

Octavio Paz. Viajero del presente. Otra vuelta de Roberto Hozven

Octavio Paz. present traveler. Another spin by Roberto Hozven

Luis Roberto Vera*



La plume bleue

Marie José Paz

Sueño de plumas

La mano azul
se ha vuelto pluma dibujante.

Arriba nace el Fuji,
vestido de blanco.

Ladera de yerbas altas:
brotan tres pinos y un fantasma.
Unas golondrinas preguntan por la luna.
Abajo, en un lecho de terciopelo ajado,
duermen plumas aceradas.
Son semillas que sueñan su resurrección:
mañana serán surtidores.

Octavio Paz, París, mayo de 1991.

Este libro de Hozven (2014), *Octavio Paz. Viajero del presente. Otra vuelta*, constituye una verdadera radiografía de la obra de Octavio Paz. Su aparición continúa la celebración del centenario del nacimiento del gran poeta.

Hozven (2014) tiene la pasión por transmitir su pasión por Octavio Paz. De allí sus largos años dedicados a intentar hacer escuchar a los otros —que es siempre un nosotros— la riqueza de sus hallazgos.

* Poeta, traductor e historiador del arte chileno, reside en México desde 1972. Profesor Investigador en la Escuela de Artes Plásticas y Audiovisuales de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Ha publicado poesía y ensayos sobre arte en *El Zaguán*, *Sábado de Unomásuno* y *Vuelta*, entre otras publicaciones. Perteneció al Sistema Nacional de Investigadores (II). Correo electrónico: lrvera@yahoo.com

Desplegar estos descubrimientos implica necesariamente una jerarquización, una elección de aquello que nos parece esencial. Esta elección se convierte en una antología. Necesariamente esta selección no es consensual.

Pero a cada instante no deja de sorprender la calidad pedagógica de su estudio. Pedagógica en el mejor sentido del término: una exposición clara, sucinta y con los ejemplos pertinentes que se despliegan con toda su inmensa riqueza a medida que una lo va leyendo. Libro que llega a medirse con lo inaccesible, no por la cantidad sino por la paradójica densidad y claridad de su exposición. Tal como Paz lo aclarara a Rita Guibert respecto a Sade, y de la misma manera que trabaja un intérprete musical –un pianista como Richter, un violinista como Oistrakh, un violoncelista (o chelista) como Rostropovich–, Hozven (2014) realiza una labor de planos y perspectivas sucesivas –a la vez concéntricas y en espiral– hacia, alrededor, en y desde los textos de Paz y su ejemplo de integridad moral y ética.

En efecto, Hozven (2014) tiene una manera endiablidamente fascinante de presentar, de la manera más clara, su compleja percepción del pensamiento paciano. Como dice Santí (1995) acerca de la primera versión de este libro: “el libro no trata únicamente de Paz sino también de las ideas de Hozven. Algunas francamente me seducen y conmueven. Dentro de ellas la obra de Paz se inserta perfectamente” (p. 35).

Presento a continuación mis primeras notas incongruentes, puesto que el libro me llegó muy tarde. Ciertamente, podría haberle pedido una copia allá en su casa de Peñalolén, pero sus últimas correcciones aún no habían sido incluidas en la edición (o mejor, reedición actual del libro originalmente publicado por El Colegio Nacional en 1994) y, después de todo, uno todavía sigue teniendo el fetichismo del libro, sobre todo cuando en este iba a estar enriquecido con la reproducción de *La plume bleue* de Marie José Paz (1991).

Coatlicue y la otra orilla

Me parece que la estructura de este libro tiene mucho de la organización que Hozven (2014) anota respecto a los “haces de relaciones” que conforman el *mitema* de Lévi-Strauss (1973: 233), según Fredric Jameson (1981) basado a su vez en la catalogación de las leyendas populares de Propp, es decir, la unidad menor irreductible de un mito, un elemento constante que siempre aparece intercambiado y reconstituido con otros mitemas relacionados de diversas formas, o unido en relaciones más complicadas, “como átomos enlazándose para formar una molécula” (121).

Esta lectura de Paz realizada por Hozven (2014) produce tres conjuntos operacionales que crean a su vez tres niveles analíticos: A) *secuencia*, la que transmite la cronología de los acontecimientos; B) *esquema*, que destaca los rasgos invariantes, acronológicos, del relato; y C) *hojaldramiento*, que identifica la suma de transformaciones de un mismo tipo, a través del conjunto de sus variantes. De este modo, tal como en el *mitema*, “se relata” de izquierda a derecha, “se comprende” de arriba hacia abajo y “deja inducir” (p. 103) su ley estructural de adelante hacia atrás e inversamente

Libro escrito desde la sensibilidad y el conocimiento, en las páginas 46 y 47 las referencias de Paz a la madre tocan profundamente a Hozven (2014), ya que él mismo mantuvo una extraordinaria relación con su madre. Estas referencias provienen de “Pasado en claro”: “Mi madre, niña de mil años, madre del mundo, huérfana de mí, abnegada, feroz, obtusa, providente, jilguera, perra, hormiga, jabalina, carta de amor con faltas de lenguaje, mi madre: pan que yo cortaba con su propio cuchillo cada día” (p. 80).

Si la madre del poeta es una niña de mil años es porque se trata de una advocación de la Gran Diosa. Es por esto que la llama “madre del mundo”. En este sentido mítico también es apropiado que la llame jilguera, perra, hormiga, jabalina. Pero, al mismo tiempo, ella es

asimismo el personaje histórico que dio a luz al poeta: “huérfana de mí”, es decir, privada de la presencia de su hijo. Este hemistiquio muestra, asimismo, la reversibilidad de los lazos generativos entre la madre y el hijo, expresados por medio de la visión circular en otra estrofa de “Piedra de sol”:

vida y muerte pactan en ti, señora de la noche, torre de claridad, reina del alba, virgen lunar, madre del agua madre, cuerpo del mundo, casa de la muerte, caigo sin fin desde mi nacimiento, caigo en mí mismo sin tocar mi fondo, recógeme en tus ojos, junta el polvo disperso y reconcilia mis cenizas, ata mis huesos divididos, sopla sobre mi ser, entiérrame en tu tierra, tu silencio dé paz al pensamiento contra sí mismo airado; abre la mano, señora de semillas que son días..., (Paz, 1957:33).

Aunque innombrados, todos los opuestos atributos de la divinidad femenina “vida y muerte/ pactan en ti” y “cuerpo del mundo, casa de la muerte” enunciados aquí por Octavio Paz, parecen dirigirse a Omecíhuatl, Nuestra Señora de la Dualidad. [La diosa está silenciosa, pero el poeta quizá no la adore como a una diosa sino como a una imagen de la divinidad del ser humano, tal como lo dice en “Domingo en la Isla de Elefanta”: “Shiva y Parvati: / Los adoramos/ No como a dioses, / Como a imágenes/ De la divinidad de los hombres” (Paz, 1969:88)]. Pero la intensa invocación: “entiérrame en tu tierra”, no deja duda alguna acerca de la destinataria de estos versos, puesto que Coatlicue es la Diosa Madre de la Tierra *sine qua non* en el panteón azteca: “señora de semillas que son días” (en este sentido, advocación de Chicomecóatl)¹.

El dístico “tu silencio dé paz al pensamiento/ contra sí mismo airado” (Paz, 1957:33), con sus connotaciones epistemológicas particularmente conmovedoras, es una alusión a igual número de versos en el *Troilus and Cressida* de Shakespeare (1602): “*Oh madness of discourse, / that*

1 Si la *Coatlicue Mayor* es la advocación de Chicomecóatl, es decir, la expresión visual de Siete Maíz, la estatua de la Yotlicue (también en la Sala Azteca del Museo Nacional de Antropología de Ciudad de México) lo sería asimismo de Chicomecóatl, solo que en tanto manifestación de Siete Calabazas.

cause sets up with and against itself!”(acto V, escena 2, línea 143). ¿No es paradójico encontrar a un poeta que pide el silencio para lograr la reconciliación de la ira y la lucha que habitan en el interior de cada hombre? Sin embargo, se trata de un silencio que sucede al discurso, no el silencio primordial que precede a la palabra.

Analogía, es “la visión del universo como un sistema de correspondencias y visión del lenguaje como doble del universo” (Paz, 1974, p. 326, citado en Hozven, 2014, p. 217).

Luego:

Al mismo tiempo que la visión de la correspondencia universal [la analogía] aparece, gemela adversaria, la ironía. Es el agujero en el tejido de las analogías, la excepción que interrumpe las correspondencias. Si la analogía puede concebirse como un abanico que, al desplegarse, muestra las semejanzas entre el esto y el aquello, el macrocosmos y el microcosmos, los astros, los hombres y los gusanos, la ironía desgarrar el abanico (Paz, 1990, p. 504, citado en Hozven, 2014, p. 66).

A través de la imagen de Coatlicue, Paz (1955) inserta el concepto de la ironía en el contexto más amplio de la poesía y la metafísica estableciendo una distinción entre el carácter temible del numen, es decir, el aspecto insondable y terrible de la inspiración poética, y la experiencia “acaso más profunda del horror sagrado” (1962).

La primera vez que Coatlicue aparece nombrada en la obra de Octavio Paz, es también la primera en que el poeta ofrece una exposición teórica de su concepto de la ironía. Ambos temas, Coatlicue y la ironía, están presentados en el contexto de una sección dedicada a sus reflexiones acerca de la *otredad* en su libro *El arco y la lira* (Paz, 1955).

Coatlicue es literal y visualmente la representación de lo desconocido, del horror sagrado: “Mas lo horrible no consiste en la mera acumulación de formas y símbolos, sino en ese mostrar en un mismo plano y en un mismo instante las dos vertientes de la existencia” (Paz, 1967: 132). ¿Cuáles son esas dos vertientes? La final identidad de la vida y de la muerte: “La vida es la muerte. Y ésta, aquélla” (132). El poeta afirma:

“Lo horrible muestra las entrañas del ser... Los órganos de la gestación son también los de la destrucción” (132).

Se trata de la expresión visual del oxímoron. El oxímoron no se resuelve en una síntesis dialéctica sino que mantiene la oposición entre los elementos que lo componen para proponer una situación en la que ambas realidades continúan su existencia en un tercer estadio. Visualmente es la convergencia de los opuestos, *coincidentia oppositorum* (noción introducida por Nicolás de Cusa) tan apreciada por los surrealistas.

Hybris, desmesura de Hozven

De pronto Hozven (2014) introduce giros inesperados, como por ejemplo cuando al hablar de “Este retorno de las imágenes creadas como increadas reproduce el movimiento de la doble temporalidad de la ‘lectura melódica’, aunque, esta vez, como olvido” (p. 106).

La ausencia y el vacío son una constante en su temática: en la sección dedicada a la “Conversión del escritor y del lector modernistas en protagonistas y espectadores del escenario que habitan y recrean” (Hozven, 2014, p. 134-135), Hozven (2014) se refiere al “fantasma” psicoanalítico, es decir, a la “proyección imaginaria donde el individuo es, a la vez, espectador y protagonista del escenario que proyecta” (134). De allí su cita de Lacan (1958): “Digamos que el fantasma, en su uso fundamental, es aquello por lo cual el sujeto se sostiene al nivel de su deseo evanescente, evanescente en cuanto la satisfacción misma de la demanda le sustraiga el objeto” (p. 637).

A propósito de la afirmación paciana (en su discurso de recepción del Nobel):

La afirmación de ser un “eslabón” en la “cadena del ser” es vertiginosa. Evoca el universo por lo más precario: los huecos de una cadena sostienen el ser y los instantes azarosos que comparten todos los presentes. El presente está hecho de esos intersticios contiguos que nos vinculan y por los que fluye y desaparece nuestra existencia. El vínculo

es simultáneamente un desligamiento o, más bien, aceptando el espacio intersticial de los eslabones es como nos vinculamos (Paz, 1990, p. 675, citado en Hozven, 2014, p. 155).

Páginas más adelante, a propósito de la fotografía de los soldados de regreso de la guerra –que Hozven (2014) relaciona pertinentemente a las observaciones de Barthes sobre la fotografía en *La chambre claire*–, cita a Octavio Paz: “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 (Paz, 1979, p. 450, citado en Hozven, 2014, p. 167).

Pirámide y quincunce

Hozven (2014) ubica a la pirámide como una de las imágenes primordiales en la cultura mexicana; esta es particularmente pertinente para la sección “El habla sentida como ajena”. Sobre todo en el párrafo que inicia: “El callar como *estratificación piramidal de pasados*” (Hozven, 2014, p. 121), para luego abundar en la expresión “acumulación estratificada” (De Certau, 1988, p. 4). Como todo el mundo sabe aquí, cada 52 años se superponía una nueva capa a la pirámide original. La pirámide es una proyección espacial del símbolo bidimensional del quincunce.

Paz heredó de Breton el concepto triple del “triángulo incandescente”: amor-libertad-creación. Es decir, una vida afincada en tres vértices: el amor, y concretamente la pasión, el erotismo y la amistad; la libertad, que implica la responsabilidad de la participación social y política, en última instancia una posición ética y metafísica; y, finalmente, la *poïesis*, la creación artística, que para él se manifiesta a través de la poesía y el arte. Sin embargo, dicho triángulo original se convirtió en un sistema cuaternario: amor-libertad-creación-otredad, con un centro –eje o gozne– afincado en el ritmo, sin duda porque el ritmo siempre se desenvuelve en el tiempo presente; en suma, una estructura afín al símbolo mesoamericano del quincunce. En su momento estudié

“Isla de gracia”, el primer texto de Paz (1939) acerca del arte, en donde analicé las relaciones entre historia y filosofía (ética, política y metafísica; libertad y destino), que conforman una parte intrínseca de sus preocupaciones sobre la historia del arte y de la poesía.

Para el quince sostenido por la divinidad representada en la base de la *Coatlicue Mayor*, cf. la observación del poeta: “Me gusta el número cuatro porque alude a los cuatro horizontes, a los puntos cardinales. Es una figura geométrica muy querida por los antiguos mesoamericanos y que tiene un punto en el centro. Nunca son dos, sino cuatro soles, y en el centro, el sol del movimiento” (Tajonar, 1998, p. 21)².

Ver es un arte difícil

Por lo mismo, con tal cúmulo de restos de la civilización hay una parte de sombra con la que Paz nos interroga:

Para ver de verdad hay que comparar lo que se ve con lo que se ha visto. Por esto ver es un arte difícil: ¿Cómo comparar si se vive en una ciudad sin museos ni colecciones de arte universal?... cuando yo era muchacho sólo disponíamos de unos cuantos libros y de un puñado de reproducciones mediocres. Ni yo ni nadie entre mis amigos habíamos visto nunca un Tiziano, un Velázquez o un Cézanne. Nuestro saber era libresco y verbal (Paz, 1994, p. 26, citado por Hozven, 2014, p. 180).

2 Tajonar (1998): “La poesía es tiempo condensado: Los poetas han sido también gente de pensamiento: Paz. Los poemas cortos son la revelación del instante, el relámpago” (p. 21). Para el concepto del quince y algunas de sus expresiones iconográficas, vid. Séjourné (1984), especialmente su sección “La Ley del Centro”. Para otras inferencias del quince, vid. Vera (2003). Paz alude asimismo al quince al hacer encarnar a Huitzilopochtli como el Eje Rítmico y Símbolo del Día al surgir del vientre de Coatlicue (de donde el rito de la *xochiyaoyotl*, o “guerra florida”) en “Diosa olmeca”, quinto poema breve de “Lección de cosas”, en la sección “Piedras sueltas” de *Semillas para un himno*, recogido en *Libertad bajo palabra* (Paz,): “Los cuatro puntos cardinales/ regresan a tu ombligo./ En tu vientre golpea el día, armado” (p. 141), cf. mi *Coatlicue en Paz: la imagen sitiada. La diosa madre azteca como imago mundi y el concepto binario de la analogía/ironía en el acto de ver. Un estudio de los textos de Octavio Paz sobre arte* (Vera, 2003), así como el capítulo II, “Isla de gracia”, en el apartado ‘Isla de gracia en contexto’; también en el capítulo III, “El vientre y la tumba”, así como la referencia en “Solo a dos voces”, mismo capítulo III; además del capítulo 5. Vid., asimismo, mis *Roca del Absoluto: Coatlicue en Petrificada petrificante de Octavio Paz* (Vera, 2006) y *Frida precolombina: guía para ciegos (del neomanierismo y la vanguardia estridentista al primitivismo sincrético)* (Vera, 2009), así como las diferentes aproximaciones a la Leyenda de los Cinco Soles dispersas entre mis 8 vols. que constituyen mis *Ensayos sobre artes plásticas (1970-2011)* (Vera, 2013).

Cierto, el arte virreinal es a menudo adocenado; sin embargo, hay obras notables de Villalpando y de otros pintores de la época colonial. Si a esto le agregamos el acervo del arte precolombino y de la arquitectura civil y religiosa del virreinato, me parece que tal aseveración debe, efectivamente, situarse en la época del propio poeta, ya que efectivamente si bien ya había comenzado desde hacía mucho la revalorización del pasado artístico precolombino, para la época del joven Octavio Paz esta revalorización del arte virreinal se encontraba apenas en sus inicios.

Recordemos que José Moreno Villa, el primero de los transterrados españoles, poeta, pintor e historiador del arte, muy apreciado por nuestro poeta, fue quien acuñó el término de arte tequitqui para referirse no sólo a la mano de obra indígena sino a los elementos de la iconografía mesoamericana que pueblan tanto los murales como las fachadas y esculturas exentas del arte virreinal de los siglos XVI y XVII. No puedo estar de acuerdo, entonces, con este párrafo de Paz (1994) porque él mismo expresa, de manera insuperable, la admiración por el arte de estas épocas y que están expuestos no sólo en los dos volúmenes de sus obras completas, sino que esta admiración permea toda su poesía y resurge una y otra vez en el resto de su obra. Por el contrario, para nosotros los chilenos, efectivamente, el *dictum* paciano se apn de las ideas de Hozven. Algunas francamente me seducen y conmueven. Dentro de ellas la obra de Paz ri), pero que no se supo cvlicaría letra por letra. De allí que Hozven (2014) anote y muy pertinentemente:

¿Por qué “ver es un arte difícil”? “Ver es un arte difícil” para el ciudadano mexicano, hispanoamericano, cuando se ha aprendido a ver por intermedio de la pacotilla del “puñado de reproducciones mediocres”, coludidas con la inexistencia de “museos ni colecciones de arte universal”. La ceguera del ojo nativo se debe a que está dislocado por el saber descentrado, “libresco y verbal” de un ojo que no ha aprendido a vincular el estar-ahí de lo visto con las visiones inéditas hechas posibles por el aprendizaje contemplativo de un arte original. Por este motivo, las “pocas [obras] excelsas”, nativas, que sí estaban, fueron invisibles para el ojo meteco. Tal fue la experiencia que deparó



lo que no estaba (el Velázquez o el Tiziano inexistentes) o lo que estaba (lo “modesto”, lo “considerable” o lo “excelso” nativo), pero que no se supo ver. Lo difícil era aventurarse allende los correlatos del mundo resguardado, legible y anodino en que se subsistía (p. 180-181).

Permítaseme volver a felicitar a Hozven (2014) por este extraordinario aporte a la ya extensísima bibliografía paciana. Por mi parte, no puedo sino calificarlo como una de las obras imprescindibles para acercarse a la obra de nuestro gran poeta universal. Desde luego, para mí este libro se convertirá el eje del aparato crítico que para analizar los textos de Paz ofrezca en mis próximos seminarios.

Cuetlacalli, El Refugio, Puebla—El Buen Tono-Aztacalco y Chimalistac, Ciudad de México, marzo de 2015.

Referencias bibliográficas

- De Certau, M. (1988). *The Writing of History*. New York: Columbia University Press.
- Hozven, R. (2014). *Octavio Paz. Viajero del presente. Otra vuelta*. Santiago de Chile: FCE.
- Jameson, F. (1981). *The political unconscious. Narrative as a socially symbolic art*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press.
- Lacan, J. (1958). "La direction de la cure et les principes de son pouvoir". En *Écrits* (585-646). Paris: Seuil.
- Lévi-Strauss, C. (1973). *Anthropologie structurale II*. Paris, Plon.
- Paz, O. (1974). *Los hijos del limo: del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona: Seix Barral.
- _____. (1990). *La otra voz. Poesía y fin de siglo*. Barcelona: Seix Barral.
- _____. (1955). *El arco y la lira*. Primera edición. México D.F.: FCE.
- _____. (1967). "Sólido/Insólito". En *Corriente alterna*. México D.F.: Siglo XXI.
- _____. (1988). "Isla de gracia". En *Primeras letras*. Edición e introducción de Enrico Mario Santí. Barcelona: Seix Barral.
- _____. (1994). "Repaso en forma de preámbulo". En *Los privilegios de la vista I. Arte moderno universal. Obras completas 6*. Barcelona/México: Círculo de Lectores/FCE.
- Santí, E. M. (1995). "El guiño y la sonrisa: Octavio Paz. Viajero del presente de Roberto Hozven". México D.F.: El Colegio Nacional.
- Séjourné, L. (1984). *Pensamiento y religión en el México antiguo*. México D.F.: FCE.
- _____. (1984). "La Ley del Centro". En *Pensamiento y religión en el México antiguo* (101-109). México D.F.: FCE.
- Vera, L. R. (2003). *Coatlicue en Paz: la imagen sitiada. La diosa madre azteca como imago mundi y el concepto binario de la analogía/ironía en el acto de ver. Un estudio de los textos de Octavio Paz sobre arte*. Puebla: BUAP.
- _____. (2003). "Isla de gracia". En *Coatlicue en Paz: la imagen sitiada. La diosa madre azteca como imago mundi y el concepto binario de la analogía/ironía en el acto de ver. Un estudio de los textos de Octavio Paz sobre arte* (p. 61-78). Puebla: BUAP.
- _____. (2003). "El vientre y la tumba". En *Coatlicue en Paz: la imagen sitiada. La diosa madre azteca como imago mundi y el concepto binario de la analogía/ironía en el acto de ver. Un estudio de los textos de Octavio Paz sobre arte* (p. 79-114). Puebla: BUAP.
- _____. (2006). *Roca del Absoluto: Coatlicue en Petrificada petrificante de Octavio Paz*. Puebla: BUAP.
- _____. (2009). *Frida precolombina: guía para ciegos (del neomanierismo y la vanguardia estridentista al primitivismo sincrético)*. Xalapa: Universidad Veracruzana/ BUAP/ Secretaría de Cultura del Estado de Puebla/ CONACYT.
- _____. (2013). *Ensayos sobre artes plásticas (1970-2011)*. Puebla: BUAP.

