

La estética de la evanescencia en la poesía de Octavio Paz

Sandra Lucía DÍAZ GAMBOA
Colombia

RESUMEN

Creamos la *estética de la evanescencia* que contrastamos con lo que Peirce llama la *Primeridad* y con el concepto de *infiniversión* que hemos descubierto en la poética moderna. Reconocemos en poemas de Octavio Paz, especialmente, *Ladera Este* y *Árbol Adentro*, características de ésta *estética*, tales como: dispersión, elementalidad, alteridad, impermanencia, contradicción, vacuidad, etc. Y vinculamos con la misma *estética* los símbolos del *espejo* y *el abismo*.

Palabras clave: semillas verbales; *Primeridad*; cero; infinito; desvanecimiento; forma; nada; blanco; silencio; indeterminación; transparencia.

The Aesthetics of Evanescence in the Poetry of Octavio Paz

ABSTRACT

We create the aesthetics of evanescence as opposed to what Peirce calls Firstness and to the concept of "infiniversion" that we have discovered in modern poetics. In Octavio Paz's poems, specially "Latera Este" and "Árbol adentro" we recognize features of this aesthetics, such as: dispersion, elementariness, otherness, impermanence, contradiction, emptiness, etc. And we link the symbols of mirror and the abyss to this same aesthetics.

Key words: verbal seeds; *Firstness*; zero; infinite; vanishing; form; nothingness; white; silence; indefiniteness; transparency.

Creamos una *estética de la evanescencia* que contrastamos con lo que Peirce llama la *Primeridad* y con el concepto de *infiniversión* que hemos descubierto en la poética moderna (Díaz, 2008: 15-1749). La llamamos, *infiniversión*, porque sigue el movimiento de la *génesis* del poema con un ritmo que crece hacia adentro, hacia abajo y hacia atrás (Díaz, 2008: 176). Este ritmo *infinivertido* apunta hacia lo informe, vuelve al silencio, a la raíz del canto.

La lectura crítica de los poemas contenidos en *Ladera Este* y *Árbol Adentro* de Octavio Paz, nos ayudó a desarrollar lo que hemos llamado una "*estética de la evanescencia*" que sigue un proceso *infinivertido*, que oscila entre el cero y el

infinito, según el modo como surge el poema y desaparece, como lo podemos apreciar en un fragmento del poema dedicado a Claude Monet, titulado “Cuatro chopos”:

Como tras de sí misma va esta línea
 por los horizontales confines persiguiéndose y
 en el poniente siempre fugitivo
 en que se busca se disipa
 (Paz, 1990: 123)

Los lexemas de lo fugitivo y la disipación conforman la *estética de la evanescencia* y, nos remiten a lo que Peirce llamó la categoría de la *Primeridad*: el origen de las cosas, la potencialidad, la indeterminación, la disolución, la musicalidad, la ausencia (Peirce, 1987: 202-203).

Peirce desarrolla sus tres categorías generales (*Primeridad*, *Segundidad*, *Terceridad*) desde dentro de la lógica matemática y las sistematiza a finales de su vida. Las categorías se imbrican entre sí y transportan todos los ámbitos de la imaginación, la experiencia y/o el conocimiento.

Las tres categorías son suertes de “tinturas” conceptuales que funcionan dentro de una combinatoria relacional en la que presentan un carácter recursivo, relativo y modal (*Primeridad*, *Segundidad*, *Terceridad* equivalen modalmente a posibilidad, actualidad y necesidad). Las categorías se dan entremezcladas pero es posible, a través de procesos de abstracción, distinguirlas, y así, crear escenarios de inteligibilidad en los que se puedan destacar ciertos rasgos genéricos, irreducibles en cualquier experiencia (Zalamea, 2001: 22-23)

La categoría de la *Primeridad* es pura variedad, posibilidad e indeterminación. Se puede imaginar como completamente separada de toda concepción o referencia a algo más. Una de las descripciones que hace Peirce de esta categoría y que la vinculan con el tema de nuestro trabajo de investigación es la siguiente:

[la Primeridad] es lo primero, presente, inmediato, fresco, nuevo, inicial, original, espontáneo, libre, vívido, consciente y evanescente. [Peirce, CP 1.357, 1887]

La devastación de la realidad puede ser considerada como una experiencia de la *Primeridad*. Encontramos en el pensamiento de Octavio Paz una forma *evanescente* de captar la realidad, una síntesis real de lo espectral en la que toda forma nueva, desconocida, de la realidad nos obliga a modificar nuestros sistemas de percepción y expresión. En *El Mono Gramático*, Paz vuelve sobre la idea de *transparencia* como crítica del lenguaje y *estética de la evanescencia*:

El poeta no es el que nombra las cosas, sino el que disuelve sus nombres, el que descubre que las cosas no tienen nombre y que los nombres con que las llamamos no son suyos. La crítica del paraíso se llama lenguaje: abolición de los nombres

propios; la crítica del lenguaje se llama poesía: los nombres se adelgazan hasta la transparencia, la evaporación. (Paz, 1996: 96)

En esta inflexión meditativa se refleja la radicalidad de la experiencia poética por la cual Paz tenderá a elaborar un material de pensamiento fronterizo para captar fuerzas no pensables en sí mismas sino como mediación en un tercer elemento, *el cuerpo*, que sería el *continuo* de la escala enigmática de la materia. En esta lógica polivalente, la relación esencial está siempre en el *límite* de lo vivo; en el vacío donde “la materia es germen de la luz” (Goytisoló, 1995: 143-153). El lugar donde convergen una “materia oscura” o limo y unas fuerzas bio-energéticas de otro orden, inmemoriales, cósmicas; fuerzas cuya invisibilidad se hará visible al comprender el interior de éstas; se trataría de la creación poética en su proceso de apertura al infinito, tal como lo leemos en “Cuento de dos jardines”:

....
 La visión se disipa en torbellinos,
 hélice de diecisiete sílabas
 dibujada en el mar

 cristalizaciones casi mentales.
 Desvanecimientos

 Los signos se borran:
 yo miro la claridad
 (Paz, 1991: 140-141)

La poesía se concentra sólo en intensidades, fuerzas, densidades que viven en los intersticios de lo incomprensible, lo indecible de la realidad, la *transparencia*. Poesía que apela al deseo de lo invisible, a la vacuidad (blanco), a la otredad. Invisibilidad que revela una lógica que apenas ha sido estudiada, la cual “no indica una ausencia de relación”, sino que “implica relaciones con lo que no está dado, de lo cual no hay idea” (Lévinas, 1999: 58).

Lo que hemos argumentado nos lleva a conjeturar que la poesía y/o el pensamiento que O. Paz sigue hasta los extremos, siempre más allá en todas las direcciones, nos podrían permitir aproximarnos a lo que nos queda por descubrir: la materia, la vida, el pensamiento, el cosmos: “la realidad”.

La palabra, el cuerpo y/o el Cosmos pueden ser comprendidos como procesos bio-energéticos convergentes. Todos ellos serían variaciones de un error en lo cóncavo; estarían prendados de lo que Domínguez Rey llama “retracción” (2002: 177) rítmica (equivalente a la inocencia). El movimiento paradójico de esta retracción es como el bucle cruzado de la vida, es su memoria más profunda: la respiración de la alteridad, el más allá de la evanescencia.

En su materia adivinamos los segmentos de sus desamaneceres y en su densidad musical el eco del nunca, el más allá de lo *evanescente*. Vislumbramos la percusión del “girasol” desde los remotos giros de su piel en que todavía está el fundamento del son.

Las cualidades son puros posibles, arcos tendidos en lo invisible, “quizás”. La *Primeridad* es la categoría del “puede ser”, la posibilidad de un “girasol”, un “amarillo” o un “molusco”; sería el instante “futuro” del “nacer a la mañana del mundo” (Valente, 1999: 492), lo posiblemente posible de lo imposible, el límite más tenue del tiempo, el vuelo vacío sin ave, el destiempo.

En este contexto extremo podríamos conjeturar que la *estética de la evanescencia*, en la poesía de O. Paz, capta el instante del desvanecimiento del tiempo:

El poeta no ve las formas visibles en que se condensa este mundo ni las que están más allá de este mundo...; el poeta ve al tiempo mismo en el momento de su desvanecimiento. Por un instante el tiempo se entreabre, muestra su fondo vacío, se cierra otra vez y desaparece. El tiempo se interna en sí mismo. La poesía no es ni puede ser sino el parpadeo del tiempo, el signo que nos hace el tiempo en el momento de su desaparición. (Paz, 1987: 543)

La *Primeridad*, entonces, nos ayuda a ir caracterizando una *estética de la evanescencia*, en la que predominan las cualidades del sentir, la profundidad del posible jamás, el poema como tiempo que arde, la materialidad, las sílabas como incendios errantes, el estupor del espacio, lo hipotético.

Como podemos advertir, en la categoría de la *Primeridad*, estamos en el campo de la poesía y de las artes pero además y, esto es muy interesante, estamos también, en el de las Matemáticas, tal como las entendía el propio Peirce como el estudio exacto de hipótesis generales en ámbitos de posibilidad abstractos. Lo que sucede es que luego, las Matemáticas, evolucionan hacia una contrastación segunda y una correlatividad tercera.

Dentro de esta escala triádica el conocimiento evoluciona hacia la *Terceridad* que es mediación, transitoriedad, relacionalidad, generalidad, ley y pensamiento. Esto explica que aunque la *evanescencia* está relacionada con el momento de la dispersión, ésta se da en un *continuo* que involucra lo relacional, lo ecuacional, las combinatorias, las conjunciones y la síntesis. Por ello podemos comprender los signos reflejos, las analogías y las correspondencias que se generan en *Ladera Este*: lenguaje= cuerpo = camino=sentido = espacio.

Teniendo presente el carácter de *tintura* de la *Primeridad* dentro de la imbricación de las categorías peirceanas, podemos desarrollar nuestra investigación sobre la *estética de la evanescencia* y su relación con la experiencia de la *Primeridad*, en cuanto ésta aborda las cosas en su origen y nos permite crear esquemas de génesis que se caracterizan por su *indeterminación* y *potencialidad*,

La forma del poema se origina por el impulso musical de *co-mien-zo*. Suavemente la entonación *ent* teje las tensiones abstractas de los símbolos de su escritura: *comienzo/cimiento/simiente/ latente*. Estos versos indican la forma primigenia del espíritu y concuerdan con el presentimiento de Novalis de que la poesía nace de un impulso del lenguaje, vaticinio que será consolidado en las teorías de Poe (1987), que serán adoptadas por Baudelaire. Para Poe, como también para Valéry, la “forma” es el origen del poema, al comienzo del proceso poético se encuentra una entonación o “nota” insistente, para la cual se buscan materiales sonoros del lenguaje. Esta innovación invierte el orden de los actos poéticos aceptados por las estéticas anteriores⁵. En Poe la “forma” está al comienzo, es originante, formante. Una “nota” prelingüística, señala el camino donde se encuentran los contenidos, los que se convierten en portadores de “las fuerzas musicales y de sus vibraciones más allá del significado” (Friedrich, 1974: 68).

Al principio del poema hay una “nota” insistente y previa, como una entonación sin forma, que se va conformando con los materiales sonoros más cercanos a ella. Así en “Blanco” la nota estaría dada por *ent*, que itera el sonido *e* en *latente* y con ello va conformando el borde tenue del poema: *comi-en-zo/cimi-ent-o/simi-ent-e/lat-ent-e*. La musicalidad de *ent* va formando la lentitud, suavidad y silencio del poema: *un pres-ent-imiento de l-en-guaje// El cielo se enn-egrece*. Lo que parece ser el resultado, es decir, la “forma”, es *infinivertidamente* el origen del poema:

....
 sello
 centelleo
 Silencio
 en la frente
 (Paz, 1991: 167)

De tal modo que podemos decir que en la *estética de la evanescencia* la forma se da en lo infinitamente abierto hacia lo informe:

....
 Un pulso, un insistir
 oleaje de sílabas húmedas.
 Sin decir palabra
 oscurece mi frente
 un presentimiento de lenguaje.
 (Paz, 1991: 151)

⁵ *Vid.* el análisis que hace Hugo Friedrich a este respecto en relación con la magia del lenguaje como contagio cósmico con un origen remoto, tal como se presenta en Novalis, Poe y Baudelaire (Friedrich, 1974: 67-69).

En el poema podemos presentar un plasma sonoro, *Un pulso, un insistir/ oleaje de sílabas húmedas*. Una "nota" prelingüística, memoria pre-composicional, *Ursatz* (una proposición primitiva, protoforma musical), original y originante de lo poético; condición necesaria fundamental, elemento mínimo y potencial que resuena con las leyes matemáticas del fondo del universo.

El *Ursatz* en tanto principio abstracto, pre-composicional y siempre presente en las composiciones musicales, traslada la importancia de lo temporal por la de lo espacial (Morgan, 2004), y, esto coincide con la importancia que concede Paz a la espacialidad en la escritura.

Se puede identificar el primer bloque de "Blanco", *comi-en-zo/cimi-ent-o/simi-ent-e/ lat-ent-e*, con el *Ursatz*⁶ porque el poema puede ser visto como meditación de un solo movimiento musical inicial, que se va conformando laberínticamente en la *espera* compositiva de su creación y, en consonancia con los movimientos abisales, *evanescentes*, universales y estrechos de *nada* y de *nadie*.

Siguiendo la concepción de Heinrich Schenker⁷ podemos decir que, también en el poema, el *Ursatz* se presenta como un espacio musical en el que tenemos un despliegue lineal de un acorde vertical. En este espacio los sonidos tienen cualidades de densidad y volumen, es decir, texturas. Y podríamos decir que estos diseños evolucionan en conceptos:

...
 en un tallo de cobre
 en un follaje de claridad:
 de caídas realidades.
 o extinto,

asciende
 resuelto
 amparo
 O dormido

⁶ Siguiendo la concepción del teórico musical de comienzos del siglo XX Heinrich Schenker. Vid. Morgan, R. (2004, febrero), "Tiempo musical/ Espacio musical", en *Quodlibet. Revista de Especialización Musical "Almudena Cano"*, [en línea], n° 28, disponible en: <http://www.revistas culturales.com/articulos/106/quodlibet-revista-de-especializacion-musical/126/3/tiempo-musical-espacio-musical.html>, recuperado: 20 de julio de 2010.

⁷ El *Ursatz* tiene una estructura jerárquica de naturaleza sistemática y atemporal, dentro de la cual Schenker desarrolla un método analítico capaz de revelar "cómo la estructura temporal específica de una obra musical dada se refiere a la estructura simultánea, precomposicional, en la que se basa y de la que derivan su significado y su justificación". *Ibid.*

alto en su vara
 (cabeza en una pica),
 un girasol
 ya luz carbonizada
 sobre un vaso
 de sombra.
 En la palma de una mano
 ... (Paz, 1991: 149)

El *Ursatz* aparecería en el poema como principio iniciador subyacente a su musicalidad. En el nivel más básico del despliegue lineal, que según Schenker constituiría un patrón breve y fundamentalmente abstracto que contiene sólo el movimiento más simple y directo a través del espacio tonal. Al permitir las rutas más directas de movimiento tonal, el *Ursatz* presenta un número de formas posibles estrechamente relacionadas, que en el poema equivalen a la serie *lenguaje-cuerpo (camino) –sentido*. El espacio único de la composición concreta toma su significado y se hace comprensible sólo a partir del plano de fondo, *lo blanco*. Esta base, esta estructura fija, subyace "silenciosa" en la superficie y proporciona un sistema de coordenadas que guía la dirección de la música, dando coherencia incluso a los sonidos en apariencia más complejos y rapsódicos.

La dimensión vertical de los poemas se expande por medio de una serie de estratos escritos unos sobre otros y que representan diferentes niveles de importancia estructural, desde el plano de fondo de la composición hasta el plano superficial. Podríamos decir que en la *estética de la evanescencia* los estratos existen simultáneamente:

en el muro la sombra del fuego
 en el fuego tu sombra y la mía

llama rodeada de leones
leona en el circo de las llamas
ánima entre las sensaciones

El reconocer que todo lo que se crea está, *infinivertidamente*, detrás de nosotros, sin palabras, implica aceptar el vacío, la nada, lo blanco que, configuran la *estética de la evanescencia*.

En los escritos de O. Paz y en las entrevistas que le realizaron, el poeta explicó que el texto del poema titulado "Blanco" transcurría de lo en blanco (lo no escrito, el silencio antes del habla) a lo blanco (el silencio después del habla). Este transcurrir evanescente podía diagramarse como un mandala, "esa figura que es una representación simbólica del universo, y que sirve como un apoyo visual para la meditación" (Paz, 1995: 120-121), "Blanco" podía concebirse como "una figura cuadrada, con una entrada y una salida" (Paz, 1995: 120-121). La puerta de entrada era el breve poema inicial sobre la palabra antes de ser dicha, antepalabra, el silencio antes de la palabra, "la palabra en blanco" (Paz, 1995: 120-121).

Las cualidades sensibles –*Primeridad*– del silencio que impregna la última poesía de Paz, nos llevan a indagar en el sistema semiótico de *lo evanescente*; en las correspondencias entre el silencio, lo blanco y la indeterminación de la *estética de la evanescencia*.

Los poemas de *Ladera Este* y *Árbol Adentro*, se retraen hacia la *Primeridad* indeterminada de lo cromático, donde “lo blanco”, “lo negro” y “lo amarillo” son correlativos a los modos del vacío, el descenso y la evanescencia.

En la *estética de la evanescencia*, que conjeturamos, la dispersión de la figura de las letras y palabras deja intervenir el fondo de lo blanco o del silencio, para luego reunificarlos en un único ritmo, en la simultaneidad de una imagen, como lo vemos en “Lectura de John Cage”,

Fábricas de aire.
El silencio
un espacio
...
el sol es nieve,
..... (Paz, 1991: 83)

es el espacio de la música:
inextenso
el silencio es música

El blanco, color de fondo, un no-color, aísla los signos reduciéndolos a su soledad esencial.

Contemplamos, en *Ladera Este*, el interior con figuras, lo “blanco” del blanco, el vacío. Lo “blanco” configura la imantación semántica, pliega el texto y marca el ritmo. Lo “blanco” comprende el fondo, el arco tendido, lo que “orienta” a la poesía, la llamada del vacío, la inminencia, el latido, *lo evanescente*. Es el abismo de *silenciosa nada*; es el no lugar (desierto o espejo). El fondo “blanco” es emblema de la ausencia, aplaza la significación fijada, suspende siempre el significado por el rastro de lo todavía por venir.

La *sensación* de lo blanco nos indica, entre otras cosas, cómo funciona la estética actual, (donde) (en el que) el exotismo de la sensación sigue la lógica de la *Primeridad*, aísla todo objeto convocándolo en sí mismo para producir un elemento nuevo, “extraño –dice Lévinas– a toda distinción entre un ‘afuera’ y un ‘adentro’, rehusándose incluso a la categoría del sustantivo” (2000: 72).

Lo sensible de lo blanco acontece por sí mismo sin que haya nada que aparezca; es una pura cualidad sin soporte; su movimiento viene incesantemente y nos inunda, como la musicalidad de un poema. Al respecto, Octavio Paz, nos dice que comprender un poema quiere decir, en primer término, “oírlo”:

Las palabras entran por el oído, aparecen ante los ojos, desaparecen en la contemplación. Toda lectura de un poema tiende a provocar el silencio...Leer un poema es oírlo con los ojos; oírlo, es verlo con los oídos. (Paz, 1999: 366)

Silencio en el que todos los signos se disuelven en su propio *interior*, *infinivisión* (Díaz, 2008: 176). Ritmo *infinivertido* de la *estética de la evanescencia* que sigue el movimiento de la *génesis* del poema con un ritmo que crece hacia adentro, hacia abajo y hacia atrás y, apunta hacia lo informe (Díaz, 2008: 176):

....
 Te abres tierra
 tienes la boca llena de agua
 Tu cuerpo chorrea cielo
 Tierra revientas
 tus semillas estallan
 verdea la palabra
 (Paz, 1991: 157)

El virar y vibrar de la materia y energía verbal pueden considerarse como *esquemas de génesis* que conforman el modelo *infinivertido* que presenta la singularidad de reflejar la *relación continua del fondo y la forma* (Díaz, 2008: 125).

Las palabras se aproximan *infinivertidamente* hacia su origen o fuente, transformándose, haciéndose irreconocibles. Las palabras se vuelven lejanas, abisales, huecas, inalcanzables, *trans-idas*:

Inminencia de violencias violetas.
 Se levantan los arenales,
 la cerrazón de reses de ceniza.
 Mugen los árboles encadenados.
 (Paz, 1991: 156)

La forma *infinivertida* del poema se va delimitando por un rodeo incesante desde la nada, lo informe, los restos, vestigios y cenizas (Díaz, 2008: 1535).

El modelo *infinivertido* reactiva los sedimentos. Desciende a la memoria de la materia. Opera en la integración del sentido (Díaz 2008: 234). Podemos prever la potencia de un fondo inmemorial, *trascendente*, que determina toda una virtualidad de coexistencias, que preexiste a los signos del texto poético.

La *estética de la evanescencia* del modelo *infinivertido* detecta un *trans-mundo* o un mundo anterior al mundo. Una invasión de sombras proyectada sobre el lenguaje. Así lo sintetiza Paz al decir, en “Carta de Creencia”, que un *río obscuro lima los confines de las cosas*:

Quisiera hablarte
 como hablan ahora,
 casi borrados por las sombras,
 el arbolito y el aire;
 ...
 como el charco callado,
 reflector de instantáneos simulacros;
 como el fuego:
 lenguas de llama, baile de chispas,
 cuentos de humo
 (Paz, 1990: 163)

La *estética de la evanescencia* restaura la experiencia de los orígenes al destruir *infinivertidamente* lo dicho para construir la *concauidad* del vacío de lo indecible. Los símbolos son percibidos retroactivamente como palabras hojaldradas, casos particulares complejos de idealidades todavía más primitivas (Díaz 2008: 272):

en torno a la idea negra *cabra en la peña hendida*
 el vellón de la juntura *paraje desnudo*
 El poema teje los nombres *infinivertidamente*, desde el *revés*. Los signos deshacen y rehacen el pensamiento, tal como lo vemos en “Árbol Adentro”:
 Creció en mi frente un árbol.
 Creció hacia dentro.
 Sus raíces son venas,
 nervios sus ramas,
 sus confusos follajes pensamientos
 ... (Paz, 1990: 137)

El modelo *infinivertido* se genera en experiencias extremas que tienen el poder de proyectarse hacia el origen y donde el movimiento creador puede ser infinitamente recommenzado, tal como lo escuchamos en “viento entero”,

El viento acaba de nacer
 sin edad
 como la luz y como el polvo
 Molino de sonidos
 (Paz, 1991: 101)

Al penetrar en lo originario, la palabra vuelve a marchar en la infinita potencialidad de su indefinida divisibilidad en que la propia materia del lenguaje es pulverizada y con el polvillo de las palabras se construyen nuevos, múltiples mundos donde son frecuentes las metamorfosis que llevan a una semántica de materias evanescentes (Díaz, 2008: 1065).

El proceso de la palabra *infinivertida* conjuga el movimiento hipotético de lo por decir (o por venir) y el movimiento invertido hacia el origen en un diagrama espiralado, (Díaz, 2008: 272), como lo recordamos en el conocido texto de “Hacia el poema”:

Damos vueltas y vueltas en el vientre animal,
 en el vientre mineral,
 en el vientre temporal.
 Encontrar la salida: el poema.

La animalidad, lo amorfo, la desnudez, el fango de la nada, nos sumergen en la *alteridad*. Irrumpen, de este modo, las cualidades conexas de la impersonalidad, vulnerabilidad y pasividad. Somos disueltos en lo elemental,

Atrás, frondas en llamas
 que se apagan – la tarde a la deriva-
 otros chopos y andrajos espectrales
 ...
 En el agua se abisma el cielo,
 en sí misma se anega el agua,
 el chopo es un disparo cárdeno:
 este mundo no es sólido.
 Entre el ser y no ser la yerba titubea,
 los elementos se aligeran,
 los contornos se esfuman,
 visos, reflejos, reverberaciones,
 centellear de formas y presencias,
 niebla de imágenes, eclipses,
 esto que veo somos: espejeos.
 (Paz, 1990: 125-126)

Las llamas, el agua, el cielo. La luz o la tierra o el agua o el viento, sólo la dimensión anónima de la profundidad del elemento que se prolonga y se pierde. Donde nada empieza ni termina. *Continuo* fluido, conformación de la vida, del poema.

El fuego, el agua, el aire, los *elementos* nos envuelven, nos contienen sin poder ser contenidos, no tienen formas, no vienen de ninguna parte, no se conocen, se viven como pura cualidad, *Primeridad*; expresan la fuerza inmediata de la existencia que nos *disuelve*.

Estética de la evanescencia: los elementos se aligeran, / los contornos se esfuman, / visos, reflejos, reverberaciones, / centellear de formas y presencias, / niebla de imágenes, eclipses, / esto que veo somos: espejeos. En los versos de este poema encontramos características relevantes de la *estética de la evanescencia*:

elementalidad, *En el agua se abisma el cielo, /en sí misma se anega el agua*; alteridad, *Entre el ser y no ser la yerba titubea*; impermanencia, *el chopo es un disparo cárdeno:/este mundo no es sólido*; espejos, *otros chopos y andrajos espectrales*; vacuidad e indecidibilidad entre la luz y la sombra, *Atrás, frondas en llamas/ que se apagan – la tarde a la deriva*. Indecidibilidad que reaparece en otros poemas, como en “Cuento de dos jardines”,

....

Los cormoranes:
sobre un charco de luz
pescan sus sombras.
.... (Paz, 1991: 140)

Así como reaparecen los símbolos del *espejo y el abismo*, *En el agua se abisma el cielo, / en sí misma se anega el agua*, o como, las aves que pescan su sombra en el fulgor del agua, *Los cormoranes: / sobre un charco de luz / pescan sus sombras*.

Los símbolos del *espejo y el abismo* son propios de la *estética de la evanescencia* que configura las redes isotópicas del vértigo y la fijeza, la infinitud y la incompletitud, la suspensión y la transparencia, la duración y la disolución, los reflejos y los ecos, las apariciones y desapariciones. De la *Primeridad* de la *vacuidad* pasamos a la *Terceridad*, redes abstractas de lo transitorio o evanescente que encontramos en el arte oriental o en poetas como J. L. Borges (“El aleph”) o Lezama Lima, quien en su poema “Discordias” hace, sin proponérselo, una síntesis de los movimientos pendulares de una *estética de la evanescencia* que fluye en lo contradictorio hasta alcanzar la transparencia:

De la contradicción de las contradicciones,
la contradicción de la poesía,
obtener con un poco de *humo*
la respuesta resistente de la piedra
y volver a la *transparencia* del agua
que busca el caos sereno del océano
dividido entre una continuidad que interroga
y una interrupción que responde,
como un hueco que se llena de larvas
y allí reposa después una langosta.
Sus ojos trazan el carbunco del círculo,
las mismas langostas con ojos de fanal,
conservando la mitad en el vacío
y con la otra arañando en sus tropiezos
el frenesí del fauno comentado.
Contradicción primera: caminar descalzo
sobre las hojas entrecruzadas,

que tapan las madrigueras donde el sol
 se borra como la cansada espada,
 que corta una hoguera recién sembrada.
 Contradicción segunda: sembrar las hogueras.
 Última contradicción: entrar
 en el espejo que camina hacia nosotros,
 donde se encuentran las espaldas,
 y en la semejanza empiezan
 los ojos sobre los ojos de las hojas,
 la contradicción de las contradicciones.
 La contradicción de la poesía,
 se borra a sí misma y avanza
 con cómicos ojos de langosta.
 Cada palabra destruye su apoyatura
 y traza un puente romano secular.

....

De la contradicción de las contradicciones,
 la contradicción de la poesía,
borra las letras y después respíralas
al amanecer cuando la luz te borra.
 (Lezama, 1988: 39-40)

La *estética de la evanescencia* implica la infinita progresión de la sombra, el arte de desaparecer, la *vacuidad* del taoísmo, pero también, (y, sobre esto no han mencionado nada los estudiosos), la coincidencia con el sufismo; el propio Paz testimonia su *deseo de la nada* en un hermoso poema titulado “Felicidad en Herat”:

....

No tuve la visión sin imágenes,
 No vi girar las formas hasta desvanecerse
 En claridad inmóvil,
 El ser ya sin sustancia del sufi
 (Paz, 1991: 52)

Así como en la *estética de la evanescencia* de *Ladera Este* y *Árbol Adentro* predomina la vivencia de la *disolución* y las oscilaciones entre las apariciones y las desapariciones, también en el sufismo reconocemos esta dinámica oscilatoria o la experiencia de *fana* o *disolución*.

La última significación de la experiencia sufi, según Ibn Arabi, es la disolución o *fana*:

El mundo de las formas se recrea en cada instante para disolverse en el instante que sigue, aunque no lo percibimos en nosotros ni en el mundo que nos rodea, a

causa de la infinita sucesión de imágenes de disolución y perpetuación. (Ibn Arabi, citado en Rodríguez Fer, 2008)

La disolución, *pasividad, pasión, pasado y paso*, son experiencias en que se conforma el carácter *fragmentario* de la *estética de la evanescencia*; el paso es borradura, “extenuación del sujeto”. Y esta aniquilación está en la base de la relación entre escritura y pasividad (Blanchot, 1990: 20)

Sombra de nadie, deshacimiento que predomina en la *estética de la evanescencia*, en la cual el aire del poema se desmorona desde el aire solo, el poema queda en suspenso, entra en disolución; su inminencia apunta hacia el polvo; la plenitud de su forma sólo consiste en indicar lo informe y en desaparecer en ese trance de significación. El canto es de aniquilación y reintegración total en la transparencia, incluido el lector que es colapsado y absorbido; así escuchamos su luz desértica en “Un Despertar”:

Mirar deshabitado, la presencia
con los ojos de nadie me miraba:
haz de reflejos sobre precipicios
.... (Paz, 1990: 86)

BIBLIOGRAFÍA

BLANCHOT, Maurice.

1990 *La escritura del desastre*. Caracas: Monte Ávila.

DANIÉLOU, Alain.

2009 *Mitos y dioses de la India*. Pról. Chantal Maillard. Girona: Atalanta.

DÍAZ, Sandra.

2008 *La experiencia de los límites en la obra de José Ángel Valente y sus “implicaciones” lógico-matemáticas*, 2 v. [tesis doctoral]. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, Facultad de Filología.

DOMÍNGUEZ REY, Antonio.

2002 *Limos del verbo: (José Ángel Valente)*. Madrid: Verbum/ Universidad Nacional de Educación a Distancia.

FRIEDRICH, Hugo.

1974 *La estructura de la lírica moderna: de Baudelaire hasta nuestros días*. Barcelona: Seix Barral.

GÓMEZ DE LIAÑO, Ignacio.

1998 *El Círculo de la Sabiduría. Vol. II. Los mándalas del budismo tántrico*. Madrid: Siruela.

GOYTISOLO, Juan.

1995 “Palmera y Mandrágora”, en *El bosque de las letras*. Madrid: Alfaguara.

LÉVINAS, Emmanuel.

1999 *Totalidad e Infinito. Ensayo sobre la exterioridad*. Salamanca: Ediciones Sígueme.

LEZAMA LIMA, José.

1988 *Poesía completa*, vol. 1. Madrid: Editorial Aguilar.

MORGAN, R.

2004 “Tiempo musical/ Espacio musical”, *Quodlibet. Revista de Especialización Musical "Almudena Cano"* [en línea], nº 28, disponible en:
<http://www.revistas culturales.com/articulos/106/quodlibet-revista-de-especializacion-musical/126/3/tiempo-musical-espacio-musical.html>, recuperado: 20 de julio de 2010.

PAZ, Octavio.

1987 “Poesía para ver”, en *México en la Obra de Octavio Paz. Generaciones y Semblanzas. Escritores y Letras de México, vol. II*. México: Fondo de Cultura Económica.

1990 *Árbol adentro*. Colombia: Seix Barral.

1991 *Ladera Este*. México: Joaquín Mortiz.

1996 *El Mono Gramático*. Barcelona: Seix Barral.

PEIRCE, Charles S.

(Vols. I-VI, 1931-1935; vols. VII-VIII, 1958), *Collected Papers*. Harvard University Press, Cambridge, Mass. [Peirce, CP 1.357, 1887].

1987 *Obra Lógico Semiótica*. Madrid: Taurus Ediciones.

POE, Edgar Allan.

1987 *Ensayos y críticas Edgar Alan Poe*. Madrid: Alianza.

RODRÍGUEZ FER, Claudio (ed.).

2008 *Valente: el fulgor y las tinieblas*, Lugo: Axac.

VALENTE, José Ángel.

1999 *Obra poética. I. Punto cero (1953-1976)*. Madrid: Alianza.

ZALAMEA, Fernando.

2001 *El Continuo Peirceano. Aspectos globales y locales de genericidad, reflexividad y modalidad. Una visión del continuo y la arquitectónica pragmática peirceana desde la lógica matemática del siglo XX*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia/Editorial Unibiblos.