

OCTAVIO PAZ:  
LA ESCRITURA DE LA AUSENCIA\*

*Roberto Hozven*

The Catholic University of America

El reconocimiento crítico de la obra de Octavio Paz (en adelante OP) ha sido caudaloso; testimonio monolítico son los números que le dedicara *Revista Iberoamericana* (74, 1971), *Cuadernos Hispanoamericanos* (343-345), 1979) y la antología crítica editada por A. Roggiano (*Octavio Paz*. Ed. Fundamentos, 1979) entre tantos otros homenajes y ensayos sobre su obra dispersos en textos varios.

De los múltiples aspectos desarrollados por la crítica, me referiré en esta exposición, primero, a algunos de los rasgos que caracterizan la escritura paciana como propiamente *moderna* (el término preferido por OP) o *contemporánea* (el término adoptado por la crítica) y de esos rasgos retendré, en segundo lugar, los que me parezcan más significativos y pertinentes con el tema de este estudio: la escritura de la ausencia, literatura a la búsqueda de su imposible, inscripción fallida del orden pluridimensional de lo real en el orden unidimensional del lenguaje.

OP detalla los rasgos definidores de la “modernidad” en literatura en *Las cosas en su sitio*, una defensa polémica de la literatura española entre los años 1900-1930:

- a) “examen de conciencia del lenguaje”, “voluntad crítica y autocrítica”, es decir, “esa reflexión sobre el lenguaje y sus significados que es la forma más lúcida y exasperada de la modernidad” —p 34—. Ejemplo: Juan Ramón Jiménez: “En la poesía de su última época la crítica deja de ser un instrumento con que el artista pule y lima su obra... pasa a ser su substancia misma. Pues esto es lo que distingue a la modernidad del arte antiguo, clásico o barroco: la crítica es su tema secreto, su método de creación y el objeto de toda creación” —p. 49—;

\*Texto leído en el xx CONGRESO del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.

- b) *cosmopolitismo antipoético*: “conceptismo dinámico y autocrítico: velocidad, simultaneidad, indeterminación, humor. Lenguaje y crítica del lenguaje, imagen y negación de la imagen: aspiración al blanco” —p. 36—;
- c) *exploración de la frontera última de la palabra*: “lenguaje de extremos que se reflejan, se destruyen, se recrean”. Diagramatismo del lenguaje haciéndose art-nouveau, esperpento, horror, erotismo —p. 40—;
- d) *tendencia a borrar las fronteras entre los géneros*, postulación de la escritura como “una inmensa maleable que adopta todas las formas sin fijarse en ninguna” —p. 45—;
- e) *sustitución del yo poético por los diversos yoes* (no necesariamente poéticos) *que hablan en el yo poético*. Corrigiendo a J. Marechal, OP escribe: “Ud. no distingue entre los distintos poetas que fue Jiménez” —p. 48—;

De estos rasgos, tres recuerdan los procedimientos analíticos a que nos ha habituado la semiótica contemporánea: METALENGUAJE, no ya “escribo” sino “escribo que escribo”; DIAGRAMA, cuando el significante reactualiza al significado a través de su manifestación fónica o gráfica y FRAGMENTACION DE LA SUBJETIVIDAD LINGÜÍSTICA, cuando cada frase del hablante descubre una actitud subjetiva distinta del sujeto inconsciente: división subjetiva que cristaliza tempranamente con la sentencia célebre: “Je suis un autre”.

Tres constantes semióticas en el análisis de textos que suponen la sustitución de una práctica mimética de la literatura por una autotélica, sustitución de una concepción “expresiva” de la escritura, proveniente de una concepción teológica del arte considerado como traducción de esencias en la existencia, por una concepción “productiva” que la aproxime como efecto de su propio proceso discursivo. Experiencia que descubre que el sentido nunca está “antes” sino “después” de la escritura, producto de algo que no existía antes de ella, que nos descubre que la escena de la escritura nunca es lo “pleno” sino lo “vacío”. Experiencia de la escritura evocada por la afirmación pascaliana (“Pensée échappée, je la voulais écrire; j'écris, au lieu, qu'elle m'est échappée” —B 370—) o mallarmeana (“Je dis: une fleur! et, hors de l'oubli où ma voix relegue aucun contour... musicalement se lève... l'absente de tous bouquets” —OO.CC. p 368—) y que OP retoma en relación al “vacío” que suscita el ejercicio de la escritura dentro de la diada “escritor/lector”: “El escritor es el lector de sí mismo: el lector que descubre en lo que escribe y mientras lo escribe, la presencia de lo no dicho, la ausencia de decir que es todo decir... una sombra: lo no dicho” —“Borrador” p 294—.

Esta asunción de la escritura como “vacío” y no como “plenitud” es correlativa, por una parte, al descubrimiento del sentido como paradigma de múltiples significaciones posibles, lo que significa que *una*

significación cristalizada implica siempre *otras* significaciones inhibidas, y, por otra, a la postulación del sujeto lingüístico, como heterogéneo con respecto a sí mismo, lo que significa que la subjetividad lingüística no reposa ya en una presunta identidad consigo misma (basada en la supuesta unidad discursiva del ego) sino en su radical diferencia (la consideración del ego como un espacio polémico de discursos que significan a través de su confrontación). Intersubjetividad del sujeto escribiente que Barthes acuñó en una fórmula ejemplar: “*quien habla* (en el relato) *no es quién escribe* (en la vida) y *quien escribe no es quien es*”. Sucesión escalonada de sujetos en el sujeto escribiente que redescubre en lo más íntimo de la experiencia subjetiva la presencia de un “no-Yo”, de un “otro”, de un “él” que, sin embargo, habla bajo la cubierta del yo. Tomar conciencia de este fenómeno en los estudios literarios significa tomar conciencia de una incomodidad metodológica creciente: la imposibilidad de postular un impresionismo ignorante de su intersubjetividad potencial (e.d. la subjetividad del sujeto) o de postular un objetivismo triunfante (la no-subjetividad del sujeto). La solución parece residir en la postulación de una subjetividad que sea ella misma continente de un espacio intersubjetivo, e.d. de la diversidad de discursos que constituyen la supuesta unidad del ego. Siguiendo a Barthes, ese espacio plural de discursos que constituirían el ego podría denominarse “la subjetividad del no sujeto” (“Les sorties du texte” p. 59). Subjetividad del no-sujeto que la escritura de OP constituye como “vacío”, como ausencia alrededor de la cual el escritor teje y desteje un discurso infinitamente transformado.

#### DESPLAZAMIENTO Y TRANSFORMACIÓN

Una de las primeras características de esta escritura fascinada por lo que se le escapa, engendrada por el vacío de lo que no llega a decir, consiste en un desplazamiento, en una transformación de la perspectiva por la que se describe al objeto. Escribe OP en su *Laberinto de la soledad*:

“El adolescente se asombra de ser... inclinado sobre el río de su conciencia se pregunta si ese rostro que aflora lentamente del fondo, deformado por el agua, es el suyo” —p. 9—

La transformación mínima pero suficiente introducida por la escritura paciana consiste en que el sujeto percipiente se descubre *involucrado por e incorporado a* los cambios que se operan en el objeto percibido en el momento mismo de su mirada. El objeto descrito no es independiente del sujeto que lo describe sino recíproco, e.d. éste se descubre, a su vez, percibido desde y por el objeto mismo que describe. Experiencia desplazada de autopercepción que E. Lihn acuña soberbiamente con la imagen de un Monet “abriéndonos la puerta de su finca/más bien como un cartero que lo hace suavemente desde afuera”. El rostro no surge



como un objeto esencial del fondo inesencial, subsidiario, que le serviría de soporte inalterable sino que, más bien, este fondo anodino está presentado como una pantalla fundamentalmente inestable, cambiante, fluyente que constituye al objeto mencionado a partir del delineamiento de sus bordes: el rostro surge de las ondas no como un rostro provisto de una identidad previa sino como un rostro que la busca desdiciéndola, transformándola. Detrás, antes de esta cara está la huella todavía fresca de la exclusión de todas las otras (de la de Ninguno, del Pachuco, del Chingón), pero también la inminencia de su suplantación futura por todas las que vendrán (la Máscara, la petrificación, la Pirámide, Tlatelolco).

El desplazamiento de que es objeto el lector no reside sólo en una inversión de la representación del objeto: escritura desde *afuera* hacia *adentro*, desde los márgenes hacia el centro; sino que lo que también está en juego en esta transformación de la perspectiva es un cambio en nuestros hábitos empiristas de lectura en lo que refiere a la apropiación cognitiva del objeto: los objetos descritos ya no son exteriores al hablante que los percibe, el mismo hablante deviene un objeto de las objetividades que describe. El sentido del objeto ya no está "antes" (escondido, invisible) de la mirada que los descifraría sino que, más bien, surge, irrumpe y se instaura concomitantemente a la relación del sujeto con el objeto. El objeto constituido por la escritura de OP siempre se actualiza en sus tensiones de fuerza con el fondo que le sirve de soporte. El objeto representado no surge monolíticamente como una consistencia que irradiara sus propios perfiles sino que, más bien, como una insistencia que retornara desde la pantalla evanescente que le sirve de soporte. El objeto se constituye huyendo de toda subjetividad que le limite sus desplazamientos e investimientos posibles. Esta huida es la que enfatiza OP en el haikú, siempre empeñado en significar el vacío del que surge el objeto y su enunciación. El haikú le permite a OP representar al objeto en ese momento único y extraño en que la plenitud de su identidad, de su consistencia como objeto, es succionada bruscamente por el nuevo espacio: el del Intersticio. Intersticio presente como hueco en estos versos ejemplares:

"Entro en un patio abandonado:  
aparición de un fresno.  
Verdes exclamaciones  
del viento entre las ramas".

Son los vacíos entre las ramas los que significan al fresno, es su huida como fresno sustantivo, como fresno representado por sus atributos visibles la que deja titilando en la página, bajo nuestros ojos, la presencia ausente, por venir, de otro fresno anterior a este fresno. Por

paradójico que parezca el objeto es representado en trance de ausentificación.

En otro haikú el vacío se convierte en borde sobre el cual descansa el objeto:

“Canta en la punta del pino  
un pájaro detenido,  
trémulo, sobre su trino”.

El objeto es representado como efecto de una descripción que lo recorre por sus bordes, el objeto es presentado como efecto de un contorno evanescente por medio del cual el objeto “se va”, desvaneciéndose mallarmeanamente de la escena de la escritura y dejando sólo su presentimiento: “hay un tercer estado/ que se muestra y se dispersa/ en las confluencias del lenguaje/ no la presencia: su presentimiento” —escribe OP en *Pasado en claro*—.

Estos procedimientos son correlativos a la seducción que lo visual ejerce sobre el ojo de este escritor, e.d. el arte de representar visualmente un objeto como otra cosa que lo que aparece, el arte de entregar a la mirada lo que en ella se escamotea; apetito visual por lo que no se muestra en lo que se muestra y que dentro de nuestra tradición pictórica hemos conocido a través de la pintura anagramática, aquélla que va desde Dürer a Dalí.

Por ello, no es extraño que en *El mono gramático*, entre otros pintores (Dadd, Tapies, Constable), aparezca un cuadro de Francis Bacon, el pintor que prefiere pintar “el grito más que el horror” (declaración de Bacon a D. Sylvester). La imagen representa una pareja haciendo el amor con cuerpos que parecen prolongaciones epidérmicas del espacio: “corriente de vibraciones que se disipan en la percepción de su propia disipación, percepción que es ella misma dispersión de toda percepción... percepción del desvanecimiento al desvanecerse”. Así describe OP el acoplamiento de Hanumán con Esplendor en la intersección donde se incluye la imagen de Bacon.

¿Dónde comienzan los cuerpos, dónde termina el espacio? Marc le Bot, convincente comentarista de Bacon, adelanta una respuesta: “Chacun de ses tableaux figure le surgissement ou la naissance d’un corps, dans un espace que cette naissance révèle” (“Espaces” p. 57). Este diálogo cruzado de citas: de la cópula en la imagen a la cópula en la escritura, ésta como metalenguaje de aquélla al mismo tiempo que lenguaje-objeto de sí misma; del sentido del espacio en Bacon al sentido de los espacios entrevistos por los haikús; todo este movimiento de va-y-ven hace presente el pasado de otra cita reformulada por OP: “Mallarmé nos ha legado no el objeto sino el espacio que nos abre su palabra”.

## LA HOMOLOGÍA PICTÓRICA

Recuerdo dos textos (*El mono gramático* y “El príncipe: el clown”) donde OP desarrolla homologías<sup>1</sup> globales entre la escritura y la pintura fundadas en su común referencia a la función escópica, e.d. con respecto a la relación que ambas establecen entre la mirada y el objeto representado.

En lo que respecta al diálogo de la escritura paciana con la pintura, éste se inicia con la transformación de la perspectiva descriptiva realizada por su escritura: describir al objeto por su ausencia, por sus bordes, hacer aparecer el vacío del cual irrumpe el objeto contorneando al objeto. Los ejemplos están desperdigados por toda su obra, por supuesto culminan en sus haikús; lo que no es casual ya que por medio de ellos reedita en su escritura el descubrimiento de Matisse frente a la pintura japonesa: pintar el olivo a partir del espacio entrevisto a través de sus ramas, pintar no el olivo sino el espacio que su irrupción le revelaba.

Procedimiento al que recurre OP para escribir las primeras páginas de su *Mono gramático*: la laguna de luz percibida bajo el arco vegetal formado por las dos hayas va a funcionar como una cadena temática que se desplazará transformándose a través de todo el texto: espacio claro laguna de luz gravedad del momento triángulo incandescente fijeza momentánea nostalgia de la inercia tránsito, etc. En esas primeras páginas (14 a 21), se evidencia el diálogo de la escritura paciana con el “molde vacío” del haikú, con el olivo percibido por Matisse, con el excedente de lo que OP no acaba de escribir mientras describe su tránsito de Galta a Cambridge; en fin, todo este texto se construye como la imposibilidad discursiva de “colmar” el hueco del cual surge la instancia discursiva: “Si me detengo y leo lo que he escrito, aparece de nuevo el hueco: bajo lo dicho está siempre lo no dicho. La escritura reposa siempre en una ausencia, las palabras recubren un agujero”. —“Borrador” p. 294—.

En lo que respecta al discurso paciano sobre la pintura (“El príncipe: el clown”), OP distingue dos tipos de función escópica, dos tipos de mirada correlativos a dos tipos de estructuración del mundo representado.

La primera podría llamarse “la mirada especular”:

<sup>1</sup>OP escribe “analogía”, “análogamente” para significar “sistemas de equivalencias entre entidades, sean ellas de semejanza o de oposiciones complementarias” (c.f. “La nueva analogía”, p. 114). Por mi parte, suscribo el criterio generalizado por Lévi-Strauss, quien distingue la “analogía” (semejanzas externas entre términos) de la “homología” (semejanzas internas entre dos o más sistemas de diferencias) en la medida que la primera evoca una relación motivada entre significante y significado, entre nombre y cosa, mientras que la segunda la implica arbitraria, semiótica.



“Ver es un acto que postula la identidad última entre aquél que mira y aquello que mira... Mutuo reconocimiento: me reconozco en lo que reconozco. Ver es la tautología original y paradisiaca. Felicidad de espejo: me descubro en mis imágenes. Aquello que miro es aquel que mira: yo mismo”. —p. 9—.

Y, la segunda, “la mirada abisal”:

“De pronto, y muy pronto, la coincidencia se rompe: no me reconozco en lo que veo ni lo reconozco. El mundo se ha ido de sí mismo, no sé adónde. No hay mundo. ¿O soy yo el que se ha ido? No hay dónde. Hay una falla —en el sentido geológico: no una falta sino una hendidura— y por ella se precipitan las imágenes”. —p. 9—.

Concreciones del primer tipo de mirada, en *El laberinto de la soledad*, son el Pachuco, Ninguno, don Nadie, el Extraño (sea como Chingón o Conquistador), la máscara, la Pirámide y el “gesticulador”. Todos diversos avatares de Narciso que protagonizan diferentes momentos históricos de la psicología mexicana: desde el mexicano ambientado en los EE.UU. (Pachuco) hasta el mexicano precolombino (Pirámide) pasando por el mexicano contemporáneo (sea como Ninguno, máscara o gesticulador) y el hispano-mexicano (Extraño).

Los términos que ilustran la “mirada abisal” aparecen con un carácter más impersonal (excepción hecha del adolescente y del revolucionario español, ambos, además, términos de una situación que los excede) y formando contextos mayores: escenas definidas por un paradigma temático común: la Fiesta, el Carnaval, lo Abierto, la Chingada (como madre o Malinche), la Revolución; términos todos que recalcan lo convulso sobre lo estático, lo informe sobre lo formal, lo marginal sobre lo central, lo heterogéneo sobre lo homogéneo<sup>2</sup>.

En lo que respecta a su obra lírica, su percepción es aún más radicalmente heterogénea. En *Piedra de sol*, tenemos:

“una mirada que sostiene en vilo  
al mundo con sus mares y sus montes  
cuerpo de luz filtrada por un ágata  
...la hora centellea y tiene cuerpo,  
el mundo ya es visible por tu cuerpo,  
es transparente por tu transparencia,  
...voy por las transparencias como un ciego,  
un reflejo me borra, nazco en otro,  
...bajo los arcos de la luz penetro  
los corredores de un otoño diáfano”.

<sup>2</sup>Heterogeneidad paciana que inscribe el objeto en el texto transgrediendo los principios de identidad y de no contradicción de que se sienten depositarios el escritor y el lector. Escritura heterogénea que reedita la “experiencia interior” realizada por G. Bataille en relatos como *Mme. Edwarda* o *Histoire de l'oeil* donde “lo heterogéneo” significa no sólo reconocer la contradicción sino, más aún, exasperarla.

En un primer momento, la mirada “sostiene en vilo” al mundo representado; es el momento especular de la función escópica, el momento de la intencionalidad objetivante de la conciencia.

En un segundo momento, el mundo es “cuerpo luminoso filtrado por un ágata”, cuerpo visible que irrumpe concomitantemente al nacimiento del cuerpo amado. Es el momento en que se sobrepasa la intencionalidad objetivante de la conciencia, es el momento en que la aprehensión del mundo visual excede, tacha y expulsa al emisor del discurso hacia los márgenes del campo visual (“voy por las transparencias como un ciego/ un reflejo me borra, nazco en otro”, también más adelante: “no hay nada en mí sino una larga herida,/ una oquedad que ya nadie recorre”). Heterogeneidad que anticipa otra, más radical, la mirada se hace trayecto, tránsito, canal de ida y de vuelta por el cual entra la luz (y con ella, el poeta) a los objetos representados (“pensamiento que vuelve, se repite, se refleja/ y se pierde en su misma transparencia,/ conciencia traspasada por un ojo”). Proceso que asume dos sentidos complementarios:

primero, el discurso paciano no describe desde la unidad de una conciencia que se reconoce previamente en sus sentidos intencionados, sino que el discurso se descubre y se aprehende desde fuera de él mismo, como otro objeto entre los objetos y mirándose desde ellos;

enseguida, esta actitud discursiva no presume de panorámica o dominadora del mundo representado sino, más bien, de laberíntica y subordinada, cogida, captada y maniobrada no ya sólo por los objetos mismos sino que por todo el campo visual en que éstos se subsumen.

Consecuencia: OP nos descubre que la visión no sólo se constituye como conciencia del sujeto representado (lo que la óptica emplaza como impresión visual en el fondo de la retina) sino que también la visión deviene un objeto inscrito en la textura del mundo: luz, canal, iridiscencia, mirada por la que la misma visión es cogida y captada, de vuelta, como un fotógrafo fotografiado por su misma fotografía. Por ende, la mirada tanto se acuña como impresión visual en el fondo de la retina como se constituye fuera de nosotros, inscribiendo nuestro cuerpo entre los objetos, convirtiendo las presunciones de la conciencia y del yo en el punto ciego del campo visual (“Su cara/ Hoy tiene las arrugas de esa cara./ Sus arrugas no tienen cara” —*Ladera este*, poema “El otro”—). Este ego en punto ciego, escotoma discursivo, sólo va a subsistir como conciencia pulverizada, reventada: “El ojo revienta/ Surtidor de signos/ La ondulación serpentina avanza/ Marea de apariciones inminentes/ .../ El cuadro es un cuerpo/ Vestido sólo por su enigma desnudo” —*ibíd.*—. A través de la mirada reventada el sujeto “se deshhabita de sí mismo” (“deshabitándome de mí mismo, cada vez más” —*ibíd.*—) y la visión se hace pantalla, visualizándose a sí misma como pantalla.



Para concluir, e intentando una síntesis provisoria de lo expuesto; tres rasgos invariantes parecen insistir, aunque de modo discontinuo, a lo largo de la obra de OP:

Primero, discurso voyerista y no narcisista, porque (1) mira al objeto, (2) se mira desde el objeto (hasta aquí llega Narciso) y (3) se mira desde el objeto desconociéndose y fragmentándose como discurso pleno provisto de un sentido y de una identidad, es decir, durante su proceso de constitución el discurso se reconoce como "otro", diferente del que se había programado inicialmente. Discurso, entonces, de doble trayecto: de la mirada al objeto y de éste al ojo que lo mira y al cual, de retorno, revienta, fragmenta.

El discurso se desconoce como portador de un sentido pleno, consistente, para reconocerse como un discurso en diálogo constante con la ausencia que lo habita bajo la doble presión de un referente imposible de "expresar" y de un sentido plural, paradigmático, imposible de cristalizar sintagmáticamente en un solo lugar de la cadena discursiva. Esta doble imposibilidad del discurso genera un discurso que significa sus ausencias variándose a sí mismo, retornando diferencialmente sobre sí mismo. En este aspecto, la escritura de OP reedita el movimiento envolvente, en espiral, dialéctico, inherente al discurso mítico.

Segundo, el discurso paciano aprehende al objeto descrito como borde, margen, insistencia que se desvanece, como "inminencia de una revelación que no se produce" (Borges). Discurso a la búsqueda de su significación al mismo tiempo que deseo que se decepciona con lo que encuentra.

Finalmente, el sujeto de la escritura (o aquél que escribe en el que escribe) se constituye como escotoma de su propio campo visual, e.d. como sujeto que se desconoce en su propio discurso. Sujeto discursivo que se descubre como un deseo a la búsqueda de su subjetividad, casi del mismo modo como puede decirse "personajes a la búsqueda de su autor".

#### BIBLIOGRAFÍA

- BARTHES, ROLAND: *Les sorties du texte* In *Bataille*. Ed. Ph. Sollers. Paris: union Générale d'Éditions, 1973, pp. 49-62.
- LE BOT, MARC: *Espaces L'Arc* 73, 1978, pp: 56-61.
- PAZ, OCTAVIO: *El laberinto de la soledad*. 5<sup>ta</sup> ed. México: F.C.E., 1967.
- *La nueva analogía Eco* 2 (xvi), 1967, pp. 113-139.
- *Las cosas en su sitio* In Marechal, Juan y Paz, Octavio.
- *Sobre la literatura española del siglo xx*. Finisterre, 1967, pp. 27-60.

- \_\_\_\_\_ *Piedra de sol* In *Libertad bajo palabra*. México: F.C.E., 1968, pp. 293-310.
- \_\_\_\_\_ *Disco visuales*. México: Edic. Era, 1968. Poesía espacial.
- \_\_\_\_\_ *Ladera este* (1962-1968). México: Joaquín Mortiz, 1969.
- \_\_\_\_\_ *El mono gramático*. Barcelona: Ed. Seix-Barral, 1974.
- \_\_\_\_\_ *Borrador* In *El País*. Semanario cultural. Madrid, 13/xi/77.
- Citado por Rodríguez Padrón, Jorge. *El tiempo hecho cuerpo repetido* (un análisis de *Nocturno de San Ildefonso*) *Cuadernos Hispanoamericanos* 343-345, 1979, pp. 591-628.
- \_\_\_\_\_ *El príncipe: el clown* In Campos, H., Paz, O. et al. *Avances 4*. Madrid: Edit. Fundamentos, s.f. (1977?), pp. 9-16.
- SYLVESTER, DAVID. *Francis Bacon*. Interviewed by David Sylvester. New York: Pantheon Books, 1975.