

De la tradición de Occidente al eros paciano: Dos poemas de Octavio Paz como preámbulo y epílogo amoroso

María Cristina Campos Fuentes

DeSales University

Sentarse al “banquete de la civilización europea”¹ (Reyes 230) fue la ambición motora del poeta y ensayista Octavio Paz (1914-1998). Efectivamente, durante su larga marcha como literato y pensador, el mexicano se propuso insertarse a título completo en la tradición occidental a pesar de que ella misma había desdeñado a los escritores latinoamericanos por ubicarlos “en los suburbios de Occidente, en las afueras de la historia” (“Octavio Paz” 427), y por haber iniciado su faena literaria como una llana “proyección europea” (“La búsqueda” 32) escrita en lenguas procedentes del Viejo Continente.² Este apetito paciano de inclusión y autoafirmación explica que en su labor poética retome elementos de una tradición de la cual “se siente (y es) parte” (“Octavio Paz” 427; énfasis en el original), para continuarla como legítimo heredero y, al mismo tiempo, para transgredirla con sus propuestas personales.

Porque para Paz “la literatura es una red de relaciones o . . . un sistema de intercambio de mensajes e influencias recíprocas . . . en continuo movimiento” (“El cuerpo” 323), no es sorprendente encontrar tradiciones poéticas diversas coexistiendo en su poesía o

¹ Esta famosa frase del también mexicano Alfonso Reyes proviene de “Notas sobre la inteligencia americana”, discurso pronunciado en la ciudad de Buenos Aires en 1936 y publicado ese mismo año en la revista *Sur*. En su alocución, el amigo, mecenas y maestro de Paz observa que América había “[l]legad[o] tarde al banquete de la civilización europea” (230), pero que se afanaba en alcanzar a quienes les llevaban tanta delantera. Aunque con esas palabras Reyes admite una supremacía europea, en la ponencia cuestiona esta asumida preeminencia para afirmar el valor de las letras latinoamericanas: “Pero falta todavía saber si el ritmo europeo —que procuramos alcanzar a grandes zancadas, no pudiendo emparejarlo a su paso medio—, es el único ‘tempo’ histórico posible; y nadie ha demostrado todavía que una cierta aceleración del proceso sea contra natura” (231). Lo que llegaría a ser el caso, siguiendo a Paz, en las letras latinoamericanas del siglo XX.

² En su discurso de aceptación del Premio Nobel de Literatura, “La búsqueda del presente” (1990), Paz explica que debido a su realidad colonial las literaturas del continente americano se iniciaron como “una proyección europea” (32) escritas en “lenguas transplantadas [*sic*]” (inglés, español, francés y portugués). Sin embargo, también hace notar que las conflictivas historias coloniales de cada región no impidieron que los intelectuales y literatos americanos aprendieran a asir y recrear las influencias de Occidente, e incluso las autóctonas, para dejar de ser “meros reflejos transatlánticos” (31) y lograr una estatura propia en la etapa de la modernidad.

informándola. Destacan “el barroco español, el romanticismo y el surrealismo” (Martínez Torrón, “El surrealismo” 17), pero también el “parnasianismo, [el] simbolismo, el modernismo finisecular . . . y los movimientos de vanguardia” (Forgues 6). Paz se siente en deuda particularmente con el romanticismo —“Los románticos nos enseñaron a vivir, a morir, a soñar y, sobre todo, a amar” (*La llama* 297)— y con el surrealismo, “del cual el poeta mexicano [fue] personalmente testigo y tributario” (González 33), por lo que la crítica literaria ha enfatizado la influencia de estas mayores tradiciones occidentales en Paz,³ sin olvidar el interés que él mismo mostrara al estudiarlas en sus ensayos, notablemente en *Los hijos del limo: Del romanticismo a la vanguardia* (1974), *La búsqueda del comienzo (escritos sobre el surrealismo)* (1974) y *La llama doble: Amor y erotismo* (1993), obra que “construye un discurso que revive la tradición amorosa occidental” (Salgado 130), por lo cual será de especial utilidad en este artículo. Como se ha dicho, Paz también dialoga con el barroco español —en relación con Quevedo (Correa Rodríguez), Góngora (Quiroga 45) o Lope (Portillo 60), por ejemplo— y, yendo más lejos, incluso es posible “rastrear la genealogía del arte poético de Octavio Paz . . . hasta los mismos orígenes del pensamiento metafísico de Occidente” (Pinho 94),⁴ esta multiplicidad de influencias no puede sorprender porque, en palabras de Paz, “el arte . . . de nuestro momento es un arte de convergencias: cruce de tiempos, espacios y formas” (“El cuerpo” 328). Este “cruce de tiempos” paciano nos invita a remontarnos no a las tradiciones apenas distantes —que ya han sido muy estudiadas—, sino a otras más remotas: las de Platón y

³ El poeta considera que el romanticismo es “el comienzo de la poesía moderna” (“Octavio Paz” 427), de ahí que estudiosos como Luis Martín-Estudillo (146), S. Hugo Moreno (39) y Gustavo Solórzano Alfaro (*La herida* 60-68) se hayan interesado en este aspecto de la obra de Paz. Por su parte, Lelia M. Madrid asegura que, si bien referirse al romanticismo puede verse como una “desastrosa generalización”, se trata de un movimiento que ha estado presente en escritores de América Latina como Paz, para quien su punto de vista literario “se construye a partir de presupuestos y tensiones románticas —o neo-románticas—” (393). Otros críticos se enfocan en el empleo de “técnicas surrealistas” (Edelman 125) en Paz, como Ángel Díaz Miranda (318) y Olivia Maciel Edelman, quien dedica un capítulo de *Surrealismo en la poesía de Xavier Villaurrutia, Octavio Paz, y Luis Cernuda. México (1926-1963)* a este tema (87-141). Al respecto, Brian Nissen hace notar que “[a]unque Paz estuvo de acuerdo con los surrealistas y adoptó muchas de sus teorías, nunca se hizo miembro oficial del movimiento” (42). Miguel Gomes coincide en que el surrealismo de Paz queda “desprendido de impulsos grupales o proyectos cohesionadores para camarillas de avance”, pero constata que el “surrealismo sin vanguardia” (28) de Paz —como lo llama por ser fruto de una experiencia “tangencial” (30) de “regreso crítico” más que de “adhesión prolongadora” o “distanciamiento cuestionador” (28)— se hace presente “en sus facetas más autocríticas y perdura gracias a una exploración cuestionadora de sí mismo” (44). Más cercano a otro tema que también nos interesa, Diego Martínez Torrón aclara que “[l]a poética de Octavio Paz recoge también el interés surrealista por el tema del amor, en una suerte de divinización magnética de la mujer” (“El surrealismo” 13). Entre otros, Maya Schärer-Nussberger examina ambos legados en el mexicano (145-147).

⁴ Mario Pinho liga el proyecto poético de Paz al origen mismo del pensamiento occidental, la Grecia antigua, y a diversos movimientos filosóficos y culturales a través de la historia. Para analizar la obra del poeta, Pinho tiende puentes entre las oposiciones de los modos de pensar platónico y aristotélico y las posturas filosóficas que a partir de los siglos XVII y XVIII admiten la posibilidad de llegar a una solución dialéctica al dilema sujeto-objeto. Asimismo, Pinho asocia a Paz con el idealismo romántico por los principios dialécticos en los que se apoya, y concluye que “pese a sus raíces mexicanas y a las más tardías influencias de la tradición oriental, Octavio Paz debe su concepción de la poesía sobre todo a la tradición occidental europea” (95). Este profundo y atinado análisis sobre Paz acentúa la influencia de Platón que aquí nos interesa, sin tocar la considerable influencia de Petrarca.

Petrarca. Guardando en mente este espíritu pluritemporal del poeta mexicano, en este ensayo se analizan las presencias principales del “Fundador”⁵ y del toscano, que no por ser menos estudiadas por la crítica dejan de tener una importancia mayor para comprender ciertas vetas de la poesía paciana. Aunque Paz reconoce a Platón y a Petrarca como parte de su linaje intelectual, la crítica literaria ha sido insuficiente al respecto; a veces se mencionan de paso en algunos ensayos sobre Paz, pero en realidad hacen falta más estudios profundos en obras precisas de Paz. Por ejemplo, Solórzano Alfaro expone que en el poeta mexicano “confluyen el budismo, Occidente, el romanticismo europeo [y] los Aztecas [sic]”, sin detenerse en el punto que aquí destacamos (“Del amor”). Por otro lado, autores como Agustín Pastén (69-78) y Francisco Javier Rabasso (411-412) estudian los puentes entre la obra de Paz y la cultura de Occidente en general. Eloy Urroz (87), Amelia M. Royo (94) y María Esther Maciel (399) plantean cierta intertextualidad entre Paz y Platón. En relación con Petrarca, Andrés Sánchez Robayna (37) y Royo (105) lo nombran, pero sin emprender un análisis concreto.

Dado que para Paz “[c]ada obra latinoamericana es una prolongación y una transgresión de Occidente” (“Octavio Paz” 427), aquí se estudia cómo Paz se apropia de algunos elementos de ese legado y cómo los reformula, adapta o rechaza para dar lugar a sus propios principios sobre el amor y el erotismo en dos breves textos de su primera época: “Primavera y muchacha”, de 19 versos (130), y el poema sin título al que nos referimos por su primer verso, “Aislada en su esplendor”, de 24 versos (134-135).⁶ Ambos fueron publicados originalmente en *Semillas para un himno* (1954),⁷ poemario que, según Anthony Stanton, “representa la cima central de una poesía de comunión” a la vez que es “una bisagra de transición y una prefiguración embrionaria de la madurez poética” de Paz (12). A pesar de que críticos como Martínez Torrón han observado en la primera etapa poética paciana una significativa influencia del “panteísmo romántico” (*Variables* 47; énfasis en el original), en los poemas que estudiamos destacan las reminiscencias petrarquistas y platónicas que Paz retoma y de las que al mismo tiempo se aleja al plantear nociones personales. Mediante una lectura detallada de los poemas se comprueba el lazo con el petrarquismo y el platonismo por el uso de conceptos convertidos en clichés por la tradición occidental, como la belleza de la amada, su juventud, su blancura y la presencia

⁵ Guillermo Sheridan precisa que en “Carta de creencia” Platón es llamado por Paz “el Fundador” por ser el primero “de los maestros del *ars amandi*” (“Amar” 24). Paz ratifica su postura en *La llama doble*: “Platón es el fundador de nuestra filosofía del amor” (234).

⁶ Ann Marie Remley Rambo considera que “Aislada en su esplendor” forma parte del título precedente, “Estrella interior” (100-101). Esta es una apreciación equivocada porque la separación entre los poemas está marcada claramente con tres asteriscos (mismos que separan también otros poemas sin título en la obra que nos ocupa) y porque la formación tipográfica de los textos es distinta, lo que resalta su independencia. Además, en el índice del volumen 11 de las *Obras completas*, al cual hacemos referencia cuando citamos versos de Paz, aparece como una entrada autónoma.

⁷ *Semillas para un himno* apareció originalmente como folleto en 1954 y después fue compilado en la segunda edición de *Libertad bajo palabra: Obra poética (1935-1957)* (México, D. F.: FCE, 1960), obra con “un carácter bastante peculiar” por reunir la poesía de Paz hasta ese momento, cuya particularidad incluye ser tanto “un solo libro” como “cinco versiones . . . , marcadas por los distintos momentos de la evolución poética del autor” (Medina 66). A su vez, *Libertad bajo palabra* se ha incluido en otras antologías como en *Obra poética (1935-1988)* (Barcelona: Seix Barral, 1990) y *Poemas (1935-1975)* (Barcelona: Seix Barral, 1979), y también en el volumen 11 de las *Obras completas*.

del fondo amoroso con un erotismo en mayor o menor grado velado. Mientras que en “Primavera y muchacha” el vínculo con estas tradiciones es muy evidente, en “Aislada en su esplendor” se afirma con mayor claridad la visión personal de Paz que renueva los lugares comunes heredados y los lleva a armonizar con sus propias nociones. Además, se hace notar cómo en el primer texto se percibe el preámbulo y el clímax amoroso, en tanto que en el segundo el enfoque es en su epílogo. El estudio de ambos poemas nos permitirá comprender la visión del amor de Paz, en la cual convive una afortunada mezcla de platonismo, de petrarquismo y de creación original que culmina en la puesta del erotismo al centro de su teoría.

La tradición de Occidente y los tópicos petrarquistas

Hay que recordar que con la obra de Petrarca, “[b]efore the end of the fifteenth century in Italy the lady’s beauties were codified—the golden hair, the fine white hands, the black eyes, the ebony eyebrows, the roses and lilies in her cheeks, her pearly teeth, her coral lips, her breasts like globes of alabaster” (Forster 9-10). Con el paso del tiempo y a través del mundo occidental, estas características femeninas se transformaron en lugares comunes que aun siglos después no le son ajenos a Paz. En “Primavera y muchacha” y en “Aislada en su esplendor” se retoma el cliché de la clara belleza petrarquista bajo la apariencia de una mujer joven, explícitamente en el primero y con mayor sutileza en el segundo. Si bien en sus poemas amorosos breves Paz busca muchas veces no hacer evidente el género de los amantes —en “A la orilla”, “Agua nocturna”, “Complementarios”, “Duración”, “Garabato” o “Paisaje pasional”, por ejemplo—,⁸ en estos dos poemas sí se identifica a la mujer; en el primero por la palabra “muchacha” del título y en el segundo porque ella es nombrada simplemente “mujer” (v. 2).

Esa muchacha paciana se apega al arquetipo petrarquista de belleza límpida y lozana recurrente en el *Cancionero*.⁹ Por ejemplo, en la canción XXIX, Petrarca enaltece la hermosura única de la mujer que lo enloquece:

Verdes paños, oscuros, pardos, rojos
nunca vistió ninguna,
ni retorció el cabello en rubia trenza,
tan bella como es esta que me quita
la razón. . . (1: 205; vv. 1-5)

En el soneto XLV está celoso del espejo en el que su dama se mira: “El que es mi adversario, en el que veis / vuestros ojos que Amor y el cielo honran, / con belleza no suya os enamora”

⁸ Paz evita la identificación del género de los amantes porque, como asegura en una entrevista con Manuel Ulacia, “[e]l poema corto tiende a subrayar la ambigüedad poética [y eso e]s uno de sus encantos” (“Poesía” 142), y también para confirmar su teoría sobre la complementariedad de los contrarios que se unifican en el amor. En lo que se refiere a las “oposiciones complementarias” (“Octavio Paz” 402) en el amor y el erotismo, Paz explica que hay un “vasto sistema de atracciones y repulsiones” donde “lo que da movimiento al todo, es la oposición universal y complementaria entre lo masculino y lo femenino” (“Octavio Paz” 510), cuya manifestación más patente se da en el contacto amoroso entre un hombre y una mujer.

⁹ Según Frederic J. Jones, Petrarca va más allá de representar la radiante “earthly beauty” de Laura porque hacia el final de la primera parte del *Cancionero* llega a una descripción apoteósica de su amada, “and she then becomes not merely an archetype of beauty but also the climax of human wisdom and morality” (286), aspectos que no se exploran en la lírica amorosa paciana.

(1: 247; vv. 1-3); en el soneto CCLXI se dirige a otras “mujer[es]” celosas de la auténtica belleza de su “señora” porque “la infinita belleza, que a otro ciega, / no se aprende: que aquellas bellas luces / se adquieren por ventura y no por arte” (2: 269; vv. 1, 4, 12-14); y en el CCLXIII halaga la hermosura que se encuentra tanto en el noble linaje de la dama como en sus virtudes personales:

Gentileza de sangre, y otras cosas
preciosas: oro y perlas y rubíes,
desprecias por igual como vil carga.

Tu belleza, sin par en este mundo,
te hastía, si no fuese que al tesoro
de castidad parece que engalana. (2: 773; vv. 9-14)

Incluso después de desaparecida la amada, su visión se le presenta esplendorosa como antes en el soneto CCLXXXII: “Empiezo así de nuevo a ver presente / tu belleza en su sitio acostumbrado” (2: 831; vv. 7-8). Este arquetipo petrarquista, convertido ya en lugar común, es claro en “Primavera y muchacha”, pero también se encuentra en “Aislada en su esplendor”. En el primero se obvia la apariencia de la mujer al denominarla simplemente “[b]elleza” (v. 12) y calificarla de “hermosa” (v. 19) en el último verso. En el segundo la amada es comparada a “una alhaja” (v. 2) para exaltar su beldad y supreciado valor y, bien que en él no se usa la palabra belleza o algún sinónimo estricto, sí hay un campo léxico que define a la amada y remite a esa idea: “esplendor” (v. 1), “brilla”, “alhaja” (v. 2) y “monumento” (v. 22). De igual forma, un insistente paralelismo anafórico la asocia con la naturaleza en sus aspectos bellos, agradables y fluidos: ella es “[c]omo agua fresca” (v. 5), “[c]omo una cascada” (v. 7), “[c]omo el río de rápida cintura” (v. 8), “[c]omo el agua del estanque” (v. 11) y “[c]omo una piedra blanca” (v. 16), además de ser un antitético “[p]ausado manantial” (v. 21) y de tener atributos de lo incorpóreo e imposible porque también es “[c]omo agua lunar en un cráter extinto” (v. 17), imagen que desafía su existencia y la esboza como huella de sí misma. La acumulación de comparaciones imprime en el lector la grata imagen de una mujer cuya espléndida hermosura es alabada por la voz poética en gradación ascendente, a saber, en uno de sus cursos comparativos ella adquiere características minerales que aumentan en tamaño y presencia: va de ser una “alhaja” (v. 2), que se adivina fina y pequeña, a compararse con una “piedra blanca” (v. 16), que podría ser algún alabastro¹⁰ o mármol usado en las esculturas, para finalmente alcanzar la talla de un imponente “monumento” (v. 22). Estas imágenes campestres remiten a otro tópico literario de Occidente, el *locus amoenus*.

La perspectiva global que se desprende al leer ambos poemas sugiere que el poeta retoma el tópico del *locus amoenus*. Si sus orígenes se remontan a la antigüedad clásica,¹¹ es gracias a la lírica amorosa de Petrarca que se propaga por Europa y entre sus

¹⁰ Petrarca utilizaba ya la comparación de la mujer con el alabastro en su canción CCCXXV (2: 921; v. 16).

¹¹ Sara Sturm-Maddox recapitula: “The classical *locus amoenus*, we may recall, was indebted for its designation to Virgil’s constant term for ‘beautiful’ nature; it was both ‘pleasant’ and a place ‘for pleasure.’ The Virgilian commentator Servius . . . explains that such places are ‘loca solius voluptatis plena,’ and further identifies that pleasure with love, ‘amoenus’ with ‘amor’ ” (280-281). Sturm-Maddox hace notar también que “the poet who writes of Laura in this *locus amoenus* has classical prototypes” (280), refiriéndose a Petrarca.

continuadores.¹² En ambos poemas Paz sitúa a la mujer amada en un espacio ideal donde la naturaleza es benevolente, en rasgos generales, y se encuentran las circunstancias tradicionalmente propicias para el amor: tranquilidad, soledad de pareja, atmósfera placentera. En “Primavera y muchacha” se adivina un clima dulce —por la “Primavera” del título y las referencias al “calor” (v. 1), la “estación indecisa” (v. 2) y la “flor al sol” (v. 10) que se “abre” (v. 9) en ese momento del año— dentro de un ámbito florido y delicado —“tallo” (v. 1), “flor” (v. 10), “guantes de musgo” (v. 7)— en el que domina un “lago” (v. 5) y tal vez una montaña —“allá arriba” (v. 6)—. En comparación, en “Aislada en su esplendor” el panorama acogedor se despliega con mayor detalle; allí hay una mujer que yace a la intemperie, “dormida” (v. 3) entre arboledas —“árbol” (v. 6), “álamos y eucaliptos” (v. 12)—, pedruscos —“roca” (v. 9), “piedra” (v. 16)—, “montaña[s]” (v. 10) y “agua” (vv. 5, 11, 17, 20) en abundancia —“cascada” (v. 7), “río” (v. 8), “estanque” (v. 11) y “manantial” (v. 21)—. El entorno que se dibuja no es solamente apacible sino protector; el cuerpo femenino está expuesto a un espacio silvestre del que está resguardada —“[a]islada” (v. 1), “reposa” (vv. 4, 11, 16), “[a] la sombra” (v. 6), “al pie” (vv. 9, 10), “cráter extinto” (v. 17), “a la orilla” (v. 20, dos veces)—, pero curiosamente es ella misma quien lleva en sí la amenaza y el peligro latente pues desde el inicio del poema es presentada “[c]omo un arma dormida y temible” (v. 3). En el contexto del *locus amoenus* es natural que cualquier amenaza que pueda interponerse entre los amantes esté encubierta; de hecho, en el poema se refuerza la idea de que el tiempo y el espacio del encuentro de los amantes está libre de peligros por el campo léxico de la protección que acaba de mencionarse y por la metáfora de los senos que “son dos aldeas dormidas” (v. 15). Esta figura indica que, si bien ella pertenece al mundo social con convenciones restrictivas, en su reunión amorosa las mismas pueden permanecer al margen o “dormidas”. A pesar de que en “Primavera y muchacha” también hay ciertas señales amenazantes como “[c]acerías” (v. 6), “se precipita” y “sin fondo” (v. 14), el peligro ambiental en realidad tiene connotaciones amorosas y es menos explícito porque la carga erótica está más velada, como se expone más tarde.

Aunque ambos poemas describen un *locus amoenus*, una divergencia mayor entre los dos tiene que ver con su grado de aproximación o alejamiento de los tópicos petrarquistas. Por un lado, en “Primavera y muchacha” el ambiente se apega más a la tradición por ser luminoso y en parte diurno —“reflejos” (v. 6), “luz” (vv. 8 [dos veces], 18) “sol” (v. 10) y “[b]rilla” (v. 17)— y, aunque en el poema hay contrastes que no son ajenos a la tradición petrarquista —el “calor” (v. 1) del entorno contra las aguas “heladas del lago” (v. 5)—,¹³

¹² Hay numerosos ejemplos de este tópico en la obra de Petrarca, entre ellos descuella el poema CXXVI del *Cancionero* —“perhaps Petrarch’s most famous canzone” (Musa y Manfredi xix)—, donde la voz poética se descubre en un *locus amoenus*, mientras que el poema CXXV “begins with a rocky ascent through the language of paradox to reach a kind of *locus amoenus* (earthy paradise)” hacia el final del mismo (Musa y Manfredi xix).

¹³ Leonard Forster recuerda la rica imaginería de Petrarca con sus “antithetical paradoxes” (6). De hecho, especifica Forster, Petrarca usa “simple concepts and concrete images: heat-cold, flame-ice, peace-war, the candle (the beloved) which attracts the moth (the lover); the salamander (the lover living amid the flames of his passion); the hooked fish (the lover); the sun (the beloved)”, que por ser tan concretos terminaron por convertirse en “the basis of love emblems” (7) que poetas posteriores explotan todavía con fervor. Aunque no vamos a elaborar este punto, varios críticos han señalado la afición de Paz por los contrastes que pudo haberle llegado tanto por la vía romántica como por la barroca, más directamente ligada al petrarquismo. Por ejemplo, Fernando del Paso ve en la poesía amorosa de Paz, “con frecuencia de un maravilloso erotismo”, una sensualidad llena de contradicciones al estilo romántico de Blake y sus celestes infiernos, a saber, “la

para el lector prevalece la sensación de tibieza del día primaveral que anuncia el título. Por otra parte, en “Aislada en su esplendor” la referencia temporal es “la noche” (v. 4), a la que se opone la luminosidad que emana de la mujer amada que “brilla” (v. 2) en su “esplendor” (v. 1) y es agradablemente “blanca” (v. 16). A diferencia del clima templado del primer poema, en el segundo se reconoce tórrido por su mención del “verano” (v. 11), pero de la misma forma hay sensaciones encontradas: el “agua fresca” (v. 5) y el “río . . . helado” (v. 8) son contrapunto del calor estival. La discrepancia climática entre los poemas obedece también a que en el segundo la carnalidad se manifiesta con mayor claridad, hecho que lo distancia más del neoplatonismo petrarquista.¹⁴

Si el ambiente agradable se acopla bien a la hermosura de la amada, otro tópico petrarquista la complementa: su juventud. Numerosos poemas de Petrarca enaltecen los atributos juveniles de la amada, entre ellos, la canción XXXVII que celebra su “bello y joven pecho” (1: 229; v. 102) y la CXXVII que elogia su “juvenil figura” (1: 461; v. 19). Otros poemas sirven el mismo propósito, aunque no nombran el vocablo joven. Por ejemplo, los sonetos CCXX y CLVII refieren características propias de la mocedad: en el primero lucen unas magníficas “rubias trenzas” adornando una “frente serena” (2: 683; vv. 2, 8) —sin arrugas— y, en el segundo, se alaba también una rubia cabellera (“Oro el cabello”) que enmarca un rostro de cejas oscuras y lozanos ojos negros y brillantes (“cejas y ojos, ébano y estrellas”) (2: 545; vv. 9, 10). Haciendo eco de Petrarca, Paz retoma el tópico de la juventud en los poemas que estudiamos, pero es menos explícito debido quizás a una inquietud profesional de no caer en meras repeticiones de lugares comunes, sino de aprovecharlos para sus particulares fines creativos, a la vez que para renovarlos usando su propia voz, voz que alcanza a ser original sin dejar de estar impregnada de tradición occidental. Así, en “Primavera y muchacha” el poeta insiste en la frescura de la amada con la obvia elección de la palabra “muchacha” del título, rotundamente portadora del sema de la juventud; como lo advirtió Remley Rambo en un estudio sobre la mujer en la poesía paciana, en él constata que “Paz’s vision of the girl [muchacha] represents the universal qualities of feminine youth” (96). La reiteración de esta idea se encuentra en el uso de la hipálage de los dos primeros versos: “En su tallo de calor se balancea / La estación indecisa”. Estas líneas confirman la correspondencia de la “[p]rimavera” con la “muchacha” porque ambas comparten el frescor, el garbo y la ligereza de una tierna flor;¹⁵ además, la primavera simboliza el comienzo, en oposición al otoño que refiere a la vejez. De manera similar, los

oscuridad luminosa, el espejo ciego, el fuego congelado, la nieve ardiente, la serena turbulencia, la soledad multitudinaria” (10). Por su parte, Antonio Puro Morales identifica también la representación contradictoria de la mujer en “Semillas para un himno”, en la que se torna ya agua, ya fuego. El estudioso nota que la mujer encarna elementos “contrarios que se sintetizan en el poema en relación de complementariedad” (154), donde las ambivalencias y oposiciones serían más bien complementarias y formarían parte intrínseca de la poética paciana y de la experiencia amorosa que plasman sus poemas.

¹⁴ Abigail Brundin afirma que el neoplatonismo es “a governing principle of Petrarchan production” (7). De manera similar, Lorna Close pone de relieve actitudes neoplatónicas en el petrarquismo, como “the distinction between spiritual love and vulgar sensuality; the rejection of hope of conquest or physical favours; the adoration of spiritual beauty as manifestation of the divine” (838).

¹⁵ Con una perspectiva no completamente distinta, Puro Morales propone que el “tallo de calor” representa a la mujer de este poema como un “objeto incandescente que a través del conocimiento comunica nueva vida, vida espiritual y perdurable” (154); esa “nueva vida” parece referir también a la juventud, así como a la renovación que ofrece el amor.

dientes petrarquistas representan mocedad y también participan del ideal de belleza en el imaginario poético occidental. A manera de ilustración podemos citar un par de sonetos en los que Petrarca los describe muy blancos entre labios encarnados; son “perlas y rosas, donde recogido / daba el dolor ardientes voces bellas” en el soneto CLVII (2: 545; vv. 12-13); en el CC el amante adora su “bella boca angélica, de perlas / llena y de rosas y palabras dulces” (2: 631; vv. 10-11); y en el CCXX se perciben como “perlas en las que fragua y frena / dulces palabras” (2: 683; vv. 5-6). En cuanto a Paz, en “Primavera y muchacha” retoma el modelo petrarquista y transforma los dientes en “luz en [s]u boca” (v. 8). Ese brillo puede interpretarse como el níveo color de los dientes de una joven mujer.

Adicionalmente, la metáfora *in absentia* que habla de un “tallo” (v. 1) titubeante expresa con claridad la imagen de una mujer joven por el cliché de la “flor” (v. 10). La flor, cuya especie en este caso no se especifica, pero que tradicionalmente es una rosa, simboliza el amor amenazado por el paso del tiempo: la mujer amada es, en su juventud, delicada y encantadora, como la rosa, pero también es portadora de una belleza efímera porque “[l]es roses et les liz ne regnent qu’un printemps” (*Le premier* 291), como sentencia Ronsard, el gran poeta renacentista francés admirado por Paz —como se verá más tarde— y notable heredero del petrarquismo.¹⁶ La primavera no es eterna, ni lo es la juventud.

En “Aislada en su esplendor” la juventud se descubre por el inequívoco adjetivo “fresca” (v. 5) y por su “rápida cintura” (v. 8), en relación con la atractiva delgadez típica de las mozas. Si bien este poema no insiste más en el atributo juvenil de la amada, no es una asociación disparatada si se recuerda que para Paz “[l]a juventud es el tiempo del amor” (347), como ostenta en *La llama doble*. En su larga exposición no exenta de contradicciones,¹⁷ Paz señala lo difícil que es “amar a un cuerpo envejecido o desfigurado por la enfermedad” (347). De inmediato se corrige y asegura que “no [es] enteramente imposible” porque “el erotismo es singular y no desdeña ninguna anomalía. ¿No hay monstruos hermosos?” (347). Su pregunta retórica corrobora comentarios vertidos en un capítulo anterior:

¹⁶ La fugacidad del tiempo y, por ende, de la juventud es un tema caro en Ronsard. En su oda XVII de *Le premier livre des odes*, Ronsard induce a la dama a aprovechar sus gracias, belleza y juventud antes de que la senectud la alcance: “Cueillez, cueillez vostre jeunesse : / Comme à ceste fleur la vieillesse / Fera ternir vostre beauté” (*Les odes* 420). En Ronsard, los años menoscaban solamente a la parte femenina y se le niega, en la ancianidad, cualquier rol en una relación erótico-amorosa. En el célebre soneto XLIII “Quand vous serez bien vieille, au soir à la chandelle” de *Le second livre des sonnets pour Hélène*, el poeta describe con terrible elocuencia la vejez de esa mujer a quien no le va a quedar más que recordar aquellos tiempos pasados en los que Ronsard mismo celebraba su hermosura (“Ronsard me celebróit du temps que j’estois belle”), entonces, anciana y encorvada, ella lamentará haber sido arrogante y desdeñosa (“Vous serez au foyeur une vieille accroupie, / Regrettant mon amour et vostre fier desdain”). Así, tras infundir temor en la aún joven y bella mujer, los últimos versos (“Vivez, si m’en croyez, n’attendez à demain : / Cueillez dès aujourd’huy les roses de la vie” [260]) la tientan a actuar en el momento y a aceptar los amores de Ronsard antes de que sea demasiado tarde y la vejez la encuentre a ella y la muerte lo alcance a él.

¹⁷ Las contradicciones son parte inherente de la labor creativa paciana. En su poesía aparecen en gran medida como herencia del petrarquismo. En su ensayística, en cambio, podrían ser “consecuencia de la naturaleza predominantemente asistemática del pensamiento de Paz” (76), propone Pastén. Sin embargo, el crítico nota que Paz se sirve con habilidad de ellas en *La llama doble* para escapar de la posibilidad de encontrarse “ante el callejón sin salida de alguna certeza absoluta”. Así, “la dialéctica de los contrarios” en la que Paz “enraizó toda su obra” explicaría, por ejemplo, la presencia de paradojas, y también habría buscado protegerlo “de las posibles críticas” (76).

La hermosura, además de ser una noción subjetiva, no juega sino un papel menor en la atracción amorosa, que es más profunda y que todavía no ha sido enteramente explicada. Es un misterio en el que interviene una química secreta y que va de la temperatura de la piel al brillo de la mirada, de la dureza de unos senos al sabor de unos labios. (289)

Pese a que en su ensayo Paz busca minimizar el rol de la belleza y de la mocedad en el amor —comprensible porque en ese momento era un hombre de edad avanzada—,¹⁸ cuando habla de “la dureza de unos senos” vuelve a bosquejar un cuerpo femenino joven y hermoso; y es esa cualidad física la que el lector se representa en “Aislada en su esplendor” cuando se hace mención de los “pechos” (v. 15) de la amada. Es revelador que Paz coincida con otro gran poeta español, Luis Cernuda, al también equiparar el “cuerpo” erotizado con la edad vigorosa: “Un cuerpo joven es un sistema solar, un núcleo de irradiaciones físicas y psíquicas. El cuerpo es surtidor de energía, una fuente de ‘materia psíquica’ o *mana*, sustancia que no es ni espiritual ni física, fuerza que mueve al mundo según los primitivos. Al amar a un cuerpo, no adoramos a una persona sino a una encarnación de esa fuerza cósmica” (Paz, “La palabra edificante” 253), aserto que confirma su adhesión al código petrarquista de la juventud.

Desde la perspectiva petrarquista la belleza está estrechamente ligada con la juventud y con otro rasgo renacentista importante heredado del Medioevo: la blancura de la amada. En la lírica de Petrarca no es difícil encontrar este rasgo, por ejemplo, la sextina XXX trata de “una joven más blanca que la nieve” (1: 209; v. 2), en el soneto CLVII alaba la clara y lozana faz de la cortejada —“el rostro nieve cálida” (2: 545; v. 9)— y en el CXCIX sufre ante la contemplación de un guante que “cubría el marfil” de la “bella mano” de “cinco perlas” (2: 629; vv. 10, 1, 5). Siguiendo al maestro, Paz recoge este tópico en los poemas que analizamos. En el primero la “blancura” de la joven es abrigada por el aterciopelado “musgo” de la “ribera” (v. 7). Mientras que en el segundo ella también es “blanca” (v. 16). Sobresale que en ambos textos el cuerpo blanco de la joven se encuentra en calma, sereno y como suspendido, esperando el amor o reposando del mismo si seguimos la veta erótica paciana. Si bien estas características pueden parecer comunes a la mayor parte de las amadas literarias y no tener necesariamente un origen petrarquista, consideramos que en este caso se relacionan con el poeta toscano porque Paz mismo asegura que “[c]asi toda la poesía europea del amor puede verse como una serie de glosas, variaciones y transgresiones del *Canzoniere*”, como en Ronsard, Donne, Quevedo, Lope de Vega y otros grandes del Renacimiento y del Barroco, añade Paz, hasta llegar a poetas del siglo XX (*La llama* 272). Se hace evidente que el mexicano, como hispanoamericano y fiel guardián de su

¹⁸ Paz recuerda las dudas que sus años le imprimían antes de iniciar la redacción de *La llama doble*. Cuenta que deseaba hacerlo desde hacía tiempo, pero lo detenía una áspera pregunta: “¿no era un poco ridículo, al final de [sus] días, escribir un libro sobre el amor?” (*La llama* 212). Sobresale en su cuestionamiento la visión triste e incluso grotesca de un viejo osando hablar del tema, imagen que décadas atrás ya le había disgustado, por lo que la descalificó categóricamente: “En la sociedad civilizada acceder a las fantasías de un perverso o hacer el amor con *una anciana* es una exentricidad o un acto de prostitución” (“La mesa y el lecho” 81; mi énfasis). No obstante, en pocas semanas el poeta logra reponerse y escribir su obra, si no como “un adiós” o “un testamento”, dice, sí como una carta de creencia que contendría la declaración de sus convicciones, haciendo eco de su poema homónimo (*La llama* 212).

herencia española,¹⁹ se incluye también en esta tradición europea de base petrarquista cuando en “Piedra de sol” (217-233) evoca a una “muchacha” de “rostro innumerable” (vv. 111, 113) que es, entre otras, como la “Laura” de Petrarca y la “Isabel” (v. 115) de Garcilaso de la Vega, introductor de los temas y técnicas italianizantes en la España del siglo XVI. La muchacha de Paz, aun sin nombre propio, se suma a esa ilustre genealogía de mujeres amadas y aparece en otros poemas, como los que aquí estudiamos, porque para el poeta “todos los nombres son un solo nombre, / todos los rostros son un solo rostro” (vv. 148-149).

Los tópicos de la tradición occidental que Paz retoma en “Primavera y muchacha” y “Aislada en su esplendor” lo aproximan y al mismo tiempo lo apartan del petrarquismo porque el ideal del toscano está fuertemente ligado a la abstracción neoplatónica privada de sexualidad, mientras que el modelo poético amoroso paciano se allega, en menor o mayor medida, al erotismo carnal, tema que se explora enseguida.

Inspiración y rechazo del “Fundador”

En efecto, en “Primavera y muchacha” y “Aislada en su esplendor” el erotismo está presente de diferentes maneras. En el primero es mucho más abstracto que en el segundo, pero en ambos trasluce el peso de la sexualidad, lo que no puede causar extrañeza porque, como han observado algunos críticos, el “tema del amor erótico... se encuentra presente en toda la obra de Paz” (Pastén 67),²⁰ mientras que la “imagen central... en toda [su] poesía... es la auténtica experiencia erótica” (Kristal 125). Hay que aclarar que dentro de la filosofía personal que Paz formuló en una entrevista con Guibert (“Octavio Paz”) y que desarrolló décadas más tarde en *La llama doble*, el amor, el erotismo y la sexualidad son aspectos diferenciados “del mismo fenómeno” (*La llama* 215). En esa entrevista Paz define “tres niveles: el nivel sexual, biológico y animal; el nivel erótico, social, y el nivel personal, amor” (“Octavio Paz” 407). En la primera categoría coloca el burdo contacto físico exento de emociones que funciona a una escala puramente “animal y aun vegetal” (407); en la segunda, el erotismo deviene una característica privativa de los seres humanos que, aunque se basa en la sexualidad, incluye “un elemento de libertad e imaginación” (407) creativa entre los amantes, cuya unión transforma el primigenio contacto físico en algo más; finalmente, a la “plural[idad]” del erotismo Paz opone la singularidad “interpersonal” (408) del amor que ocurre cuando dos enamorados mantienen una

¹⁹ Paz reflexiona sobre su orgulloso linaje español al recibir el Nobel: “Mis clásicos son los de mi lengua y me siento descendiente de Lope y de Quevedo como cualquier escritor español... pero no soy español. Creo que lo mismo podrían decir la mayoría de los escritores hispanoamericanos...” (“La búsqueda” 31-32). Por su parte, Juan Manuel Portillo identifica textos en los que Paz dialoga con Quevedo, como “Homenaje y profanaciones” y “Respuesta y reconciliación” (66); también destaca una cita textual de un verso de Lope de Vega en “Carta de creencia” (56, 67), aunque rechaza un parentesco entre el soneto de Lope y el largo poema paciano porque, pese a que el primero “es un poema lleno de furor, apasionado, ... [es] ajeno al sentimiento amoroso” que acentúa Paz (60).

²⁰ Según Pastén, el “tópico del amor, tan ubicuo en su poesía” (67), también es abordado copiosamente en su prosa. Lo erótico amoroso, recapitula Pastén, aparece por primera vez en “La dialéctica de la soledad”, incluido en *El laberinto de la soledad* (1950), después en dos secciones de *Conjunciones y disyunciones* (1969) —“Juicio de dios, juego de dioses” y “Alquimia sexual y cortesía erótica”—, en entrevistas como la ofrecida a Rita Guibert en 1970 (“Octavio Paz” 67-68), en *Apariencia desnuda* (1973) y en otros textos como en *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe* (1982).

relación de exclusividad, porque “[l]a idea del *amor* implica elección de un cuerpo y un alma únicos: una persona” (408; énfasis en el original). Paz establece de esta forma la suprema importancia de lo físico como fundamento de las relaciones eróticas y de su grado último, el amor; filosofía que modifica el tradicional díptico platónico mundo sensible-mundo inteligible porque “el eros platónico busca la desencarnación” (*La llama* 343), mientras que el eros paciano —si bien tiende a una noción idealista del amor como valor supremo de inspiración platónica— busca al mismo tiempo lo carnal: “Por el cuerpo, el amor es erotismo y así se comunica con las fuerzas más vastas y ocultas de la vida. Ambos, el amor y el erotismo —llama doble— se alimentan del fuego original: la sexualidad. Amor y erotismo regresan siempre a la fuente primordial, a Pan y a su alarido que hace temblar la selva” (343-344). “Primavera y muchacha” y “Aislada en su esplendor”, fuertemente arraigados en lo corporal, ilustran estos conceptos pacianos puestos en claro en sus entrevistas y ensayos. Sin embargo, el furioso “alarido” de Pan se desdibuja gracias a la transformación lírica que logra el escritor. Al poetizar la sexualidad entre los amantes, al darle un vuelco imaginativo y “transformar[a] en una representación” (Paz, *La llama* 276), la eleva a rango de erotismo.

En “Primavera y muchacha” el erotismo subyace tras las imágenes poéticas de una forma menos directa, pero la conexión entre la primavera y la mujer joven del título da pie a una interpretación erótico-amorosa del texto. Paz retoma el lugar común que asimila a la “muchacha” con la estación que, personificada por los antiguos griegos como una mujer portando una corona de flores (Cirlot 203), representa un periodo de florecimiento, vigor y renovación o comienzo. Es la época que se identifica con el amor y el deleite en la naturaleza y, por analogía, con el amor y el goce en la pareja del poema. El símbolo de la primavera también puede reflejar el despertar sensual en la joven porque es la “estación indecisa” (v. 2), en referencia al clima templado y cambiante característico de esos meses y a la titubeante sensualidad de la joven. Pero a diferencia de la contemplación platónica que invita al quietismo, los apetitos femeninos se ostentan como algo natural y, por lo mismo, son satisfechos con plenitud: “[s]u cuerpo se abre... / [c]omo una flor” (vv. 9-10) y, enseguida, “[t]odo se precipita en un ojo sin fondo” (v. 14). En este punto, la contemplación de la mujer acogida delicadamente por los “guantes de musgo” (v. 7) ribereños se despeña en el contacto sexual, dejando atrás la abstracción platónica. Siguiendo el tresdoble paciano, la bestialidad de la sexualidad aparece en la imagen de las “[c]acerías” (v. 6) y en la metáfora punto menos que pornográfica del “ojo sin fondo” (v. 14) para identificar las partes femeninas. Hay que añadir que esa audaz metáfora no es un caso único en la obra de Paz. A saber, en *Conjunciones y disyunciones* (1969) el mexicano plantea “la identidad entre el ojo del culo y el de la cara” (Sefamí 21) e incluso se impacienta porque todavía “nadie ha escrito una historia general de las relaciones entre el cuerpo y el alma, la vida y la muerte, el sexo y la cara” (*Conjunciones* 131). Luego de matizar su análisis con ejemplos de Quevedo y Góngora remata: “El sol disuelve la dualidad cara y culo, alma y cuerpo, en una sola imagen, deslumbrante y total. Recobramos la antigua unidad...” (*Conjunciones* 112).²¹ Si

²¹ Paz trató el tema del “culo como cara y la cara como culo” (*Conjunciones* 112) en su prólogo a la singular *Nueva picardía mexicana* de Armando Jiménez —recogido en *Conjunciones y disyunciones*—. Allí, refiriéndose a un poema picaresco de Quevedo, Paz “discusses the entertainment value of juxtaposing human faces and buttocks together with their expressive orifices in a picaresque context” (Earle 59). Más allá de este

bien la primera antinomia sorprende, la segunda es típica de Paz. La crudeza de la imagen del “ojo” femenino se suaviza en el poema por el íntimo tuteo (vv. 7, 8, 9, 11, 18, 19) que usa la voz poética para dirigirse a la bella mujer que lo apasiona. Así, la cercanía de los amantes se establece a un nivel allende el cuerpo: es erotismo.

Si en “Primavera y muchacha” se poetizan los escauceos amorosos y su feliz culminación que promete repetirse, en “Aislada en su esplendor” se crea la sensación de calma después del torrente amoroso. Es más, casi podría decirse que el primer poema precede al segundo, o que se complementan, para ir a tono con el pensamiento “dialéctico” del mexicano que “es la apuesta por la no contradicción, por la conjunción” (Areta 156). Se valida la confrontación de estos poemas porque cada uno es una parte de un todo que adquiere o renueva su significado en tanto que se relaciona con otros textos o fragmentos; como ha establecido Paz, “el fragmento es una partícula errante que sólo se define frente a otras partículas: no es nada si no es una relación... [o] un tejido de relaciones” en constante movimiento que no cesa de variar y crecer en significados (*Corriente* 1). En “Aislada en su esplendor” la voz poética contempla a la mujer después del contacto erótico y, como en el primer texto, termina asimismo con la certeza de la repetición cíclica, también recurrente noción paciana. Al comienzo del texto, la mujer “[r]eposa... en la noche” (v. 4), pero no se encuentra en permanente inercia, sino en un estado de intermisión: es “una cascada detenida en mitad de su salto” (v. 7) y un “río de rápida cintura helado de pronto” (v. 8). La fuerza motriz del agua que se interrumpe súbitamente es la metáfora de la cúspide sexual que acaba de pasar. Una serie de símiles en estructura paralelística asocia de modo significativo diversas manifestaciones del agua con la mujer. Al principio ella es sencilla “agua fresca” (v. 5) en calma —“con los ojos cerrados” (v. 5)— que enseguida eleva su condición a “cascada” (v. 7) y “río” (v. 8) veloz, para luego volver a la inmovilidad del “estanque” (v. 11) e incluso desvanecerse en imaginaria “agua lunar en un cráter extinto” (v. 17).²² Mediante esta efusión de formas, presencias y ausencias acuáticas, la mujer paciana cobra un peso extraordinario en el poema porque el parangón con las aguas también simboliza “the universal sum of virtualities” (Eliade 130) erótico-amorosas, en este caso. Mircea Eliade explica que las aguas son “*fons et origo*, ‘spring and origin,’ the reservoir of all the possibilities of existence; they precede every form and support every creation” (130; énfasis en el original), significado que Paz retoma y reasigna a la mujer, reforzándolo hacia el final cuando la asocia con un “pausado manantial” (v. 21) que

ejemplo picaresco, explica Peter G. Earle, Paz se sirve de las dicotomías como poeta y pensador porque “senses that opposites provide balance: the present is ‘perpetual,’ oriental ‘conjunctions’ invite comparison with occidental ‘disjunctions;’ poetry of communion leads to poetry of solitude” (59). Desde otro ángulo, Jacobo Sefamí plantea que en la época en la que Paz escribe ese prólogo “no sólo está trabajando la poesía amorosa, sino que está usando metáforas propiamente sexuales”; en ese texto, comenta, el poeta se atreve a “asociar lo burdo con lo elaborado, lo escatológico (la mierda) con el oro, lo bajo (lo que se oculta con las ropas: los órganos genitales y el trasero) con lo alto (la cara)”, haciendo eco de “los mismos mecanismos” del “gran acervo cultural” (18) de la picaresca popular para hablar de ese tema que, en palabras de Paz, “es un secreto conocido por todos pero que no puede mencionarse con su nombre en público” (*Conjunciones* 111), argumento que coincide con nuestra propia interpretación de “Primavera y muchacha”.

²² Paz menciona la asociación del “cráter” con la intimidad femenina en un escrito en el que hace referencia a Sade y a los “arquetipos eróticos” de los antiguos estoicos: “Equivalencias, ecuaciones: falo y volcán, vulva y cráter” (*Conjunciones* 114).

funciona precisamente como fuente y origen del erotismo paciano.²³ La imposible imagen de una fuente inmóvil que estabiliza su forma en un “transparente monumento” (v. 22) hace suspirar a la voz poética. La interjección “Oh” (v. 22), que de entrada parece fútil y vetusta, tiene la múltiple función de marcar la admiración ante la concretización de la figura femenina —es decir, expresa la afortunada impresión de ver a la compañera presente una vez más luego de los escauceos amorosos en la que se tornó proteica o hasta incorpórea como el “agua lunar” (v. 17)— y de remitir a emociones fuertes e indefinidas que pueden abarcar sorpresa, deseo intenso o extenuación física. De esta forma, la analogía agua-mujer logra elevar la sexualidad a nivel de erotismo paciano porque sobrepasa la llana corporalidad representada con claridad por las partes femeninas más obvias: “sus piernas” (v. 13), “su sexo” (v. 14) y “[s]us pechos” (v. 15). El orden ascendente escogido para aludir a las partes anatómicas femeninas sugiere, por una parte, que el “sexo” es el centro de la amada y de la interacción de los amantes —además, esa palabra aparece al final del verso y cerca de la mitad del poema para reforzar su centralidad—; por otra parte, la evidente connotación erótica de “[s]us pechos” coexiste con su representación como “dos aldeas dormidas” (v. 15), sinécdoque del aspecto social que, como se ha dicho, permanece suspendido mientras ocurre la interacción amorosa. Esta metáfora causa cierta extrañeza en un poema donde desbordan las comparaciones con elementos naturales y confirma que para Paz “[e]l acto erótico es una ceremonia que se realiza a espaldas de la sociedad” (*Un más allá* 46), en la intimidad más total, con el objeto de que la unión entre la pareja pueda dar lugar a lo que Paz llama amor, “la metáfora final de la sexualidad” (*La llama* 276),²⁴ concepto muy alejado de lo que popularmente se entiende como amor platónico —una atracción ideal que no puede ser satisfecha y que se goza nada más que en la contemplación— por aferrarse a lo carnal.

Pese a que el erotismo concreto y realizado distancia a Paz del platonismo, su extremada idealización del amor en tanto que bien supremo lo aproxima.²⁵ En los textos filosóficos de Platón, la idea del amor se refiere a la fascinación por la belleza que engendra un bien inconmensurable. En *El banquete*, por ejemplo, el amor aparece como un camino

²³ En cuanto al simbolismo de las palabras y a la multitud de significados, concidimos con la interpretación de César Augusto Sánchez Taborda cuando asegura que Paz hace suya la postura “de Herder y algunos románticos alemanes para quienes la esencia del lenguaje es simbólica porque posibilita el cambio de un elemento de la realidad por otro, según ocurre con las metáforas, o de desplegar un sentido entero de esta a partir de un pequeño rasgo, como ocurre en la metonimia. Cada palabra o conjunto de ellas es un elemento mágico de variabilidad constante en la historia, donde cada cosa es susceptible de cambiarse por otra” (61).

²⁴ Paz añade que “el erotismo es un mundo cerrado . . . a la sociedad” y que “niega al mundo” exterior en beneficio de la intimidad de los amantes que quedan como “fantasmas” de sí mismos al lograr que el erotismo los lleve “más allá” de todo y de todos (*Un más allá* 47; énfasis en el original). De manera similar, cuando se trasciende lo erótico y se alcanza el grado último, el amor “se presenta, casi siempre, como una ruptura o violación del orden social. . . . Es una pasión que, al unir a los amantes, los separa de la sociedad” (*La llama* 281).

²⁵ Otro elemento platónico que se descubre en Paz es su sentimiento de alienación original y su ansia por completarse con el otro en la relación amorosa. En realidad, Paz afirma que el mito platónico del andrógino “despierta en nosotros resonancias también profundas: somos seres incompletos y el deseo amoroso es perpetua sed de completación” (*La llama* 234), pero no nos detendremos en este aspecto porque no es evidente en los poemas que examinamos.

ascendente hacia la belleza misma que conduce a la felicidad absoluta y perenne.²⁶ De manera análoga, el embeleso paciano en “Primavera y muchacha” y en “Aislada en su esplendor” hace de la mujer amada un sinónimo de belleza que personifica el sumo bien. Como se ha advertido, a diferencia de la filosofía griega, ese sumo bien no vendría de la mera contemplación abstracta de la belleza o las formas ideales, sino del clímax erótico que conduce a los amantes a gozar de un instante máximo de felicidad. Pero la teoría paciana va todavía más lejos, ya que requiere que para que el erotismo se eleve a rango de amor, la culminación erótica tiene que darse con exclusividad, libertad y totalidad de los involucrados. Dicho de otra forma, el amor paciano involucra tres elementos indispensables: “la exclusividad, que es amor a una sola persona; la atracción, que es fatalidad libremente asumida; [y] la persona, que es alma y cuerpo” (*La llama* 293). Para Paz el amor no es un acto solitario propio del filósofo, como en Platón, sino una conjunción de dos que buscan volverse uno en su efímera unión. Si en las primeras etapas de *El banquete* se involucra a otros, estas personas funcionan como meros coadyuvantes en la trascendencia del individuo que, por lo demás, es siempre un varón, ya que en la teoría platónica se excluye a la mujer.²⁷ En contraste, la teoría del amor de Paz reivindica el papel de la mujer como compañera necesaria en igualdad de condiciones porque, insiste, “[n]o hay amor sin libertad femenina” (*La llama* 254).²⁸ Más aún, cuando ese amor se alcanza hay un reconocimiento recíproco de individualidades que “no niega al *otro* ni lo reduce a sombra” (*La llama* 288; énfasis en el original), porque es una cabal “transformación del objeto erótico en persona” o “en sujeto dueño de albedrío” (289). No obstante, este amor ideal entre pares que se conocen a la perfección, se respetan y desean, parece quedarse solamente en teoría en los poemas que nos interesan porque al analizarlos encontramos

²⁶ En *La llama doble* Paz se detiene en el pasaje de *El banquete* en el que Sócrates discute lo que Diotima de Mantinea, una sabia sacerdotisa extranjera, le dijo sobre el amor: “Diotima ve al amor como una escala: abajo, el amor a un cuerpo hermoso; en seguida, a la hermosura de muchos cuerpos; después a la hermosura misma; más tarde, al alma virtuosa; al fin, a la belleza incorpórea. Si el amor a la belleza es inseparable del deseo de inmortalidad, ¿cómo no participar en ella por la contemplación de las formas eternas? La belleza, la verdad y el bien son tres y son uno; son caras o aspectos de la misma realidad, la única realidad realmente real” (236).

²⁷ Platón privilegia al hombre, en particular al filósofo, y la función de la mujer es de subordinación, a pesar de que en el pasaje referido de *El banquete* sea una sabia extranjera la que define el amor. Esto no es una contradicción, sino “una *reminiscencia*”, explica Paz, “precisamente en el sentido que da Platón a esta palabra: un descenso a los orígenes, al reino de las madres, lugar de las verdades primordiales. Nada más natural que una anciana profetisa sea la encargada de revelar los misterios del amor” (*La llama* 235; énfasis en el original).

²⁸ Paz limita el amor a las parejas heterosexuales porque, desde su punto de vista, la homosexualidad es una “excepción” a la norma (*La llama* 307). En la citada entrevista con Guibert, sobresale que Paz se refiere a la homosexualidad como “una desviación”, pero se corrige de inmediato y la coloca como parte de las “excentricidades eróticas” o “manías” del ser humano, que en realidad “son notas extremas de la armonía erótica, matices del tejido universal” (“Octavio Paz” 403-404). El entrevistado añade, como nota de cortesía, su respeto por las luchas sociales de reivindicación de dicho grupo, tema que retoma de manera tangencial en *La llama doble* cuando habla de las prohibiciones amorosas en diferentes sociedades (286). En relación con este asunto, se puede recordar la admiración que Paz sentía por Cernuda por su forma de poner el amor —homosexual o no, no importa— en primer plano. Cernuda, afirma Paz, “no defendió el derecho de los homosexuales a vivir su vida (ése es un problema de legislación social) sino que exaltó como la experiencia suprema del hombre la pasión del amor. Una pasión que asume esta o aquella forma, siempre diferente y, no obstante, siempre la misma” (“La palabra edificante” 254).

que la parte femenina queda relegada a un rol pasivo que no corresponde a los postulados teóricos de Paz.

En el fondo, tanto “Primavera y muchacha” como “Aislada en su esplendor” contradicen la teoría paciana sobre el amor, dado que la parte femenina se proyecta más como “objeto del encuentro erótico” que como sujeto activo o “person[a] únic[a]” y completa en la relación íntima (*La llama* 276). Rodney Williamson nota incluso que la presencia femenina en la lírica paciana es “objectified” precisamente por el uso de palabras como “mujer” o “muchacha” (34), vocablos que se encuentran en los textos que nos ocupan: “muchacha” aparece en el título del primero y, en el segundo, “mujer” se menciona tres veces (vv. 2, 4, 16). Pese al lirismo de las imágenes y a la belleza que comunican, en estos poemas la mujer es un hermoso cuerpo que se desea y del que la voz poética masculina se sirve para el goce sexual; esto es, la parte femenina se presenta como un objeto de contemplación bastante concreto —a diferencia de la abstracción e idealización platónicas— y no un sujeto completo o un par, como pretende la teoría de Paz. En términos de Platón, “muchacha” y “mujer”, al pertenecer al mundo sensible y no al mundo inteligible, enfatizan los aspectos más bajos del ser humano que el filósofo griego rechaza; como explica Anders Nygren sobre el amor platónico, “its whole tendency is to seek deliverance from the merely sensual. Plato does all in his power to prevent the confusion or identification of the Eros which he has in mind, with ordinary sensual love” (51). En otras palabras, Platón refuta la grosera corporalidad porque tiende a la contemplación pura del mundo de las ideas, en tanto que para Paz la contemplación de la sublime belleza femenina es el preámbulo y también el epílogo del clímax sexual, como se observa de manera respectiva en “Primavera y muchacha” y en “Aislada en su esplendor”.²⁹

En el primer poema, la afinidad y alejamiento de la herencia platónica traslucen en una construcción anafórica hacia el final del texto, que de alguna forma recuerda la alegoría de la caverna: “Todo se precipita en un ojo sin fondo / Basta un parpadeo / Todo reaparece en el mismo ojo / Brilla el mundo” (vv. 14-17). Según este mito platónico, el hombre es prisionero del mundo sensible en una caverna oscura y no puede salvarse más que siguiendo al filósofo, quien trata de alcanzar la luz para salir del espacio cavernoso.³⁰ De forma análoga, la sombría caverna platónica deviene en Paz un “ojo sin fondo” que paradójicamente también da lugar a la luz, una luz magnífica que ilumina el mundo en su totalidad. Esta imagen puede remitir en un sentido directo al abrir y cerrar de ojos de la

²⁹ Llama la atención que el último poema de Paz, “Respuesta y reconciliación” (1996), dialogue también con Platón, pero esta vez en un sentido más estricto. Al discurrir “sobre el ciclo nacer-morir”, explica Sheridan, “el poema desliza una rara alternativa: acceder a un ‘instante fuera del instante’ donde se halla el ‘reino inmaculado’ de ‘las formas puras’. . . . No es ya el amor (como es la norma en la poesía de Paz) lo que abriría y poblaría ese *allí*: ahora son las figuras geométricas que todo lo preexisten, la ‘secreta escritura’ que hace legible al mundo” (“La diosa” 94, énfasis en el original). Lectura que confirma que Paz nunca abandonó su estrecho vínculo con las fuentes originales de la cultura occidental.

³⁰ En la alegoría de la caverna, narrada en el libro VII de *La República*, se discute el enfrentamiento entre el mundo sensible o visible (abajo) y el mundo inteligible o de las ideas (arriba). La alegoría plantea que los hombres están condenados a vivir atrapados en una negra caverna, pero que, no obstante, deben intentar liberarse de las engañosas sombras para alcanzar el bien supremo, la luz de la razón y del saber, que es la única realidad legítima en tanto que puede llevar a la felicidad. Esta verdad puede alcanzarse siguiendo a quien tiene acceso privilegiado a ella por contar con la singular “virtud del conocimiento”, o sea, el filósofo (780).

compañera —“un parpadeo”—, pero está más ligada al enlace sexual por el único “ojo sin fondo”. Si para Platón la salvación está en la luz abstracta del mundo de las ideas, para Paz se encuentra asimismo en la luz, pero en una que se opone al platonismo por ser parte del mundo sensible: el contacto físico con la mujer. Esta *salvación* que se alcanza por el contacto íntimo se afirma en el poema por el campo léxico de la luz y de la renovación: “reaparece” (v. 16), “[b]rilla” (v. 17), “resplandeces”, “luz” (v. 18) y “día” (v. 19). En oposición a Platón, el bien supremo en Paz no es la luz de la razón, sino la sexualidad. Se puede argüir que en este caso la carnalidad asciende a grado de erotismo paciano por el uso de palabras que humanizan y dan volumen a la compañera, como “mirada” (vv. 9, 10), “flor” (v. 10) y “hermosa” (v. 19); sin embargo, el poema no llega a expresar con justeza al elemento femenino, su libertad o individualidad, por lo que el amor, tal cual Paz lo define, queda en la imaginación y buena voluntad del lector —o del poeta mismo, quien llegó a afirmar que “en nuestra idea del amor a una persona hay un elemento platónico y cristiano (el alma) y una transgresión del cristianismo y el platonismo: esa alma única es inseparable de un cuerpo también único” (“Octavio Paz” 408). Además, el distanciamiento de lo platónico por la preeminencia de lo sexual se subraya también en la gradación ascendente: “tu blancura” (v. 7), “tu boca” (v. 8), “[t]u cuerpo” (v. 9). En ella se va del embeleso luminoso más abstracto, al delicado erotismo del beso y se culmina con la concreta corporalidad. Aunque parece que el camino es hacia abajo, en dirección inversa al platonismo, en Paz se trata en realidad de un ascenso porque es la máxima intimidad con el cuerpo del otro lo que conlleva al clímax luminoso del final.

Como se ha mencionado con anterioridad, en “Aislada en su esplendor” también hay a la vez resabios platónicos y contestación de esta tradición. Por un lado, se distancia de la abstracción platónica porque enfatiza la realización del acto erótico y facilita la visualización descarnada del cuerpo de la amante. A ratos, la carga erótica llega a ser casi obscena al optar por sustantivos llanos como el “sexo” (v. 14) y los “pechos” (v. 15) femeninos para obviar su desnudez. Por otro lado, el poema gira en torno a la contemplación de la refulgente mujer que duerme pasado el trance amoroso. Después del torbellino erótico en el cual ella tomó la forma agitada tanto de una “cascada” (v. 7) como de un “río” veloz (v. 8), ella se torna inmóvil “agua fresca” (v. 5) junto al compañero que la mira descansar; ella yace “A la sombra del árbol / ... / Al pie de la gran roca sin facciones / Al pie de la montaña” (vv. 6, 9-11). La construcción anafórica acentúa la posición privilegiada del hombre en la relación y contribuye a crear una sensación de calma y protección. El tamaño y la solidez del “árbol”, la “roca” y la “montaña” refieren aquí al varón que como centinela discreto —“sin facciones”— custodia el sueño de la pareja. La iteración del verbo reposar y su posición en los versos 4 y 11 —“Reposa la mujer en la noche / ... / Como el agua del estanque en verano reposa”— imprime una agradable y tenaz sensación de placidez y sosiego circular. Sin embargo, la redundancia de la inmovilidad femenina contribuye a su objetivación en el poema. Se cae en los roles tradicionales dicotómicos: el hombre es fuerte, protector, activo, y la mujer es hermosa, inerte, pasiva. Durante su quietud, lo único vivaz en ella son las huellas biológicas que le ha dejado el hombre como “[a]stros o peces [que] brillan entre sus piernas” (v. 13). El silencio de esa “noche” húmeda entre “musgo y arena” (v. 18) se rasga por “el lento brotar de [l]as palabras” (v. 19) masculinas que crean el poema. El verbo *brotar* otorga a estas palabras una condición acuática semejante a la de la mujer antes representada como “agua”

(vv. 5, 11, 17), “cascada” (v. 7), “río” (v. 8), “estanque” (v. 11) y “manantial” (v. 21), reforzando así el papel activo y creador del varón (el poeta) y el rol pasivo de la mujer (el poema), cuya existencia tiene origen y fin en él. Se despliega así otra idea medular en Paz, “el erotismo, aliado del deseo, de la imaginación, se convierte en un claro equivalente de la poesía” (Areta 156),³¹ donde el poema es un producto del poeta y la mujer se ostenta como coadyuvante del amante. Por lo demás, en “Aislada en su esplendor” la sosegada contemplación del bello objeto femenino, que recuerda el platonismo sin cumplirlo con cabalidad, precede y sigue al cíclico “instante” (v. 23) erótico que “brilla y se repite / Y se abisma en sí mismo y nunca se consume” (vv. 23-24). Esta idea de circularidad en la unión íntima es otro rasgo distintivo del erotismo paciano que emerge también en “Primavera y muchacha” por medio de una construcción anafórica ya revelada:

Todo se precipita en un ojo sin fondo
Basta un parpadeo
Todo reaparece en el mismo ojo
Brilla el mundo (vv. 14-17)

Si en Platón la búsqueda del bien supremo permite al hombre rebasar su condición mortal, en Paz esa búsqueda también existe pero de forma alterada. Lo cierto es que Paz sondeó la paradójica idea de una momentánea eternidad lograda por la cíclica multiplicación de fugaces momentos de éxtasis amoroso en varios ensayos y poemas. En *La llama doble* sostiene que el amor es una “tentativa por hacer del instante una eternidad” (347)³² y en “Piedra de sol” tanto la estructura como el contenido refieren a la circularidad y magnificencia del eterno instante erótico.³³ Por su parte, en “Primavera y muchacha” y en “Aislada en su esplendor”, de manera respectiva, el “parpadeo” tras el que “[t]odo reaparece” (vv. 15, 16) y “el instante [que] brilla y se repite” (v. 23) se acoplan con exactitud a esta teoría al simbolizar la fugacidad, por su rapidez, y el tiempo cíclico, por su

³¹ Díaz Miranda concuerda con Gemma Areta y añade que para Paz “there is no difference between the erotic and the poetic. Both are sublime experiences and make us alive, ‘in the moment’ ” (324). En su estudio sobre el trauma y la memoria en la lírica paciana, concluye que el erotismo redime a los amantes y, por lo tanto, la voz poética “emerges from trauma to transform into an erotic instant” liberador (326).

³² Como explica Gustavo Correa, el tema de la “relación estrecha entre amor o erotismo, experiencia de lo sagrado y revelación poética” (484) también fue tratado en *El arco y la lira* (1956). En esta obra, continúa el crítico, Paz afirma que “[a] través del amor y de la poesía” es posible “llegar a tener conciencia de la plenitud del ser... en un instante de totalidad incandescente”. Correa resume que las “imágenes eróticas son una constante en la poesía de Octavio Paz, en la misma forma en que el erotismo constituye una de las nociones claves de su teoría poética” (484).

³³ En cuanto a la circularidad del instante erótico en la lírica paciana, el máximo ejemplo es “Piedra de sol” (1957). Además de ser circular porque comienza y termina con los mismos versos —Paz arguye que su poema tiene solamente 584 endecasílabos ya que “los seis últimos no cuentan porque son idénticos a los seis primeros” (“Notas” 536)—, también es una larguísima elaboración lírica sobre el breve pero intenso clímax amoroso —“busco sin encontrar, busco un instante” (v. 85), “caigo con el instante” (v. 92), “piso mi sombra en busca de un instante” (v. 97), “años fantasmas, días circulares / que dan al mismo patio, al mismo muro, / arde el instante y son un solo rostro” (vv. 144-146), “instante que se desvanece” (v. 194)—. A pesar de tratarse de un instante, esta idea trae consigo la noción de eternidad porque en ese breve tiempo la historia, los lugares, la gente, los nombres, todo se suspende y se repite a perpetuidad gracias a que los amantes unen sus cuerpos para “defender [su] porción eterna, / [su] ración de tiempo y paraíso / ... / porque las desnudeces enlazadas / saltan el tiempo y son invulnerables” (vv. 296-297, 302-303).

proliferación. Esta posibilidad de alcanzar la eternidad, aunque no sea sino por instantes, coloca a Paz como un gran optimista —y tal vez también como un poeta un tanto *naïf*— frente a los menos optimistas o más realistas petrarquista quienes, enfrentados a la mortalidad del hombre, a su inconstancia y al paso del tiempo con su inevitable vejez y fealdad del cuerpo —como se mostró con los versos de Ronsard—, atisban una veta eterna solamente a través de la poesía. Para ellos la eternidad deviene ya no algo real y palpable, como anhela Paz, sino una eternidad literaria, concepto vecino del platonismo por hacer del amor verdadero y eterno, una abstracción. A diferencia de Petrarca, Ronsard y Quevedo,³⁴ quienes abrazan un concepto del amor que puede sobrevivir al cuerpo, la juventud y la belleza a través de la poesía que resguarda la memoria, en Paz lo tangible triunfa sobre la perfección de lo absoluto.

No obstante la admiración de Paz por la tradición occidental del amor ideal y abstracto de Platón y Petrarca, su lírica amorosa reivindica el amor real y físico, furiosamente sexual, que se afirma en el instante presente. El dilema del mexicano entre su admiración por lo absoluto y su aspiración de reconciliarlo con su vital erotismo carnal lo lleva a construir en su obra ensayística un sistema propio del amor que es complejo y paradójico, además de no estar exento de contradicciones a veces insalvables. En contrapartida, es su lírica la que se descubre capaz de resolver esas contradicciones; en poemas amorosos como “Primavera y muchacha” y “Aislada en su esplendor”, el contacto físico entre la pareja y el goce que surge de esta unión son asumidos, a pesar de que se tenga que sacrificar el ideal platónico y petrarquista del amor. Los esfuerzos de Paz van a tono con los de otros poetas latinoamericanos de su tiempo que “may use elements of the Occidental lyric tradition in distinct cultural and historical situations, not to restore or to outdo that tradition, but to make something else” (Kuhnheim 209). Ciertamente, Paz esgrime clichés petrarquistas como la belleza, juventud y blancura de la amada, además de insinuar mitos occidentales y alegorías platónicas en sus versos, pero no se conforma con seguir su herencia occidental, también la socava al valerse de la misma para enaltecer lo carnal, aspecto ajeno al ideal platónico y, dentro del cual, Petrarca y sus discípulos no pudieron erigir la sexualidad en un sistema. Paz dialoga a un tiempo con el platonismo y el petrarquismo y se distancia de ellos para que su propio ideal de amor erótico prevalezca.

³⁴ No hay que olvidar que Paz hereda la idea de la eternidad del amor del petrarquismo por vía de Quevedo. En un comentario a propósito de su homenaje-profanación a “Amor constante más allá de la muerte”, Paz explica que “[e]l soneto de Quevedo es un momento de la tradición de la poesía erótica de Occidente y está impregnado de petrarquismo y neoplatonismo: la eternidad del amor” (“Notas” 538). Como bien indica Paz, su homenaje es también una profanación, porque para él la eternidad es paradójica ya que se encuentra en el aquí y ahora del brevísimo clímax amoroso, en el “instante de totalidad incandescente” (Correa 484). De hecho, “la huella consciente de Quevedo” en Paz ha sido estudiada por críticos como Pedro Correa Rodríguez, quien insiste en que el “poeta mexicano, después de *Bajo tu clara sombra* [1935-1944] y *Calamidades y milagros* [1937-1947], se inclina decididamente hacia una temática amorosa y es en ella donde encuentra el ideario quevediano su exponente más hondo, bien como contraste, bien como decisivo soporte”. Sobre el “Petrarchist pedigree” (836) de Quevedo, ver el artículo de Close, “Petrarchism and the ‘Cancioneros’ in Quevedo’s Love-Poetry: The Problem of Discrimination”.

Obras citadas

- Areta, Gemma. "Estética y erótica en Octavio Paz". *Coloquio internacional: Escritura y sexualidad en la literatura hispanoamericana*. Alain Sicard et ál. Poitiers: Université de Poitiers, 1990. 155-165. Impreso.
- Brundin, Abigail. *Vittoria Colonna and the Spiritual Poetics of the Italian Reformation*. Aldershot: Ashgate, 2008. 1-13. Impreso.
- Cirlot, Juan Eduardo. "Estaciones". *Diccionario de símbolos*. 11^a ed. Madrid: Siruela 2007. 203. Impreso.
- Close, Lorna. "Petrarchism and the 'Cancioneros' in Quevedo's Love-Poetry: The Problem of Discrimination". *Modern Language Review* 74.4 (1979): 836-855. Impreso.
- Correa, Gustavo. "Las imágenes eróticas en 'Libertad bajo palabra': Dialéctica e intelectualidad". *Cuadernos hispanoamericanos* 343-345 (1979): 484-502. Impreso.
- Correa Rodríguez, Pedro. "Octavio Paz y Quevedo: La huella de un clásico". *Tonos* 9 (2005): s. pág. Electrónico. 14 agosto 2016.
- Díaz Miranda, Ángel. "Inescapable Present: Trauma and Memory in Octavio Paz's Poetry". *Romance Notes* 53.3 (2013): 317-327. Impreso.
- Earle, Peter G. "Octavio Paz: The Circumstances of Poetry". *The Writer's Experience: Essays on Self and Circumstance in the Hispanic Literatures*. Lewisburg: Bucknell UP, 2006. 45-62. Impreso.
- Edelman, Olivia Maciel. *Surrealismo en la poesía de Xavier Villaurrutia, Octavio Paz, y Luis Cernuda. México (1926-1963)*. Lewiston: Mellen, 2008. Impreso.
- Eliade, Mircea. *The Sacred and the Profane: The Nature of Religion*. Trad. Willard R. Trask. Orlando: Harcourt, 1987. Impreso.
- Forgues, Roland. *Octavio Paz. El espejo roto*. Murcia: Univ. de Murcia, 1992. 9-21. Impreso.
- Forster, Leonard. "The Petrarchan Manner: An Introduction". *The Icy Fire: Five Studies in European Petrarchism*. Cambridge: Cambridge UP, 1969. 1-60. Impreso.
- Gomes, Miguel. "Arte de la conjugación: Algunas reflexiones acerca de Octavio Paz y la vanguardia". *Revista de literaturas modernas* 36 (2006): 23-53. Impreso.
- González, Javier. *El cuerpo y la letra: La cosmología poética de Octavio Paz*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1990. Impreso.
- Jones, Frederic J. *The Structure of Petrarch's Canzoniere*. Cambridge: Brewer, 1995. Impreso.
- Kristal, Efraín. "La palabra y la mirada de Octavio Paz: Eros y transfiguración". *FGL* 15 (1994): 119-135. Impreso.
- Kuhnheim, Jill S. "Verbal Society: Poetry and Poets at the End of the Twentieth Century". *Latin American Research Review* 38.3 (2003): 200-209. Impreso.
- Maciel, Maria Esther. "The Lesson of Fire: Notes on Love and Eroticism in Octavio Paz's *The Double Flame*". *Theory, Culture & Society* 15.3 (1998): 393-403. Impreso.
- Madrid, Lelia M. "Octavio Paz: La espiral y la línea o la re-escritura del romanticismo". *Revista iberoamericana* 56.151 (1990): 393-401. Impreso.
- Martín-Estudillo, Luis. "Hacia una teoría de la metapoesía". *Revista de estudios hispánicos* 30.2 (2003): 141-150. Impreso.

- Martínez Torrón, Diego. "El surrealismo de Octavio Paz". Introducción. *La búsqueda del comienzo (escritos sobre el surrealismo)*. De Octavio Paz. Madrid: Fundamentos, 1983. 5-25. Impreso.
- . *Variables poéticas de Octavio Paz*. Madrid: Hiperión, 1979. Impreso.
- Matamoro, Blas. "El espejo que soy me deshabela". *Cuadernos hispanoamericanos* 525 (1994): 23-31. Impreso.
- Medina, Rubén. "Libertad bajo palabra y el revisionismo de Octavio Paz". *Literatura mexicana* 4.1 (1993): 65-85. Impreso.
- Moreno, S. Hugo. "Octavio Paz's Poetic Reply to Hegel's Philosophical Legacy". *Hispanófila* 145 (2005): 33-46. Impreso.
- Musa, Mark, y Barbara Manfredi. "Introduction". *Canzoniere*. De Petrarch. Ed. y trad. Musa. Bloomington: Indiana UP, 1999. xi-xxxvi. Impreso.
- Nygren, Anders. *Agape and Eros*. Trad. Philip S. Watson. Filadelfia: Westminster, 1953. Impreso.
- Nissen, Brian. "Prisma y calidoscopio: El ojo de Octavio Paz". *Letras libres* 196 (2015): 40-42. Impreso.
- Paso, Fernando del. "Elogio de un poeta". *Vuelta* 255 (1998): 6-10. Impreso.
- Pastén, Agustín. "Hacia una 'aristocracia del corazón': Aproximación a *La llama doble* de Octavio Paz". *Octavio Paz: La dimensión estética del ensayo*. Ed. Héctor Jaimes. México, D. F.: Siglo XXI, 2004. 65-83. Impreso.
- Paz, Octavio. "Aislada en su esplendor". *Libertad bajo palabra* 134-135.
- . *Corriente alterna*. 3ª ed. México, D. F.: Siglo XXI, 2002. Impreso.
- . *Conjunciones y disyunciones. Obras completas. Ideas y costumbres II: Usos y símbolos*. Ed. Paz. 2ª ed. Vol. 10. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1996. 107-206. Impreso.
- . "El cuerpo del delito". *Obras completas. Fundación y disidencia: Dominio hispánico*. Ed. Paz. 2ª ed. Vol. 3. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 2004. 322-328. Impreso.
- . "La búsqueda del presente". *Obras completas. Fundación y disidencia: Dominio hispánico*. Ed. Paz. 2ª ed. Vol. 3. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 2004. 31-41. Impreso.
- . *La llama doble: Amor y erotismo. Obras completas. Ideas y costumbres II: Usos y símbolos*. Ed. Paz. 2ª ed. Vol. 10. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1996. 209-352. Impreso.
- . "La mesa y el lecho: Charles Fourier". *Obras completas. Ideas y costumbres II: Usos y símbolos*. Ed. Paz. 2ª ed. Vol. 10. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1996. 75-99. Impreso.
- . "La palabra edificante". *Obras completas. Fundación y disidencia: Dominio hispánico*. Ed. Paz. 2ª ed. Vol. 3. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 2004. 237-259. Impreso.
- . *Libertad bajo palabra. Obras completas. Obra poética I (1935-1970)*. Ed. Paz. 2ª ed. Vol. 11. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1997. 21-233. Impreso.
- . "Notas". *Obras completas. Obra poética I (1935-1970)*. Ed. Paz. 2ª ed. Vol. 11. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1997. 521-554. Impreso.
- . "Octavio Paz". Entrevista por Rita Guibert. *Obras completas. Miscelánea III: Entrevistas*. Ed. Paz. 2ª ed. Vol. 15. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 2003. 399-476. Impreso.
- . "Piedra de sol". *Libertad bajo palabra* 217-233.

- . "Poesía, pintura, música, etcétera". Entrevista por Manuel Ulacia. *Obras completas. Miscelánea III: Entrevistas*. Ed. Paz. 2ª ed. Vol. 15. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2003. 122-144. Impreso.
- . "Primavera y muchacha". *Libertad bajo palabra* 130.
- . *Un más allá erótico: Sade. Obras completas. Ideas y costumbres II: Usos y símbolos*. Ed. Paz. 2ª ed. Vol. 10. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1996. 43-74. Impreso.
- Petrarca, Francesco. *Cancionero*. Ed. y trad. Jacobo Cortines. 4ª ed. 2 vols. Madrid: Cátedra, 2004-2008. Impreso.
- Pinho, Mario. *Volver al Ser: Un acercamiento a la poética de Octavio Paz*. Nueva York: Lang, 1997. Impreso.
- Platón. *La República o de la justicia*. Trad. José Antonio Miguez. *Obras completas*. 2ª ed. Madrid: Aguilar, 1974. 653-844. Impreso.
- Portillo, Juan Manuel. "Amor y lenguaje, la doble raíz de *Árbol adentro* en 'Carta de creencia,' de Octavio Paz". *Confluencia* 30.2 (2015): 55-69. Impreso.
- Puro Morales, Antonio. "El amor en la poesía de Octavio Paz. Aproximación a 'Semillas para un himno' ". *Cauce* 5 (1982): 143-155. Impreso.
- Quiroga, José. *Understanding Octavio Paz*. Columbia: U of South Carolina P, 1999. Impreso.
- Rabaso, Francisco Javier. "El multiculturalismo hispano frente a los mundos virtuales y la aldea global". *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Ed. Isaías Lerner, Robert Nival y Alejandro Alonso. Vol. 1. Newark: Juan de la Cuesta, 2004. 409-415. Impreso.
- Remley Rambo, Ann Marie. "The Presence of Woman in the Poetry of Octavio Paz". *Woman as Myth and Metaphor in Latin American Literature*. Ed. Carmelo Virgillo y Naomi Lindstrom. Columbia: U of Missouri P, 1985. 94-105. Impreso.
- Reyes, Alfonso. "Notas sobre la inteligencia americana". *Última Tule y otros ensayos*. Ed. Rafael Gutiérrez Girardot. Caracas: Ayacucho, 1991. 230-235. Impreso.
- Ronsard, Pierre de. *Le premier livre des poèmes. Œuvres complètes*. Ed. Gustave Cohen. Vol. 2. París: Gallimard, 1950. 290-391. Impreso.
- . *Le second livre des sonnets pour Hélène. Œuvres complètes*. Ed. Gustave Cohen. Vol. 1. París: Gallimard, 1950. 243-278. Impreso.
- . *Les odes. Œuvres complètes*. Ed. Gustave Cohen. Vol. 1. París: Gallimard, 1950. 355-650. Impreso.
- Royo, Amelia M. "Octavio Paz: Del texto al metatexto". *Thesaurus* 48.1 (1993): 92-110. Impreso.
- Salgado, Dante. *Octavio Paz: El amor como idea*. México, D.F.: Praxis, 2010. Impreso.
- Sánchez Robayna, Andrés. "La voz que nos reúne". *Vuelta* 254 (1998): 37-39. Impreso.
- Sánchez Taborda, César Augusto. "Sobre la construcción humana en el lenguaje". *Revista affectio societatis* 11.21 (2014): 58-72. Impreso.
- Schärer-Nussberger, Maya. "Palabra y realidad. Hacia una poética de Octavio Paz". *Versants* 56.3 (2009): 137-156. Impreso.
- Sefamí, Jacobo. "Las amalgamas del sexo y el lenguaje: Octavio Paz y la tradición moderna". *Hispanic Poetry Review* 1.1 (1999): 16-45. Impreso.
- Sheridan, Guillermo. "Amar al amor". *Letras libres* 183 (2014): 22-27. Impreso.
- . "La diosa como esfera". *Letras libres* 198 (2015): 94. Impreso.

- Solórzano Alfaro, Gustavo. "Del amor y la poesía. Un acercamiento a la poética de Octavio Paz". *Espéculo* 37 (2007): s. pág. Electrónico. 30 agosto 2016.
- . *La herida oculta: Del amor y la poesía. Una lectura del poema "Carta de creencia", de Octavio Paz*. San José: EUNED, 2009. Impreso.
- Stanton, Anthony. "Huellas precolombinas en *Semillas para un himno de Octavio Paz*". *Encuentros y desencuentros de culturas: Siglos XIX y XX*. Ed. Juan Villegas Morales. Irvine: U of California P, 1994. 4: 11-20. Impreso.
- Sturm-Maddox, Sara. *Petrarch's Laurels*. University Park: Pennsylvania State UP, 1992. Impreso.
- Urroz, Eloy. "Ethos, amor y sexo en el pensamiento de Octavio Paz". *Octavio Paz: La dimensión estética del ensayo*. Ed. Héctor Jaimes. México, D. F.: Siglo XXI, 2004. 85-98. Impreso.
- Williamson, Rodney. *The Writing in the Stars: A Jungian Reading of the Poetry of Octavio Paz*. Toronto: U of Toronto P, 2007. Impreso.