

SILENCIO Y MÍSTICA EN EL POEMA “BLANCO” DE OCTAVIO PAZ

Luis Gustavo Meléndez Guerrero

Universidad Iberoamericana

Ciudad de México, México

tavomg10@gmail.com

RESUMEN / ABSTRACT

Algunos de los críticos de la obra paciana consideran que el tema fundamental del poema *Blanco* es el de la Otredad. En este artículo nos daremos a la tarea de enfatizar no únicamente esa alteridad resaltada por los especialistas, también propondremos que, en la entraña del poema *Blanco* emerge la presencia de un misterio que nos abraza y remite a la trascendencia. A través de algunas incursiones en la mística cristiana, la teoría de la religión y las artes visuales, nos daremos a la tarea de leer el poema como un itinerario místico, tanto oriental como occidental, en donde la palabra transita del silencio al silencio (hontanar de la palabra), hacia un caer al espacio vacío, y así afirmar que la imagen poética de la vacuidad presente en el poema *Blanco* es un vacío que no es ausencia o eliminación de la realidad, sino un fondo fundamentador en donde la realidad se transfigura y armoniza.

PALABRAS CLAVE: “Blanco”, nada, fundamento, mística, Octavio Paz.

SILENCE AND MYSTICISM IN “BLANCO”, A POEM BY OCTAVIO PAZ

Some critics of Paz’s literary work consider that the main theme of Blanco is otherness. In this article we have the task to emphasize, not only this otherness brought to light by the specialists, but also, we will propose that from the core of “Blanco” emerges the mysterious presence that embraces and refers us to transcendence. Through some approaches to Christian Mysticism, religious studies, and visual arts we are given the challenge to read the poem as a mystical itinerary in the East as well as the West tradition, where the word moves from silence to silence (from where the word emerges) towards a falling into empty space, and in that way, affirms

that the poetic image of the emptiness present of Blanco is an emptiness that is not the absence or elimination of reality, but a founding base in where reality is transfigured and harmonized.

KEYWORDS: “Blanco”, nothingness, ground, mysticism, Octavio Paz.

Recepción: 14/11/2019

Aprobación: 14/04/2020

ASPECTOS ESTÉTICOS-LITERARIOS

El poema *Blanco* está elaborado como un poema objeto en donde el juego con la espacialidad y el tiempo son sin duda evidentes. Mediante la concepción rítmica de la palabra poética, Octavio Paz transforma el tiempo en espacio, así la unión de los versos armonizados en la página blanca hace del poema un espacio fértil para la palabra. El diseño tipográfico y el orden espacial de los versos están confeccionados al modo de un mandala; el encuadernado del poema hace las veces de recinto o marco que aloja una figura circular, representación simbólica del universo. Por su parte, los epígrafes que encabezan el poema son otra evidencia de la relación entre distintas cosmovisiones. Encontramos primero una referencia a la tradición tántrica en la cita al “Tantra Hevajra”, y una más a Mallarmé, “Un coup de dés”. Mientras el primer epígrafe representa la ladera oriental y la tradición tántrica, el segundo remite a la tradición de Occidente y las posibilidades simbólicas de entender al poema como doble del universo, así como a la concepción dialéctica de los opuestos masculino y femenino (Ulacia). La unión de ambas visiones o laderas, y la reinterpretación que se hace de las mismas, permiten al poeta mexicano emprender una aventura hacia la liberación en donde la vacuidad –en tanto espacio blanco– es el centro, cumbre y meta del itinerario erótico-amoroso.

EL SILENCIO Y EL ITINERARIO SEMINAL DE LA PALABRA

A nuestro parecer, *Blanco* no solo alude al itinerario por antonomasia donde el poema se presenta a sí mismo como recorrido de la búsqueda de *lo otro*, la búsqueda de la presencia y de la relación altérica. Más aún, *Blanco* representa un poema que lleva en su seno un itinerario místico: un camino de ascenso en donde, por medio de la vía de la negación del yo, es posible llegar al encuentro de la amada, comulgar con ella hasta lograr la comunión-éxtasis

(“translumbramiento”), para luego emprender el camino del descenso¹. En este sentido, *Blanco* se nos presenta como un itinerario seminal del *logos*, la palabra que emerge en medio del silencio primigenio, el silencio anterior a la palabra. Dicho itinerario está sustentado materialmente en el diseño mismo de la encuadernación del poema; así, la abundancia del color blanco enmarca visualmente un sentido metafísico. En este marco resplandeciente surge la palabra: “el comienzo/ el cimient/ la simiente/ latente/ la palabra en la punta de la lengua/ Inaudita/ inaudible (s/p)”². El silencio originario contiene ya al *logos* primigenio que surge desde el abismo. Y aquí, la analogía con las imágenes bíblicas tanto del Génesis como del Prólogo del Evangelio de Juan resulta extraordinaria³: el vacío evocado en el color blanco de la página, el silencio previo al acto creador, la palabra fértil capaz de fecundar, son imágenes que se relacionan y ponen de manifiesto la relación entre el silencio y lo abisal como el *no lugar*⁴ desde donde emerge la palabra.

El poema condensa el poder de estas imágenes en cuatro palabras: “comienzo”, “cimient”, “simiente”, “palabra”. La palabra del origen, sustento, (“cimient”), se presenta haciendo alarde de su fertilidad, la palabra es también principio vital (“simiente”). Sin embargo, aunque aquel *logos* encierra en sí la semilla fecunda (“latente”), la palabra del poema parece deambular a tientas, es “inaudita” e “inaudible”. La palabra ha iniciado ya su recorrido, pero debe pasar de su estado de latencia a otro de fertilidad: para ser fecunda, la semilla debe buscar la unión. En la copulación verbal los versos van surgiendo uno a uno; al darlos a luz, el poema mismo parece iluminarse.

¹ Creemos necesario señalar que, si bien *Blanco* es un poema erótico con fuertes influencias del tantrismo, coincidimos con Rachel Phillips al afirmar que no es solo un poema tántrico; el poema no se restringe al ámbito erótico, sino que es a través de la imagen sexual que el poema surca los derroteros de la relación alitérica en busca de un encuentro que rebasa lo meramente carnal, pero que, sin anular el gozo erótico, lo asume en unidad con el espíritu para llegar al encuentro de *lo otro*.

² Todas las referencias al poema *Blanco* están tomadas de la edición facsimilar del *Archivo Blanco*, edición que se presenta sin paginación.

³ Así lo recoge la versión de la Vulgata: “*In principio creavit Deus caelum et terram*” (Gn 1,1) –señala el Génesis–, mientras que Juan lo plantea así: “*In principio erat Verbum*” (Jn 1,1).

⁴ Hablamos de un *no lugar* para enfatizar el recurso poético con el que Paz intenta armonizar espacio-tiempo en el poema *Blanco*, a fin de reiterar la apuesta que inicia la empresa poética: mostrarnos el reverso de la realidad, “en esto ver aquello”, Paz *dixit*.

en el muro la sombra del fuego	llama rodeada de leones
en el fuego tu sombra y la mía	leona en el circo de las llamas
	ánima entre las sensaciones
el fuego te desata y te anuda	
Pan Grial Ascua	frutos de luces de bengala

En este primer momento, el color amarillo, la sensación y el elemento fuego son los protagonistas de esta escena, la cual está orientada hacia el sur de la geografía del mundo. Las columnas centrales del poema entablan un diálogo que parece figurar el cortejo de los amantes, el fuego de la pasión se hace presente: “pasión de la brasa compasiva”. La palabra da forma al lenguaje, o quizás sea mejor decir que la palabra se configura en el lenguaje, y esta configuración se expresa en el poema mediante la imagen del rito amoroso. En el segundo momento del poema que contiene nuevamente la columna central hasta una nueva presentación de las dos columnas que juegan entre ellas, el color rojo se entremezcla con la figura líquida de la sangre y con la facultad de la percepción; nos encontramos en el punto cardinal Oeste. Entre alusiones húmedas y rojizas se avecina “un presentimiento del lenguaje”. A través de la imagen de la arcilla erosionada (“polvo soy de aquellos lodos”) se advierte el proceso del desgaste, el polvo –imagen del abajamiento y la nadería– anticipa la figura sacrificial que enmarca la siguiente unión de las columnas paralelas.

	Hablar
mientras los otros trabajan	
es pulir huesos,	
	aguzar
silencios	
	hasta la transparencia,

los ríos de tu cuerpo	<i>el río de los cuerpos</i>
país de latidos	<i>astros infusorios reptiles</i>
entrar en tí	<i>torrente de cinabrio sonámbulo</i>
país de ojos cerrados	<i>oleaje de las genealogías</i>
agua sin pensamientos	<i>juegos conjugaciones juglarías</i>
entrar en mí	<i>subyector y obyector abyector y absuelto</i>

Me mira lo que miro	<i>soy la creación de lo que veo</i>
Delta de brazos del deseo	<i>agua de verdad</i>
En un lecho de vértigos	<i>verdad de agua</i>
La transparencia es todo lo que queda	

La metalinealidad del poema refiere a la fragmentariedad del discurso, de ahí la relación entre el sacrificio ritual y el sacrificio del lenguaje⁵. La propiciación sacrificial del lenguaje se entrelaza con el sacrificio ritual del amor en donde los cuerpos se profanan al tiempo que se penetran⁶. Siguiendo con el recorrido por el poema, en la columna central aparece la imagen del estado líquido que transita desde el verso “un pulso, un insistir” hasta la palabra “agua”, de este modo, el recorrido de la palabra se nos presenta como un libre fluir que llega hasta al encuentro de las columnas paralelas que semejan ahora el sexo femenino que será penetrado. Es entonces cuando el estado líquido se incorpora: “los ríos de tu cuerpo, el río de los cuerpos” (*Blanco* s/p).

El cortejo de los amantes se intensifica hasta iniciar propiamente el acto sexual: “entrar en ti”, “entrar en mí”; este encuentro amoroso supone el deshacimiento, la renuncia, la negación. “Subyector y obyector”, el poeta parece castellanizar la palabra latina *subiectus* para hacer referencia al carácter expuesto (“subyector”) con el que el sujeto se presenta; abierto en su interioridad el sujeto pone delante de la amada (“obyector”) lo más íntimo de su constitución humana. Abatido en su orgullo se presenta ante la amada (“abyector”), y al unirse con ella, “al entrar en tu cuerpo, río de soles”, el sujeto expuesto es “absuelto”, queda liberado. Mediante la metáfora del encuentro sexual se nos presenta el acto de comunión en el cual hay un ejercicio de contemplación; los sentidos que han servido para adentrarse en el camino emprendido hacia el encuentro se transmutan; la percepción sensorial se vincula con el poder seminal de la palabra, por ello, “la percepción es concepción”; la mirada contemplativa elimina la cosificación toda vez que en el acto de mirar también se es mirado, luego, no hay aprehensión del objeto sino comunión de los sujetos⁷: “me miro en lo que miro, es mi creación esto que

⁵ Más aún, señala Paz que: “El erotismo se puede asimilar al sacrificio en el sentido en que en el sacrificio [...] hay fragmentación del cuerpo, reparto del cuerpo, festín” (Paz, *Solo a dos voces, Obras completas VIII* 1439).

⁶ En “Pensamiento en blanco”, Octavio Paz se refiere a ello como una “profanación del lenguaje sagrado: reencarnación o, más exactamente, reincorporación de la palabra” (Paz, *Obras completas IV* 68).

⁷ Desde una perspectiva estética, estaríamos hablando de una co-implicación, no de los sujetos/amantes (imagen metafórica a la que hace referencia las columnas del poema *Blanco*), sino de la co-implicación sujeto-objeto, relación establecida entre el poema-objeto-visual y el lector. Dicha co-implicación no alude aquí a una superación dialéctica, sino a una compenetración (sujeto-objeto) que posibilita hablar de una comprensión entendida como un ‘hacerse cargo’ de aquello que se mira y que, al mismo tiempo, nos mira también.

veo”, “me mira lo que miro, soy la creación de lo que veo”. La fecundidad de la palabra trastoca la realidad, las miradas contemplativas se dejan llevar por el deseo en un caer hacia lo blanco: “la transparencia es todo lo que veo” (*Blanco s/p*). Hacia el norte de la geografía del poema llegamos al tercer gran momento de *Blanco*. Aquí la imaginación se entremezcla con el elemento tierra (“la tierra es un lenguaje calcinado”) y el color verde es el fondo de la escena en donde la palabra florece (“verdea la palabra”). El itinerario del poema señala en este apartado el ir y venir entre lo abierto y lo cerrado, el poeta golpea la tierra para abrirla y sembrar la semilla del *Logos*: “te abro te golpeo [...] te abres tierra/ tus semillas estallan/ verdea la palabra” (*Blanco s/p*). La imagen del estallar seminal de la columna central es la antesala de las siguientes columnas paralelas, que esta vez están totalmente unidas, no hay espacio que medie entre ellas.

Desnuda como la mente *brilla se multiplica se niega*
En la reverberación del deseo *renace se escapa se persigue*

Sobre tus pechos verdes *beatitud suficiente*
Mujer tendida *hecha a la imagen del mundo*.

El mundo es tus imágenes.

La unión de los cuerpos hecho uno solo no anula la diferencia que media entre los amantes, el deseo los une; no obstante, en el amor se resguarda la libertad⁸. Cobijado bajo los pechos de la amada, el amante es premiado con la bienaventuranza eterna: “sobre tus pechos verdes beatitud suficiente” (*Blanco s/p*). En esta expresión, el poeta plantea una imagen sumamente bella: “beatitud suficiente”, un juego de palabras que bien puede recordarnos la idea de la visión beatífica de la Escolástica⁹, en donde se dice que, para las almas justas, la Gloria será el eterno gozar de la presencia de Dios. Sin embargo, en aquellos versos, el poeta nos expresa con claridad y atrevimiento que la Gloria será para los amantes. En esta comunión carnal, que es también una comunión espiritual, no hay dualismo sino unidad armónica. La figura eucarística es transformada por la imaginación poética, “Pan Grial Ascua” (*Blanco s/p*),

⁸ La unión de las columnas hace imperceptible en dónde inicia una y dónde termina la otra, sin embargo, el diseño tipográfico (el color rojo y negro para las columnas izquierda y derecha respectivamente), deja ver que hay unidad sin disolución.

⁹ Sobre la beatitud en Santo Tomás de Aquino véase: S Th. I-II, q. 3.

así, la unión de los amantes se manifiesta como el momento culmen de la comunión en donde lo fragmentado se une. El sacrificio del lenguaje se une al rito sacrificial de la carne de los amantes para resaltar la necesidad de la entrega, y en el acto donante, pasar del fragmento a la unión. La unidad de la página en blanco con la escritura que la profana es metáfora de la unidad de los amantes, de igual modo, creemos que la metáfora de la unión sexual es metáfora de otro sentido, la unidad con la trascendencia, esto es, con el espacio abierto hacia el misterio. Es así como, “en la reverberación del deseo”, los ríos de la pasión amorosa desembocan en el inmenso mar de la otredad. Nos encontramos en la parte medular de *Blanco*, al este de la geografía del poema, en donde el color azul se une con el entendimiento (“la palabra se asoma a remolinos/ Azules”), el cual será trastocado conforme el camino se acerque al resplandor de lo blanco. En sí mismos, los versos que conforman esta sección del poema expresan la analogía tántrica que utiliza Paz para señalar el modo en que el semen recorre el cuerpo en un itinerario ascendente que transcurre por la espina dorsal hasta estallar¹⁰ en los linderos del cráneo, es así como el poema nos introduce en la consumación del acto sexual y el anonadamiento abisal. El poema traza el camino hacia el desvanecimiento, la senda del caer en el espacio blanco; una “peregrinación hacia las claridades” en donde los sentidos no son suficientes para experimentar el goce del amor; en ese momento, cuando “giran los sentidos”, el orgasmo está por venir. El neologismo (*translumbramiento*) que Paz parece acuñar, sirve para evidenciar el clímax de la relación: “Translumbramiento:/ No pienso, veo/ no lo que veo./ los reflejos, los pensamientos veo” (*Blanco* s/p). Casi inmediatamente aparece el segundo neologismo incorporado en *Blanco*: “Aerofanía”. La claridad, la luz que traspasa todos los cuerpos y los llena de un radiante resplandor se presenta como palabra dicha y encarnada.

En lo que podemos considerar como las raíces etimológicas de la “aerofanía” se esconde el sentido de la manifestación y el viento. En un verso del poema “Cuento de dos jardines” encontramos esta alusión eólica y epifánica: “sed, tedio, tolvaneras,/ impalpables epifanías del viento” (*Obras*

¹⁰ En *Conjunciones y disyunciones*, así nos explica Paz el itinerario tántrico: “A la unión horizontal, por así decirlo, entre la substancia femenina y la masculina, corresponde otra vertical: la unión del semen (*sukra*) con el pensamiento de la iluminación (*bodhicita*). La transmutación se logra, otra vez, por la unión con todas las energías. La gota seminal (*bindu*) así transubstanciada, en lugar de derramarse, asciende por la espina dorsal hasta que estalla en una explosión silenciosa: es el loto que se abre en lo alto del cráneo” (*Obras completas* X 162).

completas VII 489). En otro lugar, en las notas preparatorias incluidas en la edición del *Archivo Blanco*, Paz señalaba la importancia de la sílaba sagrada *Om* del budismo. No es difícil colegir que la ‘aerofanía’ coquetea con el término ‘epifanía’ pero, en este caso, exaltando una dimensión que podemos llamar “hierofanía fonética” (Paz, *Archivo Blanco* 11)¹¹. El poema *Blanco* parece decirnos que, en la cumbre del éxtasis no hay palabras sino gemidos inenarrables: “Diáfana como el silencio:/ No pienso, veo/ No lo que pienso,/ [...] El resplandor de lo vacío” (*Blanco* s/p). La imagen orgásmica es metáfora del adentramiento en el espacio blanco, en un vacío no vacío, sino pleno, en la *sunyata*. La metáfora sexual nos habla aquí de la saturación del lenguaje; cuando el lenguaje llega al límite, cuando el lenguaje se satura todo parece ser un “archipiélago de signos”. Las palabras son cuerpos en éxtasis que no tienen más remedio que dejarse caer, y en este despeñarse, la palabra llega al silencio, cae en el fondo blanco, el ‘no lugar’ del silencio primigenio. Al caer el signo se deshace¹², y desde ahí –desde el vacío de lo blanco– resurge nuevamente.

La dimensión apofática de la palabra se expresa mediante el rechazo a toda pregunta, a todo pensar y sentir, lo cual no implica que no haya experiencia gozosa. Antes bien, mediante la imagen orgásmica se nos manifiesta la dimensión apofática del lenguaje que gira del grito al silencio, al mismo tiempo que se pone de manifiesto la dimensión catafática del placer expresado a través de la imagen del clímax sexual. Esta relación entre la negación y la afirmación desemboca en el centro mismo de *Blanco*.

*caes de tu cuerpo a tu sombra no allá sino en mis ojos
en un caer inmóvil de cascada cielo y suelo se juntan
caes de tu sombra a tu nombre intocable horizonte
te precipitas en tus semejanzas yo soy tu lejanía
caes de tu nombre a tu cuerpo el más allá de la mirada
en un presente que no acaba las imaginaciones de la arena
caes en tu comienzo las disipadas fábulas del viento*

¹¹ Probablemente el antecedente de esta ‘aerofanía’ se encontraba ya en *El arco y la lira*, donde se hacía referencia al *logos* como un viento cuya fuerza poética “sopla donde quiere y produce imágenes gratuitas e inexplicables” (171).

¹² El crítico y gran lector de Paz, Pere Gimferrer, habla de una fase o vía purgativa semejante a la de los místicos españoles del Siglo de Oro, una fase de sequedad necesaria para poder eliminar aquello que impide el encuentro. En el caso del lenguaje, esta fase purgativa es necesaria para llegar a otra creación (65).

<i>contemplada por mis oídos</i>	<i>horizonte de música tendida</i>
<i>olida por mis ojos</i>	<i>punteo colgante del color al aroma</i>
<i>acariciada por mi olfato</i>	<i>olor desnudez en las manos del aire</i>
<i>oída por mi lengua</i>	<i>cántico de los sabores</i>
<i>comida por mi tacto</i>	<i>festín de niebla</i>
<i>habitar tu nombre</i>	<i>despoblar tu cuerpo</i>
<i>caer en tu grito contigo</i>	<i>casa del viento</i>

La irrealidad de lo mirado
Da realidad a la mirada

En los versos precedentes presenciamos el choque eléctrico del orgasmo, los elementos tántricos resaltan la relación existente entre la cópula sexual de los amantes y la gestación erótica-creativa del lenguaje: “testigos los testículos solares”, “falo el pensar y vulva la palabra” (*Blanco* s/p). La cópula de las palabras llega al infranqueable despeñadero, el mismo precipicio en el que se aventuran los amantes en un inevitable despeñarse, donde los cuerpos –unidos y distintos– se precipitan al vacío. Es notable la insistente presencia del verbo *caer*, tanto en modo impersonal, como en la segunda persona del singular, y en su modo irregular del presente indicativo¹³. El *caer* del que se habla en *Blanco* es un precipitarse a un vacío que es a la vez origen y meta, entrada y salida, un vacío que, paradójicamente, no es ausencia de todo, sino abismo que atrae, concentra y transfigura, abismo en donde el fragmento se unifica, en donde “cielo y tierra se juntan”¹⁴.

En el resplandor blanco (centro del poema) no hay pérdida del ser, no se cae temiendo perder el ser o su fundamento, el caer no es sino un entonarse del *yo* y el *tú* con el cosmos y con lo Otro. Aquellos cuerpos tendidos que elevaban la mirada a la trascendencia caen ahora en el seno mismo de lo

¹³ Es interesante advertir el modo en que el *caer* en *Blanco*, transforma la connotación pecaminosa que la tradición cristiana –de corte agustiniano– ve en la idea del pecado original; esta distinción es notable al comparar algunos versos en otro poema de Paz, “La caída”, en donde se habla expresamente de un temor a la pérdida del ser: “[el] horror de no ser me precipita” (*Obras completas VII* 76). En este sentido, caer supone una condena enlazada al “goce impío” (*Obras completas VII* 76). Dentro de un contexto de culpa, la caída supone la pérdida de todo fundamento, es un caer sin cesar a un abismo sin salida, un despeñarse en una muerte que no tiene fin. Sin embargo, en el poema *Blanco*, el sentido de la *caída*, tiene una connotación diferente a la de la muerte y pecado propia de la visión agustiniana.

¹⁴ Paul-Henri Giraud señala que se trata de una relación con la otredad tan intensa que transfigura la realidad (416).

sagrado o divino: divinidad sin nombre ni mayor adjetivo, se trata de una divinidad entendida como un misterio abierto, sin credo ni denominaciones. El efecto de la caída supone también una transmutación de lo sentidos, los oídos ven, los ojos huelen, la lengua escucha y el tacto paladea. De este modo, al aventurarse en la vacuidad de *Blanco* se está llegando al otro lado de la realidad, por ello, sin ser anulados, los sentidos se traslapan, y lo real es reconfigurado por el resplandor de la luz, de ahí que, “la irrealidad de lo mirado/ da realidad a la mirada”. Habrá que poner atención a la forma gráfica que el diseño de las columnas del poema adquiere tras el culmen de *la petite mort*. El poema señala que, tras el estallar seminal, en el instante aprisionado se conquista, por breves momentos, la pequeña porción de eternidad. En este momento dentro del tiempo en el que se muere un poco, se alcanza la unidad entre la pareja amante, el cosmos y lo divino. Durante el último grito, el hombre y la mujer logran conquistar unos instantes de eternidad: “tu cuerpo son los cuerpos del instante/ es cuerpo el tiempo del mundo” (*Blanco s/p*). Según el mismo Paz, una vez que nos hemos precipitado en las profundidades del espacio blanco acontece una triple relación, una correlación “entre lenguaje, la mujer y la naturaleza. Tres niveles de una misma realidad. Tres pasajes hacia el mismo silencio” (Paz, *Itinerario poético* 171).

Una vez que en el poema, cuerpo, pensamiento y mundo se han armonizado (“visto tocado desvanecido/ pensamiento sin cuerpo el cuerpo imaginario”), las columnas vuelven a separarse ligeramente. Tras el éxtasis de amor y la experiencia de morir un poco en la entrega erótico-amorosa, cada uno de los amantes vuelve a su sitio en el lecho que hizo las veces de altar sacrificial. Sin embargo, aunque ya no se encuentran unidos, los amantes yacen en el mismo lecho, y se ven abrazados y consumidos¹⁵ por aquel silencio abisal¹⁶. Si el silencio del inicio del poema alude al querer decir, a la entraña desde donde surge el *logos* fundante, el silencio posterior de la palabra, en su mutismo,

¹⁵ Sobre este silencio que abraza y quema cual brasa encendida (“Ascuá”), no podemos omitir la relación con aquellos versos de San Juan de la Cruz: “¡Oh llama de amor viva,/ que tiernamente hieres/ de mi alma en el más profundo centro!/ pues ya no eres esquiva,/ acaba ya si quieres;/ rompe la tela de este dulce encuentro./ ¡Oh cauterio suave!/ ¡Oh regalada llaga!” (San Juan de la Cruz 56). Si bien cada uno de los poetas escribe desde su propio contexto, en ambos casos podemos advertir la relación intrínseca entre dolor y amor, un amor que hierde, que quema y al hacerlo, genera pertenencia (“cauterio suave”).

¹⁶ Al respecto, señala Paz, el silencio “reposa en un lenguaje—es un silencio cifrado. El poema es el tránsito entre uno y otro silencio— entre el querer decir y el callar que funde querer y decir” (*Los signos en rotación* 75).

nos habla del conocimiento, de la sabiduría adquirida, un saber tan grande y exquisito, que no hay modo de decirlo. Aquí la palabra ‘conocer’ juega un papel importante, toda vez que la alusión al conocimiento incardinado en el momento en que las columnas paralelas están unidas en el poema nos recuerda el sentido bíblico del conocer: la intimidad sexual¹⁷. De modo similar al sentido bíblico, en el poema *Blanco* el conocimiento y su relación con la intimidad sexual es la metáfora propicia para expresar, por una parte, la dimensión erótica del acto de conocer y, por otra, el carácter íntimo en relación con aquello que queda resguardado, que no puede decirse, no tanto por la secrecía del evento, sino por su intensidad, porque la riqueza de lo gustado rebasa la posibilidad de expresarlo con un lenguaje preciso.

La imagen de los amantes que nos presenta *Blanco* recobra el aliento emitido por aquella ‘aerofanía’ poética, la pareja se encuentra inmersa –y por ello mismo– unida en el silencio sagrado que ambos necesitan para volver en sí, para resucitar de aquel morir transitorio: “habitar tu nombre/ despoblar tu cuerpo/ caer en tu grito contigo/ casa del viento” (*Blanco* s/p). Presenciamos aquí el último momento del poema, la salida, el retorno al silencio. El mismo Paz señala que “la puerta de salida... corresponde al espacio blanco, en el que se han fundido todos los colores: el horizonte, lo que está más allá, y alude también al silencio después de la palabra” (Paz, *Itinerario poético* 170). La palabra vuelve a poblar aquel infinito que Mallarmé quiso dejar vacío. Silencio y palabra son en realidad, la divina pareja de la que nos da cuenta Octavio Paz.

DIMENSIÓN MÍSTICA

Como señalábamos al inicio de este texto, *Blanco* puede concebirse como un itinerario místico en donde la palabra transita del silencio al silencio, en un caer al espacio vacío de lo blanco. En este sentido, en *Blanco* podemos vislumbrar la imagen poética de la vacuidad, de la *sunyata*. No obstante,

¹⁷ Para la antropología bíblica el conocer tiene una connotación de intimidad sexual: por ejemplo, en el relato de la Anunciación que presenta el evangelista Lucas, cuando el Ángel Gabriel dice a María que concebirá en su seno a Jesús, ella responde confundida, “¿Cómo será esto?, pues no conozco varón?” (Lc 1, 34).

la mística de la vacuidad deberá entenderse no como la eliminación de la realidad, sino como la plenitud de la realidad armonizada. Por su parte, el vacío deberá concebirse no únicamente como la aniquilación del *yo* (en tanto que en esa nada del budismo no hay *yo*, no hay esencia individual) sino también como armonía (*advaita*). La nada es vacío, o si se nos permite decirlo de este modo, la nada es el fondo mismo del que brota la realidad.

En *Vislumbres de la India*, Octavio Paz utiliza una expresión que puede ayudarnos a entender el juego de polaridades que se encuentran en la imagen abisal. Paz se refiere a la vacuidad como “lo lleno y lo vacío” (*Vislumbres* 141), con ello se hace evidente que, al hablar de la *sunyata*, no se hace referencia a un vacío nihilista, mera anulación o principio estático, antes bien, Paz apela a una concepción de la vacuidad cuyo sentido no es sustantivar la realidad sino verbalizarla. De ahí la razón por la cual los versos de la parte final de *Blanco* transmutan los sentidos y juegan con las palabras al hablar de la realidad/irrealidad de lo mirado. La intuición que nos hace entender la *sunyata* como una fuerza activa –más que pasiva– la encontramos planteada en el pensamiento de Raimon Panikkar¹⁸, de manera especial en su libro *El silencio del Buddha* (2005). En dicha obra, el pensador hindú-catalán sostiene que las preguntas fundamentales son preguntas que no se pueden siquiera plantear, por ello, hay que emprender el camino de la liberación de esas mismas interrogantes, porque en sí mismas, son irresolubles. A la luz de esta advertencia, *El silencio del Buddha* resalta el carácter dinámico que hay en la vacuidad. Al respecto, señala Panikkar: “la intuición del Buddha está fuera de este esquema [el principio de no contradicción occidental] y teniendo en cuenta la ambigüedad del verbo ser, lo usa como verbo transitivo y no como sustantivo” (140). En este sentido, la nada “vacía de vacuidad” (Ulacia 313) tiene que ser concebida como una nada que paradójicamente se encuentra plena.

Ahora bien, en el ámbito de los estudios sobre religiones comparadas, Frederick Streng considera que los términos *sunyam* y *sunyata* expresan una actitud religiosa y ética que tiene que ver con la privación (“deprivation”), con el abstenerse de algo, una suerte de dicha o gozo de disfrutar la perfecta libertad (liberación del mundo de las apariencias, correr el velo de maya y

¹⁸ Filósofo y teólogo hindú-catalán, con quien Octavio Paz tuvo contacto cercano durante su estancia en la India.

poder ver el otro lado de la realidad)¹⁹. Se trata de una toma de conciencia sobre el modo en que las cosas son realmente, un ir más allá de la apariencia. En este sentido, Streng señala que, a pesar de que existen diferentes enfoques proporcionados por las distintas escuelas budistas, se puede hablar de cierto consenso en lo que al término *sunyata* se refiere, entendiéndola como un modo de percibir la existencia como un vacío, esto es, despojada de todo aquello que nos impida vivir armónicamente, con compasión, fuerza y carácter.

Una evidencia estética de dicha concepción del vacío es posible encontrarla tanto en las artes visuales como en la tradición poética oriental, de manera particular en los haikus de Matsuo Basho. Veamos aquí un ejemplo: “El dios está ausente;/ sus hojas muertas están amontonadas,/ y todo está desierto” (Basho 2019). Ausencia de Dios, naturaleza muerta y desierto, se presentan como tres imágenes distintas y a un mismo tiempo inter-conexas para expresar al unísono la idea de la vacuidad y la nada. En esta misma tesitura que hace de la vacuidad el centro de su quehacer poético, la pintura de Yuichi Inoue permite aproximarnos a una estética visual que nos enfrenta a esa misma experiencia de la nada (Fig. 1).



Figura 1. Yuichi Inoue. Howl, 1961. Tinta sobre papel, 108 × 118.5 cm. *A Retrospective 1955-1985*, 21st Century Museum of Contemporary Art. Kanazawa, 2016.

¹⁹ Desde una perspectiva religiosa, Streng señala que *sunyan* y *sunyata* “are used in attempt to indicate and incite an awareness of ‘the way things really are’ (yathabbutam)” (154).

Tanto el nombre de la pintura (*Howl*), así como la plasticidad de la obra en sí, dan idea del aullido, de un grito de lamento que surge desde lo profundo y cuya emisión de sonido se pierde en el seno de la espacialidad y la sonoridad. En este sentido, la ausencia de rectas o curvas definidas, así como el contraste creado por los claros oscuros de la pintura permiten que venga a nosotros la idea de la nada; así lo expresaba el artista en su diario personal: “there is no horizontal, no vertical, no straight, no curved. It transcends everything and is nothing” (Akimoto 21).

Esta intuición de la nada expresada tanto en los versos de Basho, como en la pintura de Inoue, la encontramos también en la tradición occidental, a través de las metáforas de la oscuridad, el silencio, del páramo, de la vacuidad. Un ejemplo desde esta ladera de occidente se encuentra en los versos del místico renano, Maestro Eckhart: “El desierto, ese bien/ nunca por nadie pisado/ el sentido creado/ jamás allí alcanzado:/ es, y nadie sabe qué es” (Eckhart, *Granum sinapis*). Ya sea en la mística especulativa del Maestro Eckhart (s. XIII), o en la poesía erótico-mística de San Juan de la Cruz (s. XVI), la experiencia de la negatividad expresada mediante las metáforas de la noche, la soledad, el desierto o la nada, se presentan como imágenes que expresan la dinámica propia de la experiencia de Dios en el interior del alma (*vacío* que tiene que ser colmado con la presencia de *la nada* de Dios), experiencia que apela a la necesidad de imágenes y metáforas que, desde su negatividad, son capaces de expresar, de un modo indirecto, dubitativo, aproximado, todo aquello que no puede ser descrito, lo inefable, lo divino: plenitud que, paradójicamente, se manifiesta y expresa como nada. Esta paradoja que habla de lo inefable, de la plenitud entendida como una nada, evoca en la mística del Maestro Eckhart una dinámica desiderativa que alude al acontecimiento donante de Dios a partir de su acción kenótica (Flp 2, 5-8), la cual no es sino anonadamiento, recogimiento de su ser divino que hace sitio en su seno a la creatura. Por su parte, a efectos de poder ser agraciados de esta dinámica desiderativa, el hombre debe también anegarse, recogerse, anular toda pretensión de posesión, negar toda imagen de la divinidad que pretenda encorsetar aquello que Dios es. A tal efecto, no hay imagen posible que pueda concebirle, porque Dios no es nada de eso, *ergo*, Dios es una nada, un vacío, un desierto²⁰. En sintonía con esta dinámica apofática, se encuentra también la tradición mística española. De manera particular, de la autoría

²⁰ Al respecto véase, Amador Vega, “La huella del desierto en el maestro Eckhart”.

de San Juan de la Cruz, tenemos un peculiar ejemplo que une imagen y texto, cuya intensión pedagógica pretende plasmar el proceso ascético como itinerario propicio para el ascenso espiritual (Fig. 2).

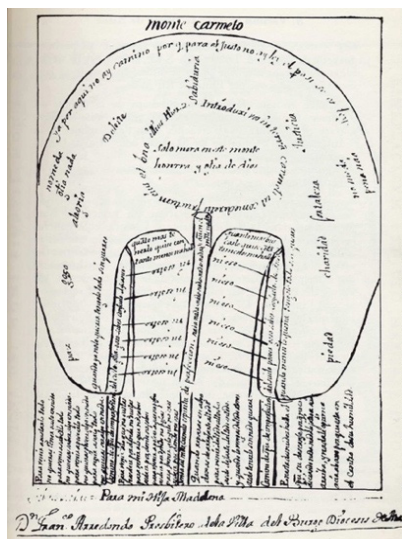


Figura 2. Diseño del *Monte Carmelo* o *Monte de perfección* de San Juan de la Cruz. Copia notarial del autógrafo hecha a mediados del siglo XVIII. Manuscrito 6296, Biblioteca Nacional de España. Madrid, f. 7r.

En la parte inferior del dibujo del *Monte de Perfección* podemos leer estos versos: “Para venir a gustarlo todo,/ no quieras tener gusto en nada./ Para venir a saberlo todo,/ no quieras saber algo en nada./ Para venir a poseerlo todo,/ no quieras poseer algo en nada” (San Juan de la Cruz 137). El deshacimiento, la negación, el recogimiento, son necesarios para llegar al encuentro con lo divino, es así como nada y plenitud, negación y afirmación, soledad y comunión, marcan la tensión necesaria como propedéutica para el encuentro con Dios en el fondo del alma, exaltando en esta relación de opuestos el modo en que, a partir de la negatividad, de la renuncia, de la vacuidad, accedemos a una experiencia de la diferencia, no de esto sino de aquello otro, no de lo real, sino de aquello que está más allá de los linderos de lo real. En este sentido, el vacío y la nada se presentan como el hontanar de donde emerge la presencia de lo real (Steiner), metáforas abisales que expresan esta realidad fundante.

Podemos ver que, tanto en el pensamiento oriental como en la mística de Occidente advertimos una lógica contraria al principio de identidad y no contradicción, toda vez que, ‘nada puede ser y no ser a un mismo tiempo’, en este sentido, la experiencia de la vacuidad o la nada implicaría para el pensamiento occidental la idea del *no ser*, y desde el *no ser* no hay posibilidad de existencia. Esta aparente contradicción parece encontrar una posible reconciliación en Raimon Panikar, a quien acudimos nuevamente para buscar algunas vías de acceso que nos conduzcan al entrecruce entre el pensamiento de Oriente y Occidente. Panikkar señala que la vacuidad del budismo (*sunyata*) no habla necesariamente del *no ser*. Cuando el maestro Gautama es interrogado por sus discípulos sobre la existencia o inexistencia del alma, o de Dios, Buda no afirma ni niega la existencia o inexistencia de uno ni otro, en vez de ello, opta por el silencio. Pero el silencio no implica la negativa a toda respuesta²¹. A decir de Panikkar, Buda no calla, antes bien, su respuesta es el silencio mismo: “el Buddha no trata, pues, de negar los principios de identidad y de no contradicción, sino de superar cualquier afirmación y negación que repose exclusivamente en ellos” (*El silencio del Buddha* 146). Este silencio plantea un camino de liberación de aquellas interrogantes que al preguntarse por lo inefable resultan ser irresolubles, pero necesarias, de ahí que el camino de liberación sea una senda que conduce al silencio. En este sentido, Panikkar nos ofrece el marco teórico propicio para comprender el esfuerzo paciano por hacer de *Blanco* el camino que nos conduce al abismo, al vacío donde no se afirma ni se niega algo, más aún, donde toda afirmación o negación que cae en el abismo queda superada: “No/ es una palabra/ Sí/ es una palabra/ Aire son nada/ Son [...] No y Sí/ Juntos/ Dos sílabas enamoradas” (*Blanco* s/p).

²¹ Sobre el sentido del silencio, agrega Panikkar: “Buddha nos enseña que cualquier respuesta posible no puede ser más que vacía, no sólo porque hay tantas respuestas como hombres, sino porque el ámbito mismo de la respuesta viene condicionado por la pregunta y, dado que la pregunta surge necesariamente en el espacio contingente en el que se encuentra el hombre –incluido su intelecto–, la respuesta sólo puede ser contingente como la misma pregunta [...]. La respuesta del Buddha es el silencio, pero no como otro género de contestación, sino como la superación de cualquier respuesta, debido a su invitación discreta a eliminar la misma pregunta, esto es, a reconocer la inadecuación radical entre aquello que hace surgir nuestra pregunta, a saber, la insatisfacción, la contingencia, y la única respuesta adecuada que no podría ser contestación a lo que se pregunta, puesto que debería ser precisamente de aquel orden en el que la pregunta no puede producirse” (Panikkar, *El silencio del Buddha* 258).

Sin profundizar –como sí lo hace Panikkar– en los elementos ontológicos de Occidente y su relación con Oriente, Octavio Paz reúne los elementos propios de ambas tradiciones para plantearnos también este diálogo entre ambas cosmovisiones. Paz desarrolla su poema como un itinerario *desde y hacia* el silencio, pero en el centro del poema, el resplandor de lo blanco no alude únicamente al silencio, su fulgor conlleva también al vacío, la *sunyata*. De ahí que podamos señalar que el poema *Blanco* se presenta como la imagen poética de la senda que nos conduce a lo abisal. Ahora habrá que preguntarnos si dicho abismo puede ser entendido como fundamento, de lo contrario ¿cómo es que este abismo puede transformar o recrear aquello que cae en su entraña? La clave de dicha posibilidad radica en que ese abismo, a pesar de ser un vacío, presenta una actividad dinámica. Aquí radica otra unión de tradiciones, el *nirvana* y el *samsara*. Mientras que de ordinario se cree que el *nirvana*, al ser mera pasividad y aniquilación total de todo sentir elimina cualquier posibilidad de movimiento, la otra cara de la moneda es el *samsara*: movimiento incesante propio del proceso del nacimiento, muerte y renacimiento²². Paz acude a lo que una de las tradiciones budistas y Advaita Vedânta denominan como el *estar tercero*, una vía intermedia entre el *nirvana* y *samsara*: “Hay un estar tercero:/ el ser sin ser, la plenitud vacía,/ horas sin horas y otros nombres/ con que se muestra y se dispersa/ en las confluencias del lenguaje/ no la presencia: su presentimiento./ Los nombres que la nombran dicen: *nada*” (*Pasado en claro, Obras completas VII* 695).

En *Conjunciones y disyunciones*, dicho tercer estado también es mencionado por Paz²³, y aunque no es definido en amplitud por el poeta, creemos que es posible entender cómo es que el abismo al que nos conduce el poema *Blanco* reúne, precisamente, dos notas en aparente contradicción: por una parte, ser un fondo vacío y, por otra, ser un vacío que fundamenta. En este sentido, *Blanco* se presenta como un vacío que, al acogernos en su seno, nos invita

²² Sobre el sentido del *samsara*, Brian K. Smith comenta: “Samsara is the beginningless cycle of birth, death and rebirth, a process impelled by Karman” (56).

²³ Al respecto, señala Panikkar: “Esta tercera posibilidad se esforzará en hacernos comprender que el nirvana y el samsâra no son ni una cosa ni dos, ni lo mismo ni distintos. La diferencia está en algo accidental, no esencial, [...] que hay que ‘romper’, ‘superar’ [...] o como prefiera denominarse esta operación por la cual el hombre ‘salta’, ‘llega a ser’, ‘alcanza’, ‘descubre’... el ‘fin’, la ‘verdad’, la ‘salvación’, su ‘destino’, ‘Dios’ (*El silencio del Buddha* 102).

a anonadarnos en él, y así poder ser transformados²⁴. Nos aproximamos aquí a un problema metafísico que, si bien no está desarrollado sistemáticamente por Paz, sí está planteado de una y otra manera a lo largo de su obra. Ese abismo que se presenta en el centro mismo del poema *Blanco*, o bien la hendidura del lenguaje que de una u otra forma aparece en distintos textos de Paz, son siempre planteados bajo un aparente oxímoron: un vacío que es a la vez un fundamento. Cuando Paz une los elementos propios del pensamiento occidental con el pensamiento oriental, descubre la posibilidad de hablar de un caer que no es perderse *ad infinitum*, ni de una aniquilación absoluta, antes bien, como hemos señalado al seguir a Panikkar, lo que el poeta resalta es el proceso mismo de la desfiguración y la configuración del sentido al que alude el lenguaje poético, y también, del caer y el reincorporarse, del morir y el nacer de nuevo, propios de la dinámica existencial: “apariciones y desapariciones/ la realidad y sus resurrecciones” (*Blanco* s/p), dos momentos que forman parte de un mismo proceso.

Hacia el final de los versos de *Blanco* se advierte con mayor énfasis este proceso de muerte y vida, sacrificio y creación. Tras el anonadamiento que sigue al acto del abismarse, vislumbramos un resplandor: “la transparencia es todo lo que queda”. No obstante, pronto esa transparencia va reincorporándose: “en tus imágenes [...] tu cuerpo,/ derramado en mi cuerpo/ visto/ desvanecido/ da realidad a la mirada” (*Blanco* s/p). El poema *Blanco* sitúa a todo aquel que se incardine en los derroteros de su vacío ante la necesidad de poner entre paréntesis su cosmovisión –su ser mismo ha de ser suspendido–, invitándole a dejarse seducir por el vértigo, hasta caer en el centro mismo del esplendor de aquella transparencia. La consecuencia de semejante caer en el vacío conlleva la desfiguración y, a la vez, la configuración tanto del sujeto como del lenguaje. De modo que a la salida de *Blanco* nace una nueva palabra, más aún, surge una obra nueva, y un sujeto nuevo. He ahí el sentido fundante del abismo.

Para explicar un poco más el modo en que el vacío puede ser entendido como un fondo o fundamento, recordaremos aquí las palabras que Martin

²⁴ La paradoja de esta imagen abisal que fundamenta está en la misma línea de aquella imagen bíblica que nos habla de ese morir que es a la vez un nacer, lo uno es condición de lo otro. La parábola de la semilla de mostaza (Mt 13, 31-32), o la perícopa del diálogo entre Jesús y Nicodemo (Jn 3, 1-15) dan cuenta de dicha dinámica. Pero el símbolo que por excelencia encierra en su seno este proceso de muerte-vida es del sepulcro vacío (Mc 16, 1-8; Mt 28, 1-10; Lc 24, 1-12; Jn 20,1-9), imagen potente que nos habla del resucitado.

Heidegger expresaría al referirse a la obra del poeta Rainer María Rilke. El maestro de la Selva Negra abría su discurso con una alusión a los versos de otro poeta, Frederick Hölderlin, con el fin de perfilar su reflexión en torno a la necesidad que la sociedad moderna tiene de poetas. Según Heidegger, en la noche del mundo, carente de fundamento, la humanidad está suspendida en un abismo, y para recobrar el fundamento es necesario soportar la carencia, la ausencia, el vacío; es menester precipitarse hasta el fondo del abismo. Dice Heidegger:

Abismo significa originalmente el suelo y fundamento hacia el que, por estar más abajo, algo se precipita. En lo que sigue, entenderemos sin embargo ese ‘Ab’ de la palabra abismo [*Abgrund*] como la ausencia total del fundamento. El fundamento es el suelo para un arraigo y una permanencia. La era a la que le falta el fundamento está suspendida sobre el abismo [...] En la era de la noche del mundo hay que experimentar y soportar el abismo del mundo. Pero para eso es necesario que algunos alcancen dicho abismo (Heidegger, *Caminos de bosque* 199-200).

La poesía es el camino por el cual la humanidad puede recobrar el fundamento perdido. La experiencia abisal se puede expresar como el hecho de asumir la propia oquedad, para ello, la palabra poética se presenta como aquella que es capaz de *decir* la experiencia indecible del anonadamiento, al hacerlo, se torna palabra fundante, morada del sujeto y de las cosas. Para Heidegger la tarea de la palabra “consiste en hacer patente, de obra, al ente en cuanto tal, y guardarlo en su verdad. En la palabra puede ser dicho lo más puro y lo más oculto” (Heidegger, *Hölderlin* 24). Sin embargo, esta tarea fundante no debe confundirse con una instrumentalización de la palabra, ella no es un instrumento, sino fundamento. Precisamente por ello, por su capacidad fundante, la poesía debe entenderse como “ese nombrar fundador de dioses y fundador también de la esencia de las cosas” (*Hölderlin* 31). Con todo, el carácter fundante de la palabra no es propiamente un poder subyacente en ella, sino que le es dado, es un don. Este mismo carácter de gratuidad es lo que faculta a la poesía a dar “nombres fundadores del Ser y de la esencia de las cosas” (*Hölderlin* 32).

Como una relación propia del pensamiento de Heidegger podemos advertir que la ausencia de fundamento está relacionada con la conciencia de la muerte; hay que soportar que nuestra existencia está marcada por una herida letal, del mismo modo que hay que asumir el abismo de nuestra

nadería. Paradójicamente, lo mismo que la conciencia de la muerte nos apremia a asumir la existencia, el fondo abisal nos mueve a precipitarnos en él. Alcanzar el vacío es la propedéutica inevitable para la consecución de la conversión, de la *metanoia*.

Preguntemos de nuevo: desde la poética paciana, ¿en qué sentido este vacío puede ser considerado como un fondo o fundamento? El vacío puede ser fundamento en el momento en que la nada es capaz de provocar un nuevo comienzo, un nuevo nacimiento, ya que solo aquello que se ha anegado en la música del silencio podrá beneficiarse de la luz que “da realidad a la mirada” (*Blanco s/p*). Si la experiencia abisal de *Blanco* puede provocar un nuevo comienzo es, precisamente, porque Paz relaciona la noción de la divinidad hindú con el budismo, llegando a un punto intermedio entre ambos. A nuestro parecer, Octavio Paz asume su propia interpretación respecto a la noción que Oriente tiene sobre el cosmos, el hombre y lo divino. Paz descubre un nicho propicio para evitar los conceptos substancialistas de Occidente y así, su constante búsqueda por la otredad encuentra por fin, un vasto horizonte donde lo divino se aleja de la concepción del ser. De esta manera, gracias a la lectura que el poeta realiza sobre la cosmovisión oriental, Paz no tiene que concebir a Dios como un principio inmutable, sino como aquello Otro divino, en cuyo seno acontece un libre fluir relacional²⁵. Una Otredad que apunta hacia aquella realidad trascendente e irreductible a la razón, una realidad a la que el *yo* busca con ahínco, sed y deseo de unirse y abandonarse en ella. Se trata de una realidad otra que, sin ser definida, apela siempre a la experiencia fascinante del *mysterium*. Pues bien, esta realidad trascendente puede ser expresada como aquella misteriosa Otredad donde se abrazan el yo, el cosmos y la amada: “anoche/ en tu cama/ éramos tres:/ tú yo la luna” (*Maithuna, Obras completas VII* 480).

²⁵ Esta concepción del seno de lo divino como un libre fluir relacional es el fundamento, a partir del cual, Raimon Panikkar une el pensamiento oriental con el pensamiento occidental al momento de hablar de la teología trinitaria desde una postura interreligiosa que pretende armonizar las diferencias en la teología de las religiones. Al respecto, véase *La Trinidad. Una experiencia humana primordial* (1998).

HACIA UN CONCLUIR *SIN TERMINAR*

Con lo que aquí hemos presentado, podemos advertir el modo en que el lenguaje poético encuentra en las metáforas del silencio, la nada, el desierto, la soledad, la noche, grandes posibilidades de enunciar, sin ahogar, el sentido que se alberga siempre más allá de toda pretensión unívoca. En este sentido, *Blanco* se inserta en aquellas estéticas de la negatividad, o del silencio, que buscan en la potencia de las metáforas de la vacuidad, la imagen que, a partir de la desfiguración, del sacrificio, el desconocimiento y la ausencia, nos lleven a lo que está más allá del conocimiento, la realidad y la palabra, una estética de la ausencia que, desde su negatividad, haga sitio a la presencia, al Misterio (Sontag).

A la luz de lo que aquí hemos expuesto creemos necesario señalar que el sentido diferido de la palabra poética y mística, encuentra su fundamento no solo en aquello que de una u otra forma se dice, más aún, el hontanar del sentido está en ese callar que mencionan estos versos de Paz: “dice lo que callo,/ calla lo que digo” (*Decir hacer, Obras completas VII* 702). La paradoja del lenguaje se hace presente con más fuerza, la posibilidad de decir lo inefable acontece gracias a un ejercicio ascético del lenguaje (sacrificio y creación): “la destrucción del sentido [como condición de posibilidad de la] apertura infinita de la palabra ... extinción de la imagen y la plenitud de la visión” (Valente 75). Por ello, la paradoja, entendida como la posibilidad de la destrucción del sentido en el interior del lenguaje, es un medio propicio que nos permite expresar la experiencia de dejarnos interpelar por aquello que nos concierne como ultimidad. En este sentido, la Otredad que se avecina en el fulgor de *Blanco* se puede relacionar con la trascendencia, más aún, lo divino, entendido no como el Dios personal del cristianismo, sino como el misterio inagotable, la transparencia que nos abraza y hacia la cual nos precipitamos.

El abismo abrumador en el que cae la univocidad del lenguaje se vuelve hontanar, manantial, fondo desde donde surge la reconfiguración del sentido. Así, destrucción y creación son los elementos necesarios del proceso sacrificial y creativo de la palabra, ejercicio ascético que conduce al sentido abierto en el que se tiende la palabra y se despliega un horizonte de esperanza. En este ejercicio ascético, lo que importa no es tanto lo que dice el poeta, sino lo que la poesía nos dice cuando todo parece caer en el silencio.

En medio de este proceso sacrificial y creativo, al buscar un modo adecuado que le permita balbucir lo inefable, la experiencia del Misterio, el poeta busca

a tientas por la vía de la carne, haciendo de ella la gramática propicia que le permite ‘empalabrar’²⁶ la experiencia indecible, por ello, en buena medida la analogía entre el cuerpo y el lenguaje es uno de los ejes rectores de *Blanco*. La palabra poética debe *incorporarse* para poder dar fe del cosmos y de la realidad que nos abarca, dar cuenta de ello apremia una figura erótico-corpórea: palabras, versos con carne que permitan decir lo indecible.

A lo largo de los versos de *Blanco* hemos podido ser testigos del modo en que, mediante la copulación de las palabras, el poema expresa la importancia de la unión entre el eros y el ágape, más aún, el poema nos revela que, en el contacto de los cuerpos, es posible tocar la trascendencia. A este itinerario sacrificial y creador, a la luz de la imagen de los amantes que hacen del silencio su abismo, su morada y fundamento, es a lo que en este trabajo hemos identificado con un itinerario místico. En el caso de *Blanco*, los elementos místicos del poema (paradoja, amor, erotismo, vaciamiento –apófasis– y éxtasis orgásmico –catafasis–) nos hacen pensar en aquella temprana inquietud paciana presente en *Vigilias: diario de un soñador*, y que formulara poéticamente con aquellos hermosos versos en *Piedra de Sol*: el “ser sin nombre”, el Dios “que se contempla en la nada”, y que precisamente, su nadería se concibiera como la “puerta del ser”. La inquietud paciana en torno a la vacuidad encuentra un nuevo cauce en la tradición oriental; finalmente, Paz puede decir que “Dios no tiene ser” (*Corriente alterna* 138), y ello implica que no podemos sustantivarle, ni cosificarlo; lo divino es un vacío-pleno, un hueco, una nada, una herida abierta en la que simplemente podemos precipitarnos, abandonarnos.

De manera particular, en *Blanco* la experiencia de aquella intuición del misterio cobra forma por medio de la palabra poética, y solo por ella puede llegar a ser dicha. Ciertamente, en *Blanco* presenciamos el itinerario silente de una búsqueda y un encuentro altérico, pero también, vislumbramos la manifestación de aquel vacío que se vuelve fundamento.

BIBLIOGRAFÍA

Akimoto, Yuji. “Yu-ichi Inoue, Pioneer of Contemporary Calligraphy”. *A retrospective. Yu-ichi Inoue. 1955-1985*. Tokyo: Kamikori Paper Foundation, 2016. 21-31.

²⁶ Utilizamos la expresión acuñada por Lluís Duch.

- Basho, Matsuo. *Poesía completa*. Trad. Beñat Arginzoniz. Madrid: El Gallo de Oro, 2019.
- Eckhart, Maestro. *El Fruto de la Nada*. Ed. Amador Vega. Madrid: Siruela, 2008.
- Gimferrer, Pere. *Lecturas de Octavio Paz*. Barcelona: Anagrama, 1980.
- Giraud, Paul-Henri. *Octavio Paz. Hacia la transparencia*. México: El Colegio de México, 2014.
- Heidegger, Martin. *Caminos de bosque*. Madrid: Alianza, 2012.
- _____. *Hölderlin y la esencia de la poesía*. Barcelona: Anthropos, 2000.
- Panikkar, Raimundo. *El silencio del Buddha: una introducción al ateísmo religioso*. Madrid: Siruela, 2005.
- _____. *La Trinidad. Una experiencia humana primordial*. Madrid: Siruela, 1998.
- Paz, Octavio. *Conjunciones y disyunciones*. Barcelona: Seix Barral, 1991.
- _____. *Blanco/Archivo Blanco*. Edición de Enrico Mario Santí. México: El equilibrista, 1995.
- _____. *Obras completas I. La casa de la presencia*. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 1999.
- _____. *Obras completas IV. Los privilegios de la vista*. Arte moderno universal. Arte de México. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2001.
- _____. *Obras completas VII. Obra Poética (1935-1998)*. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2004.
- _____. *Obras completas VIII. Miscelánea*. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2005.
- _____. *Obras Completas X, Ideas y costumbres II. Usos y símbolos*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- _____. *Corriente alterna*. 1975. México-España: Siglo XXI, 2007.
- _____. *Piedra de Sol*. Edición facsimilar conmemorativa. México: Fondo de Cultura Económica, 2007a.
- _____. *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica, 2010.
- _____. *Los signos en rotación*. 1965. Prólogo de Julio Cortázar. Postfacio de Juan Malpartida. Madrid: Fórcola, 2011.
- _____. *Vislumbres de la India*. 1995. Barcelona: Austral, 2012.
- _____. *Itinerario poético. Seis conferencias inéditas*. España: Atalanta, 2014.
- Phillips, Rachel. *The poetic modes of Octavio Paz*. London-New York: Oxford University Press, 1972.
- San Juan de la Cruz, *Obras completas*. Ed. Eulogio Pacho. Burgos: Monte Carmelo, 2010.
- Santí, Enrico Mario. “Esto no es un poema: lectura de Blanco”. En *Archivo Blanco*. Ed. Enrico Mario Santí. México: El Equilibrista, 1995.
- _____. comp. *Archivo Blanco*. México: Turner, 1995.
- Smith, Brian K. “Samsara”. En *The encyclopedia of religion, Tomo 13*. Ed. Mircea Eliade. New York: Macmillan, 1987. 56-67.
- Sontag, Susan. *Estilos radicales*. Madrid: Debolsillo, 2014.
- Steiner, George. *Gramáticas de la creación*. Madrid: Siruela, 2001.

- Streng, Frederick. "Sunyata". En *The encyclopedia of religion, Vol. 14*. Ed. Mircea Eliade. New York: Macmillan, 1987. 153-159.
- Ulacia, Manuel. *El árbol milenario*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1999.
- Valente, José Ángel. Variaciones sobre el pájaro y la red precedido de la piedra y el centro. Barcelona: TusQuets Editores, 2000 (2a Ed).
- Vega, Amador, "La huella del desierto en el maestro Eckhart". Tr. Victoria Cirlot y Amador Vega. *ER Revista de Filosofía* 24/25 (1999): 49-72.