, por un instante, es todas las formas del mundo” (1993: 198). Si la seducción se produce en el plano de lo meramente aparential, la transfiguración del cuerpo amado en otras formas y otros cuerpos, las estaciones y los accidentes geográficos en este caso, es una forma de seducción erótica que tiende a englobar todas las formas del mundo:

Tu pelo, otoño espeso, caída de agua solar,

Tu boca y la blanca disciplina de tus dientes caníbales, prisioneros en llamas,

Tu piel de pan apenas dorado y tus ojos de azúcar quemada,

Sitios en donde el tiempo no transcurre,
Valles que solo mis labios conocen,
Desfiladero de la luna que asciende a tu garganta entre tus senos,
Cascada petrificada de la nuca,
Alta meseta de tu vientre,
Playa sin fin de tu costado (Paz, 2009: 186).

Remitiremos ahora al concepto de *analogía* para comprender cómo las formas de la amada se tornan las formas físicas del mundo. La relación que guardan entre sí ambas dimensiones materiales sería metafórica, claro, pero si entendemos la metáfora en un sentido romántico observamos que la manifestación del cuerpo es análoga a la manifestación del mundo natural y se rigen, así mismo, cuerpo y natura por unas reglas y unos ritmos idénticos. Cada parte de ella se identifica con una parte del mundo y, sin embargo, la condensación metafórica de los accidentes y del cambio se transmuta en el cuerpo en realidades perennes e intemporales: “caída”, “llamas”, “apenas”, “quemada”, son palabras que remiten, a través de diferentes significados, a una percepción de cambio y de tiempo que es interrumpida con el verso: “sitios en los que el tiempo no transcurre”. Hugo Verani ha comentado sobre este poema que “El cuerpo de la amada se transfigura en un ‘mapa’ por el que transita el yo, en un ‘viaje’ para reencontrar un sendero que dé sentido a la existencia terrenal” (Verani, 2014: 93).

El lenguaje poético es en su prosodia y en su estructura análogo al ritmo cósmico; la descripción y la enumeración, pausadas y ordenadas, de realidades concretas detienen el paso del tiempo también. El primer verso es ya en sí una interrupción y un nuevo comienzo: no es un encuentro, sino un reencuentro; no una aparición, sino una reaparición. El ritmo se encuentra en dicha repetición. Erotismo y amor, contenidos en la sexualidad, forman parte del deseo de perpetuación de la vida y de trascendencia temporal. La condena del tiempo que

pesa sobre los seres queda suspendida durante el encuentro o, al menos, esta es la promesa que subyace.

No pasa inadvertida la imagen poética —según la concibe Octavio Paz— que surge en el segundo verso: “agua solar”. Dos realidades contrapuestas e incompatibles que se encuentran en un mismo sintagma. El agua o bien apaga la llama o bien se evapora bajo la insistencia del astro; solo en el poema se puede producir el equilibrio entre ambas realidades. El oxímoron aquí es la suspensión de lo posible: “agua solar” no hace referencia a una realidad imposible, no es lo opuesto a lo real, sino que es un estadio temporal en constante aplazamiento o suspensión. El sentido está condenado a diluirse en su contradicción, pero la realidad lingüística de poema lo encierra y lo contiene sin que nunca llegue a desaparecer: tensión no resuelta, comunión imposible, suspensión del tiempo. Desafía las leyes de la razón. Si regresamos a la versión original de poema, encontramos una formulación previa a la imagen: “cascada de hojas solares”, en la que las realidades divergentes aparecen igualmente solo que con una formulación más tradicional y de mayor coherencia semántica.

La estridencia también se produce en el intenso cromatismo de las imágenes: “agua solar”, “blanca disciplina”, “llamas”, “pan apenas dorado”, “azúcar quemada”. La remisión a los colores y otros sentidos aparte de la vista, como el tacto o el gusto, forma parte de la sensualidad de la escena erótica; la seducción como percepción intensa de la materialidad corporal y geográfica. La mayoría de los colores aludidos son cálidos: amarillo, rojo, marrón; y se distribuyen por cada parte del cuerpo de la amada de acuerdo con la intensidad erótica de la misma: piel, ojos, labios, etcétera. De este modo, la intensidad erótica de la descripción queda representada por la calidez cromática y la llama doble de amor y el erotismo. Por otra parte, las limitaciones propias del mundo físico quedan abolidas mediante la extensión espacial y temporal del cuerpo “sin fin”. El cuerpo de la amada es una realidad concreta y es, al mismo tiempo, todas las realidades físicas; es uno y es el mundo: finito e infinito.

Tus ojos son los ojos fijos del tigre

Y un minuto después son los ojos húmedos del perro.

Siempre hay abejas en tu pelo.

Tu espalda fluye tranquila bajo mis ojos

Como la espalda del río a la luz del incendio.

Aguas dormidas golpean día y noche tu cintura de arcilla

Y en tus costas, inmensas como los arenales de la luna,

El viento sopla por mi boca y su largo quejido cubre con sus dos alas grises

La noche de los cuerpos,

Como la sombra del águila la soledad del páramo.

Las uñas de los dedos de tus pies están hechas del cristal del verano (Paz, 2009: 186-187).

El ritmo del poema se ve, en gran medida, truncado por la temporalidad suspendida. Si el cuerpo, femenino en este caso, es un lugar donde “el tiempo no transcurre”, ¿cómo se produce el cambio en su mirada? La constancia y la fijeza del cuerpo, representada en la quieta amenaza del tigre, se disuelve en la lealtad cariñosa y acostumbrada del perro; la progresión forma parte del cambio que experimentan los cuerpos dentro de la relación amorosa: atracción de los cuerpos y de las almas. Si la seducción es un ejercicio superficial del cuerpo, y el deseo y el erotismo dependen de la llama primordial de la sexualidad, la trémula llama azul del amor acepta también una atracción espiritual consecuencia de la constancia. Entre el tigre y el perro se produce el cambio del erotismo al amor, de la amenaza erótica y a la fidelidad espiritual. Jean Baudrillard reconoce en la seducción un desafío:

¿No habría una diferencia, al consistir el desafío en llevar al otro al terreno de tu propia fuerza, que será también la suya, con el objeto de una sobrepuja ilimitada, mientras que la

estrategia (?) de la seducción consiste en llevar al otro al terreno de tu propia debilidad, que será también la suya? (Baudrillard, 1989: 80).

Efectivamente, el desafío y la seducción se mueven entre la fuerza y la debilidad, pero el amor trasciende esta dinámica para convertirse en otra cosa. Con la vejez, el amor se transfigura y cambia; Octavio Paz afirma que se convierte en *comphatia*, un sentimiento entre la pasión y el sufrimiento: “compartir y participar en el sufrimiento del otro” (1993: 213). El minuto es la concentración vital de la experiencia amorosa; si el erotismo se concentra en la experiencia orgásmica, el amor es una experiencia constante e ininterrumpida. Es la vida de las y los amantes, la cualidad del amor para detener el tiempo, lo que relativiza la experiencia y convierte en apenas sesenta segundos toda una vida. Las abejas y su zumbido son una condición intemporal del cabello de la mujer; el tiempo es suspendido y continuado por el poema para jugar con la percepción del ritmo erótico. Sobre la percepción del tiempo dentro del amor, Octavio Paz afirma: “el amor es intensidad; no nos regala la eternidad sino la vivacidad, ese minuto en el que se entreabren las puertas del tiempo y del espacio” (131).

La referencia a lo acuático y lo húmedo se inicia en el poema desde la imagen ya tratada “agua solar”, pero es a partir de estos versos que ahora tratamos cuando se vuelve patente su simbolismo erótico; en especial, a través de su asociación con la nocturnidad y otros elementos naturales como el “viento” y la tierra de los “arenales”. Son materias que remiten a un estadio primordial de la existencia y, dentro del cristianismo— a la misma creación del primer hombre en cuanto que aparece la “arcilla” como materia de la que está hecha la cintura de la mujer. La noche es el momento del encuentro dentro de la poesía lírica provenzal, y dicho vínculo se debe al secretismo que exige el adulterio; sin embargo, no es esta la única razón. Georges Bataille señala en su libro *Las lágrimas de Eros* (1961) que el cristianismo “valoró el trabajo en detrimento del placer [...], confirió al goce de lo momentáneo un sentido de culpabilidad respecto al resultado final” (Bataille, 2010: 97). De modo que el erotismo fue relegado y marginado dentro de las culturas cristianas y otras religiones semejantes.

Agua y nocturnidad, claro está, conectan el poema de “Cuerpo a la vista” con el de “Agua nocturna”, cuya escritura debió ser más o menos pareja debido a que aparecieron en el mismo número de la citada revista *Orígenes*. La simbología del agua dentro del erotismo requeriría un estudio de mayor envergadura que el actual, por lo que no podemos detenernos sobre él. Sin embargo, baste recordar que, dentro de la mitología grecolatina, la diosa Afrodita del amor y la belleza nació, como la propia etimología de su nombre indica, de la espuma (*αφρός* ‘espuma’); mientras que, en la amplia mayoría de versiones del mito de Narciso, el enamoramiento se producía cuando el personaje admiraba su propio reflejo en el agua.

Entre tus piernas hay un pozo de agua dormida,
Bahía donde el mar de noche se aquieta, negro caballo de espuma,
Cueva al pie de la montaña que esconde un tesoro,
Boca del horno donde se hacen las hostias,
Sonrientes labios entreabiertos y atroces,
Nupcias de la luz y la sombra, de lo visible y lo invisible
(allí espera la carne su resurrección y el día de la vida perdurable) (Paz, 2009: 187).

La raíz religiosa y cristiana que subyace en este poema desde el primer verso, donde ya encontramos cierta reminiscencia bíblica en su proximidad con el *logos*, la palabra divina. En cierta manera, la aparición del cuerpo femenino se identifica con la divinidad: “el Verbo se hizo carne” (Juan 1:14). Ciertamente, el erotismo conserva cierta ritualidad sacra, como bien observa Georges Bataille. Según el francés, el erotismo es un método de trascendencia de la muerte a través de la reproducción; mientras que los animales no tienen conciencia de su propia muerte e ignoran el erotismo, “es debido a que somos humanos y a que vivimos en la sombría perspectiva de la muerte el que conozcamos la [...] la violencia desesperada del erotismo” (Bataille, 2010: 53). Los vínculos entre lo erótico y lo sagrado se mueven dentro de estos términos: el erotismo es la respuesta de la vida contra la muerte y es una promesa de

perpetuidad, además de contener el enigma de la creación de vida —de un alma y no solo de un cuerpo.

Octavio Paz condensa la condición del rito en una sola frase: “todo amor es eucaristía” (1993: 124). La experiencia erótica y amorosa termina por convertirse en una experiencia mística de comunión. El umbral de dicha experiencia se halla en los “labios entreabiertos y atroces” de los genitales femeninos; son el espacio donde es posible conectar los planos de lo físico y de lo espiritual, entre lo visible y lo trascendente, entre el conocimiento y lo inaprehensible: “nupcias de la luz y la sombra”. Cada movimiento erótico, cada procedimiento seductor, queda recogido como un lenguaje cerrado y litúrgico: un ritual. Tiene lugar el fenómeno eucarístico de la transustanciación a través del cuerpo, y esta es la promesa de la vida perdurable, la resurrección.

Patria de sangre,
Única tierra que conozco y me conoce,
Única patria en la que creo,
Única puerta al infinito (Paz, 2009: 187).

En la última estrofa del poema se concentran muchos de los rasgos distintivos que Octavio Paz observa en el amor. Hagamos un repaso por algunos requisitos del amor: el concepto de *patria* resume bastante bien la “fatalidad libremente asumida” que adscribe Paz al amor, una forma de pertenencia y dependencia insoslayable pero que también es elección. La reciprocidad, en cambio, es la exigencia amorosa de ser reconocido por el otro: que ambos sujetos subjetiven su objeto de deseo y lo doten de humanidad. Por otro lado, la creencia inmiscuye un matiz religioso que ya hemos tratado y dota de espiritualidad amorosa al erotismo: el amor es emancipador y subversivo porque “mezcla la tierra con el cielo” (Paz, 1993: 130). Por último, “única puerta al infinito” tiene un doble significado: por un lado, ahonda en la visión platónica del amor como camino, como trascendencia, mientras que, por

el otro, también recrea una imagen de penetración. Dos imágenes, la del amor y la del erotismo, que cuestionan la soledad y la finitud de la vida. Es la representación de un amor que culmina con la “completud” cósmica.

CONCLUSIÓN

La poesía es el lenguaje erotizado y seducido. Encuentra las convergencias y las divergencias del cosmos y las recrea en sí misma para dar con sentidos nuevos y para erigirse como alteridad y como identidad. Sentidos, además, inconcebibles mediante otras vías que no fueran la poética. Octavio Paz es el poeta del amor porque entiende la poesía misma como un acto amoroso y erótico, no solo por la recurrencia de este como temática, sino porque lo entiende como unión de contrarios, encuentro en un tiempo primordial, una forma de reintegración en el todo. ¿Cuál es la esencia de la creación? Octavio Paz dice: “en esto ver aquello” (Paz, 1997: 518). El poeta lee el texto que es el universo y reproduce sus ritmos en el poema: encuentra, identifica, proyecta realidades y conecta sus múltiples caras para encontrar un sentido original, un camino inusitado, una palabra inaudita. El amor de la pareja es atracción del cuerpo y del alma, es el deseo del otro como sujeto y no solo como objeto, es amor a todas las cosas a través de su cuerpo.

La seducción es siempre una distracción, un desvío que se manifiesta en las apariencias, en las expresiones formales de un lenguaje. Pero no es una desviación del sentido. Todo lo contrario. Es una desviación que atenta contra el sentido convencional de las formas, que las pone al límite, que abre espacios para el sinsentido, pero que al hacerlo no está sino revelando el verdadero sentido del poema. Dicho de otra manera, el lenguaje es utilitario porque se construye como un sistema cerrado, mientras que los sentidos nunca son unitarios, nunca son cerrados, nunca pueden ser apresados por la palabra. La seducción, entonces, opera con las palabras como con los cuerpos: transfigura sus apariencias y, al hacer esto, cuestiona los

principios utilitarios del lenguaje, de un lado, mientras que, del otro, es capaz de construir sentidos que, si bien en un principio parecen desnaturalizados, terminan por revelar el verdadero sentido del discurso. Dice Baudrillard: “le hace decir lo que no quería decir, le hace traslucir las determinaciones, y las determinaciones profundas” (1989: 55). Al mismo tiempo, genera con su apariencia una atracción, un deseo por lo distinto.

En cambio, para Octavio Paz, la poesía sería atracción de signos y significados, es el deseo de alteridad y de identidad, es el verbo hecho carne y es un acto de creación cósmica: expresar lo indecible. En este sentido, las palabras de Saúl Yurkievich fundamentan todo nuestro estudio: “Para Paz, atracción erótica y atracción lingüística se equivalen” (Paz, 2001: 297). La seducción, en su caso, es una atracción entre contrarios; la construcción de un sentido antes no descubierto, anteriormente no descubierto. Así, encontramos una cierta concomitancia entre un poeta de la modernidad y un filósofo de la posmodernidad. Mientras que la poesía moderna, heredera del simbolismo, para Paz, jugaba con una seducción que mostraba las corrientes subterráneas de las tradiciones; en cambio, Baudrillard pensaba en una época en que la verdad había asumido otras formas y se presentaba transfigurada.

Ante nosotras/os se abren dos senderos que se bifurcan para luego confluir en el pensamiento de nuestro autor. Primero, la admiración por la sorpresa y la novedad que profesaban los poetas en el Barroco. Claro está, el trampantojo, el claroscuro y la extremosidad de las imágenes en esta poesía refleja una ruptura o disyunción con respecto a la totalidad divina. En segundo lugar, la influencia que sobre Paz tuvieron las filosofías orientales (hinduismo, taoísmo, tantrismo, budismo, entre otras), en las que por diferentes vías rituales se busca la abolición del yo hacia una experiencia plena o integrada de la existencia. En definitiva, amor y erotismo son las claves teóricas fundamentales que vertebran gran parte del pensamiento filosófico y poético de Octavio Paz. No solo existe una persistencia temática en su poesía; su misma concepción del acto creativo lo conduce a su consideración como un

acontecimiento erótico. La poesía son los signos en rotación: atracción magnética, atracción carnal, atracción simbólica, atracción de los cuerpos y de las palabras.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BATAILLE, Georges. (1979). *El erotismo* (Trad. VICENS, Antoni). Barcelona: Tusquets.

BATAILLE, Georges. (2010). *Las lágrimas de Eros* (Trad. FERNÁNDEZ, David). Barcelona: Tusquets.

BAUDRILLARD, Jean. (1989). *De la seducción* (Trad. BENARROCH, Elena). Madrid: Cátedra.

CRUZ, sor Juana Inés de la. (2016). *Poesía lírica* (Ed. GONZÁLEZ BOIXO, José Carlos). Madrid: Cátedra.

LAFAYE, Jacques. (2013). *Octavio Paz en la deriva de la modernidad*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

LÓPEZ LÓPEZ, Andrés Felipe. (2013). El erotismo: referencias cruzadas entre Georges Bataille y Octavio Paz. *En clave social*, 2(1), 10-14.

MELÉNDEZ GUERRERO, Luis Gustavo. (2016). Todo amor es Eucaristía. Octavio Paz y la experiencia del amor como comunión [Comunicación]. *El amado en el amante: figuras, textos y estilos del amor hecho historia*. Buenos Aires. <https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/4376>. [27/04/2020].

PAZ, Octavio. (1993). *La llama doble. Amor y erotismo*. Barcelona: Seix Barral.

PAZ, Octavio. (1997). *Obra poética I (1935-1970)*. Barcelona: Círculo de Lectores.

PAZ, Octavio. (1999). *La casa de la presencia. Poesía e historia. Volumen 1*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

PAZ, Octavio. (2009). *Libertad bajo palabra* (Ed. SANTÍ, Enrico Mario). Madrid: Cátedra.

PETRARCA, Francesco. (2011). *Cancionero I* (Trad. CORTINES, Jacobo). Madrid: Cátedra.

PONIATOWSKA, Elena. (1998). *Octavio Paz. Las palabras del árbol*. Barcelona: Lumen.

VERANI, Hugo J. (2014). *Octavio Paz: el poema como caminata*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

YURKIEVICH, Saúl. (2001). Órbita poética de Octavio Paz. En CANCELLIER, Antonella; & LONDERO, Renata. (Coords.). *Atti del XIX Convegno. Vol. 1: Le arti figurative nelle letterature iberiche e iberoamericane* (pp. 293-298). Roma: Unipress.