



## CUERPO Y MANDALA: UN CAMINO COMPARTIDO POR LA PALABRA POÉTICA DE OCTAVIO PAZ Y ANDREA ZANZOTTO

Mara Donat

(Doctora por la Universidad Nacional Autónoma de México)

**Resumen.** Dentro de la literatura comparada es posible aplicar los principios de la tematología para investigar imaginarios compartidos por autores que a veces no han tenido ningún tipo de contacto, personal o textual; sin embargo, desarrollan poéticas que abarcan temas y motivos comunes que permiten una hermenéutica de poética comparada. De esta manera, en este estudio se investiga la configuración de la corporalidad y del pensamiento oriental en dos obras diferentes, *Blanco* del poeta mexicano Octavio Paz, e *Il Galateo in Bosco* del poeta italiano Andrea Zanzotto, en el común camino dentro del lenguaje para alcanzar una palabra renovada mediante la iluminación del ser y la representación del cuerpo, propio y ajeno, a nivel textual. La estructura mandálica en ambas obras remite al pensamiento oriental que se conjuga con la tradición occidental y la palabra poética se concibe como flor que brota de la tierra y se llena de luminiscencias.

**Abstract.** In the comparative literature it's possible to use thematology principles to investigate common imaginaries in authors who might have never met or had any textual contact, but they develop poetics that comprehend common themes and motives, what allows us to try an hermeneutic of comparative poetic. That's why this study investigates the configuration of corporality and of oriental philosophy in two different poems, *Blanco* by the Mexican poet Octavio Paz and *Il Galateo in Bosco* by the Italian poet Andrea Zanzotto, both going the same path into the language to obtain a new word through the illumination of the self and the body representation in the text. The mandalic structure in both poems connects with oriental philosophy, which comes in touch with occidental tradition in an harmonious way, so that the poetic word grows like a flower from the earth and it reveals full of light.

**Palabras clave.** Palabra poética, Cuerpo, Mandala, Literatura comparada

**Keywords.** Poetic word, Body, Mandala, Comparative literature

En un artículo sobre la poesía moderna, Stephane Michaud pone en evidencia la capacidad del yo poético de inventarse mediante la palabra, superando todo límite existencial y expresivo en la vuelta a los orígenes del Ser y del habla. En sentido heideggeriano (2002), el lenguaje es la materia investigada dentro de un imaginario compartido en el ámbito del arte poético que trasciende las barreras nacionales, tanto que el autor afirma: «La posición de la poesía y la mutación radical experimentada por ella durante los siglos XIX y XX exigen una mirada comparatista, apta para rebasar las particularidades de cada cultura», siendo la poesía un acto de energías estrictamente conectada a lo corporal: «Movimiento que brota de más lejos y que invade hasta el punto de absorber todas las fuerzas vitales, la energía atraviesa el cuerpo.» (Michaud S. 1994: 300 y 326)<sup>1</sup>. Precisamente, la palabra expresa tales energías transformadas en imágenes que pertenecen a un imaginario común en la poesía. Esto permite la comparación entre poemas diferentes sin ninguna relación textual directa, como observa Jean-Louis Backés: «Si lo imaginario está vinculado a lo verbal, en cuanto que políglota, el comparatista está mejor situado que cualquiera para estudiar las infinitas variedades de imágenes y de transformaciones de imágenes que abundan en los textos.» (Backés J.L. 1994: 66-67). En las obras literarias, el reconocimiento de un tema que comparte un imaginario común permite encontrar un *tertius comparationis* que armoniza la voz de los diferentes autores en una dimensión supranacional, por medio de un enfoque relacional, sea por analogía o por contraste<sup>2</sup>. Dentro de la literatura comparada la tematología ha desarrollado este tipo de análisis crítico<sup>3</sup>. El tema es inmanente y trascendente al texto y siempre adquiere nuevas significaciones; cada manifestación del tema es una transformación del mismo dentro de una interpretación, de una reconceptualización que hace posible la tematización, siendo el tema un valor cual categoría semántica prefigurada en la literatura<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Véase también pp. 297-302.

<sup>2</sup> Véase los comentarios de Cristina Naupert (2001: 25, 33, 66, 122). Para la definición y el desarrollo de la literatura comparada véase: Pierre Brunel, «Introducción» en *Compendio de literatura comparada* (Brunel P – Chevrel Y. 1989: 3-20); Henry H.H. Remak, «Comparative literature: its Definition and Function» en *Comparative literature. Method and Perspective*, (1961/1971: 1-25); René Wellek, «The name and Nature of Comparative Literature» en *Discrimination. Further Concepts of Criticism* (1970: 1-36); Claudio Guillen, «Tres modelos de supranacionalidad» en *Entre lo uno y lo diverso* (1985: 93-121).

<sup>3</sup> Cf. Claude Bremond, «Concept and Theme» en *The return of Thematic Criticism* (Sollors W. 1993: 46-59); M. Brinker, «Theme and interpretation», en *Ibidem* (1993: 23-37). Luz Aurora Pimentel, «Tematología y transtextualidad» (1993, 1: 217-218).

<sup>4</sup> Cf. Cristina Naupert (2001: 29,57 y 76); Luz Aurora Pimentel (1993: 215 y 222-228). En este trabajo serán utilizados los términos 'tema' y 'motivo' según la acepción definida por la autora: «Lo que los diferencia en un primer momento es que el tema, en tanto que asunto o materia del discurso, orienta una posible selección de accidentes o detalles que permita su desarrollo; el motivo en cambio se distingue del tema por ser una unidad casi autónoma y por su recursividad», en donde el motivo es la unidad mínima constitutiva del tema. (1993: 216-217).

Con base en estos planteamientos, brevemente introducidos como marco teórico, proponemos un acercamiento comparado entre dos autores que no han tenido ningún contacto personal o poético, pero que comparten una experiencia de la palabra poética relacionada con el cuerpo y la iluminación. Comparten un imaginario que remite a la cultura oriental desde el canon occidental compartido: ambos poetas simbolizan el cuerpo, a través del cual representan un proceso de traslustramiento de la palabra poética en referencia a la imagen del mandala, asumiendo en su discurso la otredad.

Octavio Paz y Andrea Zanzotto, en los poemas aquí comparados, respectivamente *Blanco* e *Il Galateo in Bosco*<sup>5</sup>, representan las imágenes transformadas de un imaginario que pone en relación el cuerpo femenino con el lenguaje poético, aunque destacan algunas relaciones contrastivas, tratándose de procesos de simbolización distintos.

El lugar simbólico que Octavio Paz atraviesa es el cuerpo humano, su propio cuerpo y el cuerpo femenino, el cuerpo otro de la amada. La imagen tópica es la del cuerpo erótico de la mujer, fuente de placer y de inspiración poética, pero podemos observar unas transformaciones que llevan a una nueva configuración del tema en el canon occidental, por contaminación de la tradición oriental. El erotismo en la poesía de Octavio Paz es un medio de trascendencia que abandona el carácter únicamente carnal y físico del cuerpo femenino, siendo este parte del lenguaje semiótico del ser humano. Por medio del *tantrismo*, el poeta recupera el cuerpo como signo en su experiencia ontológica, tanto lugar físico y biológico como lugar de trascendencia metafísica y espiritual, de manera que Oriente y Occidente se concilian en la encarnación del espíritu y en la espiritualización del cuerpo. La apertura de la percepción en el poema de Paz se cumple por medio del contacto enigmático del cuerpo del sujeto poético con otro de signo opuesto, la mujer, la cual se une al hombre en la cópula erótica. Entre los dos cuerpos se forma un campo magnético que se encarna en un nuevo ser único, en el cual los opuestos se concilian, como un río cuya sangre vital y de sacrificio se transforma en agua y en la transparencia: la verdad de la palabra. La poesía exalta el carácter carnal de este cuerpo durante el proceso de purificación que lleva a la iluminación, celebrando toda su sensualidad física en el movimiento transformador de la cópula. El sexo es un rito, es un momento sagrado que lleva a la vacuidad. En el tantrismo este momento primordial es alcanzado por la contención del semen por parte del hombre que penetra la vacuidad por medio del cuerpo femenino, signo de la pasividad y la vacuidad. El semen sube por los canales *lalana* y *rasana*, pasa por los seis *chakras* hasta llegar a la mente, iluminándola; juntándose en el canal «*avadhūtī*», lugar de unión e

---

<sup>5</sup> Las obras analizadas y las citas correspondientes se refieren a las siguientes ediciones y serán indicadas por el título entre paréntesis: Octavio Paz (1967) esta edición no tiene número de páginas; Andrea Zanzotto (1999/2000). Para la traducción de los textos en español por Ernesto Hernández Busto (Zanzotto A. 1996); Donat M.-Bucci G. (Zanzotto A. 2011).

intersección, la unión hombre-mujer provoca la unión semen-*sukra* con el pensamiento de la iluminación-*bodhicita* (Paz O. 1974)<sup>6</sup>. El cuerpo femenino también es lugar natural y maternal, pero solo en el momento de la unión después del grito de placer, en un sentido que trasciende la carne para volverse cósmico. El cuerpo erótico se hace tierra fecundada capaz de producir flores, que son las palabras poéticas. La vacuidad del vientre de la mujer se llena y se une en simbiosis con la madre-tierra, así la vacuidad primordial del cosmos representa sobre todo la energía sexual creadora que, con su fuerza erótica, pone en movimiento los sentidos y las palabras en el texto poético.

El lugar simbólico que Andrea Zanzotto atraviesa es un bosque, un lugar geográfico e histórico real, un bosque en la «arcadia natia» del poeta, como escribe Gianfranco Contini en el prefacio al *Galateo in Bosco* (Zanzotto A. 1978)<sup>7</sup>. Pero se transfigura en símbolo y alegoría, cuerpo femenino maternal generador del lenguaje poético. En un proceso inverso al de la obra de Paz, la tierra se hace cuerpo y feminidad con el tópico de lo maternal. El bosque siempre tiene una característica de lo salvaje en su naturaleza, semánticamente relacionado con el latín *Sylva* y el griego *Hyle*, cuyo concepto coincide con la idea de lo desconocido y el caos primordial. También es lugar de la infancia, imagen de cuentos que coinciden con ritos iniciáticos, lugar de pasaje y crecimiento, en donde siempre viven magas o brujas, personajes míticos como la Diana cazadora. Por lo tanto el bosque natural se vuelve topos dentro del imaginario cultural (Noferi 1988: 37-41)<sup>8</sup>. El bosque del *Galateo* es ese mismo topos: un lugar oscuro y primordial, cuyos caminos son inciertos, lugar que atravesar y superar, habitado por seres misteriosos y seres femeninos míticos o fabulosos, cuyo elemento específico es la geología natural e histórica, pero también literaria, porque junto con los huesos de los muertos en guerra y de los habitantes del lugar, los minerales y los bichos, los restos de los animales y la basura de la gente que todavía hoy pasa por el bosque, hay restos de palabras, las de escritores que vivieron en el lugar, lo cual atribuye una configuración inédita al bosque. También en la imagen femínea y caótica canonizada el poeta opera una transformación, porque la «negatividad» y la pasividad tópicos de la *Sylva* o *Hyle* se hacen aquí un acto verbal luciente, con un juego de lucha entre las fuerzas opuestas, lo femenino primordial y lo masculino ordenador, lo femenino generativo y lo masculino creador, hasta conseguir el equilibrio de la belleza formal y espiritual. Bajo las leyes de los ciclos naturales, en equilibrio, indiferente a las amenazas de los acontecimientos históricos, nuestro bosque es un cuerpo biológico, animal y vegetal, constituido por los restos que están en la tierra. Con todo, este cuerpo

<sup>6</sup> Véase especialmente pp. 82-90, junto con el buen aporte de Eliot Weinberger, «Paz en la India» (1995: 189-202) y todos los artículos recopilados en *Archivo Blanco* (1995).

<sup>7</sup> Para la estructura de la obra véase Marco Munaro (1987: 101-102) y también el párrafo intitulado «Una trilogía tra senso e suono» de Niva Lorenzini (1991: 200-207).

<sup>8</sup> Véase también el aporte de Luigi Tassoni (1983: 205-226).

natural y vegetal también se vuelve humano y participa de todas las funciones biológicas. La tierra está constituida por un *humus* rico de sustancias que metafóricamente representan restos lingüísticos que generan un nuevo lenguaje. En este mundo complejo el poeta se mide con luz y sombra, con horror y terror, para generar las palabras y la belleza, de manera que la selva, *locus horridus*, puede volverse *locus amoenus* (Noferi A. 1988: 41-61). El poeta siente la necesidad de recoger todos indicios de lenguaje a nivel del suelo, puros restos que pueden ser reinventados, logrando una nueva vida y nueva forma. Por eso se siente mendigo por los caminos interrumpidos del lenguaje –los *Holzwege* de Heidegger (1987). Todo en el bosque se vuelve elemento lingüístico en sentido metafórico, y su naturaleza femenina forja la nueva palabra poética. El humus fecundador de la tierra se encarna en cuerpo femenino para representar la separación que lleva al nacimiento de la palabra como flor que brota de la tierra. En este sentido, el cuerpo femenino tiene energía erótica y sensualidad, pero se convierte sobre todo en la vacuidad acogedora del vientre maternal; es más *mater* que *eros*, más útero que vulva, lugar originario donde se gesta el huevo primordial y cósmico de la vida y del habla<sup>9</sup>.

Lo informal y lo caótico, del erotismo en *Blanco*, de la naturaleza en *Il Galateo in Bosco*, adquiere una forma, el silencio se hace palabra poética para ambos poetas y la belleza del cuerpo femenino, carnal en la primera obra y maternal en la segunda, se cristaliza en la palabra desde la oscuridad primigenia del sexo y de la tierra, respectivamente, asumiendo plenamente la prefiguración canónica del cuerpo femenino en el sentido estético. Con todo, esta nueva poesía es fruto de una expresión renovada. Ambos poetas parten del lenguaje en el momento de su modulación originaria, investigando el proceso de articulación y construcción dentro del texto poético. La comparación se hace pertinente gracias a los conectores intertextuales que permiten reconocer un tema, representado por las imágenes creadas por el lenguaje, lo cual remite a un imaginario común que adquiere nuevas configuraciones en las dos obras<sup>10</sup>. Aquí tales elementos son la corporalidad y la cita textual y estructural del mandala que lleva a la iluminación del yo poético, dentro de imaginarios culturales compartidos, el occidental y el oriental.

En *Blanco* el cuerpo femenino se hace maternal después de la exaltación sensual y erótica en la creación de la nueva palabra, pero sigue siendo cuerpo erótico tranfigurado en lenguaje, el cual lleva las pulsiones corporales en su modulación poética. En el momento de su nacimiento el lenguaje balbucea, intenta una modulación todavía enterrado «con los ojos abiertos» en el vientre de la madre tierra, está «latente», todavía «en la punta de la lengua»: ya tiene su

---

<sup>9</sup> Véase el excelente ensayo de J. P. Welle (1987).



que de dulce juego en el poema de los osarios (Galateo 565) se vuelve violenta y proceso químico que crea espejismos espectrales en el bosque. La violencia de la guerra y del *Galateo*, o sea, toda norma impuesta, social y literaria, está representada por la hendidura del sexo femenino y de la falla periadrática de la Tierra. En la hendidura erótica los mismos opuestos se reconcilian. La palabra recupera su corporalidad primordial por hacerse balbuceo infantil vuelto expresión poética, una especie de lalación<sup>11</sup> que se logra por medio de iteraciones, repeticiones, asociaciones de fonemas que imitan el lenguaje infantil cuando intenta nombrar al mundo, de la misma manera lúdica, con asociaciones de imágenes también oníricas. En (*Indizi di guerre civili*) (*Galateo*: 573) sobresale el elemento luminiscente de esta palabra vegetal, que sube hacia el cielo:

Troppi alberi sfilati ingrafati embricati  
fillotassi che sale su sale e fa gorgo            fill fill fill su  
lentissima per le innumeri luci  
piú che accennate a confusi a bisbiglianti a non mai collaudati  
Ma tra le stelle non mi smarriró, mio vecchio dolcume

Notable este carácter semiótico del lenguaje que se aleja del habla estandarizada para buscar sus raíces. Además, el poeta logra tal expresión originaria porque pone en juego su identidad simbólica por medio de este lenguaje y trata de establecer una simbiosis con el bosque, aunque siempre vigila sobre su yo y paradójicamente se separa del cuerpo simbólico por medio del mismo lenguaje originario. En *Il Galateo in Bosco*, el yo poético se hace un animal del bosque, cuerpo dentro del cuerpo del bosque simbólico y el lenguaje, de manera que participa de sus luchas y sus pulsiones. En este proceso el poeta se pone en juego con su propio cuerpo, se identifica metafóricamente con un ratón u otro animal que atraviesa este cuerpo natural, bosque y vientre femenino a la vez. Durante todo el poema, metáforas y expresiones lingüísticas presimbólicas crean imágenes recurrentes por medio del lenguaje biológico, dentro del área semántica de la masticación y de los procesos vitales del cuerpo humano y del mundo vegetal, que se funde con otros códigos semiológicos, junto con detritos verbales y reminiscencias de la filosofía oriental, sobre todo en el «Ipersonetto» (*Galateo*: 591-608). Las isotopías creadas llevan los motivos que configuran el cuerpo simbólico y la simbiosis del yo poético en ello.

Volviendo a *Blanco*, también Octavio Paz pone en juego su yo poético y su cuerpo en la búsqueda del nuevo lenguaje en el texto, aunque de manera diferente. El poeta experimenta el amor y la sexualidad mediante su cuerpo que

<sup>11</sup> Véase Adelia Noferi (1988: 59) y Julia Kristeva (1974). Lalación es un término de la psicología que se refiere al proceso de adquisición lingüística del niño caracterizada por la emisión reiterada de consonantes y vocales combinadas en sílabas (ej. Tatata).

pierde la identidad autónoma y se funde con el otro cuerpo, el femenino, alcanzando la unidad primordial cósmica, perdida por la separación del yo individual. El otro cuerpo es la alteridad que permite el encuentro de sí mismo en una nueva identidad nunca experimentada antes. El lenguaje se renueva y el poeta vive la experiencia en primera persona, porque por medio del proceso expresivo él entra en el nombre, empieza a habitarlo y lo percibe en sus partes constituyentes, vocales y consonantes, «incendiadas» por el mismo fuego alquímico de la creación del cual provienen; el sujeto poético es consciente de su lenguaje y vive dentro de él para transformarlo en realidad. El lenguaje poético está quebrado por las pulsiones eróticas apenas configuradas en el texto que asume carácter corporal en sentido semiótico (Kristeva J. 1974). Como en la obra de Zanzotto, la palabra se rompe en sílabas, fonemas, partes mínimas del lenguaje para crear nuevas asociaciones de sentido y de sonido; el verso es rítmico, pulsional y se construye por asociaciones semánticas y fonéticas, dentro de un espacio vacío que se configura como una constelación móvil del cosmos. Imágenes metaforizadas del área semántica del erotismo, con referencia a la sensualidad del cuerpo y a la cópula, así como palabras pulsionales en la modulación del discurso poético, son recurrentes en todo el poema, motivos que van configurando el cuerpo erótico, físico y simbólico. El motivo principal que designa la pasión amorosa es el fuego, pero se multiplica en áreas semánticas contiguas que participan del mismo color rojo y de la misma sensación de calor. El fuego y la llama se amplifican luego en brasa y sequía, dentro del mismo campo semántico, así como el sol que comparte los motivos de color rojo-amarillo y del calor abrasante:

*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*

[...]

*tú ríes –desnuda*

*en los jardines de la llama*

La pasión de la brasa compasiva

[...]

*inmóvil bajo el sol inmóvil pradera quemada*

*del color de la tierra color de sol en la arena*

Si al principio el fuego es el espejo que permite al poeta reconocer su cuerpo renovado, casi un proceso sacrificial e iniciático, hasta religioso, poco después es el agua que hace de espejo, como si fuera una sangre diluida, proveniente del mismo fuego. Este elemento se hace sangre que a su vez se hace agua, de manera que las metáforas se crean por contaminación semántica, según un proceso asociativo. No se pierde la sensualidad erótica del lenguaje, que de la columna del erotismo contamina la columna de los sentidos y ahí mismo se

repercute y reformula, mediante palabras pertenecientes a otro campo semántico, lo animal, pero siempre compartiendo con el fuego el motivo de la luz, como el sol, los astros, o lo luciente y del cual participa el agua:

*Los ríos de tu cuerpo      el río de los cuerpos*  
*País de latidos      astros infusorios reptiles*  
*[...]*      *[...]*  
*las altas fieras de la piel luciente*  
*rueda el río seminal de los mundos*  
*el ojo que lo mira es otro río*

Estos motivos eróticos llegan a su culminación en la parte final de los poemas sobre el amor y las sensaciones, cuando simbólicamente las dos columnas se unen tipográficamente, aunque conserven el color diferente<sup>12</sup>. Los dos cuerpos se unen en simbiosis y la energía erótica vibra en cada palabra, en sentido semántico y lingüístico. Nuevamente la sangre y el fuego dominan con sus campos semánticos la expresión poética, unidas esta vez a palabras explícitamente sexuales y dotadas de fuerza erótica:

*Derramada en mi cuerpo yo soy la estela de tus erosiones*  
*Tú te repartes como el lenguaje espacio dios descuartizado*  
*Tú me repartes en tus partes altar el pensamiento y el cuchillo*  
*Ventre teatro de la sangre eje de los solsticios*  
*yedra arbórea lengua tizón de frescura el firmamento es macho y hembra*  
*temblor de tierra de tu grupa testigos los testículos solares*  
*lluvia de tus talones en mi espalda falo el pensar y vulva la palabra*

La carga erótica que permite la creación renueva el lenguaje no solo mediante la construcción metafórica del sentido, sino también por la nueva formulación de las mismas palabras que lo crean. Además de crear imágenes, el proceso asociativo hace germinar una palabra de otra, y un fonema de otro, por lo tanto dominan las iteraciones y las repeticiones en el poema, junto con las correlaciones internas, semánticas y sonoras. El carácter semiótico del lenguaje estalla a partir de la semántica erótica hasta contaminar todo el poema y lleva a un proceso generador de palabras, como los versos ejemplares «juegos conjuraciones juglarías/ sujeto y objeto abyecto y absuelto» o también los citados «tu me repartes en tus partes» y «testigos los testículos solares». El lenguaje crea espejismos dentro de sí mismo en la búsqueda del verdadero sentido. Casi se vuelve balbuceo y tiene un carácter fuertemente fonemático y

<sup>12</sup> En el texto original de Paz, la columna derecha aparece en tinta roja. Las citas en este texto son en tinta negra. En este caso se deja un espacio doble entre las dos columnas para destacar el cambio de tinta equivalente al texto original.

fonético: el autor crea palabras por medio de una correlación de fonemas que, en cuanto unidades distintivas mínimas del lenguaje, producen no solamente sonidos sino también una significación renovada en el momento de la articulación poética. Estalla el color verde, vital y claro; desde una tierra y un cielo negros y amenazantes de destrucción. Igualmente, cuerpo y sentidos participan de tal liberación en la dinámica de oscuridad y claridad, vaciedad y plenitud:

Tremor  
    Tu panza tiembla  
Tus semillas estallan  
    Verdea la palabra

En este momento todo se vuelve luz real, física e iluminación mental. A través de la experiencia del lenguaje auténtico, corporal por llevar la pulsión más allá del proceso de simbolización y cristalización en la página escrita, cuerpo y espíritu alcanzan el *traslumbramiento*, imagen de claridad e iluminación en el camino del conocimiento, «resplandor del vacío», donde el oxímoron del verso realiza la conjunción alquímica de los contrarios llevada a cabo a lo largo del poema. El lenguaje se desvanece en la transparencia, participando de la misma dinámica de corporalización y descorporalización vivida por la pareja. En este momento también el cuerpo femenino cae en la sombra para desvanecerse en la claridad del nombre, «más allá de la mirada». Todo se crea mediante la dinámica de los opuestos de manera lúdica e innovadora. Como los cuerpos de los amantes, unidos en la diferencia, las dos sílabas opuestas, «no» y «sí», son fundadoras del lenguaje, en consecuencia también del Ser. Ellas se juntan en unidad, son «dos sílabas enamoradas» como los cuerpos del poeta y su amada y se manifiestan en la imagen del «árbol de los nombres», el *Nim* protector. Como las sílabas No y Sí, silencio y palabra rigen una implícita contienda para afirmarse recíprocamente; el uno no existiría sin la otra, solo se pueden realizar en la paradoja aparente, de manera que el silencio se vuelve un signo concreto sobre el cuerpo de la amada, «sello», «centelleo», «En la frente/ En los labios» en la fijeza del vértigo que es la escritura, la cual por otra parte solo se realiza por el silencio que contiene: «El silencio reposa en el habla». Creada por el silencio, la palabra, por medio de la dinámica de las sílabas básicas que la forman, crea a su vez el silencio.

Lo blanco y lo negro del cuerpo de la escritura, los espacios plenos y vacíos de la página, participan de la misma dinámica de vacío y claridad, relacionados con el signo cuerpo y no-cuerpo. El cuerpo mismo es un espacio: como mujer, lenguaje y cosmos es un espacio de correspondencias hacia la transparencia. Expresa el lenguaje del cuerpo tanto como el cuerpo del lenguaje. Todo cuerpo

se abre hacia lo blanco<sup>13</sup>. La claridad se manifiesta en el cuerpo, signo de la plenitud, desde la oscuridad del no-cuerpo, signo de la vaciedad, dinámica jugada a lo largo del poema, sobre todo erótico, en la imagen del cuerpo-palabra que se desvanece en transparencia. En *Blanco* cada sentido constituye un *yantra* específico del mandala que estructura a la obra, y dentro de él se cumple un *mantra* con referencia al lenguaje, al erotismo y a los mismos sentidos; la forma contiene al verbo en un orden preciso y metafísico, ritualístico. Nada es casual: los *mantras* de cada *yantra* tienen características en común que crean una relación entre ellos, como el elemento, el punto cardinal, el color; las palabras de cada columna implican una relación recíproca intratextual e intertextual<sup>14</sup>.

Andrea Zanzotto sigue un camino de conocimiento mediante el lenguaje muy semejante, configurando su cuerpo simbólico, femenino, poético y lingüístico adoptando los mismos motivos de la luz y la sombra, dentro de los campos semánticos a ellos relacionados, como los analizados en la obra de Paz. También el cuerpo de Zanzotto, aunque más maternal y matérico que erótico, se configura por la dinámica entre los opuestos y alcanza la iluminación de las palabras por una construcción mandálica del poemario, con el Ipersonetto en el centro de la obra con estructura de tríptico (Munaro M. 1987). En efecto, las palabras que nacen del silencio de los muertos del bosque, de las «pre-estrellas» se vuelven estrellas, del vacío del cuerpo del poeta y del bosque maternal ascienden al cielo, como los árboles que crecen hacia lo alto, pero algunas ramas se quiebran y otras como agujas hieren la cabeza descubierta del yo poético perdido en el bosque, aunque siempre separado de él en su conciencia. Estas palabras se vuelven violentas en el texto de (*MAESTÀ*) (*SUPREMO*) (*Galateo*, 582) con el objetivo de expresar la violación de la Naturaleza para con el poeta, a su vez violador del bosque, sumiso a las palabras tentadoras y violadoras: «Da me venite, fatemi gola, parolette crak crak sgraziate», tan inadecuadas para ordenar una realidad imposible de recoger en un orden, se quebrantan como las ramas de los arboles, «Tremendo e stridulo-nitido e scritto come un crack criick crihick / un allearsi e becchettarsi - stanco - di corimbi»; son inestables y pobres, «sgraziate», «mezzo torbide mezzo fulgide», «pigolii lassù» «in bilico»; «state lì povere, messe in fascine» y se esfuman en la misma nada que las generó: «fulgide di men que meno men che cosmo in ritiro».

El lenguaje lleva la pulsión originaria del bosque, cuerpo femenino maternal que genera el lenguaje, y acentúa en el poema *SONO GLI STESSI* (*Galateo*, 584)

<sup>13</sup> Véase Octavio Paz, «Cuarenta años de escribir poesía, V 1975» en *Archivo Blanco* (1995: 121). Véase también Juan Malpartida, «El cuerpo y la historia: dos aproximaciones a Octavio Paz; La lucidez del cuerpo» en *Cuadernos hispanoamericanos* (1989, 468: 45-52).

<sup>14</sup> Para la estructura de la obra véase Enrico Mario Santí, «Salida: esto no es un poema» en *Archivo Blanco* (1995: 281); Octavio Paz, *Blanco* (1967). *Mantra* son sílabas o poemas religiosos típicos del sánscrito, usadas básicamente como medios espirituales para la concentración del devoto durante la meditación; *Yantra* es un término del Yoga que aquí se refiere a la forma geométrica del mandala, también medio de concentración para la pronunciación del mismo *mantra*. Sobre el mandala véase aporte de Monroy (1999).

los rasgos típicos de la escritura de Zanzotto, sobre todo la contaminación asociativa entre palabras, fonemas e imágenes. En la mayoría de los poemas lo semiótico contamina lo simbólico del lenguaje y este proceso culmina en el poema (*PERCHÉ*) (*CRESCA*) (*Galateo*, 587). Se trata de una especie de rezo que armoniza el yo y la naturaleza caótica del bosque a nivel de lo oscuro, alvéolo primordial que genera la vida. El espacio entre las dos palabras que componen el título indica la dificultad y el dolor del lenguaje que también es fruto de tal oscuridad primordial e indistinta<sup>15</sup>. La preñada sexualidad que se desprende por todo el poema como fuerza generadora de vida y poesía se ejemplifica también en la imagen de las hendiduras: «Limo d'oscuro che dolce fornicia pascola / nei fornici dove s'aggruma di fughe (l'oscuro)». En el borde entre consciente e inconsciente, palabra y silencio, el poeta abre la hendidura oscura, el corte<sup>16</sup> que produce el lenguaje y estructura su identidad, desde lo oscuro sexual, ingle y vientre sobrantes: «Troppo dell'inguine, del ventre, di ghiande e glandole / s'inguina in oscuro, genera generi, intride glie». Tal plenitud vital y fértil es generada por el vacío oscuro del vientre del bosque, del que florece la lengua como negación absoluta que crea belleza en contacto armónico con la *Mater*, el prelenguaje y la preexistencia, en la cual la palabra «oscuro» se vuelve hipnótica, clave de un *mantra* que celebra la vitalidad de la oscuridad primordial, vegetal y cósmica, fértil y generativa:

Perché cresca, perché s'avveri senza avventarsi  
ma placandosi nell'avverarsi, l'oscuro,  
Ogni no di alberi no di sentieri  
no del torto tubero no delle nocche  
no di curve di scivolii lesti d'erbe  
[...]  
Lingue sempre al troppo, al dolcissimo soverchio  
d'oscuro agglutinate, due che bolle di due -  
clamore, alberi, intorno all'oscuro  
clamore susu fino a disdirsi in oscuro  
fino al pacifico, gridato innesto, nel te, nell'io, nell'oscuro  
[...]  
Lingua saggi aggredisca s'invischi in oscuro  
noi e noi lingue-oscuro  
[...]

<sup>15</sup> En las notas explicativas a la obra Stefano Dal Bianco comenta: «Lo spazio di silenzio fra i due termini del titolo deritualizza la preghiera, solleva l'inno sottostante dai suoi aspetti inerziali per sottolineare la fatica, se non il dolore, del farsi parola, dell'enunciare» (Zanzotto 2001: 1591).

<sup>16</sup> El término viene de Lacan al cual Zanzotto lee y comenta en su proceso de escritura y de construcción/deconstrucción de la identidad. Véase el ensayo (Zanzotto 2001: 1211-1216) junto con el comentario del poeta sobre el *Galateo* (Zanzotto 2001: 1217-1221).

Non-memoria, millenni e miglia, stivate nel fornice  
sono un dito dell'oscuro, levalo dalla bocca, rendilo nocca  
rovina e ripara l'oscuro, così sarà furto e futuro

La pulsión sexual está relacionada con el sexo femenino, profundamente oscuro y misterioso, vaciedad que genera la forma, la plenitud, tanto que todo es nacimiento en el bosque en el ciclo de la fertilidad sexual y cósmica: «per rifarti nel gioco istante ad istante/ di fogliame oscuro in oscuro figliame». El proceso se hace evidente con la alusión específica al sexo femenino, «mano intesa all'oscuro, mano alla bella oscura», aquella «cosina», pequeña cosa que coincide con la belleza, la *Beltà* (Zanzotto 2001: 1143-1149), por lo cual lo oscuro fornicia dulcemente y es sexual, se injerta en sí mismo. La Poesía-*Beltà* también se injerta en tal oscuridad y se pierde en ella, casi inconsciente y dulcemente, se funde con lo oscuro sexual y cósmico con la ilusión de una total unión:

oh tu, di oscuro in oscuro innestato, tu  
protratta detratta di foglia in foglia/oscuro  
di felce in felce lodata nel grezzo nel rifinito d'oscuro  
Ma vedi e non puoi vedere quanto è d'oscuro qui dentro  
hai bevuto lingua e molto più e sentieri e muschi intrusi  
ma ti assicuri ti accingi ti disaccorgi  
ti stratifichi, lene, benedetta, all'oscuro

La pulsión sexual se escucha en el fluir de palabras que se implican una tras otra, relacionadas por repeticiones e iteraciones junto con asociaciones semánticas. El poema termina atribuyendo a la oscuridad un sentido vital y generador, como criaturas vegetales, humanas, pero también lenguas que modulan palabras manteniéndose en la humildad de su esencia junto con la arrogancia de expresarse, afirmarse en el mundo:

Oscuro ha sé, sessuata, umiltà,  
tracotanza, pietà.

En este poema culminan los motivos de oscuridad y luz, vacío y plenitud. A través del *Ipersonetto* que reformula de manera paródica el código poético y literario occidental y está colocado en el centro de toda la obra, dentro de la construcción mandálica (Welle 1987: 91-112)<sup>17</sup>, la poesía se percibe como un medio para alcanzar el *satori*. El poeta recupera la armonía primordial contaminado por los impulsos del cuerpo femenino maternal y erótico, alcanzando una paz que el silencio del *satori*, del *Mandala* también garantizan.

<sup>17</sup> Véase también el párrafo intitulado «La forma, il madala: la beltà» de Manotta (1992: pp. 131-142).

La poesía solamente puede restituir esa paz originaria, haciéndose centro cósmico, palabra corporal y metafísica que trasciende la forma misma de la poesía para volverse ninguna forma, hueco negro y clarísima vaciedad femenina, lunar.

En este camino común a ambos poetas encontramos diferencias peculiares y evidentes en la modulación del lenguaje, porque en Octavio Paz se hace eufónico y sonoro, armónico y pleno dentro de un ritmo que se vuelve rito en la creación de la palabra, como reflejo de la cópula, por lo cual la palabra es un cuerpo unificado bajo el sentido y el significado renovado; el lenguaje corporal de Andrea Zanzotto, en cambio, nace dentro de la separación, está más en el significante que en el significado y vibra dentro de un ritmo compulsivo y disonante, por lo cual la palabra es un cuerpo que se forma por los restos y lleva en sí la fragmentación, que se expresa en el balbuceo ansioso y en la afasia. Se puede confrontar muy bien esta diferencia en el momento en que ambos poetas viven la simbiosis de su ser con el cuerpo simbólico representado, experiencia que expresan con rasgos típicos de su escritura poética. Andrea Zanzotto vive con tensión la densidad de su relación con el ambiente natural del bosque, lo cual se refleja inmediatamente en el lenguaje, que lleva en sí la violencia de la cultura y la historia sobre la naturaleza. Octavio Paz está más allá de la ruptura en su lenguaje, ya está en un lenguaje reconciliado gracias a su unión y fusión con el cuerpo de la amada, que se hace paisaje y tierra que habitar, como el lenguaje. Después de la cópula la palabra logra el traslucimiento y la aerofanía de manera armoniosa, lo que lleva en sí el lenguaje poético. Zanzotto asume el dolor y la separación en su lenguaje, mientras que Paz asume la plena reconciliación.

Con todo, Octavio Paz y Andrea Zanzotto comparten una experiencia común en asumir el lugar simbólico del cuerpo femenino como medio para recuperar un lenguaje corporal y alcanzar la iluminación del conocimiento y la palabra poética. El lenguaje es el centro de la investigación poética operada y se libera gracias a las pulsiones del cuerpo. Si bien son diferentes los motivos que configuran este cuerpo femenino simbólico a partir del cual se desprende tal lenguaje liberado, el análisis comparativo permite superar las relaciones contrastivas entre las dos obras para establecer analogías armonizadoras. Aunque la experiencia lingüística de Zanzotto es más vertical y violenta, la palabra se configura por medio de temas compartidos con Paz, porque nace como elemento vegetal y luciente desde un cuerpo femenino erótico y maternal a la vez que se configura como paisaje y como tierra en ambas obras comparadas; la palabra crece en una dinámica luz-oscuridad igualmente configurada como tema por motivos comunes y recurrentes en ellas. Lo matérico y lo afásico del lenguaje de Zanzotto se conjuga entonces con lo hierático y eufónico del lenguaje de Paz, dentro de una palabra poética luminiscente y profundamente renovada.

## **Bibliografía**

- Backés Jean-Louis, «Poética comparada», en Pierre Brunel – Yves Chevrel (comp.), *Compendio de literatura comparada*, México, Siglo XXI Editores, 1994, pp. 51-70.
- Bremond Claude, «Concept and Theme en Warner Sollors», en *The return of Thematic Criticism*, Cambridge, Ma Harvard University Press, 1993, pp. 46-59.
- Brinker M. «Theme and interpretation in Warner Sollors», en *The return of Thematic Criticism*, Cambridge, Ma Harvard University Press, 1993, pp. 23-37.
- Brunel Pierre, «Introducción», en Pierre Brunel – Yves Chevrel (comp.), *Compendio de literatura comparada*, México, Siglo XXI Editores, 1994, pp. 3-20.
- Contini Gianfranco, «Prefazione», en Andrea Zanzotto, *Il Galateo in Bosco*, Milano, Mondadori, 1978.
- Guillen Claudio, *Entre lo uno y lo diverso*, Barcelona, Editorial Crítica, 1985.
- Heidegger Martin, *Sendas perdidas / Holzwege*, Buenos Aires, Losada, 1969.
- Heidegger Martin, *El camino al habla*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2002.
- Hernández Busto Ernesto, *Del paisaje al idioma*, México, Universidad Iberoamericana, 1996.
- Kristeva Julia, *La révolution du langage poétique*, Seuil, Paris, 1974.
- Lorenzini Niva, *Il presente della poesia. 1960-1990*, Bologna, Il Mulino, 1991.
- Malpartida Juan, *El cuerpo y la historia: dos aproximaciones a Octavio Paz* en *Cuadernos hispanoamericanos*, No. 468, Junio 1989, pp. 45-56.
- Manotta Marco, «La tentazione della quadratura del cerchio: Il Galateo in Bosco di Andrea Zanzotto», en *Il piccolo Hans*, No. 74, 1992, pp. 112-145.
- Michaud Stephane, «La palabra arriesgada: la aventura de la poesía moderna» en Pierre Brunel – Yves Chevrel, *Compendio de literatura comparada*, México, Siglo Veintiuno Editores, 1994, pp. 297-328.
- Monroy Antonio, *Mandala. In cerca del proprio centro*, Roma, Meltemi Editore, 1999.
- Munaro Marco, «L'improbabile trilogia», en *EIDOS Rivista di cultura*, Asolo, Asolo Arti cooperativa, Anno I, Nuova Serie, Ottobre 1987, pp. 101-102.
- Naupert Cristina, *La tematología comparatista. Entre teoría y práctica*, Madrid, Arco/Libros, 2001.
- Noferi Adelia, «Il bosco: traversata di un luogo simbolico», en *Paradigma* No.8, 1988, pp. 35-66; 56-59.
- Paz Octavio, *Blanco*, México, El Colegio Nacional-Ediciones del equilibrista, 1967.
- Paz Octavio, *Conjunciones y disyunciones*, México, Cuadernos de Joaquín Mortiz, 1974.
- Paz Octavio, *Cuarenta años de escribir poesía. V 1975*, México, Ediciones Turner, 1995, pp. 119-121.
- Pimentel Luz Aurora, «Tematología y transtextualidad», en *NRFH*, No. 1, 1993, pp. 215-228.

Remak Henry H. H., *Comparative literature: its Definition and Function in Comparative literature. Method and Perspective*, Southern Illinois University Press, Newton P Stallnecht and Horst Frenz Eds, 1961/1971, pp. 1-25

Santí Enrico Mario, *Salida: esto no es un poema* en *Archivo Blanco*, México, Ediciones Turner, 1995, pp. 235-321.

Tassoni Luigi, «Vari elementi nella selva di Zanzotto», en *Paradigma* No. 5, 1983, pp. 205-226.

Weinberger Eliot, *Paz en la India* en *Archivo Blanco*, México, Ediciones Turner, 1995, pp. 189-202.

Welle John, *The poetry of Andrea Zanzotto. A critical study of Il Galateo in Bosco*. Roma, Bulzoni Editore, 1987.

Wellek René, «The name and Nature of Comparative Literature», en *Discrimination. Further Concepts of Criticism*, New Heaven & London, Yale University Press, 1970, pp. 1-36.

Zanzotto Andrea, *Le poesie e le prose scelte*, Milano, Mondadori, 1999/2000.

Zanzotto Andrea, *Il Galateo in Bosco*, Milano, Mondadori, 1978.

Zanzotto Andrea, *Del paisaje al idioma*, México, Universidad Iberomericana, 1996.

Zanzotto Andrea, *La muerta tibieza de los bosques*, Giampiero Bucci y Mara Donat (trad.), México, Vaso Roto Ediciones, 2011.