

01069



# UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Del ojo a la imagen al lenguaje.  
Una aproximación a la crítica de arte en  
Octavio Paz.  
(Dominio mexicano)

**T E S I S**

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:  
MAESTRO EN LITERATURA MEXICANA

P R E S E N T A

ERNESTO SOSA GALLEGOS

DIRECTOR DE TESIS: DRA. TERESA DEL CONDE



MEXICO, D. F.

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
SERVICIOS ESCOLARES

2004



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

ESTA TESIS NO SALE  
DE LA BIBLIOTECA

**Del ojo a la imagen al lenguaje. Una aproximación a la crítica de arte en Octavio Paz**

(dominio mexicano)

Asesora: Dra. Teresa del Conde

**Capítulo I**

El camino del pensar en Octavio Paz: de la crítica a la cultura a la crítica de arte.

**I.I Otredad**

I.II Crítica a la modernidad y posmodernidad

I.III El camino a la crítica de arte

**Capítulo II**

Las vanguardias

II.I El concepto de otredad en la vanguardia

II.II La vanguardia vista como decadencia

II.III El espejo latinoamericano

II.IV Las trampas de la vanguardia

**Capítulo III**

La geografía crítica de Octavio Paz

III.I El poeta y sus pintores

III.II Otras travesías

III.III Las enseñanzas de Xavier

Conclusiones

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el contenido de mi trabajo recepcional.

NOMBRE:

ERNESTO SOSA CALLEGOS

FECHA:

26 FEBRERO 2004

FIRMA:



## I Introducción

*Las palabras son inciertas  
y dicen cosas inciertas  
pero digan ésto o aquélllo,  
nos dicen<sup>1</sup>*

Poeta mayor de nuestra República de las letras, la obra de Octavio Paz es un continente en el que cohabitan una gran variedad de intereses y temas que ocuparon la vida intelectual del poeta. La historia, la política, la filosofía, el arte son algunas de sus vastas penínsulas que habrán de conducirlo al ensayo, la reflexión y la crítica; la historia principalmente lo introducirá en los territorios de la filosofía, la antropología, la crítica literaria y la artística.<sup>2</sup> Su obra, de una diversidad enciclopédica, se extiende por estos y otros campos a través de una escritura incesante y un ojo atento que lo convierte en un testigo privilegiado de su siglo. Viaja por la geografía y por el tiempo; visita India y Japón; se transporta a la edad barroca de Sor Juana y descubre insospechados paralelismos entre el mundo del siglo XVII y nuestra compleja modernidad; incursiona en el "estructuralismo" y las formas del amor en Occidente; frecuenta el arte moderno - en este terreno su ojo es agudo y le interesan tanto el arte de su siglo como algunas expresiones del pasado que influyen en la gran revolución modernista, el arte tántrico y sobre todo el arte prehispánico, recordemos su interés juvenil por la arqueología- Le interesan las manifestaciones sociales y políticas de su época, analiza los cambios, denuncia los horrores, los crímenes de un convulsionado siglo XX. Siglo en el que nació y murió.

Si toda vocación se define, como él mismo lo señala, por el misterio del "llamado" y la voluntad del "aprendizaje", fue clara desde temprana edad su vocación poética: "niño todavía conocí la atracción por la palabras: me parecían talismanes capaces de crear realidades insólitas. Al llegar a la adolescencia, la fascinación ante el lenguaje se convirtió en tentación: quise escribir poemas en los que cada palabra y cada sílaba tuviesen un color y una resonancia capaces de crear estados anímicos -emociones, sentimientos, sensaciones, ensoñaciones- que de otra manera eran inexpresables. Escribir poesía fue un rito secreto."<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup>Octavio Paz, "Carta de creencia", *Árbol adentro*. México, Seix Barral, 1986.

<sup>2</sup>Octavio Paz, *El llamado y el aprendizaje* en *Letras libres*, abril 1999, No4, p. 13.

<sup>3</sup>*Ibidem*, p. 12.

De ese continente paciano, el núcleo o "masa continental" estará constituido entonces, por pasión y vocación, por la poesía a partir de la cual el poeta puede emprender cualquier travesía. Su decir es primordialmente un decir poético y con ello implica una mirada desencantada del mundo, como la que posee, por lo demás, cualquier poeta en tiempos de penuria, tiempos de desarraigo y orfandad en el mundo moderno. Con su sensibilidad de poeta, Paz ha presenciado cómo en el mundo moderno el espejo de la palabra se ha roto ya de forma irreparable.

Octavio Paz ve en lo poético la salvación frente al mundo deshumanizado y sin trascendencia de la modernidad dominada por la razón, la técnica y el lucro, en este punto su pensamiento entronca con una parte de la filosofía del siglo XX, particularmente con las reflexiones de filósofos como Teodoro Adorno y Martin Heidegger, quienes cifraron en el arte la preservación de la esfera de lo humano.<sup>4</sup> Paz no cesa de fustigar la desacralización del mundo dominado por el pensamiento calculador: "la naturaleza se ha convertido en un complejo sistema de relaciones causales en las que las cualidades desaparecen y se transforman en puras cantidades; y sus semejantes han dejado de ser personas y son utensilios, instrumentos."<sup>5</sup>

La poesía es para Paz, como para muchos poetas de su generación, como para casi todo poeta, el espacio de lo sagrado, el que hace posible el reconocimiento del ser humano en su infinita humanidad. Es la realidad última que escapa a los sistemas religiosos y políticos "que está más allá de toda institución y de todo dogma; ella es la 'otredad constitutiva del hombre' frente a la voz de la política y la ideología, frente a la voz misma de la ciencia, la poesía es la voz que dice 'no', es la 'otra voz'"<sup>6</sup>. Los poetas serán entonces el bastión contra un tiempo opresivo que ya no escucha sus palabras. No obstante esta condición marginal del quehacer poético, la poesía ha sido también el refugio de las utopías, su gran carga revolucionaria, que es en primera instancia estética, la ha conducido al camino de la política; al terreno de lo social. La poesía y específicamente la poesía moderna, sueña con arcadias liberadas de la explotación, con tierras de ensueño en las que

---

<sup>4</sup>Veáse Samuel Arriarán, *Filosofía de la posmodernidad*, Facultad de Filosofía y Letras, México, UNAM, 1997, principalmente el capítulo dedicado a la Escuela de Frankfurt pp. 33-47.

<sup>5</sup>Octavio Paz, *El arco y la lira*, Fondo de Cultura Económica, México 1986, p.232.

<sup>6</sup>Luis Villoro, *Una visión de Paz* en Letras Libres, abril 1999, No.4, pp. 25.

la hermandad del género humano sería todavía posible; donde la unidad primigenia del hombre podría ser restaurada y ello aun hoy a pesar que, a diferencia del tiempo que le tocó vivir a Paz, nuestros días son magros de esas esperanzas; tiempo en el que se desdibujan las utopías, porque han mostrado su rostro sangriento. Muchos experimentos sociales que corearon exultantes muchos poetas de la modernidad, cargados sin duda de buenas intenciones, terminaron en el campo de concentración y el gulag.

Con su primera experiencia en las lides de la política -su participación en el Congreso de Escritores Antifascistas de Valencia en una España en plena guerra civil- Paz descubre las inquisiciones estalinistas: la condena del escritor Andre Gide satanizado por sus denuncias del *Retorno a la URSS*, la persecución de troskistas y anarquistas y los crímenes que se suman en los campos políticos enfrentados. Poco después contemplará con estupor y rabia el pacto germano-soviético de 1939 y conocerá -por los testimonios de David Rousset quien conociera el infierno de la barbarie nazi, tal como lo relata en *L'Univers concentrationnaire* y *Les jours de notre mort*- la existencia de campos de exterminio en la Unión Soviética en los que morían los disidentes políticos de las purgas estalinistas, y "desviacionistas" al igual que campesinos, obreros, intelectuales, amas de casa o "fieles de esta o aquella iglesia". La experiencia de España y el conocimiento de la naturaleza totalitaria del régimen soviético serán cruciales en su formación política.<sup>7</sup> A pesar de todo, el legado revolucionario que subyace en la palabra poética ha llevado al compromiso a muchos de los poetas mayores del siglo XX, pero Paz supo ver a tiempo los riesgos de ese compromiso:

Cuando pienso en Aragon, Eluard, Neruda y otros famosos poetas y escritores estalinistas, siento el calosfrío que me da la lectura de ciertos pasajes del infierno. Empezaron de buena fe, sin duda. ¿Cómo cerrar los ojos ante los horrores del capitalismo y ante los desastres del imperialismo en Asia, África y nuestra América? Experimentaron un impulso generoso de indignación ante el mal y de solidaridad con las víctimas. Pero, insensiblemente, de compromiso en compromiso, se vieron envueltos en una malla de mentiras, falsedades, engaños y

---

<sup>7</sup> Véase introducción y capítulo III, *La reflexión crítica de Octavio sobre el marxismo y el socialismo* en Xavier Rodríguez Ledezma, "El pensamiento político de Octavio Paz, *Las trampas de la ideología*, México, UNAM- Plaza y Valdes, 1996, pp. 9-29 y 115-149.

perjurios hasta que perdieron el alma. Se volvieron, literalmente, unos desalmados. Puedo parecer exagerado: ¿Dante y sus castigos por unas opiniones políticas equivocadas? ¿Y quién cree hoy en el alma? Agregaré que nuestras opiniones en esta materia no han sido meros errores o fallas en nuestra facultad de juzgar. Han sido un pecado, en el antiguo sentido religioso de la palabra: algo que afecta al ser entero.<sup>8</sup>

Es de su preocupación por la modernidad y de las pérdidas espirituales y filosóficas que significó para el hombre, así como de las revoluciones estéticas y políticas que generó, que surge en Paz su enorme pasión por el arte moderno, como una expresión vigorosa de su *kulturcritik*. En este aspecto, prosigue la tradición de los poetas y escritores modernos -muchos de los cuales ejercieron la crítica del arte de su tiempo-; a muchos de ellos la modernidad les fascinó y les horrorizó al mismo tiempo. El arquetipo de poeta crítico es Charles Baudelaire extraviado en el París de los boulevares, para quien la modernidad *c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable*.<sup>9</sup> El poeta francés experimentó la nueva sensibilidad moderna, misma que después diseccionarán, ya de manera más sistemática, autores como Simmel y Benjamín. El primero, buscará en el fragmento y lo efímero la clave de su época como lo señala en su obra *Filosofía del dinero*, ¿Acaso hay algo más efímero que el dinero que reduce y convierte todas las cosas, incluido a los hombres, en mercancías, en fragmentos dispersos; el segundo, verá en la moda - en el escaparate de la gran ciudad, *París, capital del siglo XIX*- "la dialéctica de lo nuevo y siempre lo mismo".<sup>10</sup>

La modernidad y el joven arte de vanguardia fueron también el acicate que llevó a la crítica a varios poetas y escritores mexicanos en el siglo veinte, poetas con los que Paz tiene una deuda. Algunos conocieron a Paz y es indudable la influencia que ejercieron en el premio Nobel: Ramón López Velarde y José Juan Tablada, pero los más cercanos a Paz, por cronología y sensibilidad, fueron los poetas del llamado grupo Contemporáneos<sup>11</sup>; el "grupo sin grupo", el "archipiélago de

---

<sup>8</sup>Octavio Paz, *El ogro filantrópico*, México, Joaquín Mortiz, 1985, p. 122.

<sup>9</sup>Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire, la experiencia de la modernidad*, México, Siglo XXI, 1994, p.17.

<sup>10</sup>Josep Picó compilador *Modernidad y posmodernidad*, Alianza Editorial, México 1990, p.26.

<sup>11</sup>Guillermo Sheridan, *Los contemporáneos ayer*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 26.



soledades" como lo llamara uno de sus poetas insignes y quizá el modelo que Paz siguió como poeta-crítico, Xavier Villaurrutia. Grupo que experimentó la intolerancia de los artistas nacionalistas y de los creyentes en el arte comprometido como Diego Rivera<sup>12</sup> que pronto olvidó sus devaneos con la vanguardia de expresión cubista en el Montparnasse de los albores del siglo XX y por obra y gracia de un estado a la búsqueda de su legitimidad política por la vía de la cultura, se transformó en una especie de tótem y alimentó, con su visión edulcorada y maniquea, la corriente de una historia oficial. A decir de Paz, Rivera cae en la ilustración cuando intenta acceder a la historia.<sup>13</sup> El muralismo fue un movimiento pictórico que se nutrió de ese "regreso a los orígenes" que constituyó la Revolución Mexicana; especie de catarsis en la que el país se sumergió en sus orígenes y se descubrió plural y contradictorio, en él convivían culturas y tiempos históricos. No obstante, el muralismo es también deudor del proyecto histórico que estableció el grupo en el poder durante la posrevolución y cuyo objetivo era insertarse en la civilización contemporánea.<sup>14</sup>

A contrapelo de la estridencia nacionalista, Villaurrutia fue cercano a varios de los pintores de su generación -muchos de ellos marginados del muralismo. El arte también cautivó a Jorge Cuesta -poeta y crítico cultural, figura fundamental del grupo- y a otros poetas como Carlos Pellicer, pero hacer crítica de arte se convirtió en moneda corriente entre escritores y poetas en un momento en que la figura del crítico de arte académico o "profesional" no era frecuente en la escena pública por estar confinada a los cenáculos académicos. En torno a las cada vez

---

<sup>12</sup>Escritores y artistas, entre los que se contaban Alfaro Siqueiros, Revueltas, Rivera, Orozco y el pintor guatemalteco Carlos Mérida entre otros, fundaron en 1923 el Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores de México, influidos por la estética del realismo socialista que subsumía la libertad de creación al testimonio de las conquistas sociales y la "marcha de los pueblos a la libertad." Diego Rivera y Siqueiros fueron artistas militantes que junto con otros artistas ocuparon la palestra cultural bajo la protección del Estado mexicano. José Clemente Orozco, aún cuando fue un hombre con hondas preocupaciones sociales, tuvo una militancia política menos ortodoxa que la de Rivera y Siqueiros. Ver Carlos Monsiváis en "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX", *Historia general de México*, segunda reimposición, México, El Colegio de México, 1988 p.1423 y ss. De acuerdo con Paz: "el marxismo de Rivera y sus compañeros no tenía otro sentido que el de reemplazar por una filosofía revolucionaria internacional la ausencia de filosofía de la Revolución Mexicana. Su función no era diversa a la de las especulaciones hinduistas de Vasconcelos o al bergsonismo de Caso." "Los muralistas a primera vista", *México en la obra de Octavio Paz, Los privilegios de la vista*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986, p.223.

<sup>13</sup> Octavio Paz, "Los muralistas a primera vista" en *Op cit*, p.225.

<sup>14</sup> Octavio Paz, "Re/Visiones: la pintura mural", *Op cit*, p.230.

más frecuentes incursiones de los literatos en la crítica de arte, el escritor Alberto Ruy Sánchez sostiene:

En la historia reciente del arte, cada vez cuenta más lo que poetas y narradores escriben sobre pintores, escultores o dibujantes. Más de una vez, los poetas han dado nombre o definición a un movimiento artístico de vanguardia. De la literatura ha salido constantemente la voz que traduce la materia creada por los artistas. Voz que se ha vuelto muchas veces conciencia crítica y estética de las corrientes artísticas de nuestra época.<sup>15</sup>

A diferencia del historiador y el erudito que clasifica, ordena crea teorías y establece hipótesis, el poeta dialoga, "baila" con el arte; echa a volar la imaginación y establece rimas y disonancias con su tiempo. Quizá el poeta requiera, para sentirse en plenitud, mirar hacia otras artes: "El poeta busca otras salidas y una de las más atractivas es la interpretación de otras artes. Que a veces tiene éxito en la empresa, incluso a satisfacción del artista, está suficientemente probado por la existencia de autores como Ruskin, Baudelaire y Pater."<sup>16</sup>

## **II Delimitación y aspectos metodológicos**

Los fulgores de un poeta laureado, un crítico de la cultura de particular agudeza, un intelectual polémico envuelto en las batallas culturales de su tiempo y blanco de acres críticas, hacen no pocas veces difícil abordar el estudio de algún segmento de su obra. La dificultad mayor consiste principalmente en segmentarla, en fraccionar algo que parece un todo único; una obra cruzada por numerosos vasos comunicantes plantea problemas de carácter metodológico y práctico. ¿Cómo estudiar sólo una parte de la obra cuando esa parte no puede entenderse sin el resto? Poesía, crítica de los excesos de la modernidad, análisis de las vanguardias, posiciones políticas y crítica de arte, son las partes de ese todo que abordaré en las siguientes páginas.

---

<sup>15</sup>Alberto Ruy Sánchez, "Itinerarios de una mirada en Octavio Paz" *Los privilegios de la vista*, México, Centro Cultural Arte Contemporáneo, 1990, p.39.

<sup>16</sup>Octavio Paz, *Los privilegios de la vista*, México, Fondo de Cultura Económica, 1991, p.37.

El propósito de este ensayo será analizar la faceta de Octavio Paz como crítico de arte desde la perspectiva de la crítica de la modernidad que está presente en la mayor parte de su obra ensayística, desde su análisis de la vanguardia y, también, desde sus posiciones políticas que determinaron, en gran medida, sus preferencias estéticas. Para ello he seleccionado como objeto de estudio los ensayos sobre crítica de arte moderno mexicano contenidos en su obra *Los privilegios de la vista*. Con el fin de conocer su crítica de la modernidad que establece a partir de la poesía y sus reflexiones sobre la vanguardia, los textos fundamentales serán *Los hijos del limo* y *El arco y la lira*. Sus posiciones políticas, aunque dispersas en muchas de sus obras, serán estudiadas a partir de su breve pero interesante biografía política titulada *Itinerario* y de algunos otros ensayos reunidos en el tomo nueve de sus obras completas (*Ideas y costumbres I La letra y el cetro*). Estos son los ensayos que componen el corpus para conocer la actividad de Octavio Paz como crítico de arte -que le han ganado un lugar dentro de la crítica de arte en México<sup>17</sup>. A partir de la tesis que planteo, el poeta va de la crítica de la modernidad a las vanguardias y el arte moderno y su gusto estético pasa por el filtro de sus posiciones políticas. Dejo de lado la poesía -una de las vertientes más estudiadas del premio Nobel- porque, aun cuando considero que es la matriz de todas sus aventuras intelectuales, es en su obra ensayística donde se despliega su condición de crítico de arte.

Su interés por el arte moderno mexicano se desprende de su gusto por el arte moderno en general y de su fascinación por las vanguardias. Paz experimentó de cerca la aventura estética y revolucionaria que protagonizaron los movimientos de vanguardia más importantes del siglo XX: expresionismo, futurismo, cubismo, dadaísmo, suprematismo, rayonismo, etc. De todos ellos, estuvo más cerca del surrealismo, movimiento en el que participó y del que conoció a algunos de sus más destacados representantes. Un afluente fundamental de su caudal poético está relacionado con su "militancia" surrealista. El surrealismo fue una de las vanguardias más influyentes en la historia del arte del siglo XX y también sin duda la más representativa. Lo primero, por sus postulados estéticos, que descubren una veta muy rica a partir de las aportaciones realizadas por los estudios sobre el inconsciente que llevara a cabo el padre del Psicoanálisis, Sigmund Freud y que

---

<sup>17</sup>Teresa del Conde, sobretiro de *Las humanidades en México, 1950-1975*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1978, pp. 133-135.

el surrealismo explora a partir del automatismo<sup>18</sup>; lo segundo, por sus posiciones políticas (poco tiempo después de la publicación del Primer Manifiesto, sus cabezas más visibles, Louis Aragon, André Breton, Paul Eluard y Benjamin Péret, se afiliaban al partido comunista francés) El surrealismo fue fiel al espíritu vanguardista al inclinarse resueltamente por la política, pues en varios movimientos de vanguardia, pero particularmente en el dadaísmo y el surrealismo prevaleció la idea de hacer *tabula rasa*, de abolir la linealidad del tiempo, de crear un "hombre nuevo" a partir de una suerte de palingenesia, una regeneración de la humanidad.<sup>19</sup> tal como lo planteó el socialismo utópico.

Es este uno de los caminos por el que Paz llegará al arte moderno mexicano; el otro, sin duda, fue su relación personal con muchos de los artistas de los que escribió y con los que compartió varias aventuras intelectuales: Rufino Tamayo, Juan Soriano, Remedios Varo, Leonora Carrington, Wolfgang Paalen, Vicente Rojo, etc. El arte mexicano del siglo XX osciló entre la tradición y la experimentación, entre el "arte comprometido" y el "arte por el arte", dilemas propios de las vanguardias de las que se alimentó. Sería difícil entender el arte mexicano si no se aborda desde la perspectiva de los cambios introducidos por la revolución vanguardista.<sup>20</sup>.

En *Los privilegios de la vista*, Octavio Paz dedica varios ensayos al arte precolombino; en otros analiza a los precursores del arte moderno en México como José María Velasco, José Guadalupe Posada y Gerardo Murillo, Doctor Atl;

---

<sup>18</sup>De acuerdo con la definición que André Breton hace del surrealismo, el automatismo es el eje de su poética: "Surrealismo es automatismo psíquico puro, por cuyo medio se intenta expresar, verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral." Primer Manifiesto en Mario de Micheli, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, México, Alianza forma, 2002, p.159.

<sup>19</sup>Sin duda que a este espíritu radical de la mayoría de los movimientos vanguardistas, los cuales se afiliaron con la izquierda a excepción del futurismo, contribuyó la atmósfera de desaliento generada por la primera guerra mundial. " Los catastróficos efectos de la primera guerra mundial aplastaron la fe de todos en un futuro racional y pacífico. Una civilización que había cometido tales atrocidades no merecía la conciliación del arte: el arte había perdido su credibilidad y el público fue sorprendido con objetos agresivamente absurdos, sin significado. Dadaístas y surrealistas desearon infiltrar un mundo desquiciado, con el fin de destruir todos sus modelos existentes, toda su verdad acumulada." Josep Picó, *op cit*, p. 31.

<sup>20</sup> Juan Coronel Rivera *et al*, *Un siglo de arte mexicano 1900-2000*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1999. Sobre todo los artículos de Juan Coronel Rivera "El experimento. La experiencia. México 1900-1925 y el de Luis Martín Lozano "El proceso del arte moderno en México: reflexiones en torno a una revisión finisecular".

Después salta al muralismo, movimiento al que critica por sus posiciones políticas y dedica varios ensayos a Rufino Tamayo, además de interesarse por algunos contemporáneos y particularmente por los artistas del movimiento llamado *Ruptura*, con cuyos integrantes Paz se sintió cercano tanto por sus propuestas plásticas como por su actitud de ruptura con los dictados de la Escuela Mexicana. Los ensayos que serán analizados en este trabajo son los dedicados a artistas mexicanos del siglo XX y básicamente los que inician con el muralismo y concluyen con el movimiento de *Ruptura*. Estos ensayos se corresponden -y muestran a la vez nitidamente los gustos del poeta- con los ensayos sobre arte universal, que aunque no forman parte de este trabajo, si se hace referencia a ellos. Los artistas que aborda en estos ensayos, son precursores y pilares del arte moderno: Claude Monet, Pablo Picasso, Joan Miró, Marcel Duchamp, Roberto Matta, Joseph Cornell, Robert Motherwell, Antoni Tapies, Robert Rauschenberg, etc.

En función de lo anterior el trabajo quedó integrado de la siguiente manera: El primer capítulo que título *El camino del pensar en Octavio Paz: de la crítica de la modernidad a la crítica de arte*, trata de ubicar su crítica poética a la modernidad y a sus postulados más representativos, tales como razón y progreso en el contexto de los pensadores que en el siglo XX han aportado a esta reflexión. Paz coincide con muchos intelectuales del siglo XX en su crítica de los efectos devastadores de la modernidad<sup>21</sup> y por ende, en el pesimismo sobre nuestro tiempo, aunque mantiene convicciones políticas muy firmes que lo anclan a los sistemas políticos generados en la ilustración. Un aspecto a tratar en este capítulo es la noción de otredad, que es una de las constantes en la obra de Octavio Paz. El concepto de otredad en Paz, es concebido como diferencia y también como

---

<sup>21</sup>El tema de la modernidad, fue una de las preocupaciones intelectuales del poeta a lo largo de su vida, en este aspecto su pensamiento podría entroncar con la filosofía de la posmodernidad. Si la modernidad es conceptualizada como la edad de "absolutismo teológico y autoafirmación humana", (Herbert Fry, *El nihilismo como filosofía de nuestro tiempo* en *Theoria*, Revista del Colegio de Filosofía, p. 45 y ss) o bien como el del predominio de la razón y la ciencia que crea la noción de progreso lineal e infinito, la crítica de estos postulados se agrupará con el nombre de posmodernidad y en ella confluyen diferentes vertientes. La modernidad en el sentido filosófico en el que se ha señalado, como en el más sociológico y económico, en el que se concibe como sinónimo de progreso y desarrollo, fue abordada por Paz en prácticamente toda su obra ensayística desde *El laberinto de la soledad*, basta revisar su obra como lo hace Xavier Rodríguez Ledesma en el capítulo "El concepto de modernidad en Octavio Paz" en su trabajo *El pensamiento político de Octavio Paz*. En este capítulo, el autor aborda la preocupación de Paz sobre la modernidad "incompleta" o "periférica" de América Latina. Ver Rodríguez Ledesma, *op cit.*

una condición ontológica del hombre que se revela en la poesía como espacio de lo sagrado y que la poesía, en su "empresa prometeica", crea un nuevo "sagrado"<sup>22</sup>. La otredad es una de las columnas vertebrales de su poesía y es también parte fundamental de ensayos como *El arco y la lira*, *Los hijos del limo* y *La otra voz, poesía y fin de siglo*. Más allá de los contextos filosófico y psicoanalítico en los que el concepto de otredad aparece, podríamos hablar de una "otredad poética" en Octavio Paz, pues el concepto ha sido contemplado en la poesía como en el caso del poeta español Antonio Machado. En este camino, Paz ve el arte como un "refugio" contra la dureza del mundo moderno y por ello en la parte final del ensayo repasa las incursiones de Paz en las artes visuales que quiso vincular en todo momento con su actividad poética.

El segundo capítulo aborda el tema de los movimientos de vanguardia, parte de un concepto general<sup>23</sup> de vanguardia y pasa revista a los gestos iconoclastas y de experimentación más importantes de estos movimientos, cruciales para entender el arte moderno. El concepto de otredad se encuentra también indisolublemente ligado al de vanguardia en la medida en que estos movimientos, en su afán de romper el eurocentrismo, en su búsqueda de aquellas manifestaciones artísticas que conservan su aura sagrada y misteriosa, no contaminada por la razón occidental, retomaron el arte primitivo y no occidental. Se aborda también el tema de la vanguardia vista como decadencia, pues esa visión fue, de acuerdo con los autores consultados, recurrente entre los críticos de arte del pasado y ha sido paulatinamente abandonada gracias a la luz que arroja la distancia histórica del surgimiento del fenómeno. Un apartado se refiere a la repercusión que tuvo en América Latina el fenómeno vanguardista, ello debido a que Paz fue producto, como toda una generación de creadores latinoamericanos, de ese espejo vanguardista al que se asomaron muchos escritores y artistas plásticos

---

<sup>22</sup>Octavio Paz, *El arco y la lira*, en Obras completas, "La casa de la presencia, Poesía e historia", México Fondo de Cultura Económica, p. 132 y ss. Véase el capítulo titulado *La otra orilla*.

<sup>23</sup>Los textos que se utilizarán en el trabajo para analizar las vanguardias son: *Teoría del arte de vanguardia* de Renato Poggioli, *Las vanguardias artísticas del siglo XX* de Mario de Micheli y *Teoría de la vanguardia* de Peter Bürger. Los tres autores coinciden en señalar la radical novedad de la vanguardia frente al arte del pasado y su fuerza revolucionaria y disruptora como los elementos más importantes del concepto. Un "fenómeno excepcional en la historia de la cultura" (Poggioli), cuya aparición se remonta al último cuarto del siglo XIX y sus antecedentes primeros se ubican en la cultura romántica de la que toma muchas de sus actitudes.

latinoamericanos<sup>24</sup>. Movimientos como el *creacionismo*, variable del ultraísmo español, al que se afiliaron grandes poetas latinoamericanos como Jorge Luis Borges y Vicente Huidobro -a quienes Paz admiró- no pueden entenderse sin la enorme influencia de las vanguardias. La última parte de este capítulo, hace más bien una digresión o llamémosle reflexión, sobre los caminos que el arte moderno ha tomado de acuerdo con la opinión de Octavio Paz. Se trata de una digresión pero también de una parte importante y recurrente en su trabajo de crítica, porque Paz emitió juicios sobre el arte en general, tomando como pretexto los ensayos que dedicaba a los artistas, como en las notas para la presentación de la exposición de Pedro Coronel<sup>25</sup>.

El tercero y último capítulo lo he denominado *La geografía crítica de Octavio Paz*, y en él se hace un recorrido de los ensayos que Octavio Paz dedica a los artistas mexicanos del siglo XX, dejando ver como sus posiciones políticas orientaron sus preferencias estéticas o bien la influencia que tuvieron en éstas lo que he denominado "gusto por el mito", que es común a todo poeta. Por considerar que la crítica que llevó a cabo Xavier Villaurrutia fue un modelo para Paz, hago un análisis de la obra vinculada a las artes plásticas de este poeta del grupo Contemporáneos.

Son múltiples los elementos que he tomado en cuenta en este trabajo para analizar las aventuras de Octavio Paz en el campo de la crítica de arte mexicano en el siglo XX, pero considero que son necesarios para una cabal comprensión de su interés y trayectoria en esta actividad, que ha sido sin duda destacada. Faltaría estudiar el lugar que ocupó Octavio Paz en la crítica de arte que se ha hecho en México, porque su enorme peso intelectual hizo que sus opiniones en materia de artes plásticas fueran siempre tomadas en cuenta y aunque a veces envueltas en la polémica –aunque no tanto como sus posiciones políticas- se convirtieron siempre en material de referencia para comprender el arte moderno y contemporáneo del país, no siempre con la anuencia de los críticos de arte académicos. Por lo demás, las incursiones de escritores y poetas convertidos en

---

<sup>24</sup>Edward Sullivan, *Twentieth-century artist in Latin America*, p.45 catálogo de la exposición del mismo nombre. The Museum of Modern Art, 1992, p. 41y ss.

<sup>25</sup>Octavio Paz, *México en la obra de Octavio Paz*, "Los privilegios de la vista, Arte de México", Fondo de Cultura Económica, México 1987, p. 433.

críticos de arte es, como se ha señalado, de larga data, tanto en la tradición europea como en la mexicana.

Finalmente, el título que he dado a este ensayo, hace referencia a los vasos comunicantes que el poeta tendió entre la palabra y la imagen. Procede del poema *Cara al tiempo*; dedicado al fotógrafo Manuel Álvarez Bravo. En él se engarzan los títulos de fotografías con reflexiones sobre el mirar y el nombrar: esa *hendedura imperceptible entre la imagen y su nombre* y el fluir incesante de la temporalidad. Reproduzco un fragmento:

El ojo piensa,  
el pensamiento ve,  
la mirada toca,  
las palabras arden:  
*Dos pares de piernas,*  
*Escala de escalas,*  
*Un gorrión, ¡claro!,*  
*Casa de lava.*  
Instantánea  
y la lenta mente:  
lente de revelaciones.  
Del ojo a la imagen al lenguaje  
(ida y vuelta)



## Capítulo I

### El camino del pensar en Octavio Paz: de la crítica de la cultura a la crítica de arte

*El fundamento es el terreno sobre el cual  
arraigarse y estar. La época que no tiene  
fundamento pende sobre el abismo.*

M. Heidegger, *¿Para qué ser poeta?*

*Él no llegará a ser él mismo hasta el  
momento en que se haya desmistificado  
radicalmente. Él no será verdaderamente  
libre hasta el momento que haya matado  
al último Dios.*

Mircea Eliade

*Lorsque l'enfer disparaît de  
la mythologie humaine, il  
réapparaît dans la réalité  
des hommes.*

E. Renan

#### **Introducción**

En este capítulo se hará un repaso a las ideas de Octavio Paz sobre la crítica de los postulados de la modernidad y se intentará insertar sus ideas en el contexto de autores que han realizado elaboraciones teóricas similares. El poeta mantuvo una preocupación permanente por la modernidad. No es fácil contar con una definición de modernidad de la cual partir, pues se trata de un concepto polisémico, compuesto de múltiples elementos. Por esta razón, se partirá de la base de algunas características que el poeta vio en la modernidad y a las que percibió como una amenaza para la integridad espiritual del hombre. Paz consideró que uno de los elementos medulares de la época moderna era fundar el mundo en el hombre, esto es, que el mundo giraría en torno y a raíz del hombre<sup>1</sup>, señalando así el acentuado antropocentrismo de la modernidad, o como decía Teodoro Adorno, la edad en que los hombres se hacen señores. También consideró que la "edad moderna hizo la crítica de las mitologías: la tierra dejó de ser santa y, limpia de dioses, se abrió a la acción de la

técnica...”<sup>2</sup>. Aquí el poeta esboza otras dos características que son: la pérdida de mitos y el predominio de la técnica. Una más, el tiempo lineal de la modernidad que instaura el cristianismo<sup>3</sup>

Se repasará también el concepto de Otredad que atraviesa su obra ensayística y la manera en que se va perfilando su interés por las artes plásticas – generalmente vinculado a su trabajo poético.

En el corpus paciano, poesía y ensayo están íntimamente relacionados y quizá no pueda abordarse a Octavio Paz en ningún otro tema (sus posiciones políticas, sus disquisiciones sobre el Oriente o sus influencias filosóficas) sin reconocer que escuchamos la palabra del poeta que va o regresa a la poesía como de una gran placenta intelectual y vivencial. En poesía y ensayo confluyen las preocupaciones estéticas, filosóficas y políticas del autor. La diversidad y hondura de los temas analizados en los ensayos, así como la envergadura y autorreflexión de la obra poética hacen de Paz un crítico de la cultura de nuestro tiempo; un crítico que parte de la poesía para mirar el mundo y es, por su condición de poeta, un observador marginal.

Paz no puede, por ello, inscribirse plenamente en la llamada *kulturkritik* contemporánea como parte de ese grupo de filósofos o pensadores polígrafos que son, por lo general, científicos sociales de formación académica, especialmente con los representantes del estructuralismo, movimiento filosófico en el que se interesó, principalmente a través de la antropología.<sup>4</sup> Paz, estaría cercano a la figura del

---

<sup>1</sup> Xavier Rodríguez Ledesma, *El pensamiento político de Octavio Paz*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Plaza y Valdes, 1996. p.434.

<sup>2</sup> Octavio Paz, *Conjunciones y disyunciones*, México, Joaquín Mortiz, 1987, p.20.

<sup>3</sup> “todas las civilizaciones y culturas poseen una idea del tiempo, expresan una visión del tiempo. En general, de los primitivos a los griegos, los chinos y los aztecas, los hombres han creído en un tiempo cíclico, circular. Casi siempre las sociedades que postulan esta concepción cíclica del tiempo ven el pasado como al arquetipo, al modelo. El pasado es el depositario de los valores. Otras civilizaciones han pensado que la perfección, los valores esenciales, están fuera del tiempo. El tiempo es una ilusión, pero hay un tiempo fuera del tiempo en el cual las contradicciones temporales desaparecen...El cristianismo postuló dos tiempos distintos: un tiempo histórico con un principio y un fin y un tiempo fuera del tiempo, la eternidad del cielo y del infierno...Por otra parte, el tiempo histórico del cristianismo es completamente distinto al de la antigüedad: no es cíclico sino lineal”. Octavio Paz *Pasión crítica*, México, Seix Barral, 1985, pp.94-95.

<sup>4</sup> Alberto Ruy Sánchez, *Una introducción a Octavio Paz*, México, Joaquín Mortiz, 1990, p.42.

intelectual, como figura pública, que habla desde una legitimidad que socialmente se le ha conferido<sup>5</sup>.

En el Paz poeta su posición es diferente a la del intelectual y del crítico académico justamente porque su crítica surge en y desde la poesía. La visión del poeta estará siempre impregnada de un sentimiento de desazón ontológica, una melancolía primigenia, un extrañamiento del mundo que es común al poeta moderno<sup>6</sup>, obligado a vivir en un tiempo donde "crece la prosa del mundo". La actitud elegíaca del poeta, siempre a la búsqueda de una mítica unidad perdida, y el sentimiento de pérdida, de haber sido arrojado, caído, ha sido la constante del arte de la modernidad. Condición de esta edad de la crítica que es la modernidad, pero también condición ontológica. Habla el poeta: "Somos hijos de Adán, el primer desterrado. La experiencia nos enfrenta a la indiferencia universal, la del cosmos y la de nuestros semejantes; al mismo tiempo, es el origen de la sed de totalidad y participación que todos padecemos desde nuestro nacimiento".<sup>7</sup>

El habitante de la *tierra baldía* de la modernidad es el *flâneur* parisino, el trabajador de una compañía de seguros o de un banco en cualquiera de las grandes ciudades; el hombre que observa el tráforo marítimo de los muelles de algún puerto; el viajero del transiberiano o del Orient Express<sup>8</sup>. Toca por igual tanto al azorado hombre sin cualidades, perdido en la "dispersión de los átomos"; en la infinita fragmentación, como al intelectual arrasado por el extrañamiento del mundo y de los otros que incendia el más valioso símbolo de su solipsismo. El poeta moderno lo ha sido todo, el héroe o el traidor; el profeta o el loco. La conciencia moral de la sociedad o el espíritu perdido en la búsqueda de totalidad; y, lo mismo que millones de seres humanos, ha sido, también, la víctima anónima de las grandes tragedias de la historia, como lo fueron los poetas Paul Celan y Osip Mandelstam.

---

<sup>5</sup> Xavier Rodríguez Ledesma, *Elpensamiento político de Octavio Paz*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Plaza y Valdes, 1996, p.35.

<sup>6</sup> Octavio Paz, *El romanticismo y la poesía contemporánea*, Vuelta, No 127, junio 1987, p.20.

<sup>7</sup> Octavio Paz, *Itinerario*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993. p.18.

<sup>8</sup> Los poetas modernos se sintieron fascinados por la velocidad y por el viaje, dos formas de evasión. "Los antiguos veneraron al caballo y al barco de vela; la nueva edad a la locomotora y al paquebote. Probablemente el poema de Whitman que impresionó a sus seguidores fue el dedicado a una locomotora. Valery Larbaud escribió una oda memorable al orient-express, "el tren de los millonarios"; Cendrars su no menos memorable *Prosa del transiberiano*, primeras nupcias de la poesía y del cine. Los futuristas cantaron al automóvil y más tarde se multiplicaron los poemas al avión, al submarino y a los otros vehículos modernos. También los trasatlánticos encendieron las imaginaciones, apenas si es

Como crítico de la cultura Octavio Paz coincide, aunque de manera tangencial, con el grupo de pensadores más influyentes del siglo y con sus corrientes más representativas, en dos temas fundamentales: el pesimismo y la búsqueda de la otredad. Paz no es, sin embargo, un pesimista aunque sí un descreído de algunos de los valores y principios del Occidente moderno, en cuanto, por ejemplo, a nociones como el *progreso*. A pesar de ello, mantiene una firme convicción en los valores de la sociedad liberal.

Como muchos de los intelectuales, principalmente del siglo XX, abrevó en las fuentes orientales; su fascinación por la cultura de India así lo muestra. No pretendo hacer una simplificación de la importancia que para Occidente ha tenido el pensamiento oriental, en particular el de India, durante la modernidad, como contrapunto filosófico. No es una novedad señalar que, desde hace mucho tiempo, India ha penetrado en la cultura occidental, sin duda de manera menos perniciosa que la de Occidente, el que pareciera arrasarse con usos, costumbres y tradiciones en India y en el mundo entero. Tampoco, en este punto, habría que lamentar que tradiciones opresivas dejen paso a formas “democráticas” de convivencia. Lo que sí es un hecho es que el pensamiento de India se ha dejado sentir en Occidente de Arthur Schopenhauer a Romain Rolland; de la contracultura a los movimientos ecologistas, y de la emergencia de las nuevas religiones —frente al cansancio de los grandes sistemas religiosos— al *new age*<sup>9</sup>

La experiencia en India marcó la ruta de pensamiento de Octavio Paz, tanto en la obra poética, con un libro fundamental *Ladera este*, como en una buena parte de sus ensayos. Sin duda, esta experiencia también influyó en su temprana preocupación por la alteridad. Su fascinación no se tradujo, sin embargo, en una mirada pesimista como sí la hubo en otros pensadores; Claude Lévi-Strauss, por ejemplo<sup>10</sup>. Es, ciertamente, una realidad que el “viaje espiritual” de poetas e intelectuales a Oriente aparezca teñido de una coloración de pesimismo, incredulidad y cansancio hacia lo

---

necesario recordar la *Oda marítima* de Alvaro Campos, escrita desde los muelles de Lisboa pero también desde Liverpool, Singapur Yokohama, Harbin. *El romanticismo* ..p.23.

<sup>9</sup>José Guilherme Merquior, *De Praga a París, crítica del pensamiento estructuralista y posestructuralista*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989, p.159. Esta idea también me la sugiere la lectura de *Vislumbres de la India*, libro en el que Paz testimonia esa larga y fructífera relación con el subcontinente indio, como lo demuestra una buena parte de su obra: En poesía, *Ladera este*, *Hacia el comienzo* y *Blanco*; en prosa, *El mono gramático* y en ensayo, *Conjunciones y disyunciones y Vislumbres de la India*.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 158.

que Occidente es y representa. Ésta es una de las fuentes de lo que se ha denominado el pesimismo de la cultura<sup>11</sup>. Cabe aclarar, por otro lado, que esta visión pesimista (que no necesariamente tiene sus fuentes en Oriente) está presente en algunas de las corrientes de pensamiento más influyentes del siglo XX, como el existencialismo. El existencialismo introdujo y desarrolló el concepto de *existencia* y *ser-en-el-mundo*; analizó la angustia de la muerte y puso en evidencia el absoluto absurdo que sustenta el núcleo de la existencia humana<sup>12</sup>. Hubo un existencialismo de izquierda, políticamente comprometido, en especial con Jean Paul Sartre, a quien Paz dedica varios ensayos críticos. El poeta se sentirá más cercano a autores como Albert Camus o Martin Heidegger. Con el primero se identifica en sus posiciones políticas y su crítica a los totalitarismos de cualquier signo, particularmente en la crítica de la sociedad concentracionaria del siglo XX y su rechazo al socialismo realmente existente, convertido en una forma del totalitarismo moderno. Su denuncia de los campos de concentración en la Rusia stalinista y su condena de la utopía revolucionaria, convertida en la nueva religión de la modernidad.<sup>13</sup> Con el segundo, comparte su crítica a la sociedad tecnológica y a la modernidad —aunque hay que señalar que Paz no sostiene un rechazo a la modernidad *in toto*—, así como una afinidad conceptual que tendrá que ver con la sensibilidad poética, debido a la cercanía del pensamiento del filósofo de la selva negra con la poesía, en especial con Rilke o Hölderlin.

La otra corriente de pensamiento de la que está también imbuido es el estructuralismo y el postestructuralismo. Esta escuela de filosofía (en la que se incluyen pensadores como el psicoanalista Jacques Lacan, y los filósofos Michel Foucault, Gilles Deleuze y Jacques Derrida, además del antropólogo Claude Lévi-Strauss, entre otros) se gesta después de la guerra y tendrá una mayor difusión y

---

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 162.

<sup>12</sup> Manuel Cruz, *Filosofía contemporánea*, Madrid, Taurus, 2002, p. 209.

<sup>13</sup> Sobre este aspecto Octavio Paz señala que la modernidad es el periodo de la escisión. “Nuestro tiempo es el de la conciencia escindida [...] Somos almas divididas en una sociedad dividida”, y este rasgo único le ha conferido a este periodo ubicuo y omnipresente que es la modernidad, la preeminencia de la palabra revolución. Término cuyo uso dentro de la astronomía nos habla del incesante movimiento de los astros; de ese tiempo circular que la edad moderna convirtió en un tiempo unidireccional por la idea de un progreso lineal e infinito. A diferencia de las sociedades primitivas, que sentían horror por el cambio y creían en un principio inmutable, la modernidad ha hecho del cambio uno de sus dioses. “Las revoluciones de la edad moderna pretendieron sustituir a las religiones en su doble función: cambiar a los hombres y dotar de un sentido a su presencia en la tierra. Ahora podemos ver que fueron falsas religiones”. O. Paz, *op. cit.*, p. 45.

repercusión intelectual durante la década de los sesenta. El estructuralismo se centra en la noción de *sujeto* y constituye una crítica a los "humanismos". Se basa en la idea de que existen "dispositivos anónimos, supraindividuales de diferente tipo" (estructuras económicas, antropológicas, lingüísticas, psíquicas, históricas), que sirven como categorías conceptuales para explicar la realidad<sup>14</sup>. Quizá el representante más conocido del estructuralismo sea el antropólogo Claude Lévi-Strauss, fuertemente influido por el lingüista Roman Jakobson, a quien Paz conoció en Cambridge<sup>15</sup>.

El pensamiento de Lévi-Strauss impresionó mucho a Octavio Paz, al grado de dedicarle un libro: *Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo*. En él, el poeta analiza las categorías lingüísticas que el antropólogo aplicó al estudio de las culturas primitivas y los mitos. El pensamiento de este antropólogo, sostiene Paz, está influido por el budismo. Hay una crítica a la sociedad moderna: las depredadoras "sociedades calientes", y a la pérdida constante de mitos<sup>16</sup>. El autor de *Tristes trópicos* es profundamente pesimista. A decir del filósofo brasileño José Guilherme Merquior, el estructuralismo y su secuela conceptual, el llamado postestructuralismo, es una forma de pesimismo extremo de la cultura, que parte en gran medida de una equivocada lectura del filósofo Federico Nietzsche que, si bien proclama la disolución de todos los valores, ve en este nihilismo la oportunidad del hombre para bastarse a sí mismo y configurar ese concepto de *superhombre* al que tantas interpretaciones —lo mismo podría decirse del conjunto de la obra de Nietzsche— se le ha dado.<sup>17</sup>

## Otredad

Para aproximarnos a una definición de *otredad*, bien vale citar a un autor contemporáneo, Paul Ricoeur, quien señala: "Cuando descubrimos que hay varias culturas en vez de una y, en consecuencia, en el momento en el que reconocemos el

---

<sup>14</sup> Manuel Cruz, *op cit*, p. 350.

<sup>15</sup> El lingüista Román Jakobson fue miembro de la Escuela de Praga e influyó en el estructuralismo, principalmente en Claude Lévi-Strauss, a través del cual Paz lo conoció. Octavio Paz, *Pasión crítica* México, Seix Barral, 1985, p.85. José Guilherme Merquior, p.160.

<sup>16</sup> José Guilherme Merquior, *De Praga a París, crítica del estructuralismo y el posestructuralismo*

<sup>17</sup> *Ibidem*, p.167. Podemos encontrar una lectura de Nietzsche más acorde con la intención del filósofo alemán y, de acuerdo con el mismo autor, en su obra Michel Foucault, *El nihilismo de la cátedra*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989.

fin de una especie de monopolio cultural, sea éste ilusorio o real, nos sentimos amenazados con la destrucción de nuestro propio descubrimiento. De repente resulta posible que existan otros, que nosotros mismos seamos otro entre otros”.<sup>18</sup> Estoy cierto de que Octavio Paz suscribiría asimismo esta definición de otredad que, más que una definición, nos evoca ese momento revelador en que el otro, diferenciado y radicalmente distinto de nosotros, irrumpe en nuestro mundo cerrado. Un mundo completo, ocupado por nuestro yo, en el que la *tiranía de la mismidad* muchas veces nos ciega y aísla.

Es por la noción de otredad que Paz puede insertarse en el grupo de pensadores que en el siglo XX han imaginado la diferencia. Un siglo marcado por la intolerancia y los fundamentalismos políticos, ideológicos, raciales. El fin del llamado socialismo real, con la caída estrepitosa de los antiguos regímenes de la Unión Soviética y los países de Europa Oriental, lo mismo que la supremacía del pensamiento del mercado (también llamado el pensamiento único<sup>19</sup>) y los valores de la democracia liberal, no han librado al mundo de la intolerancia, el racismo o la exclusión. Asistimos a nuevas formas de intolerancia.

El odio a Occidente —los atentados terroristas del 11 del septiembre de 2001, por citar un ejemplo en el imaginario de todos— ha reeditado la teoría del choque de civilizaciones, del académico norteamericano Samuel Huntington, bajo múltiples formas, que han encontrado eco en un sinnúmero de artículos en diarios y revistas de todo el mundo. No obstante la tentación que representa una explicación bajo la mira del enfrentamiento entre el Islam y Occidente, en general los analistas han señalado que las causas del profundo odio hacia Estados Unidos y Occidente, por parte de un mundo islámico, surgen de la humillación, el colonialismo y el subdesarrollo, tanto como de la herida abierta del conflicto palestino-israelí. En ese

---

<sup>18</sup> Paul Ricoeur, *Histoire et vérité*, París, Seuil, 1955. Véase la edición en español *Historia y verdad*, en especial el capítulo “Civilización y culturas nacionales”, Madrid, Encuentros, 1990. Citado por Craig Owens, “El discurso de los otros: el feminismo y el posmodernismo”, en Hal Foster (ed.), *La posmodernidad*, Barcelona, Kairos, 1985, p. 94. Citado por Ana María Guasch, *El arte último del siglo XX, del posminimalismo a lo multicultural*, España, Alianza forma, 2000, p. 559. El concepto de otredad del que se hablará en este capítulo parte de la noción de Octavio Paz, para quien la otredad sería un sinónimo de diferencia. Más allá de los contextos filosóficos o psicoanalíticos en los que el concepto parece haber surgido como categoría analítica, considero que la fuente de la que lo toma Paz es más bien poética. Existen trabajos que critican el uso de este concepto en Paz y la desaparición del mismo en su poesía, en particular el de Jorge Aguilar Mora, *La divina pareja. Historia y mito en Octavio Paz*, México, Era, 1986.

contexto, la tentación de buscar un otro en el mundo islámico-árabe a veces se dispara y contamina el discurso político. Al respecto, el analista inglés Timothy Garton Ash afirma que “existe una tentación real de revivir ese antiguo espectro europeo (ese otro frente al cual afirmarse)”<sup>20</sup>.

Un gobernante europeo ha sucumbido a esta tentación en forma por demás espectacular: el primer ministro italiano Silvio Berlusconi, quien declaró a los periodistas que “deberíamos tener confianza en la superioridad de nuestra cultura. Occidente —expresó—, dada la superioridad de sus valores, está destinado a occidentalizar y conquistar naciones. Lo hizo con el mundo comunista y con parte del mundo islámico, pero por desgracia parte del mundo islámico tiene un retraso de 1400 años”. Asimismo, en un ensayo polémico, la periodista italiana Oriana Fallaci añadió: “Debemos admitirlo, nuestras iglesias y catedrales son más hermosas que sus mezquitas”. Y, más categórica aún, describió la inmigración árabe a Italia como una “invasión secreta”. Estas afirmaciones llevan a la siguiente pregunta conclusiva: “¿Será un accidente que estas dos voces vengan de Roma, el centro de la cristiandad occidental?”<sup>21</sup>

El concepto de *otredad*, y su concepto correspondiente de *tolerancia*, cruza en múltiples direcciones la obra de Octavio Paz. Está en su poesía y en sus ensayos; influye por igual en su discurso poético que en sus posiciones políticas y su mirada del mundo. Sería inimaginable la obra de Paz sin este concepto medular. Su discurso amoroso y su disertación del erotismo no podrían entenderse sin esta convicción de que en los otros radica la posibilidad de existencia del sujeto. Nos constituimos a partir del reconocimiento de los otros.

---

<sup>19</sup> Joaquín Estefanía, *Aquí no puede ocurrir, el nuevo espíritu del capitalismo*, Madrid, Taurus, 2000, p.17.

<sup>20</sup> El país, 27 de octubre de 2001, p.6.

<sup>21</sup> *La Jornada*, 23 de diciembre, 2001. Sobre el tema del 11 de septiembre hay un libro que me parece importante, recientemente publicado, *Dostoyevsky en Manhattan*, del filósofo francés André Glucksmann, donde el autor expone una tesis que me parece justa. El paralelismo entre los terroristas islámicos y los nihilistas rusos del siglo XIX, que inspiran a los personajes de las novelas de Dostoyevsky y a otros autores como Turgueniev o Pushkin. Los terroristas de *Los demonios*, al igual que sus émulos musulmanes, buscan sólo la destrucción; ya no hay ideologías ni fines, únicamente los medios. La tentación del vacío. Y sobre las diferencias entre Oriente y Occidente, sin duda un artículo revelador es el de la académica austríaca de origen turco Zeynep B. Sayın, *Identidad/diferencia-Oriente/Occidente*, en Poligrafías, Número 2, 1997. Facultad de Filosofía y Letras, UNAM pp.119-145.



En el discurso amoroso la noción de otredad es fundamental. Lo anterior es fácilmente reconocible cuando el poeta hace referencia a la permisividad sexual de las sociedades desarrolladas y establece las diferencias entre amor y erotismo:

El erotismo, por ser un ir más allá, es una búsqueda ¿De qué o de quién? Del *otro* —y de nosotros mismos. El *otro* es nuestro doble, el *otro* es el fantasma inventado por nuestro deseo. Nuestro doble es *otro* y ese *otro*, por ser siempre y para siempre *otro*, nos niega: *está más allá*, jamás logramos poseerlo del todo, perpetuamente ajeno. Ante la distancia esencial del *otro*, se abre una doble posibilidad: la destrucción de ese *otro* que es yo mismo (sadismo y masoquismo) o ir más allá todavía. En ese más allá está la libertad del *otro* y mi reconocimiento de esa libertad. El otro extremo del erotismo es lo contrario de la transgresión sadomasoquista: la aceptación del *otro* como *otro*. El erotismo cambia y ese cambio se llama amor.<sup>22</sup>

Octavio Paz pone de manifiesto la irreductibilidad del *otro* frente al sí mismo. La otredad, aunque inabarcable para el yo, es su espejo. Esta ontología dialógica, imprescindible para el discurso amoroso, está por igual en sus ensayos políticos que en los de crítica de arte<sup>23</sup>.

A guisa de ejemplo, cuando habla del ocaso de la civilización mesoamericana, señala que el aislamiento fue la causa principal de su caída, la que, junto con las rivalidades intestinas, posibilitó el predominio de los conquistadores españoles. Pero, además, hace referencia a la parálisis psicológica al señalar la ausencia de la categoría de otredad en esta civilización:

Me falta mencionar lo más grave y decisivo [de las causas de la decadencia]: la parálisis psicológica, el estupor que los inmovilizó ante los españoles. Su desconcierto fue la terrible consecuencia de su incapacidad para pensarlos. No podían pensarlos porque carecían de las categorías intelectuales históricas en las que hubiese podido encajar el fenómeno de la aparición de

---

<sup>22</sup> O. Paz, "La mesa y el lecho: Charles Fourier", en *Obras completas. Ideas y costumbres II. Usos y símbolos*, México, Fondo de Cultura Económica, 1994, p. 95.

unos seres venidos de no se sabía dónde. Para clasificarlos no tenían más remedio que utilizar la única categoría a su alcance para dar cuenta de lo desconocido: lo sagrado. Los españoles fueron dioses y seres sobrenaturales porque los mesoamericanos no tenían sino dos categorías para comprender a los otros hombres: el civilizado sedentario y el bárbaro... Los españoles no eran ni lo uno ni lo otro... Durante 2000 años las culturas de Mesoamérica vivieron y crecieron solas; su encuentro con *el otro* fue demasiado tardío y en condiciones de terrible desigualdad. Por esto fueron arrasadas.<sup>24</sup>

Habría que señalar que la categoría de otredad tampoco era parte de la cultura política de la Europa de fines del siglo XV y principios del XVI. Existía, por el contrario, la mirada intolerante hacia lo diferente en una Europa que tuvo que inventar la noción de América, pero para la cual el turco, el sarraceno o el bárbaro eran las grandes amenazas a la cristiandad. La destrucción y el reconocimiento de la diferencia podrían ser una de las constantes de Occidente. Reconocer y destruir pudieran estar trágicamente unidos. Hay una asimilación de lo otro, cuando este otro ya es sólo una nostalgia<sup>25</sup>. Por supuesto que hubo, entre los espíritus europeos, quien vio la tragedia humana que el descubrimiento, "la invención" y la conquista conllevaron. Michel de Montaigne, en sus célebres *Essais*, afirmaba: "¡Tantas ciudades arrasadas, tantas naciones exterminadas, tantos millones de pueblos pasados a filo de espada, y la parte más rica y bella del mundo devastada por el negocio de perlas y de pimienta! ¡Victorias mecánicas!"<sup>26</sup>

---

<sup>23</sup> Esta lectura es perceptible de manera también nítida en ensayos como *El arco y la lira* y *Poesía y fin de siglo*.

<sup>24</sup> *Id.*, "Reflexiones de un intruso", *México en la obra de Octavio Paz III. Los privilegios de la vista*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987, p. 144.

<sup>25</sup> Citando a Todorov, la académica de origen turco, señala: "También es curioso que la realidad del otro, tratase de lo viejo o de lo nuevo, pueda ser percibido sólo después de su destrucción. Estrictamente entre el reconocer y el destruir no existe contradicción: El monje dominico Diego de Landa mandó copiar y traducir al español los libros sagrados de los mayas antes de echarlos al fuego. Es sólo hasta que el otro es transferido como un cadáver a la lengua propia cuando Bernal Díaz del Castillo puede admitir su belleza perdida: "Todo era tan bello, que uno no se podía cansar de mirar. A decir verdad, no creo que antes de nuestros tiempos se hayan descubierto tierras más hermosas [...] Hoy en día ya no se puede ver nada de eso. Todo está perdido y ni una piedra se encuentra sobre otra". Zeynep B. Sayın, *Identidad/diferencia-Oriente/Occidente*, en Poligrafías, Número 2, 1997. Facultad de Filosofía y Letras, UNAM p.123.

<sup>26</sup> Citado en Jacques Lafaye, *Los conquistadores*, México, Siglo XXI, 1970, p. 9.

La novedad, al decir del historiador Edmundo O'Gorman, en su obra ya clásica *La invención de América*, radicaría en que en una sociedad con una visión del mundo tan estrecha germinara la idea de un ente histórico radicalmente nuevo e imprevisto. Sin embargo, y a pesar de que en los años de la conquista irrumpió en Europa la reforma luterana, que acabaría por hundir al continente en luchas sangrientas y provocaría masacres y una ola de intolerancia, fue posible el pensamiento crítico. Para entonces, Europa transitaba ya hacia esa etapa histórica que conocemos con el nombre de Renacimiento. Es innegable, de acuerdo con los testimonios de Bernardino de Sahagún, que el mundo precortesiano sintió estupor y miedo ante los conquistadores. A pesar de sus ostentosas manifestaciones humanas, como la codicia y la crueldad, fueron deificados y no pensados como otros distintos.<sup>27</sup>

En Paz, las fuentes de la otredad deben ubicarse en este camino del pensar en el que el poeta se formó. Sería interminable hacer una lista de los autores que desde la antigüedad han pensado la *otredad*. Paz no intenta hacer una filosofía y es claro que el concepto hunde sus raíces en la génesis misma del pensamiento. Sin embargo, ha sido el siglo XX el que más ha tratado de pensar al *otro*, y esto se explica por una razón: la sociedad tecnificada de ese siglo XX hizo realidad la pesadilla de intolerancia y exclusión que abrigaron los verdugos en el pasado. Las persecuciones políticas o religiosas de otras épocas carecían de la capacidad técnica que sí tuvo este siglo. El Mal no es privativo de ninguna época. Está en todas las construcciones humanas, pero, frente a éste, se encuentra también aquél que, aun en épocas de intolerancia, es capaz de pensar la otredad. A propósito, basta recordar a Michel de Montaigne, Bartolomé de las Casas o Alberto Durero, quienes no sólo reconocen la alteridad de los pueblos americanos conquistados y arrasados por la cultura europea, sino que incluso sostienen (al menos en el caso de Montaigne) que quizá esos *otros* vivían felices antes de la llegada de la "civilización".

¿Cuál es el origen de la otredad? —se pregunta el poeta—: forma parte de esa *cadena del Ser*, es la manifestación de la armonía del cosmos donde la unidad y la pluralidad son inseparables.

---

<sup>27</sup> Bernardino de Sahagún, *El México antiguo* (Selección y reordenación de la *Historia General de las Cosas de la Nueva España*, de fray Bernardino de Sahagún y de los informantes indígenas), Caracas, Biblioteca Ayacucho, pp. 330 y ss.

La otredad —¿quién introdujo esta palabra en nuestra lengua? — no es sino una de las formas en que se manifiesta uno de los problemas centrales del pensamiento, desde sus orígenes en Grecia: es Uno y la pluralidad. La oposición entre ambos —una oposición indisoluble, por decirlo así— también apasionó a los indios y a los chinos. No me propongo, por supuesto, relatar la historia de esta idea: no escribo una historia de filosofía. Mencioné su antigüedad en distintas culturas para subrayar que es un tema universal que no ha cesado de intrigar a los hombres desde que comenzaron a pensar. Entre la unidad y la multiplicidad, el Uno y los muchos, hay una oposición que parece insalvable: el Uno no puede ser parte de los muchos pues en ese caso se desvanecería, convertido en uno de tantos. Asimismo, si los muchos se funden en el Uno, desaparecen. El Uno no puede ser sino Uno; el muchos está condenado siempre a ser muchos. La oposición es absoluta y la tentativa por derivar a los muchos del Uno o la de fusionar el Uno a los muchos viola la lógica.<sup>28</sup>

Desconozco si Octavio Paz leyó la obra de un filósofo como Emanuel Levinas o si se acercó al pensamiento judío en este siglo, pues es ahí donde encontramos las más claras referencias a la alteridad de la filosofía contemporánea. En un libro reciente, *Memoria de Occidente*, que tiene por subtítulo *Actualidad de pensadores judíos olvidados*, el autor español Manuel Reyes Mate nos muestra que la aportación de pensadores judíos es un filón que ha nutrido la filosofía de Occidente desde los tiempos de Maimónides, y ha sido este pensamiento el que ha logrado dibujar con mayor fuerza el concepto de otredad<sup>29</sup>.

Dos autores fundamentales y desconocidos han sido brújulas en el pensar de la diferencia en el siglo XX: Franz Rosenzweig y Hermann Cohen. El primero ha influido poderosamente a Heidegger (su obra *Estrella de redención* antecede a *Ser y tiempo*) y ha dejado huella en el pensamiento de este siglo. Jacques Derrida denominó este pensar desde la marginalidad como la "herida judía". Lo judío, según lo concibe, es metáfora de la exclusión. La experiencia del sufrimiento de este pueblo paria —como

---

<sup>28</sup> Octavio Paz, *op cit* p.20.

<sup>29</sup> Reyes Mate, *Memoria de occidente, actualidad de pensadores judíos olvidados*, Madrid, Anthropos, 1997, p.54 y ss.

lo llamó Max Weber— es la aportación fundamental de quienes han hecho del exilio y la exclusión categorías ontológicas.<sup>30</sup>

Hago mención del pensamiento judío porque creo que ha sido la forma más radical de concebir al *otro*; no al otro distante, aquel a quien no imagino porque no lo veo, sino al que es un nosotros, que está junto a mí y con quien convivo. Las sociedades de este siglo balbuceante están ahora conformadas como espacios multiculturales en los que convive la pluralidad extrema, sobre todo en los países ricos de Occidente, todavía no inmunizados contra el virus de la intolerancia y la exclusión. Para quien piense que la otredad es solamente un debate académico o una exquisitez filosófica, bien podría echar un vistazo al mundo de hoy para encontrarse con que, dentro de una aparente disolución de las fronteras políticas, al mismo tiempo se erigen y consolidan fronteras sociales y simbólicas. Las sociedades de hoy tendrán que aprender a vivir con la diferencia, porque los *otros* (las otras razas, las otras religiones, las otras creencias y visiones de mundo) son nuestros vecinos y nuestros pares. Su negación o desconocimiento casi siempre conduce a formas de intolerancia, muchas veces violentas. El odio al extranjero y al diferente ha sido una constante en la historia desde el alba de los tiempos. Ya la antropología estructural ha demostrado la semejanza que tenemos nosotros, los hombres modernos, con aquellos que designamos primitivos (y hay que recordar que la antropología como disciplina formal surge de manera paralela al auge del colonialismo y el reparto del mundo afroasiático por Europa).

Nosotros también creemos en mitos y nos conducimos muchas veces de manera gregaria. El odio al diferente se sustenta quizá en esa condición atávica, que sólo una cultura de la tolerancia puede combatir, sobre todo en un mundo como el de ahora, en el que la llamada globalización y los portentosos cambios tecnológicos han llevado a un acercamiento del mundo que no tiene parangón desde el reconocimiento y la invención de América.

Valdría la pena hacer una breve digresión acerca de este término equívoco sobre cuyos orígenes, causas y alcances no hay todavía ningún acuerdo entre los especialistas. La globalización, al decir de Ugo Pipitone<sup>31</sup>, sería un universo de contagios múltiples y equilibrios necesariamente inestables, construido por vectores

---

<sup>30</sup> *Ibidem*, p.83.

que se cruzan, llámense internet, migraciones o desastres ecológicos. El ámbito más fácilmente identificable es el económico. Ahí, la globalización ha sido duramente criticada por sus efectos perniciosos, ya que ha agudizado las desigualdades económicas. En sus aspectos político y cultural, la globalización sería una prolongación de este rostro económico al difundir las dos principales "criaturas de Occidente", no fácilmente transplantables: el capitalismo y la democracia.

En cuanto a su dimensión cultural, su manifestación más evidente sería la difusión planetaria de la cultura de masas y la "imposición" de los valores culturales de Occidente. En cuanto a estos últimos —entre los que cabrían la libertad política, la democracia y la tolerancia—, algunos pensadores sostienen que son universales y están por encima de diferencias y especificidades culturales. Otros, influidos por el relativismo, sostienen la preeminencia de las características culturales. Acerca de este debate teórico aún no es posible decir la última palabra<sup>32</sup>. Quienes propugnan por la universalidad de los valores occidentales frente a tradiciones oprobiosas en algunas religiones y culturas, especialmente en lo que se refiere al trato a las mujeres, afirman que la mala conciencia de Occidente (colonialismo y abusos) no puede impedir que éste alce la voz frente a quienes, escudados en su cultura, cometen violaciones a los derechos humanos y acusan a Occidente de intervencionismo e imposición. El tema no es sencillo y tiene múltiples aristas que surgen precisamente de esta noción de otredad que no acaba de asimilarse, pero que será decisiva para aprender a convivir con la diferencia. De manera reciente un tribunal francés autorizó el uso del *chador* en el liceo a dos adolescentes musulmanas que radican en Francia, lo que constituye el reconocimiento de una diferencia en una sociedad que tiende a presentar cada día más rasgos de multiculturalismo. Este hecho contrasta con las decisiones, producto de la intolerancia y el odio en algunos países islámicos, en los que se condena a las mujeres a mutilaciones o lapidación.

Una biografía intelectual de Octavio Paz desentrañaría con mayor exactitud las fuentes que permitieron al poeta imaginar una de las columnas vertebrales de su obra: el concepto de otredad. Las referencias filosóficas hasta ahora mencionadas

---

<sup>31</sup> Ugo Pipitone, *En torno a la globalización*, La Jornada 26 de octubre de 1998, p.17.

<sup>32</sup> Alain Finkielkraut, *la humanidad perdida, ensayo sobre el siglo XX* Barcelona, Anagrama, 1998, p83 y ss.

están en esas fuentes. Se podrían añadir otros nombres: la obra del fenomenólogo de las religiones Rudolf Otto; los trabajos sobre mitos de investigadores como George Dumezil, Mircea Eliade, J. Huizinga, Gastón Bachelard y su poética del espacio. Paz es asimismo deudor del pensamiento español, especialmente de María Zambrano, del poeta Antonio Machado, en fin, la lista sería demasiado larga y rebasa el ámbito de este ensayo. No obstante, es importante reiterar que estas *afinidades electivas* marcarán la ruta de su pensamiento crítico.

Paz ha rechazado la precisión del especialista y del académico, por lo que no podremos encontrar en su obra teorías acabadas y sistemas de pensamiento. Nada más lejos de su convicción y de su pasión. Por lo que a la primera respecta, sabemos de su rechazo a los sistemas y ortodoxias; en cuanto a la segunda, conocemos su objeto o, más bien, sus objetos: la poesía y las artes visuales. Sin embargo, considero imposible separar en el poeta pasión y convicción. Aun cuando la crítica de la cultura corresponderá a su convicción: criticar las ideologías y las construcciones políticas, introducirse en el debate filosófico, imaginar la diferencia o criticar la modernidad —que forma parte de la condición de espectador del mundo y de su tiempo—, sus pasiones no pueden separarse de esta *Carta de creencia*. Crítico de la cultura, crítico de arte y poeta son tres manifestaciones de un todo indisolublemente unido.

### ***Crítica a la modernidad y posmodernidad***

He mencionado una de las columnas vertebrales del pensamiento de Octavio Paz; sin embargo, hay otra que igualmente se ramifica y alcanza el conjunto de su obra, constituyendo un todo bifronte: la crítica a la modernidad. Al igual que en el concepto de otredad, la crítica a los postulados de la modernidad tiene que ver con su condición de poeta. Apuntaba al inicio de estas páginas que la mirada del poeta moderno es de desencanto y nostalgia. A pesar de ello cabría preguntarse si en Paz sería posible la una sin la otra; es decir, ¿podría coincidir la imaginación de lo *otro* sin la crítica a la modernidad? No lo creo como tampoco lo creo en el caso del pensamiento contemporáneo, donde advierto una estrecha vinculación entre posmodernidad y reconocimiento de la diferencia.

Varios autores han señalado que el discurso posmoderno ha puesto en el debate los derechos de las minorías. Depositario de esta nueva mirada es sin duda el arte contemporáneo, que ha sido influido por algunas de las múltiples variantes de la posmodernidad, como la “deconstrucción”, o por una suerte de vulgata posmoderna. El arte ha hurgado en la vida privada y ostenta marcas identitarias de minorías raciales o sexuales. Otro síntoma de este reconocimiento de la diferencia es la proliferación de los *queer studies* o aquéllos llamados de género, en universidades y centros académicos. La destrucción de los grandes discursos de la posmodernidad, que Lyotard llama *metanarrativas*, ha dado lugar a las pequeñas historias o los aspectos ocultos, no *historizables*, se supone, como la vida privada y la sexualidad. Se abren así nuevos territorios para la historia y una reivindicación de los vencidos y los olvidados. Hay en la crítica a la posmodernidad una obsesión epistemológica por las fracturas y los fragmentos socioculturales.<sup>33</sup>

Quizá no todas las posiciones críticas de la modernidad entroncan necesariamente con la posmodernidad, término que se ha popularizado y hasta frivolidado de una manera sorprendente, al grado de quedar vacío de todo contenido. Octavio Paz nunca lo asume e incluso lo censura. Sin embargo, su crítica a la modernidad presenta rasgos comunes con lo que podemos considerar la “sensibilidad” posmoderna, pero sin dejar de lado valores fundamentales del legado occidental ilustrado.

La ambigüedad del término posmoderno, devenido en moda, está tal vez en el origen de la suspicacia del poeta. A fines de la década de los setenta el término se había popularizado en la arquitectura para designar un claro rechazo al modernismo arquitectónico de la Bauhaus y Le Corbusier, o a “las formas geométricas y austeras de Mies van der Rohe”. La divisa del modernismo: *less is more*, fue rechazada por arquitectos como Robert Venturi, Michael Graves, Charles Moore, Aldo Rossi, Renzo Piano y Frank Gehry, entre otros. En algunos de ellos, principalmente en Graves y Moore, el posmodernismo se volvió *pompier*. Con todo, ya antes, Philippe Johnson, socio de Mies van der Rohe, había abanderado el cambio cuando el emblemático

---

<sup>33</sup> Josep Picó, *Modernidad y posmodernidad*, Madrid, Alianza Editorial, 1989, pp. 107-109.



edificio de AT&T, considerado por muchos como el primer edificio posmoderno, fue rematado con un frontón quebrado de estilo Chippendale.<sup>34</sup>

El concepto pasó de la arquitectura a las ciencias sociales y las humanidades. Muchas vertientes filosóficas que critican alguna de las manifestaciones de la modernidad, como razón, progreso o secularización, entroncan con los postulados de la posmodernidad, si bien algunos autores han criticado la "promiscuidad" conceptual y la superficialidad con la que muchas veces es adoptado el concepto.

El filósofo alemán Jürgen Habermas, defiende ciertas formas de racionalidad propias de la herencia moderna, y se ha mostrado crítico con la noción de posmodernidad. Su concepto de racionalidad ha sido introducido en la "Teoría de la acción comunicativa". Concibe la modernidad como un proyecto inacabado, y quizá haya cierta cercanía con la mirada de Paz. En ambos existe un reconocimiento del enorme legado de la Ilustración y la modernidad como un proceso que ha sido desviado en algunos de sus elementos. Habermas fustiga las críticas a la racionalidad occidental ya sea que provengan de Nietzsche, de la Escuela de Francfort —de la que él mismo es heredero—, de la destrucción de la metafísica de Heidegger, de la crítica al *fonocentrismo* de Derrida, de la transgresión del erotismo en Bataille o de la destrucción del sujeto en Foucault.<sup>35</sup>

En Octavio Paz, el descreimiento de la modernidad está presente de manera explícita o indirecta en su poesía y en su pensamiento crítico. La encontramos en su lamento por la degradación y transformación de la ciudad de México o la destrucción del barrio de Mixcoac; en fragmentos de su discurso amoroso, en sus posiciones políticas y en su crítica de arte: en su filiación y posterior descreimiento de las vanguardias con su progresiva "fossilización" al terminar en el museo y o la bolsa de valores, y en su rechazo al compromiso político del arte ideológico.

La época de la modernidad ha sido conceptualizada como una época de desarraigo y ausencia de fundamentos. La noción de decadencia, tan vieja como el pensamiento mismo, ha sido retomada desde diferentes ópticas para caracterizar el tiempo que vivimos. Sin duda la figura que mejor encaja con esta percepción amenazadora de las diferentes manifestaciones de la modernidad es el abismo. Metáfora con reminiscencias poéticas y artísticas. Bastaría con ver ciertas pinturas

---

<sup>34</sup> Ver Daniel Bell, *El fin del modernismo*, en Claves de Razón Práctica, no 78, diciembre 1997.

de los paisajistas ingleses y suizos de fines del XVIII y principios del XIX, como K. D. Friedrich o W. Turner, para darse cuenta de que el abismo fue imaginado y sentido no sólo como la materialización de la indefensión del hombre frente a la naturaleza sino como una realidad. El abismo es una profundidad insondable y peligrosa; en él pueden desembocar los valores, las creencias y, también, precipitarse una época o una cultura.

Más allá de los milenarismos y las visiones escatológicas que han proliferado a propósito del cambio de siglo, como versiones catastrofistas de algunos autores, las grandes tendencias de la civilización global muestran signos alarmantes que parecen conducir al planeta a esa profundidad oscura y peligrosa<sup>36</sup>. La crisis ecológica, la deshumanización y la violencia de las grandes ciudades, la desigualdad económica y la sobrepoblación, se muestran como el nuevo Armagedón en este fin de época. A ello habría que añadir las nuevas expresiones de irracionalismo; el regreso a los valores de la sangre, la raza, la tierra o los fundamentalismos religiosos, en lo que Luis Villoro ha denominado el *espíritu de la tribu*, que sustituyen, bajo formas intolerantes y excluyentes, a las antiguas pugnas ideológicas, y que se erigen en asideros espirituales frente a un mundo desacralizado y sin trascendencia.

Sería inexacto atribuir todas estas tendencias devastadoras a la modernidad, pero si es posible afirmar que se han agudizado considerablemente bajo sus efectos. Por otra parte, la cercanía del abismo es también el momento de la reflexión; una pausa en el camino y la búsqueda de nuevas rutas; la disyuntiva entre resistir su atracción o dar un salto al vacío. Criticar la modernidad en aquellos aspectos que han sido desvirtuados, en lo que tiene de inhumano y brutal, es ir a la búsqueda de nuevos senderos y alternativas.

Existe un señalamiento reiterado en los campos de la filosofía, la literatura y, en general, en las llamadas ciencias sociales, en el sentido de que la modernidad como proyecto político, económico y de pensamiento se encuentra en vías de agotamiento. Se habla del fin de la modernidad y de la creación de nuevos paradigmas para abordar la realidad actual. De manera paralela al anunciado fin de

---

<sup>35</sup> Jürgen Habermas, *El discurso filosófico de la modernidad*, Taurus, Madrid 1989.

<sup>36</sup> Giovanni Sartori, Gianni Mazzoleoni, *La tierra explota*, Madrid, Taurus, 2003.

la modernidad, se habla del fin de la historia, fin de las utopías, fin de la idea de progreso, fin de la metafísica.<sup>37</sup>

Este señalamiento no es nuevo, el *malestar de la cultura*<sup>38</sup> que la modernidad ha prohiado está presente desde hace más de un siglo en la filosofía y la literatura. Este *mal d'esprit* parece haberse presentado desde los albores mismos de la modernidad,<sup>39</sup> permeando el pensamiento y el arte a partir de entonces. De hecho, ha sido denominado nihilismo de la civilización,<sup>40</sup> y se ha convertido en la "enfermedad" de la modernidad. El nihilismo ha penetrado profundamente el pensamiento contemporáneo de manera paralela al eclipse de la idea de Dios y a la progresiva e inexorable desacralización del mundo, fenómeno que ha producido la

---

<sup>37</sup> A veces se ironiza sobre las "muertes" que en las últimas décadas ha decretado la filosofía francesa y que en ocasiones se convirtieron en moda intelectual. Estas "muertes" se nutren de los potentes ataques de la filosofía de Nietzsche y Heidegger contra la razón y de una "errónea interpretación" del llamado segundo Wittgenstein. Pero es un hecho que existen muchas afluentes en el caudaloso río de la posmodernidad y es común hablar de una nueva sensibilidad, donde se suman términos y conceptos que hoy se usan de manera indiscriminada. En el terreno del arte el *kitsch* y el *camp*, se introdujeron en el lenguaje artístico desde los años sesenta (Hay que recordar el famoso artículo de Susan Sontag *Notes on camp* de 1964) y ahora son casi imprescindibles.

<sup>38</sup> Tomo esta frase que bien puede calificar a la cultura de la modernidad del célebre ensayo de Sigmund Freud, cuyo legado es sin duda una de las grandes revoluciones espirituales y culturales del último siglo y es por ello, uno de los críticos de la cultura más influyentes.

<sup>39</sup> Se puede explicar como el sentimiento de indefensión del hombre moderno arrojado a un mundo hostil, que ha perdido la unidad primigenia que lo conformaba. La idea de una infundamentación de todas las cosas, un absurdo que hace que el mundo carezca de sentido, y la conciencia de que el hombre es sólo tiempo y devenir. La literatura de la modernidad ha reflejado esta sensación que acompaña al hombre moderno, el haber perdido la condición idílica de unidad. "Hiperión, el protagonista de la novela-poema de Hölderlin sueña con el renacimiento de la Hélade, esto es el renacimiento de una nueva civilización total y armoniosa, habla de una vida amputada en sus raíces, del hombre que lo era -y debería volver a serlo- todo, y que en cambio no es nada." Véase Claudio Magris, *El anillo de Clarisse Tradición y nihilismo en la literatura moderna*, ediciones península, Barcelona 1994. p. 22. "Buena parte de la literatura occidental moderna parece reconocerse en ese periplo del mundo emprendido para regresar a casa, a una plenitud de vida y de significado de la que se tiene la sensación de haber sido expulsados. El viaje del protagonista moderno -desde las errabundas aventuras de Don Quijote, en las cuales Hegel divisa una figuración de la disensión immanente a la modernidad- se halla impulsado por esta nostalgia de encontrarse en casa, en un mundo donde cada cosa y cada acontecimiento posean sentido. Pero esa patria ideal, que Don Quijote se obstina en buscar más allá de toda refutación infligida por la realidad, existe sólo en los libros de caballería; Don Quijote es un personaje que parece haberse equivocado de libro, es un héroe épico e inocente que se mueve en una novela, un caballero del ideal que recorre los caminos polvorientos de la modernidad". *Ibid.*, p.23.

<sup>40</sup> "El término nihilismo un pensamiento -o también una condición general de la cultura y de la existencia- en la que se niega el ser y los valores, afirmando en cambio como única "realidad" la nada. El término se introdujo en la terminología filosófica de Alemania a finales del siglo XVIII, en el contexto de las discusiones acerca de los resultados del idealismo kantiano. F. H. Jacobi fue el primero que usó el término con un significado filosófico preciso". Nociones análogas aparecieron en otros autores como Jean Paul, cuyo *Discurso del Cristo muerto*, constituye una apología del nihilismo. Dos autores específicamente nihilistas son Stirner y Nietzsche, quienes conciben al nihilismo como la característica distintiva de toda la civilización occidental. Norberto Bobbio Nicola Mateucci, *Diccionario de Ciencia Política*, Fondo de Cultura Económica, México 1982. p. 1049.

modernidad a través de la ciencia y la técnica, y de una noción que le es consustancial: el progreso concebido como un proceso lineal e infinito.

Por modernidad debemos entender varios procesos que confluyen en una visión de mundo, y que hacen de ésta una época radicalmente diferente de otras épocas históricas. De acuerdo con Néstor García Canclini, son cuatro los proyectos definitorios de la modernidad: un proyecto emancipador, un proyecto expansivo, un proyecto renovador y un proyecto democratizador.<sup>41</sup>

El proyecto emancipador se refiere a la secularización de la sociedad; específicamente, a los campos culturales y a la "producción autoexpresiva y autorregulada de las prácticas simbólicas". A este fenómeno conciernen aspectos específicamente modernos como la racionalización de la vida social y el individualismo que caracteriza la vida de las grandes ciudades. Al respecto habría que señalar que la desmitificación del mundo, que se acelera a partir del periodo conocido como Ilustración, viene aparejado a un fenómeno de mecanización que Max Weber denomina de racionalización.<sup>42</sup> Los pensadores agrupados en la llamada Escuela de Frankfurt, en especial Teodoro Adorno y Max Horkheimer<sup>43</sup>, hacen una de las primeras críticas sistemáticas a los postulados de la modernidad en su obra *Dialéctica de la Ilustración*. A ellos se suma la figura de Walter Benjamin, cuya obra constituye una revisión crítica de la modernidad en sus manifestaciones culturales.

Otro concepto fundamental asociado a la modernidad es el de razón instrumental, entendida como el pensamiento sistemático generado en Occidente,

---

<sup>41</sup> Néstor García Canclini, *La modernidad después de la posmodernidad en Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina* Memorial de América Latina-Unesp. Sao Paulo, 1990. p.204.

<sup>42</sup> Véase Max Weber, *El político y el científico* FCE, México, 1976. Para conocer cómo la crítica a la modernidad y principalmente al proceso de racionalización de la vida que ésta genera eran parte del *zeitgeist* de las primeras décadas del siglo, véase *Los profetas y el mesías, Lucaks y Ortega como precursores del zeitgeist de la modernidad en Heidegger*. FCE, México, 1997.

<sup>43</sup> Una de las preocupaciones de los pensadores de la Escuela de Frankfurt es la relación entre mito e Ilustración. Las luces aparecen como una era de progresiva desmitologización en la que el pensamiento calculador se impone y este proceso se convierte a sí mismo en mito. Autores como Karl-Heinz Bohrer y Manfred Frank buscan conciliar Ilustración y mito, tema que es común a todo un grupo de pensadores alemanes contemporáneos como Odon Marquard, Reinhard Koselleck y Hans Blumenberg. Preocupados por el mito, estos autores, especialmente Marquard, introducen el concepto de *polimito* en la ilustración como un elemento humanizante que preservaría de los horrores de ésta. La crítica a la modernidad reivindica el mito a partir del arte "El aún difuso proyecto de la posmodernidad, pretende siguiendo a Nietzsche, invocar y al propio tiempo conjurar el absoluto terror a la nada con el recurso del arte concebido como cifra de lo absoluto." Véase *Apocalipsis de la modernidad* de José María Beneyto, Gedisa, Barcelona 1993 pp.14-15.

que propicia la ciencia y la técnica. El proceso de racionalización al que se refería Max Weber y que llevará al hombre a una *jaula de hierro* es producto de esta razón totalizadora. La jaula de hierro parece existir desde la incipiente modernidad de la primera revolución industrial y estar más presente que nunca en el capitalismo mundializado de este nuevo siglo. Creo que el dictum weberiano tiene una actualidad aterradora, no sólo por la creciente racionalización de las sociedades y de los individuos, convertidos en verdaderos autómatas y, en el mejor de los casos, en unidades de producción, sino por la amenazadora tecnología convertida en un golem. El mundo clama por una ética en los sistemas productivos, en los modelos políticos y en el formidable desarrollo científico-tecnológico de nuestro tiempo. Escuchar la sombría predicción de Weber nos remite, sin duda, a nuestra realidad:

Nadie sabe quién vivirá en esta jaula en el futuro, o si al final de este tremendo desarrollo surgirán enteramente nuevos profetas, o tendrá lugar un gran renacimiento de viejas ideas e ideales; o si, por el contrario, no se darán ninguna de las dos, y quedará todo envuelto por una ola de petrificación mecanizada y una convulsa lucha de todos contra todos. En este caso los "últimos hombres" de esta fase de la civilización podrán aplicarse esta frase: "Especialistas sin espíritu, gozadores sin corazón; estas nulidades se imaginan que han ascendido a un nivel de civilización que no se había alcanzado nunca anteriormente".<sup>44</sup>

Desde la perspectiva de la Escuela de Franckfort, las teratologías sociales pueden explicarse a partir de la "dictadura" que la razón ejerce sobre el hombre. Uno de los argumentos centrales de los pensadores de esta corriente establece que el dominio que el hombre ejerce sobre la naturaleza y la autoafirmación y predominio de lo humano se traducen en una *antropolatría* que subyace en toda la cultura y ha permitido la técnica cuyas últimas y extremas manifestaciones serían los campos de concentración. El uso de la técnica para transformar la naturaleza no difiere de la técnica que posibilita el exterminio de seres humanos en masa.

---

<sup>44</sup> Max Weber *El político y el científico* Península Barcelona, 1969, pp. 259-260.

La historia es el dominio del hombre sobre la naturaleza y el dominio ha sido hasta ahora el sentido de toda la existencia humana. No ha habido, en toda la historia, una sola cultura que haya podido escapar de su inercia ni de su seducción. Racionalizamos toda la realidad con el fin de garantizar la sobrevivencia, pero esta racionalización no es sino la historia de la opresión y el subyugamiento de la naturaleza a través de la cual descubrimos al hombre no como el amo y señor sino como el verdugo de sí mismo.<sup>45</sup>

El proyecto expansivo y el proyecto renovador forman parte de lo que se ha calificado como la desmesura de la modernidad: hay un impulso incesante a ir siempre más allá. Este impulso se sustenta en la idea de progreso lineal e infinito. La búsqueda y posesión del conocimiento tienen como eje la racionalidad científico-técnica. Por último, el proyecto democratizador que, a juicio del autor, se extiende desde la Ilustración hasta la Unesco, y que confió en la educación y la cultura para lograr un crecimiento racional y equilibrado. Sin duda este último proyecto se basa en el optimismo de la modernidad, confiada en sus saberes y potencialidades. Son todos estos proyectos los que de acuerdo con toda una corriente de pensamiento se encuentran en crisis. Los ataques a la razón y por ende a la modernidad han provenido principalmente de las llamadas filosofías irracionalistas. Para Martin Heidegger, la superación de la metafísica (y hay que tomar en cuenta que la razón moderna se erigió en una metafísica) es incompatible con la sociedad moderna. Ésta sólo puede lograrse en una comunidad pretecnológica, en una atmósfera bucólica que permita la *epifanía del Ser*. De acuerdo con Heidegger los *demonios* de la técnica han llevado a Occidente al olvido de la pregunta fundamental por el Ser.

Para el filósofo brasileño José Guilherme Merquior, la idea de que una crisis cultural endémica es consustancial a la modernidad no ha sido suficientemente probada.<sup>46</sup> Las manifestaciones culturales de la modernidad se regodean en el nihilismo y sienten una atracción por el *abismo*. Según este mismo autor, el rechazo a la modernidad tiene su origen en un profundo pesimismo de la cultura y de Occidente como formación cultural específica. Aunado a ello los críticos de la

---

<sup>45</sup> Blanca Solares, *Tu cabello de oro Margarete...Fragmentos sobre odio, resistencia y modernidad*, Porrúa, México, 1995, p.40.

modernidad también acusan a Occidente de convertirse en la cultura dominante por excelencia y de acabar con la pluralidad cultural del mundo. Merquior cita la obra *Tristes tropiques*, de Lévi-Strauss, para ilustrar la crítica a Occidente y a su modernidad, misma que ha sido impuesta al mundo: "Veinte mil años de historia se han apostado y perdido [...] la humanidad se ha establecido en una monocultura y se está preparando para producir civilización de manera masiva, como si fuese betabel. De aquí en adelante sus comidas no consistirán en otra cosa".<sup>47</sup> Al final del libro, el autor francés lanza una predicción sombría: "Cuando el arco iris de las culturas humanas haya terminado por desplomarse en el vacío creado por nuestro frenesí [...], sin duda habrá] un monstruoso cataclismo". De acuerdo con Merquior, a Lévi-Strauss se le puede ubicar dentro de los pesimistas contemporáneos que habría que colocar al lado de las grandes figuras del pesimismo *clásico*, como Giacomo Leopardi, Arthur Schopenhauer, Jacobo Burckhardt, Samuel Becket y E. M. Cioran, entre otros.

Crítica a Occidente y a la modernidad se ha convertido en moneda corriente del pensamiento contemporáneo. No obstante, los defensores de estos procesos, entre los que se encuentran el propio Merquior y otros filósofos como Jürgen Habermas, afirman que la modernidad tiene un legado de democracia y tolerancia que en Octavio Paz se configura como una cultura de la crítica. Quizá la modernidad ha puesto fin a viejos dogmas sólo para entronizar otros, pero en este cambio, muchos de los valores que rigen al mundo de hoy, y que lo hacen un poco menos bárbaro y frenético, se han preservado.

### ***El camino a la crítica de arte y a la estética***

Como se ha visto, la crítica a la modernidad tiene muchas aristas y vertientes. Aparece por igual en la filosofía, el pensamiento político y sociológico, la literatura y otras manifestaciones artísticas. La crítica a la modernidad ha sido el eje temático del arte y el pensamiento de la modernidad. La modernidad engendró su propia crítica y, al menos en esto, hay que reconocer la validez del argumento de sus defensores. Para Octavio Paz, la época de la modernidad es la de la aceleración del tiempo

---

<sup>46</sup> José G. Merquior *De Praga a París Crítica del pensamiento estructuralista y posestructuralista*. FCE, México, 1989, p. 386.

<sup>47</sup> *Ibid*, p.152.

histórico El tiempo se ha trastocado y, a diferencia del tiempo mítico, está volcado hacia un futuro permanente.

La época moderna —ese periodo que se inicia en el siglo XVIII y que quizá llega ahora a su ocaso— es la primera que exalta al cambio y lo convierte en su fundamento. Diferencia, separación heterogeneidad, pluralidad, novedad, evolución, desarrollo, revolución, historia: todos esos nombres se condensan en uno: futuro.<sup>48</sup>

Es la condena del tiempo lineal. *La tradición moderna* expresa, pese a ser una aparente contradicción, el cambio en la imagen del tiempo que tenemos los modernos.<sup>49</sup> La expresión cultural más prototípica de la modernidad en el terreno cultural son las vanguardias. Los movimientos de vanguardia establecieron una tradición dentro del cambio incesante que caracteriza el tiempo moderno, creando la *tradición de la ruptura* —la ruptura incesante y su rechazo sistemático a la tradición fueron el comienzo de lo que después sería su fosilización—. Las vanguardias reivindicaban el tiempo mítico, plantean una realidad alterna en el sueño, glorifican los impulsos irracionales y rescatan el pasado remoto. Son una forma distinta de concebir al arte y el mundo. Un cierto arcaísmo es palpable en los movimientos modernos. Este escape de la razón lleva a valorar *lo otro*, lo no europeo, lo no occidental. Baste recordar el impacto que la escultura africana o la de la antigua Iberia tuvo en Picasso y los cubistas; la escultura prehispánica en un escultor moderno como Henry Moore; la poesía china en Pound, o la poesía medieval en Eliot, por citar sólo algunos ejemplos.

---

<sup>48</sup> Octavio Paz, *Los hijos del limo Del romanticismo a la vanguardia*, Ed. Seix Barral Barcelona, 1976, pp. 34, 35.

<sup>49</sup> Para Octavio Paz la modernidad va unida a otro concepto de manera indisoluble: la crítica. "*La tradición moderna*: es una expresión de nuestra conciencia histórica. Por una parte, es una crítica del pasado, una crítica de la tradición; por la otra, es una tentativa, repetida una y otra vez a lo largo de los dos últimos siglos, por fundar una tradición en el único *principio* inmune a la crítica, ya que se confunde con ella misma: el cambio, la historia." Octavio Paz *Los hijos del limo Del romanticismo a la vanguardia*, *Ibid*, p. 25. Y sobre la paradoja del concepto *Tradición moderna*: "La tradición de lo moderno encierra una paradoja mayor que la que deja entrever la contradicción entre lo antiguo y lo nuevo, lo moderno y lo tradicional. La oposición entre el pasado y el presente literalmente se evapora, porque el tiempo transcurre con tal celeridad, que las distinciones entre los diversos tiempos -pasado, presente, futuro- se borran o, al menos, se vuelven instantáneas, imperceptibles o insignificantes." *Ibid*, p. 20.



En suma, como una repercusión de su trabajo poético y de la crítica cultural que Octavio Paz lleva a cabo en su obra ensayística, es posible considerarlo como un crítico de la modernidad. Es un precursor de la crítica a la modernidad anterior a la moda posmoderna instaurada en los años setenta y ochenta<sup>50</sup>. En este punto, su pensamiento se enlaza con el de un grupo de pensadores contemporáneos que han abundado en este problema. La crítica a la modernidad proviene de muchas fuentes y corrientes filosóficas. Paz se inserta en aquélla que ve en los *metarrelatos*, principalmente el de progreso lineal e infinito, una amenaza para la integridad del hombre.<sup>51</sup> Como poeta, coincidiría con el sentido alemán del *Dichtung* de un principio poético universal. Hölderlin habla del hombre que habita poéticamente el mundo; de manera inversa, Hegel habla de la prosa del mundo, cuyo advenimiento significaría la muerte del arte. La modernidad es vista por los poetas como el crecimiento imparable de la prosa del mundo.

Se puede afirmar que esta crítica a la modernidad ha sido una de las constantes de su obra ensayística en trabajos como *El arco y la lira*, *Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo*, *Los hijos del limo*, *Tiempo nublado*, *La otra voz*, así como en ensayos contenidos en libros como *Corriente alterna*, *La llama doble o*

---

<sup>50</sup> Para sustentar esta opinión me remito a una entrevista a Octavio Paz recogida en el texto *Pasión crítica*. La entrevista data de 1970 y en ella el poeta habla ya de un cambio histórico para superar la modernidad. Ver Octavio Paz, *Pasión crítica*, México Seix Barral, 1985 pp. 94-97.

<sup>51</sup> En la crítica a la modernidad confluyen tendencias filosóficas variopintas y, en algunos casos, antagónicas. Existen corrientes que podríamos calificar conservadoras como la de Heidegger o abiertamente reaccionarias como las de Spengler, Klages o Toynbee. En esta visión la modernidad es mirada como decadencia, en la que se une el culto a la enfermedad y el suicidio con la inminencia del apocalipsis, es en suma, otra variante del nihilismo alimentada por la literatura centroeuropea de fin de siglo y por supuesto el pensamiento de Nietzsche y sus epígonos. Las bases de este malestar fueron generadas en el romanticismo que a juicio de Paz, tuvo elementos de una verdadera rebelión contra la modernidad. Autores como Herman Broch, Robert Musil, Karl Kraus hacen un retrato del ser humano que ha perdido el centro y la perspectiva, aquel que ya no puede ubicar el arriba y el abajo. Un personaje literario representativo de esta *malaise de fin de siècle* podría ser *Hans Castorp* de *La montaña mágica*, de Thomas Mann, novela en la que se respira una atmósfera de enfermedad y decadencia. La novela transcurre en una estación de descanso en el corazón de Europa donde se percibe la conciencia ominosa de que se precipita un fin de época. Otra vertiente muy influyente que podríamos denominar iconoclasta, es la que genera el pensamiento estructuralista y posestructuralista con autores como Claude Lévi-Strauss, Michel Foucault o Jacques Derrida. Esta corriente parte de un nihilismo afirmativo "que ve en la liquidación del ser metafísico la condición para el reconocimiento de estructuras de que se compone la existencia histórica." En lo que toca específicamente a la posmodernidad cuyo principal objeto de crítica es la razón; hay que distinguir la crítica de la razón del irracionalismo que bien podríamos llamar *logofobia* de algunos pensadores; en esta última, la crítica a la modernidad pasa por una nostalgia de la comunidad, la ruralidad y el arcaísmo. Algunas de estas posiciones podemos encontrarlas en movimientos ecologistas. (Veáse *Le Nouvelle Observateur, A 100 años del Yo acuso de Emilio Zolá*).

*Poesía y fin de siglo*. No obstante lo anterior, encontramos también esta voz crítica en sus ensayos sobre artes plásticas.

Como ya se ha señalado, la poesía ha sido el espacio privilegiado donde esta crítica a la modernidad se ha hecho más recurrente, sin duda porque la poesía moderna es, en gran medida, un llamado a la frugalidad y el ascetismo. *Mnemosyne* de Hölderlin, *La tierra baldía*, de Eliot o *Tabaquería*, de Pessoa, son sólo tres ejemplos de cómo la poesía ha abjurado del mundo moderno con sus ciudades deshumanizadas y sucias.<sup>52</sup> No es de extrañar, entonces, que haya sido un poeta, Charles Baudelaire, quien haya percibido muchas de las características de la modernidad<sup>53</sup>. La poesía ha sido, cuando la filosofía ha estado demasiado ocupada por la historia o la política, el espacio de reflexión donde se formulan las preguntas fundamentales del hombre.<sup>54</sup> De esta imbricación entre filosofía y poesía nace en Octavio Paz su preocupación y crítica de la modernidad. Pero su vertiente como crítico de la cultura proviene de su trabajo ensayístico. Su posición de intelectual polémico tiene origen en sus ensayos más que en su poesía.

En este contexto, considero que existen tres formas de crítica a la modernidad en la obra ensayística de Paz: Su condena a los totalitarismos y a las ideologías que usurparon la utopía socialista en el siglo XX, y que está presente en la mayoría de sus textos políticos. Su admiración e inserción como poeta en las vanguardias estéticas, que se manifiesta sobre todo en su pasión por el arte moderno (particularmente las artes visuales) y, finalmente, su discurso erótico-amoroso profundamente vinculado a su trabajo poético. Estas críticas se traducen en un cuestionamiento de los postulados de la modernidad; los ya señalados metarrelatos

---

<sup>52</sup> Sobre el personaje de la poesía moderna, lleno de incertidumbres, con su Yo fragmentado y disperso, con la conciencia de que el lenguaje no refleja la realidad sino que la crea y que sólo el silencio puede sustituir sus límites, existen muchos estudios. La figura del ángel a medio camino entre lo divino y lo humano y también la del ángel caído ha sido parte de la mitología de la modernidad cultural "de Rilke a Wim Wenders". Octavio Paz nos dice en torno al personaje de la poesía moderna: "El héroe romántico era el aventurero, el pirata, el poeta convertido en guerrero de la libertad o el solitario que se pasea a la orilla de un lago desierto, perdido en una meditación sublime. El héroe de Baudelaire era el ángel caído en la ciudad; vestía de negro y en su traje elegante y raído había manchas de vino aceite y lodo. El personaje de Apollinaire es un vagabundo urbano, casi un *clochard*, ridículo y patético, perdido entre la muchedumbre. Es la figura que más tarde encarnaría Charles Chaplin, el protagonista de *La Nube con Pantalones* de Mayakovsky y el de *Tabaquería* de Pessoa. Un pobre diablo y un ser dotado de poderes ocultos, un payaso y un mago..." *El romanticismo y la poesía moderna*, en *Vuelta* 127, junio 1987.

<sup>53</sup> Charles Baudelaire, *Salones y otros escritos sobre arte*, Madrid, la balsa de la medusa, 1999, pp.361-365.

<sup>54</sup> Ver Alain Badiou, *Manifeste pour la philosophie*, Editions du Seuil, París, 1984. p. 635

como el progreso, la razón, la revolución, la historia, etcétera. Habría una cuarta modalidad de enorme importancia poética y vivencial: su interés por las culturas y cosmogonías orientales.

Es un hecho que su crítica de la modernidad y sus efectos como parte de una posición crítica que redescubre y reinventa su tradición lo condujo a la crítica de arte. La modernidad le preocupa pero no puede dejar de admirar sus productos, uno de ellos, uno de los más importantes en el plano de la cultura es el arte moderno. A ello hay que unir su condición de poeta y la tradición moderna del poeta, la sombra poderosa de Baudelaire y Mallarmé de Pessoa y de Rilke. Pero, ¿hay en Paz algún pronunciamiento sobre la estética y sus problemas? Su erudición no podía mantenerlo al margen de una disciplina a la que definitivamente tuvo que hacer frente —al menos en términos generales— en su calidad de crítico de arte y de crítico literario. Si buscáramos alguna mención de Octavio Paz sobre el campo estético, específicamente las artes visuales, encontraríamos algunos atisbos en obras no directamente vinculadas a la crítica de arte. Aunque, de acuerdo con la definición más amplia de estética como la disciplina de los “hechos de la sensibilidad”, los *aistheta en oposición a los noeta*, los hechos vinculados al entendimiento, cualquier valoración de índole sensible puede caer dentro de la estética.

Tanto en *El arco y la lira* como en *Sor Juana Inés o las trampas de la fe*, Paz habla sobre la relación causa-efecto entre la época y la obra, y esboza una “teoría” de las correspondencias al afirmar que este concepto empieza como noción filosófica y después se convierte en una “visión estética del mundo”. Para el poeta: “los hechos, las obras y aún las personas se corresponden” y, más que corresponderse, *riman*. Rima “Primero sueño” de Sor Juana con el sagrario de la catedral o con la capilla de Tonanzintla; rima la pintura de Vermeer con la burguesía mercantil de los Países Bajos, y rima la descomposición de la figura en Picasso con el mundo descoyuntado y sin centro del hombre moderno. La “teoría” está fuertemente asentada en el neoplatonismo renacentista, pero es antigua como la humanidad misma.<sup>55</sup>

---

<sup>55</sup> Octavio Paz, *El arco y la lira, La casa de la presencia, poesía e historia*, Tomo I obras completas, México, Fondo de Cultura Económica, p.47, También en *Los hijos del limo*, mismo tomo, p.392.

En *Los hijos del limo*, Paz dedica un capítulo al tema de "analogía e ironía". Ahí establece la idea de la correspondencia universal como un principio poético que suaviza la contingencia natural y el azar: "El mundo ya no es un teatro regido por el azar y el capricho, las fuerzas ciegas de lo imprevisible: lo gobiernan el ritmo y sus repeticiones y conjunciones."<sup>56</sup> Es por ello que la cábala y el gnosticismo se convierten, desde el Renacimiento, en la religión secreta de los poetas. Se trata de una teoría poética; poética, en este contexto, como sinónimo de belleza, como cuando encontramos poesía en los paisajes de Turner o de Velasco. No son frecuentes, en la obra de Paz, juicios sobre estética en el sentido más académico del concepto, aunque sus múltiples incursiones filosóficas tocan ampliamente los campos de la poesía y de la literatura.

Considero que el *pathos* poético es el impulso que llevó a Octavio Paz a navegar por los grandes temas de la cultura. Él mismo, embriagado de esa *difficulté de être* que ha marcado la conciencia del poeta moderno. Su crítica de arte es parte de esta preocupación, pero también de una mirada poetizada del mundo que concibe el arte como un todo.

A lo largo de su camino poético, Octavio Paz ha experimentado con la palabra y la imagen. Apenas si es necesario citar la influencia de Mallarmé como un poeta nodal en las incursiones de Paz en eso que se puede denominar "pintura parlante". *Juego de dados* es un poema grandioso que "juega", por primera vez, con el espacio en blanco. *Blanco* es precisamente el título de uno de los poemas capitales del poeta mexicano, "publicado por primera vez en una hoja de cinco metros en forma de acordeón, permitiendo que la obra se leyera como una sucesión de signos en una sola página". Profundo homenaje a Mallarmé, poeta en el que Paz encuentra la "palabra del silencio", en donde lo poetizable es justamente la palabra no proferida; aquello de lo que no se puede decir nada; en lo que sólo encontramos el silencio por respuesta. El silencio es parte de ese dictum de la filosofía tan caro a los poetas. Quizás, el poeta simbolista francés fue para Paz el equivalente de Hölderlin para Heidegger: su poesía es una forma de ese advenimiento del Ser.<sup>57</sup> Ello sin dejar de

---

<sup>56</sup> Octavio Paz, *Los hijos del limo, La casa de la presencia, poesía e historia*. Tomo I Obras completas, México 1990, p. 392.

<sup>57</sup> De acuerdo con Manuel Ulacia, otro poeta fundamental para Octavio Paz, por la importancia que concedía a la palabra escrita y al espacio en blanco, fue e.e.cummings, poeta norteamericano que forma parte también del *modernism* movimiento en el que se ubican Ezra Pound, T. S. Eliot y William Carlos

lado a otros poetas que influyeron de una u otra forma —pero igualmente de manera decisiva— en la poesía de Paz.

El binomio poesía-pintura está también en los *Discos visuales* de 1968, que conjuntó el trabajo del artista Vicente Rojo, así como en los *Topoemas* que buscaban romper la temporalidad del poema y ubicarlo espacialmente. En este sentido, la crítica norteamericana Dore Ashton ha señalado que: "Estas ocasionales excursiones en los espacios del arte visual estaban ya en el más exuberante espíritu experimentalista de Paz, un espíritu que siempre lo ha llevado a considerar las alternativas a la presentación convencional de la poesía".<sup>58</sup>

Otros ejemplos son los trabajos inspirados por la serie *Las meninas después de Velásquez*, pintadas por Pablo Picasso en 1957. Se trata de 40 telas en las que el artista español recrea de manera paródica y carnavalesca esa pintura capital de la historia del arte, objeto de tantas relecturas e interpretaciones, entre otras, quizá la más famosa, la de Michel Foucault en *Las palabras y las cosas*, que Paz relaciona con el famoso soneto de Quevedo "Amor constante más allá de la muerte", ambas cumbres del barroco. La serie de Picasso y el soneto de Quevedo van a desembocar en el poema de Paz "Homenaje y profanaciones". O la edición del *Mono gramático* con fotografías de las ruinas de Galtá, reproducciones de esculturas y pinturas de John Constable, Antoni Tapies y Francis Bacon. No está dentro del objetivo de este ensayo diseccionar las intrincadas conexiones entre poesía y pintura dentro de la obra de Paz, sin embargo no es posible dejar de mencionar que estas vinculaciones estrechas existen y no son fácilmente separables de su trabajo de crítica de arte. Paz dedicó importantes poemas a pintores y artistas, poemas que nos dan, por cierto, una idea de sus consideraciones estéticas. No está de más reiterar que Paz no es especialista, pero tampoco un esteta, en el sentido de ser tributario de esa *palabra de desmesura* que es el esteticismo. Críticos de arte como John Ruskin, Harold

---

William. La "poesía objeto" experimentada por Octavio Paz en poemas como *Blanco* y antes en *Custodia* y otros, se encuentra también en Pierre Reverdy y en los caligramas de Apollinaire. Además de un *Coup de dés*, *Blanco* está fuertemente influido por el tantrismo, y la configuración espacial del poema recuerda la de un mandala. *Blanco* es uno de los poemas capitales de la fase creativa de Paz, generado de su relación-conversión con Oriente y específicamente con la India. Véase Manuel Ulacia, *El árbol milenario, Un recorrido por la obra de Octavio Paz*, Circulo de lectores, Barcelona 1999, pp.116-117.

<sup>58</sup> Dore Ashton, *A los cuatro vientos* en *Vuelta* N.161, Abril de 1990 p.13

Acton o Bernard Berenson combinaron la pasión del diletante con la precisión del *scholar*, aunque quedaron atrapados en las piedras de Venecia o en la Florencia renacentista y dieciochesca, como antes Winckelman, precursor de todos ellos, en la antigüedad clásica. Todos estos autores podrían ser, por algunos rasgos, modelos del *Des Esseintes*, personaje de la novela *Au rebours*, de Huysman. El caso de Berenson es particular y a la vez revelador. Como discípulo de Walter Pater, presenta ciertos rasgos del "dandysmo" finisecular, a pesar de lo cual hubo en él una vena pragmática que revela la influencia que estos *estudiosos-diletantes* ejercieron en el mundo del arte. Su mirada desencantada hacia el arte moderno y su pasión por la pintura renacentista italiana nos dan una idea de la ruptura que significó el arte moderno para la crítica académica de entre siglos. Nacido en Lituania y educado en Boston, Berenson combinó saberes académicos y mundanos, y colaboró en la formación de las grandes colecciones de los magnates de la América pujante de fines del siglo XIX y principios del XX. Muchas de las grandes piezas que se exhiben en los principales museos de la Unión Americana fueron compradas por su recomendación. Él mismo fue un gran coleccionista.<sup>59</sup>

A propósito de los poemas de Octavio Paz en el campo de las artes visuales, cito de nuevo a Dore Ashton:

Hay dos clases de poemas que tratan de las artes visuales. En la primera, Paz ofrece una respuesta a algo que ha visto con sus ojos. Esto lo traduce, pues, como él dice, todas las obras de arte son lenguajes. Sus traducciones adelantan divagaciones y a veces comentarios sobre el proceso artístico, así como especulaciones sobre sus temas favoritos: el tiempo, el espacio, la transparencia, la encarnación y el amor. En el segundo grupo de poemas,

---

<sup>59</sup> Berenson presenta rasgos comunes con la estirpe de estetas ingleses ya mencionados y entre los que se incluiría también a Housman e incluso a Wilde, quienes se formaron en la decimonónica universidad de Oxford en el culto a la belleza, el sentimiento estético pagano y la ilusión de una edad de oro clásica. Afincado en su villa de Forencia / *Tatti*, Berenson contribuyó, junto con el *art dealer* Joseph Duveen, a crear colecciones particulares que después engrosarían los acervos de los principales museos de la Unión Americana, como las de Mellon (colección que reunía cerca de treinta Rembrandt) Kress, Rockefeller, Morgan, Huntington, etc. Frecuentó el círculo de la coleccionista Isabella Steward Gardner, al que eran asiduos, entre otros, el pintor John Singer Sargent y el novelista Henry James, artistas fundamentales de esa cultura "trasatlántica" que se inicia en el siglo XIX. Berenson aconsejó adquirir a la coleccionista de Boston, la que quizá sea la obra renacentista más importante hoy en América: *El rapto de Europa* de Tiziano. Pero cabe señalar que esta relación comercial establecida entre Berenson y Duveen no ha dejado la mejor reputación al primero. Un libro

ofrece restituciones: mira, recompone lo que ve en su propio medio —palabras— y hace caracterizaciones. Más descriptivos que en el primer grupo, estos poemas están a menudo en el género de los homenajes a artistas que ha conocido.<sup>60</sup>

### **Recapitulación**

Hemos visto a lo largo del capítulo el recorrido paciano por la modernidad, la otredad y sus incursiones en las artes visuales a partir de trabajos poéticos. Creo que es posible trazar una línea que va de su crítica a la modernidad, como parte de su condición de poeta —crítica de algunos de sus postulados, como el predominio de la técnica, el tiempo lineal, la pérdida de mitos— pasa por el concepto de otredad y desemboca en la crítica de arte. El espacio por el que esa línea transita es la poesía.

Su pasión por el arte no tiene la precisión del especialista, pero tampoco podemos hablar de un aficionado, pues hay una gran cultura visual y un interés permanente por el fenómeno artístico.

Veamos a continuación las vanguardias estéticas que, sin duda, arrojarán luz sobre su crítica de arte. En este tema volveremos a oír los conceptos de otredad y crítica de la modernidad.

---

que nos da una idea del Berenson diletante y mundano es *Del arte y la vida* Coloquios con Berenson, Fondo de Cultura Económica, México 1963.

<sup>60</sup> *Ibid* p.12

## Capítulo II

### Las vanguardias

*Me siento inclinado a escribir sobre las artes plásticas  
porque soy un poeta*

HERBERT READ, Carta a un joven pintor.

*El buen crítico es el que cuenta las aventuras de su alma  
en medio de las obras maestras*

ANATOLE FRANCE

#### **Introducción**

En este capítulo se analiza el concepto de vanguardia y su dimensión histórica y política. Las vanguardias son un desafío a la razón, una mirada a lo diferente, una ruptura del tiempo lineal de la modernidad, pero son hijas inequívocas de la edad de la crítica. La vanguardia -a decir de Paz- "no fue únicamente una estética y un lenguaje, fue una erótica, una política, una visión del mundo, una acción, un estilo de vida<sup>1</sup>. Sobre estos elementos que Paz ve en la vanguardia, se analizan temas como la otredad y la interpretación de decadencia que algunos críticos han creído ver en las manifestaciones vanguardistas. Una parte del capítulo aborda, desde el punto de vista del poeta, los caminos del arte moderno.

Las vanguardias constituyen sin duda uno de los núcleos del arte moderno. Su alcance y definición son todavía temas de debate, y la filosofía y la historia no cesan de preguntarse cómo esta metáfora militar, que comenzó a usarse en el siglo XIX, pero que ahora designa un arte específicamente del siglo XX, ha podido enraizarse tan sólidamente en el arte moderno, marcando una línea divisoria que fractura ese *continuum* que muchos creyeron ver en la historia del arte.

La modernidad empieza, al decir de Octavio Paz, con dos restauraciones: el supuesto regreso a los cánones de la antigüedad grecolatina en el arte, como elemento fundamental de un fenómeno histórico más vasto, que conocemos con el

---

<sup>1</sup> Octavio Paz, *Los hijos del limo La casa de la presencia, poesía e historia*. Obras completas Tomo I, México, Fondo de Cultura Económica, 1993, p.423.



nombre de Renacimiento<sup>2</sup>, y la búsqueda de las fuentes del cristianismo, una especie de cristianismo primitivo encarnado en la reforma protestante. Si bien la modernidad se construye, junto con otros múltiples factores de índole económica y política, a partir de estas dos restauraciones, instaura a su vez un nuevo orden cuyos dos ejes serán la razón y la secularización. Ambas han propiciado una gradual desmitificación del mundo. La edad moderna es un mundo sin mitos y en el que paulatinamente se eclipsa la idea de dios.

Los mitos son construcciones lingüísticas, pero son también visiones de mundo que confieren sentido a las cosas y que nos remiten a ese espacio donde se ubican lo trascendente y lo fundamentado: el espacio de lo sagrado, un lugar sin tiempo y ajeno al devenir de la historia. El nihilismo de la cultura moderna; la era de la técnica, que se acentúa a partir de la Ilustración o como una reacción hacia ella, ha desnudado al mundo de mitos en aras de una racionalización, dejando al hombre desamparado frente a una realidad sin trascendencia y sin fe. No obstante, la modernidad ha entronizado otros mitos, entre ellos el del progreso, mito fundacional de la edad moderna que entraña el dominio de la naturaleza por el hombre, así como el mito de la razón que, se supone, liberaría a los hombres de la superstición y el atraso, y sentaría las bases de la felicidad humana.

Las vanguardias son una crítica a la modernidad por su crítica al tiempo lineal, por su reconocimiento de la otredad y por su rechazo a la razón. Dadá y el surrealismo quisieron captar la esencia de las cosas y la pureza del pensamiento convertido en creación prístina, no contaminada por la razón. *El cadáver exquisito* y la escritura automática, cuyo equivalente plástico serán tal vez, con el tiempo, las

---

<sup>2</sup> Octavio Paz, *Rupturas y restauraciones*, Vuelta, No 217, diciembre de 1994, p.6. La mayoría de las interpretaciones históricas sobre el renacimiento coinciden en la importancia del descubrimiento de la antigüedad heleno-romana, como un trasfondo "laico y paganizante" a partir del cual se generaron los cambios históricos y el hombre se concibió a sí mismo y a su entorno de manera diferente. Esta visión contribuyó de manera decisiva al acentuado antropocentrismo de la edad moderna. El historiador suizo Jacobo Burckhardt fue uno de los más importantes estudiosos de este periodo histórico y sus investigaciones han sido la base de estudios posteriores. Burckhardt estableció la especificidad del renacimiento y su impronta meridional, concretamente itálica. Otros señalamientos matizan y enriquecen varias de sus aportaciones, entre ellas la artificiosa diferencia entre el medioevo y el renacimiento, que no pueden considerarse como compartimentos históricos estancos. La idea de que fue un movimiento secularizante contrasta con el hecho de que una de sus vertientes político-religiosas desemboca en el gran cisma histórico que es el protestantismo. O la muy extendida creencia de que se trata de un patrimonio exclusivo de Italia, núcleo a partir del cual se irradia al resto de Europa; refutada con investigaciones posteriores a Buckhardt, que señalan que se trató de un movimiento multipolar, cuyos antecedentes más remotos se ubicarían en Francia. Ver el artículo sobre Renacimiento en el Diccionario Enciclopédico *Quillet* y en la Enciclopedia Británica.

grandes telas del *action painting*: pintura automática, acto impulsivo y fuerza del gesto. Formas de escape a la razón; una manera de llegar al núcleo del pensamiento puro, ahí donde quizá se concentra la esencia de lo que somos.

La escultura africana, el arte prehispánico y el de Oceanía, el arte de China, Japón e India, no sólo proveyeron nuevas formas a las vanguardias, las cuales, al decir de Daniel Bell, también han saqueado el depósito de imágenes y estilos de la historia del arte universal, permitiendo la "deconstrucción" y hasta la desaparición de la figura humana, una de las columnas vertebrales del arte del pasado. Como parte del culto de lo nuevo, el realismo y la academia fueron rechazados con los adjetivos de arte *pompier* o *poncif*. Todo el gigantesco edificio del arte occidental basado en la mimesis de la naturaleza tenía que ser demolido.

Es un hecho que las vanguardias propiciaron una ruptura profunda e irreversible entre el arte y su público, y éste ha sido uno de los argumentos para rechazarlas. Esta ruptura se produjo en dos direcciones: en cuanto a la primera, la figura humana y el hombre mismo desaparecen al menos en el sentido y la forma abordados por el arte durante siglos; en relación con la segunda, el arte pareció no reflejar ya la dimensión humana.

Su lenguaje críptico y su aristocratismo patente lo convirtieron en un arte de minorías, para iniciados. Esta característica, que algunos autores han llamado la "deshumanización", entraña más bien una nueva imagen del mundo, una distinta ubicación del hombre frente al cosmos. En la primera dirección, la "deshumanización" destruye la figura humana y la representación bajo la forma común de la deformación (a la cual el filósofo español Ortega y Gasset atribuía la deshumanización del arte, principalmente en la abstracción y el cubismo). Esta deformación ya la acusaban algunos primitivos modernos como el Aduanero. Las vanguardias sin embargo encontrarán su fuente en las culturas de la otredad: la escultura africana, el arte precolombino, la estatuaria etrusca y de la Grecia preclásica. En la segunda dirección, la ruptura proviene no sólo del *zeitgeist*, del cual el arte moderno y de vanguardia serían un reflejo, y del que hablaré posteriormente, sino también de la actitud iconoclasta de la propia vanguardia; de su "transgresión ética y espiritual".

El historiador inglés Arnold Toynbee, al igual que el crítico norteamericano Bernard Berenson, vieron en el arte de vanguardia una traición a la "tradición noble y

secular".<sup>3</sup> El artista de vanguardia rechazó la figura y la representación no por falta de habilidad mimética, sino porque no quiso competir con la técnica moderna de reproducción ni creyó en el principio clásico de la dificultad vencida. Su iconoclastia tiene fundamento en el desafío metafísico al orden del mundo y en el impulso nihilista que hicieron del gesto transgresor un nuevo dios, aunque en el fondo son un anhelo de libertad absoluta y una búsqueda espiritual. En ese sentido, el arte moderno y vanguardista no sería tanto un arte deshumanizado, como lo veía Ortega y Gasset,<sup>4</sup> sino una respuesta desesperada a la racionalidad técnica y científica. Esta última sí deshumanizadora y cosificante. Al respecto Poggioli afirma:

Las manifestaciones de índole blasfematoria, vandálica o escandalosa, a imitación o emulación de los anónimos destructores de efigies, de simulacros o de imágenes públicas. Fue ciertamente un impulso sacrílego de este género el que indujo al artista francés Marcel Duchamp a exhibir un orinal en una exposición de obras de arte, y en otra ocasión a aplicar un par de viriles bigotes a una reproducción de la Gioconda leonardesca. Pero esto no quiere decir que la actitud iconoclasta pueda ser siempre reducida a un gesto vulgar de protesta o a un acto brutal de vandalismo. Su más profunda raíz es a veces la aspiración casi religiosa a una libertad emotiva y mental absoluta, el deseo de reconquistar una ingenuidad o una inocencia de visión que el hombre moderno parece haber perdido para siempre, la ansiosa voluntad de descubrir leyes eternas de la forma ideal o perfecta. No hay duda de que fue una voluntad de este género la que indujo a Picabia a exponer como si fuese un cuadro un marco vacío, suspendido en el aire; o lo que determinó la famosa revelación de Kandinsky cuando se convenció de que su verdadera obra de arte, creadora y no imitativa, era la que apareció por primera vez a

---

<sup>3</sup> Renato Poggioli, *Teoría del arte de vanguardia*. Revista de Occidente, Madrid 1964, p. 186

<sup>4</sup> Un elemento que sin duda coadyuvó a la visión de una decadencia generalizada en el arte y que se adelanta al surgimiento de las vanguardias, es la invención de la fotografía. Algunas visiones sobre la muerte del arte concibieron a la fotografía –patentada en 1839, como una amenaza para el arte. Pero el llamado pictoricismo de fines del siglo XIX intentó definir a la fotografía como una forma artística pura, y así mostrar que la fotografía no amenazaba la especificidad de la pintura. Las vanguardias no dudaron en utilizar la fotografía; en 1916 el movimiento dadaísta usó la fotografía para generar nuevas formas. Artistas como Raoul Hausman, Hannach Hoch, Max Ernst y Francis Picabia realizaron fotomontajes. La escuela alemana de Bauhaus concedió un lugar a la fotografía entre las artes de vanguardia a ello se sumaron las aportaciones de Moholy Nagy y sobre todo de Man Ray.

sus ojos cuando vio un lienzo suyo viejo y tradicional puesto por casualidad al revés.<sup>5</sup>

### ***El concepto de otredad en la vanguardia***

El concepto de otredad es medular en las vanguardias; espejo de un mundo plural que transgrede los confines de Occidente. Una de sus innovaciones más importantes es esta mirada hacia lo diferente. Las vanguardias no solamente destruyeron el sentido y disolvieron las jerarquías tradicionales entre arte y no arte, sino que mostraron al mundo algo que se convirtió en un rico filón de formas y de conceptos. ¿Qué buscaban las vanguardias en el arte no occidental? Sin duda, el mismo objetivo que tenía la ruptura del sentido entre surrealistas y dadaístas: remontar los límites que imponía la razón. Ya he señalado que las vanguardias parecieran un regreso al arte de las primeras manifestaciones humanas; si embargo, es conveniente ahondar en este rasgo distintivo que Octavio Paz y muchos otros autores señalan como la gran novedad de la vanguardia: su mirada desprejuiciada al arte no occidental. En el primer capítulo de este ensayo subrayé la importancia de la noción de otredad en la obra de Paz, tanto en su poesía como en su obra ensayística; no es, por lo tanto, difícil inferir que una de las causas por las que el movimiento vanguardista interesó al poeta fue precisamente por su mirada inclusiva de un arte tradicionalmente desdeñado. Apenas si es necesario mencionar su gusto por el arte precolombino que lo motivó incluso a querer ser arqueólogo. Un arte del tiempo circular como los astros y las estaciones; el arte de un mundo todavía poblado de dioses.

Deudoras del arte que los occidentales modernos llamaron primitivo, las vanguardias se dieron a la tarea de buscar esa pureza auroral que Occidente y la modernidad parecen haber perdido de manera definitiva. El arte primitivo, de los locos y los niños, y todas aquellas expresiones que no pasan por el filtro helado de la razón, enfrentan al arte moderno con una dimensión que Occidente había olvidado: lo sagrado. Olvido provocado por la técnica deshumanizadora; por el arte de la era de la reproducción técnica como ha dicho Walter Benjamín. Las vanguardias forman parte también de esta crítica a la modernidad; por ello se inscriben en la trayectoria

---

<sup>5</sup> *Ibidem.* p.189.

intelectual de nuestro poeta. Las piezas de arte africano o de Oceanía, pero sobre todo y más tempranamente, el arte prehispánico, permitieron al arte moderno concebir una belleza plural y diferente del canon occidental, basado principalmente en la figura humana que recreó las imágenes del naturalismo idealista de la antigüedad clásica. Los primeros occidentales que vieron el arte prehispánico concibieron en él una especie de encarnación satánica.<sup>6</sup> El monolito con el bajorrelieve de la Coatlicue fue enterrado por los horrorizados conquistadores que vieron en ella poderes que conciernen a lo que Rudolf Otto ha llamado *mysterium tremendum*.<sup>7</sup> Esta sensación debió haber sido similar a la experimentada por los primeros occidentales cuando descubrieron los grandes templos del hinduismo, y no es ajena, por supuesto, a las grandes obras artístico-religiosas del cristianismo occidental, en las que sin duda puede respirarse, aún hoy, en el mundo desacralizado del turismo de masas, una atmósfera de misticismo y fe. Sin el arte africano no se entendería la descomposición de la figura en Picasso e incluso el "simultaneísmo" del cubismo.

Los mitos de la evasión, como los denomina Mario De Micheli, fugas en busca de pureza y virginidad, salida del desgaste de los valores humanos mancillados y corrompidos por la modernidad, llevaron a muchos artistas fuera de Europa o a la creación de paraísos artificiales. La herencia de Gauguin y Rimbaud se dejaría sentir. "Siguiendo los pasos de Gauguin, Kandinsky irá al norte de África; Nolde, a los mares del Sur y a Japón; Pechstein, a las islas Palaos, a China y a la India; Segall, a Brasil; Klee y Macke a Túnez; Barlach irá a vivir entre los pobres de la Rusia meridional. Otros elegirán el suicidio como solución".<sup>8</sup>

Mencioné la ubicación del hombre en el mundo moderno como la nueva matriz a partir de la cual el arte se recrea y rompe con el pasado. Si el arte moderno, como dice Paz, es un arte de rupturas y quizá de desgarramientos, sin duda el mayor de ellos es el que producen las vanguardias. Ruptura que es, por cierto, parte de la gran ruptura que constituyó la modernidad y las "pérdidas" que significó para el hombre. Ya desde la teoría heliocéntrica y la pluralidad de mundos que defendía la

---

<sup>6</sup> Una de las excepciones en el campo del arte fue Durero y en la historia del pensamiento, Montaigne junto con figuras como las Casas y Vitoria, que ven en el mundo precolombino algo radicalmente diferente de la civilización cristiana, pero con una mirada inclusiva y de reconocimiento.

<sup>7</sup> Octavio Paz, *Picasso: el cuerpo a cuerpo con la pintura* Vuelta; noviembre 1982 p. 43

<sup>8</sup> Mario de Micheli, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Alianza Forma, Madrid, 2002, p.52.

astronomía en el Renacimiento, el hombre se vio despojado de su soberanía, de su estatuto de centro del universo y medida de todas las cosas<sup>9</sup>.

Los descubrimientos de la astronomía moderna no han hecho más que confirmar la soledad del hombre en el cosmos, en el que el fenómeno de la vida ha sido producto del accidente, de una concatenación azarosa de factores (no todos dilucidados, pero que permitieron la aparición de las primeras formas de vida). Somos, pues, una partícula insignificante en medio de un universo desconocido y misterioso. Por su parte, la biología darwiniana trasladó al hombre de orgulloso "rey de la creación" a ser un eslabón más de los homínidos y emparentado con todos los animales. Finalmente, el psicoanálisis mostró al hombre inseguro y desconcertado sobre sí mismo, ni siquiera dueño de sus deseos y de su yo, sino teatro de operaciones de impulsos encontrados que escapan muchas veces al control de su conciencia.

Fueron estas pérdidas sucesivas del hombre, que son también rupturas, pérdidas que implican la desaparición de una figura del mundo basada en una especie de armonía natural, las que el arte de vanguardia y su gran ruptura podría reflejar. Si hemos de creer en la teoría de las correspondencias o rimas a la que aludí anteriormente, creo que podemos ver en el arte moderno y las vanguardias eso que llaman el "espíritu de la época".

### ***La vanguardia vista como decadencia***

El término vanguardia es muchas veces equívoco. Para numerosos autores, principalmente aquéllos desencantados de la modernidad y sus efectos, ha sido confundido con decadencia, término igualmente equívoco y, lo que es peor aún, con una fuerte carga ideológica. La propia vanguardia ha mirado su momento histórico como decadencia; de esta visión ha surgido su maridaje con las ideologías políticas. Esto ha resultado en un pecado todavía mayor, y ha tenido que pagar el precio de su atrevimiento, pues esas ideologías han visto en ella una semilla subversiva y, al final, la han combatido y ahogado.

---

<sup>9</sup> Josep Picó, *Modernidad y Posmodernidad*, Madrid, Alianza Editorial, 1989, p. 45.

El término *vanguardia* ha encontrado una acepción política bastante generalizada y no es poco frecuente leer la expresión “vanguardia del proletariado”. En los siglos XIX y XX numerosos periódicos partidistas utilizaron este término en sus títulos. El stalinismo, una de las formas más extremas del totalitarismo contemporáneo, se identificó con la “vanguardia política” no obstante haber combatido ferozmente cualquier expresión opuesta a la estética del partido. Es innegable que las vanguardias tuvieron una expresión social; en particular dos de ellas: el expresionismo y el surrealismo. A pesar de ser completamente diferentes en sus postulados estéticos, coinciden en su idea de transformar al hombre y a la sociedad.

El expresionismo aparece en los albores del siglo XX con el grupo *Die Brücke*, paralelo a los *Fauve* franceses; entre sus figuras se incluyen Nolde Pechstein y Van Dongen, que se alimentaba de las corrientes expresionistas nórdicas con obras de fuerte colorido que dejaban ver expresiones violentas. En 1911 el *Blauer Reiter* aportó la abstracción de Kandinsky; más tarde, “el expresionismo, como inspiración espontánea y vehemente, se hizo surrealismo en la obra de Masson”.<sup>10</sup> Los horrores de la Primera Guerra Mundial, con los campos europeos convertidos en cementerios y el posterior ascenso del fascismo, alimentaron diferentes formas de expresionismo que después entrarían en la clasificación tristemente célebre de “arte degenerado”. Por su parte, el surrealismo buscó la transformación del hombre a través de la liberación de las fuerzas del inconsciente. Ambas vanguardias tendrían expresiones muy importantes en diferentes manifestaciones artísticas como la poesía, el teatro, la música y el cine.

La mirada del mundo, el occidental en particular, como un proceso de decadencia, ha alimentado las ideologías más reaccionarias y ha sido el fermento de regímenes políticos al mismo tiempo autoritarios y mesiánicos; sin embargo, autores ideológicamente tan distantes como el historiador Toynbee o el teórico marxista George Lukacs —en especial este último— “tienden a confundir vanguardia y decadencia haciendo extensivo a la primera el juicio de valor negativo inherente a la segunda y diferenciando una de otra sólo como aspectos distintos del proceso de degeneración de la cultura burguesa”. Pero, paradójicamente, también las

---

<sup>10</sup> Enciclopedia del arte universal, Encyclopaedia Britannica, Madrid 1987, p.500.

vanguardias concibieron su presente como una decadencia. Sentían vivir en una sociedad habitada por hombres vulgares e insensibles. Los románticos vieron de igual manera a su propia sociedad: un espacio sin héroes ni mitos. Es por esta razón que algunos de los movimientos artísticos de vanguardia fueron seducidos por las ideologías políticas totalitarias en las que creyeron encontrar un refugio contra la alienación de la moderna sociedad de masas.

El futurismo y el surrealismo vislumbraron en el fascismo y el comunismo, respectivamente, el advenimiento del "hombre nuevo". En *Arcane 17*, André Breton "mira desde la ventana de su cuarto la noche doblemente noche, la terrestre y la de la historia del siglo XX".<sup>11</sup> Noche oscura del siglo, aquélla del campo de concentración y del gulag, de los asesinatos en masa y las prisiones en nombre de la supremacía racial y del proletariado, de los experimentos sociales y de la quimérica búsqueda del hombre nuevo, del totalitarismo y los juicios de Moscú, de la noche de los cuchillos largos y de la revolución cultural china. Excrecencias ideológicas que hicieron de la historia del siglo XX un depósito de cadáveres.

La tendencia a ver el arte moderno como un proceso decadente es, pese a la filiación marxista del autor de *Asalto a la razón*, una postura conservadora. Apenas si es necesario recordar la opacidad de las artes plásticas y el arte en general en la Rusia soviética a partir de la instauración del régimen stalinista. La imposición del realismo socialista constituyó una tremenda regresión en el desarrollo del arte en ese país que, por cierto, fue cuna de importantes vanguardias en el siglo XX; entre ellas, tres movimientos que abrevaron en la abstracción y cuyos frutos se convirtieron en moneda corriente dentro del arte moderno: rayonismo, constructivismo y suprematismo.

Este último, el suprematismo, abanderado por Casimir Malevich, fue una verdadera experimentación de lo espiritual en el arte, iniciado por Kandinsky y que desarrollarían tiempo después artistas de la escuela de Nueva York como Marc Rothko y Ad Reinhard. Este movimiento artístico estuvo vinculado a las discusiones que sobre el lenguaje desarrolló la escuela formalista, entre cuyos miembros estaban lingüistas como Jakobson, Trubetzky y Sklovsky, fundadores del movimiento Opoyaz, quienes después de la revolución bolchevique abandonaron el país y

---

<sup>11</sup> Octavio Paz, *Los hijos del limo en la Casa de la presencia, poesía e historia*, Tomo I Obras Completas, Fondo de Cultura Económica México 1990 p. 455.



contribuyeron, con sus conocimientos e innovaciones, a la llamada Escuela de Praga.

El futurismo ruso se benefició de la explosión de libertad y desconcierto que produjo inicialmente la revolución. Explosión tan creativa como efímera. A diferencia del futurismo divulgado por Marinetti en París —y en francés—, que hervía de rebelión nietzscheana contra la cultura decadente y celebraba la guerra y la maquinaria moderna, el futurismo eslavo tenía preocupaciones más estéticas. Los poetas Jlevnikov y Maiakovsky hicieron experimentaciones con el lenguaje que llegaban incluso a la ruptura completa del sentido con el uso de un lenguaje llamado “transracional”.<sup>12</sup> He reseñado brevemente los avatares de esta vanguardia rusa, porque algo puede decirnos sobre la naturaleza totalitaria del poder político en el siglo XX, y de cómo la cultura quedó, muchas veces, subsumida a esas aberraciones históricas. El hombre del siglo XX se enfrentó, quizá por primera vez de forma tan descarnada, a una de sus capacidades más perturbadoras: el mal. La banalización del mal, como ha dicho Hanna Arendt, es otra de las enfermedades morales de nuestra época.

No deben sorprendernos las experimentaciones con el lenguaje llevadas a cabo por las vanguardias, pues prácticamente es una constante en la poesía vanguardista y en la literatura que abreva en el modernismo. En Leningrado, París, Madrid o Buenos Aires, los artistas reinventan el lenguaje para que pueda convertirse en el vehículo que refleje la poderosa corriente de la vida. Los surrealistas experimentaban con la escritura automática, y en el *Ulises* de Joyce se incluyen palabras en diferentes lenguas. Nada más cercano a este vaciarse del inconsciente de los surrealistas que el célebre monólogo de Molly Bloom en la obra del escritor irlandés. En *Altazor*, Vicente Huidobro, poeta vinculado junto con Jorge Luis Borges al movimiento creacionista, afluente del ultraísmo y el futurismo, concluye con una especie de glosolalia, que pareciera mostrar el progresivo enmudecimiento del poeta frente a las ignotas profundidades interiores; una verdadera experiencia de *mysterium tremendum*.

---

<sup>12</sup> J.G. Merquior, *De Praga a París Crítica del pensamiento estructuralista y posestructuralista* Fondo de Cultura Económica, México 1989. Para una historia del formalismo ruso veáse en Victor Ehrlich, *Russian Formalism: History-Doctrine*, La Haya, Mouton, 1955.

Para Octavio Paz estas experimentaciones son similares al "hablar en lenguas" de los antiguos. La subversión del lenguaje en la vanguardia se convierte muchas veces en un hermetismo lingüístico que forma parte de ese antagonismo entre público y artista, tan característico del arte moderno y del vanguardista. Este lenguaje llega a ser muchas veces una jerga para iniciados. Lenguaje de la secta y del cenáculo que de este modo haría frente a la "corrupción lingüística" de la poesía tradicional, que tendría un efecto catártico y purificador: "la oscuridad poética aspiraría, pues, a crear, en medio de la miserable lengua común, una mina de nuevos sentidos múltiples, diversos y opuestos. La poesía sería por naturaleza equívoca: su efecto más auténtico sería la 'ambigüedad'".<sup>13</sup>

Las investigaciones en el campo de la lingüística coinciden con el surgimiento de las vanguardias del siglo XX y el lenguaje como tal se convierte, al mismo tiempo, en objeto artístico y en instrumento de crítica. La Escuela de Praga y, en particular, Roman Jakobson, describía los estilos artísticos por medio de figuras de lenguaje, como el análisis de la pintura cubo-futurista en términos del principio de metonimia; de igual manera, identificaba al surrealismo con la metáfora. Esta subversión del lenguaje es sólo parte del gran desafío vanguardista, y causa de que el pensamiento conservador y ciertos regímenes políticos vieran en él amenazas a la estabilidad y al orden. Nada teme más un régimen dictatorial y opresivo que la imaginación y el lenguaje como su vehículo, por lo que no es de extrañar que los movimientos vanguardistas hayan sido sofocados en la Alemania nazi o en la Rusia stalinista, regímenes políticos, ambos, que aplicaron una censura indiscriminada contra la cultura, que llegó incluso a la quema de libros. El arte degenerado nazi fue el correlato al dictum del realismo socialista del comisario Lunacharsky.<sup>14</sup>

Ningún artista dócil a esos regímenes produjo, sin embargo, una obra artística que pudiera soportar el paso del tiempo. Por sólo citar un ejemplo, la novela más importante de la época soviética, considerada además una de las grandes obras de la literatura universal, *El maestro y Margarita*, de Mihail Bulgakov, sólo hace referencia al entorno político para criticarlo. Sátira luminosa del régimen soviético.

---

<sup>13</sup> Renato Poggioli, *Teoría del arte de vanguardia*, Revista de Occidente, Madrid 1964, p.53.

<sup>14</sup> En los primeros años de la revolución el gobierno soviético no se mostró contrario a las experimentaciones vanguardistas e incluso las favoreció. Algunos artistas recibieron cargos oficiales, Malevich fue nombrado profesor de la Academia de Bellas Artes de Moscú en 1917. También ocuparon puestos Marc Chagall, Tattlin, Kandinsky Lissitsky y otros. El mismo Lunacharsky, Comisario de instrucción se interesaba por el arte moderno y en un principio contribuyó a su difusión.

Novela libérrima, imaginativa y carnavalesca de un autor satanizado, cuya obra en su conjunto estuvo prohibida en la Unión Soviética hasta los años sesenta, y su verdadera difusión no llegó sino con la *glasnot*. ¿Qué podría esperarse de un régimen que condenó a prisión y a muerte al poeta Osip Mandestalm por un poema satírico en el que se burlaba de los bigotes de Stalin? La revolución bolchevique acabó por devorar a los artistas y creadores que en un primer momento vieron en ella una explosión de libertad. Vladimir Mayakovsky o Serguei Esenin fueron dos poetas incapaces de conciliar la creación con la revolución. En *Los hijos del limo*, Paz reproduce la opinión de Trotsky acerca del suicidio de ambos. A diferencia de Stalin, el revolucionario soviético era un hombre culto y sensible, gustaba de la poesía de vanguardia y era capaz de entender el abismo que a veces separa al revolucionario del artista. “El alma rusa”, con sus meandros y fragmentos —entelequia que despreciaron los intelectuales marxistas—, es el espíritu que ha nutrido la poesía y el arte rusos antes y después de la revolución.<sup>15</sup>

De acuerdo con Renato Poggioli, las vanguardias constituyen un fenómeno excepcional en la historia de la cultura. Se trata de un hallazgo exclusivamente moderno, que surgió en un momento específico de la evolución del arte, cuando éste empezó a contemplarse a sí mismo bajo un aspecto histórico.<sup>16</sup> El arte de vanguardia es, entonces, un arte autorreflexivo, cuyo objeto de experimentación es el arte mismo.

Apenas si es necesario mencionar el hermetismo y la soledad que padece el arte moderno, soledad en la que el espectador ya no se siente reflejado. Arte producto de una época que detesta la representación; es también el arte del movimiento incesante; es el movimiento mismo. Su excesivo solipsismo es quizá, apelando una vez más a la teoría de las correspondencias, el espejo de una época que ha cerrado las ventanas al más allá.

Ningún hombre como el moderno reflexionó sobre su condición y se concibió a sí mismo como un problema. Sólo la imposibilidad de cualquier ilusión de trascendencia dejó al hombre a merced de sí mismo. ¿Qué otra cosa podía hacer sino autoobservarse para contemplar su insignificancia y desamparo? La novedad de

---

<sup>15</sup> Octavio paz, *Los hijos del limo, en la casa de la presencia, poesía e historia*, Obras completas Tomo I México, Fondo de Cultura Económica. .pp.423,424.

<sup>16</sup> Renato Poggioli, *Op cit*, p.66.

la vanguardia, y la relación con su contexto histórico, es todavía debate de los teóricos. ¿Por qué llega a ese momento autorreflexivo hasta el siglo XX? ¿Cualquier arte del pasado que rompiera con los cánones y criticara la Academia, diosa tutelar y guardiana de la tradición, puede llamarse vanguardista *avant la lettre*? Al respecto el historiador italiano Poggioli afirma:

En el caso del arte de vanguardia, la hipótesis de que éste haya existido antes de la época que acuñó su nombre es doble error anacrónico, porque juzga el pasado en función del presente y del futuro. Una auténtica vanguardia no puede surgir más que cuando emerge, al menos en potencia, el concepto actual, y parece evidente que este concepto y sus manifestaciones se presentaron a la conciencia histórica occidental sólo en nuestra época, cuyos límites temporales más remotos son los preludios de la experiencia romántica.<sup>17</sup>

Debo señalar, con respecto a esta afirmación, que es difícil establecer cortes históricos precisos; siempre existen atisbos que prefiguran un estilo o un concepto. Nada en el arte, pero tampoco en la historia, es químicamente puro. El hombre y todas sus creaciones son un receptáculo de fuerzas encontradas y a veces inclasificables. Expresiones del surrealismo han sido señaladas en la obra de El Bosco. La crítica ve en Goya elementos del expresionismo y, aunque el Romanticismo puede ser fechado, ubicado, habría prerrománticos como Caravaggio. El arte alemán, de acuerdo con historiadores y críticos, tendría rasgos expresionistas desde Grünewald, Dürero, Lochner, etcétera.<sup>18</sup>

Octavio Paz, así como la mayor parte de los críticos, coincide en que el Romanticismo fue la cuna de los movimientos de rebelión que dieron origen al arte de las vanguardias. Es la gran referencia de las actitudes iconoclastas de todo el movimiento moderno. Los poetas románticos abjuraron de su propia tradición y consideraron como principal fuente de inspiración la sensibilidad y las pasiones. En las vanguardias aparecerán algunas características del Romanticismo, tales como el compromiso político, la destrucción del orden establecido y la aspiración de la

---

<sup>17</sup> *Ibid.*, .p.72

ausencia,<sup>19</sup> los ritos de evasión que llevan a muchos artistas al viaje, al exilio interior o a la muerte. Esta aspiración puede definirse como esa *malaise* traducida en una suerte de inquietud metafísica, de melancolía; una ausencia de tranquilidad y plenitud colmada.

Como consecuencia de este estado de ánimo, de esta percepción, que tiene mucho de familiar con nuestro tiempo y con el tiempo histórico de las vanguardias, está la necesidad de evasión del tiempo y el espacio. El gusto arcaizante del arte moderno, conjuntamente con la pasión por lo nuevo, surgió también en el Romanticismo. La evasión temporal llevó a los románticos a idealizar la Edad Media, las catedrales góticas y lo caballeresco, parte de esa fascinación muy romántica por las ruinas. La evasión espacial los condujo a los viajes y al gusto exótico. Otras características románticas, que encontramos asimismo en la vanguardia, son el compromiso político y la exaltación de la individualidad. Sobre las *conjunciones* y *disyunciones* del Romanticismo y las vanguardias, Paz señala:

Una y otra vez se han destacado las semejanzas entre el romanticismo y la vanguardia. Ambos son movimientos juveniles; ambos son rebeliones contra la razón, sus construcciones y sus valores; en ambos el cuerpo, sus pasiones y sus visiones —erotismo, sueño, inspiración— ocupan un lugar cardinal; ambos son tentativas por destruir la realidad visible para encontrar o inventar otra —mágica, sobrenatural, surreal—. Dos grandes acontecimientos históricos alternativamente los fascinan y los desgarran: al romanticismo, la Revolución francesa, el Terror jacobino y el Imperio napoleónico; a la vanguardia, la Revolución rusa, las Purgas y el Cesarismo burocrático de Stalin. En ambos movimientos el yo se defiende del mundo y se venga con la ironía o con el humor —armas que destruyen también al que las usa—; en ambos, en fin, la modernidad se niega y se afirma.<sup>20</sup>

---

<sup>18</sup> Ver Diccionario de Estética Akal, Grefol, Madrid, 1990, pp.559y ss.

<sup>19</sup> *Ibid*, p.968.

<sup>20</sup> Octavio Paz, *El ocaso de la vanguardia, revolución/Eros/Metaironía* en *Los hijos del limo* Obras completas Tomo I Fondo de Cultura Económica, México 1993. P.423.

Habría que subrayar en este punto las enormes diferencias entre autores románticos. No olvidemos que el Romanticismo es una exaltación de lo nacional frente al cosmopolitismo de la Ilustración, y su aparición abre las puertas a los modernos movimientos nacionalistas, por lo que cada artista presenta improntas nacionales, aunque es común el gusto arcaizante, la revalorización de mitos y los elementos fantásticos. Este último aspecto es fecundo en el terreno de la pintura, particularmente en la que sería la última de sus expresiones: el simbolismo, que estaría más cercano al surrealismo vanguardista.<sup>21</sup> No obstante, más que paralelismos específicos, los puntos de contacto entre Romanticismo y vanguardias tienen que ver con una mirada del mundo y su carga de rebeldía y ruptura.

No es posible caracterizar a todo el movimiento moderno en el arte como vanguardista. Ya he señalado que se trata de un movimiento mucho más vasto y, en muchos casos, la ruptura con la tradición no es el rasgo distintivo. Un poeta como Paul Valéry está indiscutiblemente asociado a la poesía moderna, pero no encontramos en él las típicas actitudes de vanguardia. Lo mismo ocurre con poetas anglófonos, como Ezra Pound y T. S. Eliot, artistas fundamentales del siglo XX, en quienes es claramente perceptible un arcaísmo y, en algunos casos, una verdadera fascinación por el mundo antiguo, como una reflexión sobre su propio mundo. *Tierra baldía* es una confluencia de tiempos históricos y geográficos. En el caso de los dos poetas, la búsqueda de mitos y el gusto arcaizante no se limitaron al campo estético, ya que influyeron en sus posiciones políticas.

En las artes plásticas lo mismo ocurre con los pintores de la escuela metafísica italiana, que rebosan de clasicismo, o bien en el Picasso temprano.

---

<sup>21</sup> El surrealismo puede ser considerado como una vanguardia al menos a partir de la publicación de su manifiesto. Existe un protosurrealismo desde el siglo XVIII pero que se hace más nítido con la pintura fantástica pero sobre todo con el simbolismo ya en el siglo XIX. Las imágenes fantásticas no constituyen ningún monopolio del surrealismo del siglo XX, pero el surrealismo vigesémico presenta, al menos en la forma, una identificación con las actitudes vanguardistas: la emancipación integral del hombre y la existencia, que situaba más allá de cualquier preocupación estética; el arte al servicio de la revolución y la vida al margen de todo control ejercido por la razón, la estética o la moral. Son estas características del surrealismo las que fascinaron a Paz. Interrogado sobre la vigencia del surrealismo, Paz responde: "Yo no creo que el surrealismo haya tenido nunca vigencia. La función del surrealismo a mi juicio, es no ser vigente. Ser la otra voz, la otra cara de la sociedad. La voz secreta, subterránea, la voz disidente. El surrealismo es la enfermedad constitucional, la enfermedad congénita de la civilización occidental. Su enfermedad sagrada". Carlos Monsiváis, *Adonde yo soy tú somos nosotros*, Editorial Raya en el agua, México, 2000, p.121.

También, en artistas como el pintor inglés Francis Bacon,<sup>22</sup> o el pintor franco-polaco Balthus quienes, aunque son innegablemente modernos, no están afiliados a las vanguardias históricas.

En general, los movimientos de vanguardia se aclimataron mejor en Francia y, de manera predominante, en París, capital indiscutible del siglo XIX. Hubo vanguardias también en países como Rusia, Italia, Alemania y España, y algunas tuvieron una expresión en Hispanoamérica. En los países sajones se dio un tardío movimiento moderno, primero en la literatura, especialmente la poesía, y después en las artes visuales. En Estados Unidos el detonador del arte moderno fue el llamado *Armory show*. Sin embargo, al decir del propio Paz, "el arte norteamericano (valdría también para el arte inglés) del siglo XX ha sido rico en personalidades y en obras notables, no en movimientos ni en doctrinas estéticas. Para encontrar textos comparables a los de un Breton o un Kandinsky, hay que acudir a los románticos ingleses, a un Wordsworth o a un Shelley".<sup>23</sup>

A diferencia del arte de otras épocas, empeñado en trascender con grandes obras arquitectónicas o poéticas que desafían la temporalidad, el arte de vanguardia es un arte de movimiento; en muchos casos es un arte efímero que se agota en el instante mismo; que se autoconsume. Cabe aclarar, sin embargo, que el titanismo y la heroicidad, tan cercanas a la protovanguardia romántica, son también un mal que aquejó a la vanguardia, y hoy lo padece el arte contemporáneo, en especial la arquitectura y la escultura. Al respecto, pensemos tan sólo en un museo como el Guggenheim de Bilbao y los nuevos y grandiosos edificios de una modernidad empeñada en la desmesura, fiel a ese espíritu fáustico que, de acuerdo con algunos pensadores, la ha caracterizado.

### ***El espejo latinoamericano***

El movimiento vanguardista tuvo una amplia repercusión en América Latina, México incluido. Todavía hay quien señala que Latinoamérica no aportó ninguna vanguardia original y que las que surgieron en nuestro continente fueron, en gran medida,

---

<sup>22</sup> Ver Teresa del Conde *Tres Maestros Reflexiones sobre Bacon Motherwell y Tamayo Grijalvo*, México 1997

<sup>23</sup> Octavio Paz, *Rupturas y restauraciones*, Vuelta No. 217, diciembre de 1994 p.8

réplicas de las europeas. Aun cuando esta cuestión pueda prestarse a polémica, es innegable que, “a partir de la década de 1920, la transformación de los panoramas culturales rompe de manera extrema con la tradición finisecular.”<sup>24</sup> Críticos y escritores, como el propio Octavio Paz, dan por sentado que las vanguardias europeas tuvieron una expresión americana y una voz propia, ya que irrumpieron en el escenario en fechas muy tempranas. Cabe señalar, sin embargo, que las principales figuras que encabezan la modernidad artística latinoamericana pasaron importantes periodos de su vida en Europa, hecho que fue decisivo para la ruptura:

Sus experiencias allí y sus amistades con algunos de los artistas europeos más progresistas que trabajaban en la América Latina resultaron decisivas en la creación de un espíritu de rebeldía ante el *statu quo* artístico. Pintores como Diego Rivera, Tarsila do Amaral, Rafael Barradas, Armando Reverón y Alejandro Xul Solar estudiaron lo nuevo y a veces lo chocante, en París y en otras ciudades, asimilándolo a su manera. Sin embargo es ridículo y hasta imposible citar a un solo artista como un “Picasso mexicano” o un “Matisse venezolano” o un “Kandinsky brasileño”.<sup>25</sup>

Al igual que en Europa, no todo el movimiento moderno latinoamericano fue estrictamente vanguardista, aunque todos bebieron del espíritu de cambio de época. Algunos de los manifiestos latinoamericanos, como el creacionismo del poeta chileno Vicente Huidobro, difieren por pocos años del futurismo marinettiano, vanguardia que ejerció una influencia decisiva. Basta leer cualquier poema vanguardista de la época, sea de César Vallejo, Manuel Maples Arce, Oswald de Andrade y Pablo Neruda, o bien conocer a pintores de diverso fuste como Fermín Revueltas, Ramón Alva de la Canal o Roberto Matta, para encontrar aviones, hélices, telégrafos, cables, rascacielos y máquinas. La fuerza futurista del culto a la máquina y la intensidad vertiginosa del instante están presentes en el manifiesto estridentista, una de cuyas partes señala: “La exaltación del tematismo sugerente de las máquinas, las explosiones obreriles que estrellan los espejos de los días ‘subvertivos’. Vivir

---

<sup>24</sup> Jorge Schwartz, *Las vanguardias latinoamericanas, Textos programáticos y críticos* FCE. México 2002 p.35.

<sup>25</sup> Edward J. Sullivan, *Artistas latinoamericanos del siglo XX*, Catálogo de la exposición, Madrid 1992. P.37.



emocionalmente, palpar con la hélice del tiempo. Ponerse en marcha hacia el futuro”.<sup>26</sup>

La vanguardia latinoamericana también compartió con la europea la preocupación por subvertir el lenguaje, creando una serie de lenguajes imaginarios o utopías lingüísticas, como en su momento lo hiciera la vanguardia rusa y el surrealismo. Dejar a las palabras en libertad y contrarrestar la “herrumbre de los signos” había sido una de las constantes de la literatura en el cambio de siglo, que aparece por igual en Mallarmé y en Hugo von Hofmannsthal, y es preocupación fundamental en Joyce y en Musil, entre otros. Las disquisiciones en América Latina, con respecto al potencial innovador del lenguaje, adquieren todas las tonalidades, desde las puramente estéticas como los experimentos del pintor y poeta argentino Xul Solar —que influyen en el grupo de Martín Fierro, con Oliverio Girondo a la cabeza, y antes, la del Borges ultraísta y el Huidobro creacionista, con su “gran poema épico *Altazor*, poema de la palabra y del silencio que concluye en la asemia”—,<sup>27</sup> hasta la vindicación de idiolectos como el lunfardo o la “ortografía indoamericana”, donde es ya evidente una preocupación social.

El año de 1922 parecería ser la fecha axial de la vanguardia latinoamericana, pero también, y de acuerdo con José Emilio Pacheco, es una fecha que marca la explosión del movimiento vanguardista a nivel mundial: “Surge una articulación única de circunstancias históricas y personales en 1922: el año de *Ulises*, *The Waste Land*, *Trilce*, *Desolación*. La semana de arte moderno en São Paulo, el nacimiento de *Proa* en Buenos Aires y del estridentismo con *Actual*, *hoja de vanguardia*”.<sup>28</sup> Es innegable que los movimientos latinoamericanos abrevan en las fuentes europeas, pero también es cierto que crean obras vigorosas y fuertemente influidas por su entorno histórico y social. Más allá del compromiso político de las vanguardias en Europa y América Latina, que desembocan en ese arte *engagé* hasta el límite de lo panfletario, surge un arte con una fuerte impronta nacional. De los devaneos de Diego Rivera con la vanguardia europea dimanará posteriormente el “arte ideológico” del muralismo y ese hundimiento en el ser nacional de muchos artistas durante el

---

<sup>26</sup> Luis Mario Schneider, *El estridentismo México 1921-1927*, UNAM Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 1985, p.16.

<sup>27</sup> Jorge Schwartz, *Ibid*, p. 78 Ver la parte de lenguajes imaginarios en este libro, donde se analizan las innovaciones de lenguaje que llevan a cabo las vanguardias en América Latina, en especial Xul Solar (seudónimo de Agustín Alejandro Schulz Solari, 1887-1961)

<sup>28</sup> Jorge Schwartz, p. 37.

periodo vasconcelista. De igual manera, Tarsila do Amaral y Oswald de Andrade, después de su estancia europea, arribarán al manifiesto antropofágico que los sumergirá en el alma brasileña. Puede ser éste el rasgo distintivo de la vanguardia latinoamericana, el cosmopolitismo acaba por desembocar en las aguas turbulentas de las identidades ocultas o históricamente negadas, movimiento circular que va de la gran metrópoli, São Paulo o la ciudad de México, a ese espacio profundo donde surge la pregunta: ¿Qué somos?. Desde París parecen repensarse México o Brasil. La distancia hace luz sobre lo que la cotidianidad obscurece.

No sería justo pasar a otro tema sin mencionar la influencia que el surrealismo tiene para la propia obra de Octavio Paz. Este tema puede ser, por su extensión y la influencia que esta vanguardia ejerció en la obra del poeta mexicano, objeto de estudio de otro ensayo. Baste mencionar el intenso diálogo que Paz sostuvo con los principales artistas afiliados al surrealismo y, específicamente, con su fundador, André Breton, durante su estancia en París, a partir de 1945, cuando se une al grupo de artistas y poetas que habían abrazado el surrealismo, así como su posterior relación con los poetas y pintores cercanos al movimiento que vivieron en México: Benjamín Péret, Remedios Varo, Leonora Carrington y Wolfgang Paalen.

A juicio de Manuel Ulacia, Paz no debe solamente al surrealismo una buena parte de su obra poética, sino que éste le abrió además el camino de lo que podríamos denominar su discurso amoroso y erótico, después enriquecido con la experiencia de India. Las primeras visiones de Paz sobre los signos cuerpo y no cuerpo, que abordaría en el libro *Conjunciones y disyunciones*, como las construcciones que diferencian Oriente y Occidente, se gestan por su vinculación al surrealismo. Este movimiento había convertido al cuerpo y al erotismo en una fuente de subversión contra la moral burguesa identificada con la tradición artística. Paz se alimenta y abona en esta "rebelión del cuerpo" por su interés en la obra del marqués de Sade.<sup>29</sup>

### ***Las trampas de la vanguardia***

No deberíamos exagerar la condición efímera y subversiva de la vanguardia. Como el resto del arte del pasado, la vanguardia ha llegado al museo y ha devenido

---

<sup>29</sup> Manuel Ulacia, *Op cit, Hacia la elaboración de una poética*, p.120

mercancía altamente apreciada por los coleccionistas. Las obras más subversivas, como *La fuente* de Duchamp, son ahora piezas centrales de un poderoso aparato de sacralización del arte contemporáneo convertido, de acuerdo con algunos críticos, él mismo en academia. Marc Fumaroli dice al respecto, no sin cierta indignación:

Hoy la vanguardia, rebautizada "arte contemporáneo", controla la opinión, ejerce el poder administrativo y comercial. En cambio, resulta imposible identificar el supuesto academismo. Desligado ya de toda academia, éste se mantiene como un argumento conveniente que sirve para excluir y repudiar propuestas artísticas que bien podrían ser poéticas o innovadoras pero que no queremos o no podemos ver. No pertenecen a la línea "contemporánea".<sup>30</sup>

Las rupturas que he mencionado a lo largo del capítulo son el sello histórico de las vanguardias del siglo XX. Pero, ¿qué ha pasado después con la vanguardia? ¿Qué han hecho sus múltiples epígonos con esta herencia? ¿Adónde se ha encaminado el arte moderno y contemporáneo? Creo que será interesante hacer esta breve digresión.

La *hybris* vanguardista experimentó con el cuerpo, llegando a la mutilación y al suicidio. Se sacralizaron el excremento y la sangre en un afán que tenía mucho de nostalgia ritual y también de grito estridente. El marqués de Sade y el conde de Lautréamont, cuyos *Chants de Maldoror* inspiraron el desafío moral que enarbolaron las vanguardias, fueron también reivindicados. Ellos habían ya abonado el terreno al transgredir todos los límites; los límites de lo pensable y lo verbalizable. Este desafío iconoclásico ha sido practicado hasta el cansancio por sus herederos, para desembocar, al parecer, en un camino sin retorno que condujo, no a lo inefable o al silencio de Wittgenstein —del que la poesía, en un aparente contrasentido, tiene mucho que decir—, sino a una condena al eterno retorno y a la repetición infinita. El pecado de la *hybris* fue la última frontera a la que pudo llegar la vanguardia. El castigo para sus epígonos fue la neutralización, hasta que su transgresión se convirtió en un acontecimiento inocuo. Hoy sólo es un fuego fatuo. La vanguardia se

ha fosilizado; ha devenido, al decir de Pierre Schneider, en una suerte de Partido Revolucionario Institucional.

Octavio Paz ha señalado que los movimientos artísticos contemporáneos, particularmente aquellos que se desarrollaron en los años sesenta,<sup>31</sup> copiaron las actitudes y el impulso transgresor de las vanguardias de principios de siglo y los años veinte. En efecto, bajo la forma de *body art*, *performance*, *happenings*, *land art*, y del arte conceptual y minimalista, artistas contemporáneos continuaron abrevando en el depósito de innovaciones generado por las vanguardias. El acto iconoclasta del "objeto encontrado" y del *ready made* que hiciera célebre a Duchamp, se ha repetido hasta la náusea por nuevas generaciones de artistas que vuelven a firmar un manifiesto imaginario. Sólo que este manifiesto está ahora sacralizado en el museo y cotiza bien en el mercado del arte.

La globalización y el sabor local se mezclan en el gran teatro del mundo y en el gigantesco y planetario mercado de bienes simbólicos, en donde el arte, de acuerdo con la moda, conserva o desaparece las marcas identitarias del país de origen o de la nacionalidad del artista. Cajas de detergente o de zapatos vacías, tubos de neón, pedazos de piel tatuada, cuartos vacíos. Con mucha frecuencia los aspectos procesuales de una o varias acciones,<sup>32</sup> "intervenciones" de espacios públicos, supuestos aforismos y greguerías a la manera del *Tractatus* de

---

<sup>30</sup> Marc Fumaroli, *De la Academia al Academismo: las paradojas de la vanguardia.*, Vuelta No. 217 diciembre de 1994 p.13

<sup>31</sup> Tan sólo habría que mencionar a artistas como Piero Manzoni, Ives Klein y los integrantes del accionismo vienés, principalmente a estos últimos, quienes centraron su actividad artística a través de prácticas corporales expresionistas, provocativas y fetichistas que buscaban su justificación en las teorías psicoanalíticas de S. Freud, C. Jung y W. Reich y en la filosofía de F Nietzsche, así como en el trabajo de artistas austríacos como Egon Schiele y Oskar Kokoshka. Festivales dionisiacos se mezclaban con escenas de la pasión de cristo. Ver capítulo III *formas de arte procesual II en Ana María Guasch, El arte último del siglo xx del posminimalismo a lo multicultural, Alianza forma 2000.*

<sup>32</sup> En *Diálogo simulado*, (Sello Bermejo, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México 2002) libro reciente de Teresa del Conde sobre el trabajo de crítica de arte de Luis Cardoza y Aragón, hay una mención a este respecto que me parece pertinente citar cuando se habla de la capacidad artesanal de un artista, el llamado "oficio perdido" que será la jeremiada de algunos historiadores y críticos que han rechazado, al menos parcialmente, la modernidad artística. En este *diálogo* uno de los personajes dice: "¿Puede haber algo de veras bueno que carezca de un artesanado perfectamente domeñado? Ultimamente me pregunto eso todos los días, sobre todo al visitar galerías sofisticadísimas en las que prácticamente hablando se exhibe nada. Un atajo de copias xérox atadas con un cordel, por citar un caso. Las ideas están muy por encima de su ejecución. A mí me gusta eso, varios de los artistas actuales son excelentes semiólogos, pero me pregunto a mí mismo. ¿Pervivirá el atajo de papeles con su cordel?.. Creo que lo que pervivirá es el documento del mismo, si acaso..." (p.48) Sobre este asunto, recientemente se desató una polémica en Inglaterra por la concesión del Premio Turner que otorgó la Galería Tate al artista Martin Creed, quien ganó con una instalación que consistía en un cuarto vacío con una serie de luces que se apagaban y se encendían. No deja de asombrar que después de un siglo de vanguardias todavía los críticos y periódicos ingleses desatan un debate acerca de si eso es o no arte, cuando ya a estas alturas a este tipo de arte se le puede considerar como Academia.

Wittgenstein; sin embargo, a contrapelo de la obra del filósofo vienés, ahora se da rango de apotegma a las ocurrencias más triviales que no pasan de ser pequeñas *boutades*. Quizá porque la ironía se ha convertido en el eje del lenguaje artístico contemporáneo. Actitud estoica que entraña una mirada de desapego, a la vez distante y resignada, frente a un mundo desencantado que ha perdido incluso la capacidad de generar utopías. Antes, cada época divagaba sobre su edad de oro, creaba su propia utopía e intentaba alcanzarla. La nuestra, en cambio, ha perdido el rumbo y los mundos imposibles ya no fascinan. La ironía surge entonces como una respuesta ante lo que ya no puede ni intenta cambiarse. El hombre se regodea en sus limitaciones y aprende a convivir con ellas.

El fin de las utopías, como una parte del fin de los llamados metarrelatos, ha permitido la irrupción de los discursos multiculturales, generados por la *cultura-mundo*, que propician la reiteración de formas de expresión en los medios artísticos globales. Existe un valor innegable en el reconocimiento de la otredad, y es parte de esta experiencia posmoderna en la que Paz sin duda se inserta, y que también ha sido abordada por filósofos como Michel Foucault o Gianni Vattimo, al igual que otros mencionados en páginas precedentes. En todos estos discursos, que se traducen en obra plástica, se hace una crítica al monopolio cultural de Occidente y a la mirada colonialista del eurocentrismo.

Los lenguajes artísticos tienden a semejarse hasta hacerse indistinguibles, y ello no sólo por los efectos de homogeneización, sino porque el gran aparato mundial del arte contemporáneo así lo exige. Se trata, por supuesto, de dos manifestaciones de un mismo fenómeno. A propósito de la curaduría de Dan Cameron en la exposición *Le cru et le cuit*, una de las exposiciones hito de los años noventa se señala:

Lo que Dan Cameron parece haber cosechado en su aventura planetaria de prospección de nuevas imágenes [...] es la idea de que por todo el mundo se está haciendo el mismo tipo de arte, ya que, en lo esencial, no se siente justamente la idea de la diferencia como principio constitutivo, legitimador y catalizador sino que, por el contrario, se asiste a un modelo vago de

repetición. Así, no se trata tanto de traer la presencia de lo *otro* sino más bien de la reiteración de lo mismo.<sup>32</sup>

Las instalaciones se han convertido en la forma más difundida del arte contemporáneo. No obstante, Julián Ríos —en un diálogo con Octavio Paz— afirma que ninguna supera el “sentido lúdico del espectáculo de barraca de feria y el misterio de la primera e irreplicable instalación: *Etant donnés*, de Marcel Duchamp”. Ríos incluso bromea: “Esta suite en la que estamos hablando, apenas con algunos cambios, quizá un libro de poesía abierto sobre esta mesa y un reloj de arena al lado del magnetófono y las cortinas corridas, podría transformarse en instalación. *Hotel Lutétia ou la suite de la conversation*, podríamos titularla”.<sup>33</sup>

Sin embargo, no es posible generalizar. En muchas obras contemporáneas hay una relectura de las vanguardias. En un ejercicio hermenéutico que considero válido y que, además, ha sido parte de la historia del arte, el Renacimiento podría mirarse como una reinterpretación de la antigüedad clásica, aunque, por supuesto, es mucho más que eso y está marcado, como todo cambio epocal, por profundas mutaciones en los órdenes ético y social. Pero, ocurre con frecuencia, y más en la sociedad informática y de las comunicaciones instantáneas, que la vanguardia fosilizada de nuestros días sirve, a propósito de las relecturas, para los quince minutos de fama warholianos.<sup>34</sup>

Hay, por otra parte, una cuestión de fondo, señalada también por Paz: la incesante repetición de las acciones vanguardistas no hace más que agudizar el nihilismo del arte moderno; su intrínseca vaciedad: “El arte moderno, acentuadamente el de las vanguardias, es un arte en busca de su fundamento. En esto reside simultáneamente, su drama y su grandeza.”<sup>34</sup> Si se acepta la tesis de que

<sup>32</sup> Bernardo Pinto de Almeida, *Cartografías. De Cameron al Decameron, Lápiz*, 111, abril de 1995, p.76. Citado en Anna Maria Guasch, *El arte último del siglo XX, del posminimalismo a lo multicultural*, Alianza Forma, Madrid 200, p.568.

<sup>33</sup> Octavio Paz y Julián Ríos, “Sólo a dos voces”, en *Vuelta*, núm.. 25, marzo de 1998, pp. 15-19.

<sup>34</sup> Por supuesto que todo el arte vanguardista o neovanguardista de hoy pasa indefectiblemente por los filtros legitimadores del circuito del arte, entre otros por la Bienal de Venecia y la Documenta de Kassel que se convierten en ubicuos escaparates a nivel mundial. A propósito de ironías, en la reciente edición de la Bienal de Venecia, el artista mexicano de origen belga Francis Aljys, presentó pavo reales vivos. Gabriel Orozco, indudablemente el artista mexicano con mayor proyección internacional, ha sido uno de los grandes beneficiarios de este aparato de distribución y consumo de arte. Una obra significativa del artista, además de la célebre “DS”, reducción de un automóvil Peugeot, símbolo de la industria francesa del automóvil, es la caja de zapatos vacía presentada en México en la exposición *Así está la cosa* del hoy desaparecido Centro de Arte Contemporáneo.

<sup>34</sup> Octavio Paz, *Rupturas y restauraciones*, *Vuelta* No. 217, diciembre de 1994, p.10.

el arte moderno y contemporáneo, generador el primero de las vanguardias y tributario de éstas el segundo, es un arte del vacío como vacía es la modernidad que los prohió, quizá el arte de nuestro tiempo es un arte a la búsqueda de algo que se perdió, que perdió la propia edad moderna. Algo para llenar ese vacío ontológico y constitutivo es el afán humano de una trascendencia que conjure su orfandad espiritual, que le dé sentido y fundamento. A ese sentimiento de indefensión del hombre arrojado se suma el horror del mundo. El artista moderno contempla el mundo en que vive y lo que ve es aterrador. Las respuestas frente a esto son el silencio, el grito de rechazo o la ironía. Cabría preguntarse si los nuevos caminos del arte contemporáneo sólo reflejan la profunda fragmentación de la realidad, y dan cuenta del multiculturalismo y la reivindicación de minorías políticas, raciales o sexuales.

La gran interrogante es, entonces, saber si se puede ir más allá de la vanguardia. Si hay nuevos caminos que el arte pueda recorrer. Es cierto que la teoría del arte y la estética han dejado de concebir el arte, en términos evolutivos, como un reflejo de la noción de progreso que durante mucho tiempo marcó la modernidad, pero, de acuerdo con Paz, el arte posvanguardista estaría condenado a la repetición. Las innovaciones estilísticas y conceptuales serían escasas o bien la abundancia de estilos y pseudoestilos se resolvería en la abundancia de estilos muertos apenas nacidos. Estos estilos muertos se traduce en el agotamiento de los lenguajes.<sup>35</sup> Sobre este punto el poeta señaló que veía muchos discípulos de Duchamp en los museos de arte contemporáneo. La crítica paciana al arte de la posvanguardia no puede ser más lapidaria. Como lo he mencionado en la parte introductoria de este ensayo, estamos frente al ejercicio de la crítica de arte de un autor preocupado por la cultura de su tiempo; su crítica forma, por ende, parte de ese vasto universo que lo ocupó y lo preocupó durante toda su vida intelectual: la crítica de la cultura:

La obra no es una cosa: es un abanico de signos que, al abrirse y cerrarse, nos deja ver y nos oculta, alterativamente, su significado. La obra de arte es una señal de inteligencia en la que se intercambian el sentido y el sin-sentido. El peligro de esta actitud —un peligro del que (casi siempre

---

<sup>35</sup> Octavio Paz, "El orden y el accidente", *Conjunciones y disyunciones en Ideas y costumbres II usos y símbolos*, Obras completas, México, Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 201.

Duchamp escapó)— es caer del otro lado y quedarse con el concepto y sin el arte, con la *trouvaile* y sin la cosa. *Eso es lo que ha ocurrido con sus imitadores. Hay que agregar que, además, con frecuencia se quedan sin el arte y sin el concepto. Apenas si vale la pena repetir que el arte no es concepto: el arte es cosa de los sentidos. Más aburrida que la contemplación de la naturaleza muerta es la especulación del pseudoconcepto. La religión artística moderna gira sobre sí misma sin encontrar la vía de salida: va de la negación del sentido por el objeto a la negación del objeto por el sentido.*<sup>36</sup>

Octavio Paz muestra su descreimiento en el arte posvanguardista y en esa enorme maquinaria que Marc Fumaroli denomina arte contemporáneo. No estoy seguro de que el poeta, más allá del arte pop, en particular de Hockney y Rauschenberg, se haya sentido especialmente atraído por un arte cada vez más encaminado a lo que él consideraba sus dos grandes pecados: el mercado y el museo. Habría que señalar, no obstante, la dificultad de superar la herencia de Duchamp. Después del acto transgresor, ¿qué otra cosa podría esperarse sino su repetición? Para Paz, *El gran vidrio* es la última obra realmente significativa de Occidente, porque asume el significado de la pintura, cuando ésta ya había dejado de significar. El “arte retiniano” —epíteto irónico y peyorativo que el propio Duchamp adjudicó al arte del pasado— pareció no tener más salida que disolverse, y en este estado gaseoso ha permanecido, porque no existe más una “academia” y los saberes tradicionales han desaparecido, al ser sustituidos por una multiplicidad de caminos que difícilmente podrían volver a unificarse.

Vivimos una infinita fragmentación de las formas de arte y esto es también reflejo del mundo sumido en un incesante universo de flujos. Las vanguardias hicieron estallar una especie de *big bang* que dinamitó el núcleo central del arte, creando así una máquina significante que en ocasiones ha dejado de significar. Parte de esa fragmentación es el eclecticismo y la apropiación de diferentes medios visuales, que han hecho necesaria, más que nunca, la figura del curador que

---

<sup>36</sup> Octavio Paz, *El uso y la contemplación en Los privilegios de la vista*, Fondo de Cultura Económica, México 1989, p. 206. El énfasis es mío.



selecciona obras y artistas para llevar a cabo exposiciones temáticas, mismas que pasan a formar parte del enorme aparato global del arte contemporáneo.<sup>37</sup>

La nostalgia por el oficio perdido de Toynbee, Berenson o Gombrich esconde también un profundo rechazo a la modernidad y su carga nihilista. La pintura experimentó una progresiva pérdida en su relación con la naturaleza. El impresionismo quiso captar las impresiones momentáneas que un vuelo de pájaros provoca en el ojo del pintor. El cubismo salió de la naturaleza y este giro lo trajo de nuevo a la pintura, es decir, a lo propiamente pictórico. Al abolir la perspectiva, alcanza una permanencia temporal que el impresionismo había sacrificado por el instante. Con la escultura ocurrió un proceso similar. Al final, las vanguardias acabaron por rematar toda pretensión naturalista. Claude Lévi-Strauss pregunta si todo esto era necesario; si la pintura de "oficio" tuvo que claudicar frente a la invención de la fotografía:

El arte tiene por misión primera seleccionar y ordenar las profusas informaciones emitidas por el mundo exterior que asaltan a cada momento los órganos de los sentidos. Omitiendo unas, amplificando o atenuando las otras, modulando las que conserva el pintor, introduce en esta multitud de informaciones una coherencia en la que se reconoce el estilo. ¿Diremos que el fotógrafo hace lo mismo? Sería no ver que las imposiciones físicas y mecánicas del aparato, las químicas de la superficie sensible, las posibilidades de las que dispone el operador para elegir el terreno, el ángulo de enfoque y la iluminación, sólo dejan a éste una libertad muy restringida en comparación con aquélla prácticamente ilimitada de la que goza el ojo, la mano y el espíritu servido por esos prodigiosos instrumentos.<sup>38</sup>

---

<sup>37</sup> Entre esas exposiciones habría que señalar algunas que fueron fundamentales por la influencia que ejercieron en el arte de los ochenta y noventa. Entre otras, *Magiciens de la Terre*, *Le cru et le cuit*, *Afro-Asian Artist in post-war Britain* y *High and Low*. En todas ellas el tema central fue el discurso del colonizado; la otredad negada que no siempre tiene cabida en los circuitos internacionales de arte. Por otra parte, pero dentro del mismo tema, valdría la pena mencionar que la crítica de arte presenta ya síntomas de cansancio por el largo predominio de la fealdad en el arte moderno y contemporáneo y ha vuelto sus ojos hacia una categoría aparentemente denostada y en desuso: la belleza. De acuerdo con Vicente Verdú "en la pintura en la moda en la literatura, los experimentos con lo repulsivo, lo inarmónico, lo desarticulado han dejado de interesar y provocar", *El País*, 13 de enero de 2002.

<sup>38</sup> Claude Lévi Strauss; *El antropólogo y el pintor, El oficio perdido* en *Vuelta*, diciembre de 1981 pp.34-35 Véase también en ese número los artículos de Pierre Soulages y de Jean Paulhan.

La anterior es una cita donde el antropólogo francés polemiza con su conciudadano, el pintor Pierre Soulages, y que retomo porque considero ilustrativa de la crítica que rechaza al arte moderno, las vanguardias y sus herederos. En la cita anterior hay una preocupación por el estilo, algo de lo que ha abjurado el arte posvanguardista. Hay igualmente una evidente descalificación de la técnica que no podría superar las capacidades humanas. Pero, hay algo más: un lamento por esos preciosos saberes hoy en extinción, tan en extinción como el arco iris de culturas y la biodiversidad, que tanto han preocupado al antropólogo y que mencionamos en el capítulo anterior. Lamento éste que sí manifiesta un gusto conservador —no necesariamente correspondiente con un conservadurismo político—, añoranza por un arte que significaba, que decía algo. Testimonio del espíritu humano. Los saberes tradicionales mantenían un vínculo indisoluble con el Ser. No es gratuito que Soulages replique al antropólogo su gusto por las marinas de Joseph Vernet, pintor del siglo XVIII, cuya obra se exhibe en el Museo de la Marina de París.

Estaría sin duda fuera de lugar calificar a Lévi-Strauss de conservador en el sentido político del término, pero sí es un tradicionalista en cuanto a gustos. Su posición filosófica es más bien la de un pesimista de la modernidad. Sin embargo, mucha de su crítica al arte moderno y a sus sucesores se inscribe en el espacio del conservadurismo tanto político como del gusto. En el caso del poeta mexicano no encontramos nada similar. Paz se adscribe al arte moderno; si bien reconoce en él la marca del nihilismo de la época, su crítica se centra más bien en la repetición incesante del arte posvanguardista y la sumisión de toda vanguardia al consumo y al museo. Éstos son, de hecho, aspectos reiterados en varios ensayos del poeta.

En unas notas de 1961, para una presentación de la obra de Pedro Coronel en París, Paz hace mención al sistema de producción y consumo que caracteriza al arte moderno: Había en el pasado la intención de trascendencia; los objetos de consumo y las obras de arte eran concebidas para la inmortalidad. Por el contrario, el sistema de producción moderno ha degradado al objeto y ha convertido la obra de arte en artículo de consumo. La rebelión dadaísta intentó destruir el proceso de producción y consumo, creando objetos y artefactos inasimilables al mercado, recordemos el *objet trouvé* y el *ready made*, recuperados después por el arte pop —para algunos la

última vanguardia y, para otros, como para el crítico Arthur Danto<sup>39</sup>, frontera última del arte—, el conceptualismo y el minimalismo de los años sesenta y setenta, con artistas como Dan Flavin y Joseph Kosuth, así como su innumerable secuela de herederos. Todos ellos son ahora parte del sistema-museo del arte moderno y contemporáneo. Nada escapa a esa gran aspiradora.

En el mismo artículo, el poeta responde al aserto de si hay caminos para el artista fuera del mercado, y cita una entrevista de principios de los sesenta con Marcel Duchamp, en la cual se le pregunta sobre la actitud que deberían adoptar los artistas para no ser absorbidos por el mercado, a lo que "contestó sin vacilar: 'volver al *underground*'; la dificultad, al decir de Paz, estriba en que ya no hay *underground*".<sup>40</sup> Y es que todo ha sido absorbido por un sistema que impidió e impide a la vanguardia mantener su transgresión y disidencia. La desilusión de Octavio Paz sobre el presente de la vanguardia parece dejar sin argumento a quienes sostienen, como el sociólogo Daniel Bell, que "las contradicciones culturales del capitalismo", representadas precisamente por la iconoclastia de las vanguardias y los artistas, que acabaron contaminando a la sociedad entera de hedonismo y contracultura, constituyan la espada de Damocles que pende sobre el capitalismo o, al menos, su debilitamiento endémico. El capitalismo, sin embargo, perdió su ética puritana y su mística de trabajo y frugalidad hace ya mucho tiempo, a consecuencia de su misma lógica y desarrollo. Culpar al arte de esto sería, por ende, sobrestimar su papel en la sociedad<sup>41</sup>.

### **Recapitulación**

Como se ha podido observar en este apartado, las vanguardias constituyen una auténtica revolución. Revolución en dos sentidos. Por un lado, la estilística y conceptual que hace *tabula rasa* del arte occidental del pasado y piensa fundar un nuevo arte, arte que, por lo demás y como lo señala Paz, carece de fundamento. Por el otro, la vanguardia se vincula con los movimientos políticos y algunos movimientos se funden con la pasión revolucionaria del siglo XX. Pero el impulso revolucionario de

---

<sup>39</sup> Arthur Danto, *El arte después del fin del arte*, Madrid, Alianza Editorial, 1998, p. 138.

<sup>40</sup> Octavio Paz, *Los privilegios de la vista*, Fondo de Cultura Económica, México 1987, P. 433.

la vanguardia es ahogado ahí donde pareciera establecerse la "nueva sociedad" y "el hombre nuevo" y para ello basta conocer el arte de la Unión Soviética del periodo estalinista.

También se ha visto cómo la vanguardia mira a la otredad al reconocer el arte "primitivo" y no occidental, como una suerte de escape a la razón; un regreso al tiempo circular; la vanguardia lamenta también la desmitologización del mundo que instaura la edad moderna. Abjura de la técnica, pero algunos movimientos, como el futurismo, se sienten atraídos por la velocidad y la máquina. La poesía moderna hace eco, igualmente, de esta novedad. La vanguardia experimenta con todo y a esto lo he denominado la *hybris* vanguardista; el desafío permanente que la lleva a cambiar la mirada al cuerpo y al mundo. Crea, como dice Paz, una erótica y una poética cuyo fin último es fundir vida y arte. Algunos la han visto como un síntoma de decadencia, porque la vanguardia generó un arte radicalmente distinto al arte del pasado. Finalmente, la reflexión que hace el premio Nobel, sobre el arte que surgirá de la vanguardia es pesimista. Ve un arte "domesticado" y repetitivo que crea una nueva Academia, producto de una vanguardia fosilizada y preso de dos elementos a los que siempre buscó combatir: el museo, es decir la legitimación de los aparatos culturales, y el mercado.

---

<sup>41</sup> Daniel Bell, *Las contradicciones culturales del capitalismo*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995, p.27 y ss.

## Capítulo III

### La geografía crítica de Octavio Paz

*La reticencia absurda oscila entre nosotros  
de pupila a pupila. Nada de lo que nos rodea es objeto.  
Para nosotros todo es sujeto.*  
ANDRÉ BRETON

*No hay cosa informe, tontería coloreada, anamorfosis  
artística, que no se pueda imponer a la atención, y hasta  
la admiración del público por la vía descriptiva o explicativa.*  
PAUL VALERY

#### **Introducción**

En este capítulo haré una revisión de las preferencias de Octavio Paz en su trabajo de crítica acerca del arte mexicano y expondré algunas ideas sobre las causas que, a mi juicio, motivan esas preferencias. Se analizarán sus ensayos sobre los principales artistas que le interesaron, fundamentalmente José Clemente Orozco y Rufino Tamayo y las diferentes travesías que emprendió en el arte mexicano posmuralista. En el último apartado se establecerán algunos paralelismos con la obra de crítica de arte del poeta Xavier Villaurrutia, quizá el antecedente más cercano, en estas lides, al poeta de Mixcoac.

Este recorrido lo he denominado geografía porque incluye diversos itinerarios que el poeta emprendió por los vastos territorios de las artes visuales. Con frecuencia se pretende descalificar la actividad de crítica de arte de Paz, a propósito de lo cual se hace referencia a las omisiones y ausencias de muchos artistas en sus ensayos sobre este tema. Menciono la palabra omisión, aunque creo que, más que omitir, el escritor buscó afinidad, empatía, identificación con sus preocupaciones poéticas. Las características de esa geografía serán pues el tema de este capítulo. En cuanto a las diferencias que guarda, evidentemente significativas, con trabajos de historiadores y académicos, ya ha sido mencionada la distancia que separa su trabajo en este campo de aquél del historiador y del crítico académico.

Una de las críticas más recurrentes al trabajo de Paz en el campo de las artes visuales proviene de esas "omisiones"; entre ellas, destaca las de las últimas generaciones de artistas mexicanos que iniciaron su trabajo después de *la ruptura*. Crítica ésta infundada pues ya se ha dicho que Paz no pretendió nunca llevar a cabo un trabajo como historiador de arte; este último está obligado, por la naturaleza de su disciplina, a estudiar todas las manifestaciones artísticas de un periodo. No hay que magnificar las ausencias. Paz experimentó afinidades estéticas e ideológicas con algunos artistas plásticos y movimientos; nunca se asumió plenamente como crítico de arte —aunque de hecho lo fue— y su trabajo en este ámbito, si bien sólo es un fragmento de su obra ensayística, ha tenido una notable influencia en la crítica de arte en México, hecho que ha sido reconocido incluso en el extranjero: alguna vez fue invitado como jurado de la Bienal de Venecia y ha sido citado por críticos como Dore Ashton, Susan Sontag y Luis Cardoza y Aragón, entre otros. Por supuesto que en ello influye su calidad de poeta reconocido en el ámbito internacional y su presencia como humanista.<sup>1</sup>

El crítico de arte, personaje incomprendido y polémico, unas veces denostado y otras objeto de adulación, convertido con frecuencia en una especie de guía estético, "sombra nebulosa" entre la obra y el espectador, debe tener, a juicio de Jorge Manrique —estudioso que reconoce, por cierto, que de la fuente de la literatura han brotado excelentes críticos—, ciertas cualidades:

Un conocimiento amplio del arte y de su historia y estar enterado de un volumen considerable de otras reflexiones críticas; poseer una cultura suficientemente amplia, tal que le permita enriquecer su propia reflexión estableciendo relaciones con otras manifestaciones de la historia y de la cultura; debe tener una sensibilidad en principio superior a la normal; debe, en fin, tener la posibilidad de hacerse a sí mismo consciente de las entretelas de ésa su relación personal con la obra, y tener los recursos necesarios para encontrar un lenguaje capaz de manifestar esas

---

<sup>1</sup> Luis Cardoza y Aragón, *Navegación pacífica*, "Sábado", supl. De *Uno más Uno*, número 3 de diciembre de 1977, p.9. La revisión y análisis de todas las referencias a los ensayos de Octavio Paz en el campo de la crítica de arte sería un trabajo que ayudaría a conocer la influencia que el poeta ejerció entre la crítica de arte mexicana. Ver Hugo J Verani, *Bibliografía crítica*, Universidad Nacional Autónoma de México, México 1983.

entretelas. Estas cualidades, quizá, y sin duda en diferente proporción según los casos, deberían estar presentes en todo crítico; y esto es lo que hace de él un espectador de excepción.<sup>2</sup>

Octavio Paz reúne, a todas luces, estas cualidades, por su vasta cultura; su capacidad de establecer paralelismos entre obras y artistas de diferentes épocas y tradiciones culturales; por su aguda mirada, que se formó a través de una cultura visual de toda la vida; por su calidad de poeta que le permite trasladar las imágenes al lenguaje, y por sus posiciones filosóficas y el compromiso con la historia de su tiempo. Aspectos estos últimos que, pienso, son fundamentales en sus elecciones estéticas dentro del universo de la plástica.

Un juicio que matiza lo anterior es el de Teresa del Conde. De acuerdo con la autora, los escritos del poeta sobre arte presentan niveles desiguales de calidad: "algunos poseen un carácter anecdótico" y otros son disquisiciones ex cátedra. Según su opinión —sobre la que parece haber consenso— el mejor ensayo de Paz es aquel dedicado a la obra de Marcel Duchamp.<sup>3</sup>

Sin duda, y más allá de opiniones encontradas, hay una estrecha vinculación; un sistema de vasos comunicantes entre las diferentes vertientes de la obra de Octavio Paz. Puede incluso hablarse de un cuerpo, hasta cierto punto homogéneo, no obstante la enorme variedad de temas y géneros que abordó a lo largo de su obra. Pareciera difícil encontrar puntos de contacto entre temas tan disímbolos como el estudio del sistema político mexicano y el análisis de la edad barroca en Sor Juana; el discurso amoroso y la otredad; la política internacional y la crítica de arte; Oriente y Occidente; sin embargo los hay. De hecho, el punto de convergencia de todas estas referencias es la poesía; por ello resulta difícil aislar el estudio de un aspecto específico de Paz sin abordar lo otros. Al respecto, el poeta y crítico literario Manuel Ulacia dice:

---

<sup>2</sup> Jorge A. Manrique, *Ideas para la construcción de la historia*, La crítica de arte (El juicio a la torera), Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 2000, p.70.

<sup>3</sup> Teresa del Conde, Sobretiro de *Las humanidades en México*, Universidad Nacional Autónoma de México, México 1978, p.134.

Existe una profunda relación entre todos los géneros que practicó Octavio Paz en su escritura [...] Aquello que teorizó en sus ensayos lo llevó a la práctica en su poesía, y los logros de sus poemas aparecen apoyados teóricamente en sus escritos sobre poesía, arte, ideas, sociología, antropología, política e historia. Esta interrelación entre los diversos géneros ha hecho que su obra tenga una unidad excepcional. Asimismo se ha visto que su obra es el resultado del diálogo que mantuvo con varias tradiciones literarias.<sup>4</sup>

A la cita anterior añadiría el diálogo con las tradiciones artísticas, que fueron también de suma importancia en su trabajo poético, y propiciaron buena parte de su reflexión teórica. Paz navegó por el mundo del arte con enorme soltura y, aunque su filiación artística es innegablemente moderna, lo mismo le interesaron los artistas de su tiempo que aventurarse en el arte del pasado.

Su pasión por el arte precolombino resulta significativa y, con toda certeza, refrenda su gusto por la vanguardia, pero no desde una posición excluyente, porque Paz imaginó una especie de diálogo babélico entre el arte de todos los tiempos y de todas las culturas. Su posición dentro del arte podría quizá denominarse *panestetismo*, una especie de diálogo continuo de tiempos y culturas.

La palabra "esteticismo" refiere, sin embargo, a una corriente específica de la poesía, en especial la de Gabriel D'Anunzio, y nos remite a la visión decimonónica que tenemos del esteta como un diletante refinado y con reminiscencias decadentistas, que de manera tan exacta ha sido representada en la literatura con la figura del dandy. Otra acepción de panestetismo podría interpretarse como una de las actitudes de los artistas contemporáneos. Hoy es moneda corriente que la mirada del artista *estetice* los objetos más banales, confiriéndoles la categoría de obra de arte. Huidobro consideró al poeta como un *pequeño dios*. El arte moderno, y particularmente el contemporáneo, le ha conferido esa misma jerarquía al artista plástico.

---

<sup>4</sup> Manuel Ulacia, *Op cit* p.391



¿Posee el poeta una sensibilidad especial frente a las manifestaciones artísticas? No podría afirmarlo de manera contundente pero, en cualquier caso, mirar, verdaderamente mirar, es siempre un acto de cultura y, aun cuando esa mirada esté sometida a eso que en estética se llama *gusto*, éste, el gusto, está determinado por ella.<sup>5</sup> En ese sentido, un poeta —y debo decir que no solamente los poetas— es poseedor de una cultura, entendida como apertura de mundo.

Además, la palabra está indisociablemente unida a la imagen; de manera más evidente, en la poesía moderna. La llamada poesía pura, que cultivaron Baudelaire y los simbolistas, discípulos fieles de Poe, tenía como preocupación central las propiedades simbólicas e icónicas del lenguaje, cualidad ésta que se hizo aún más patente en el surrealismo. Imagen y palabra forman parte de un todo.

A partir de la brújula de su gusto, Paz incursionó con frecuencia en el terreno de la crítica de arte. Como ya se ha señalado, le apasionó el arte prehispánico tanto como el arte tántrico; gustó de la arquitectura barroca y de la depurada elegancia del minimalismo de la arquitectura moderna; de los retratos del Fayum y del cubismo; disfrutó por igual de la obra de José Clemente Orozco que de la de Marcel Duchamp. En el campo del arte mexicano, se le considera autor de ensayos cruciales para comprender a algunos de nuestros artistas vigesémicos, particularmente a Rufino Tamayo.<sup>6</sup>

Las posiciones filosóficas de Paz, que han sido señaladas en la primera parte, nos hablan de su credo moderno y también de las sospechas y dudas que la modernidad, como el movimiento histórico que encarna, despertaron en él y en un nutrido grupo de pensadores y artistas desde los orígenes mismos de la edad moderna. Si bien gustó y concibió la historia del arte como una sucesión de círculos inseparables, sujetos tanto al eterno retorno como a la ruptura abrupta —razón por la cual son círculos y no líneas—, sí hizo de la modernidad artística el objeto de su reflexión. La noción de otredad, omnipresente en su poesía y en su

---

<sup>5</sup> Dentro de la jerga de los especialistas en arte contemporáneo y en aquellos a los que Daniel Bell llama *culterattis* la palabra gusto ha sido abolida; ni que decir de las categorías estéticas que son francamente inusuales en la crítica y fueron sustituidas por la palabra *interesante*, término reduccionista y ambiguo que dice muy poco o nada acerca de las preferencias visuales y estéticas.

<sup>6</sup> Teresa del Conde, *Tres maestros. Reflexiones sobre Bacon, Motherwell y Tamayo*, Grijalbo UNAM, México 1997 p.122-123.

pensamiento crítico, está también en su gusto por el arte. Como todo *objeto del espíritu* la obra artística está siempre destinada a un otro, incluyendo a su propio creador. La otredad, como categoría filosófica y política, no sólo fue la elección vital del poeta, constituye asimismo un elemento común a toda su producción literaria.

En su travesía por la crítica de arte mexicano del siglo XX, Octavio Paz tuvo como compañeros a importantes escritores que en algún momento se sintieron en mayor o menor medida atraídos por el arte: Ramón López Velarde —quien dedica algunos textos al artista de entre siglos que fue Saturnino Herrán—; José Juan Tablada; Luis Cardoza y Aragón; Xavier Villaurrutia y, de generaciones posteriores, Juan García Ponce y Salvador Elizondo —pintor promisorio en su juventud—, entre otros muchos.

Las artes visuales interesaron también a ese *Colbert criollo* —como lo llama Paz—, que fue Jaime Torres Bodet, figura, al igual que Villaurrutia, del grupo Contemporáneos. Este poeta y diplomático centró su gusto en el arte del pasado, en especial en el Renacimiento y Barroco europeos. Las escuelas flamenca o italiana fueron parte de sus querencias estéticas y exclusivamente a ellas se enfocó. De acuerdo con Octavio Paz, no debe sorprender el gusto de Torres Bodet por los "valores seguros", pues esas preferencias nos hablan de un poeta cuya asepsia, quizá gestada en su larga vida como funcionario público, dejó huella en buena parte de su obra y se refleja por igual tanto en su riguroso trabajo diplomático como en sus voluminosas memorias. Poeta de la discreción y de la imagen pública, difícilmente podrían haberle interesado las experimentaciones que caracterizaron al siglo XX en el campo de las artes plásticas.

Tablada y Villaurrutia, por el contrario, sí ejercieron una crítica de "riesgo"; opinaron, y aun debatieron, sobre artistas de su época. De la lectura de Tablada, el vanguardista enamorado de Japón, surgen en Paz sus primeros intereses por Oriente, y su conocimiento inicial de la vanguardia en lengua inglesa, como el *imagism* de Pound. Por su parte, el autor de *Nocturno de Los Ángeles* fue un poeta de calidad excepcional, que dejó fuerte huella en la primera etapa creativa de Paz. Ejemplo de esto es su ensayo *Xavier Villaurrutia en persona y en obra*. Más adelante analizaremos las incursiones de este último en el terreno de la

crítica de arte y los aspectos que alejan o acercan su trabajo del de Paz. Cabe, no obstante, adelantar que, de los escritores críticos que he mencionado, Octavio Paz es el que cuenta con el trabajo más numeroso y consistente, producto de la reflexión de toda una vida, a pesar de no ser tampoco demasiado extenso.

Paz comparte con Villaurrutia no sólo el gusto por las artes visuales sino la profunda interrelación o intertextualidad entre pintura y poesía. Son numerosos los poemas de Villaurrutia cuyo tema central es una pintura, y ha devenido casi un lugar común hablar de la presencia de imágenes de De Chirico en su obra poética. Paz fue muy sensible a estos diálogos entre la poesía y el arte, aunque hay que señalar que, en diferentes épocas, muchos poetas se han sentido identificados con el arte. La poesía contiene imágenes que sólo se pueden concebir de manera plástica. Esto resulta más evidente con el surrealismo por los alcances de esta vanguardia, que impregnó prácticamente todos los terrenos del arte. Poemas surrealistas de Paz nos recuerdan algunos cuadros de Magritte o Paul Delvaux. Algunos cuentos de Juan García Ponce son relatos tejidos a partir de pinturas de Balthus. La arquitectura de Luis Barragán, sometido a una perenne revaloración, se relaciona hoy con los descarnados relatos —en sentido literal y metafórico— de Juan Rulfo.

### ***El poeta y sus pintores***

Los ensayos que Octavio Paz dedica al arte mexicano del siglo XX son: ensayos breves presentaciones de catálogos con motivo de una exposición y artículos que fueron después recopilados por el autor en *Los privilegios de la vista*. El conjunto de los textos contiene algunas definiciones importantes sobre lo que el poeta consideraba acerca del arte moderno del país. Para Paz, la modernidad plástica en México es resultado tanto del “corte” histórico que implica la Revolución de 1910, como de la influencia de las vanguardias artísticas internacionales.

En el primer caso, el poeta deja sentir su descreimiento de las revoluciones, posición que comparte con el muralista Orozco, porque las revoluciones de la edad moderna, con su prédica sobre la justificación de los medios para alcanzar fines supremos, convirtieron las utopías políticas en formas inéditas de opresión

política. No obstante, la Revolución mexicana sacó a la luz a una nación ancestral y diversa en la que conviven el mito y la historia, y que se redescubre a partir de este cambio histórico y social. Es innegable que el arte mexicano del siglo XX se nutre de esta explosión del México mítico que la lucha armada deja al descubierto.

La Revolución mexicana fue, entre las revoluciones del siglo XX, un fenómeno singular. Revuelta nacionalista y agraria, no fue una revolución ideológica. No fue la obra de un partido y apenas si tuvo programa: fue una explosión popular, una sublevación espontánea y que no tuvo una cabeza sino muchas. Siempre me he preguntado si fue una revolución, en el sentido moderno de esta palabra, o una revuelta. Creo que fue una revuelta. Algo así como una explosión de la vida subterránea de México. Nuestra revolución sacó afuera, como en un parto, un México desconocido. Sólo que el niño que nació en 1920 tenía siglos de existencia: era el México popular y tradicional ocultado por el régimen anterior [...] La Revolución mexicana fue el descubrimiento de México por los mexicanos. Insinué que había sido algo así como una gigantesca revuelta; añadido ahora otra palabra: revelación. La Revolución nos reveló a México. Mejor dicho: nos devolvió los ojos para verlo. Y se los devolvió, sobre todo, a los pintores, a los poetas y a los novelistas: Azuela, Rivera, Martín Luis Guzmán, Orozco, López Velarde, Vasconcelos.<sup>7</sup>

Sobre este punto habría que señalar que los linderos entre los siglos no son fácilmente definibles. Los cortes históricos nunca son abruptos; un nuevo orden no puede instaurarse sin contar con las bases del anterior. Paz comulga plenamente con esta idea y su pensamiento político es contrario a estas visiones fundacionales tanto en la historia a secas como en la historia de las mentalidades o del arte. Las revoluciones de la modernidad y, de manera especial las del siglo XX, buscaron hacer *tabula rasa* y, en una interpretación maniquea del tiempo e imbuidos de ese espíritu absoluto que ha caracterizado la modernidad política, sus líderes se consideraron los depositarios de la verdad histórica.

Por otro lado, el concepto de *escuela mexicana* es, también, objeto de revisión por parte de la crítica y la historia.<sup>8</sup> En lo que toca a la influencia de las vanguardias, Paz le concede un espacio fundamental en la comprensión global de la génesis del arte mexicano de la modernidad. Las vanguardias entran tempranamente al país y algunos de los artistas mexicanos de la llamada generación 20-40 viajan por Europa; así, mientras unos residen en el París previo a la Primera Guerra Mundial, otros lo hacen en el periodo de entreguerras.

De los ensayos de Paz sobre artistas mexicanos, los trabajos que a mi juicio son más sólidos por su extensión y, sobre todo porque generan una nueva mirada, son los referidos a José Clemente Orozco y Rufino Tamayo. Ambos ensayos intentan ubicar la genealogía pictórica de los artistas. En ellos las características que menciona Manrique parecen cumplirse. Paz es un espectador de excepción. En estos trabajos se devela la íntima relación poética, las coincidencias históricas (la toma de partido sobre la historia y sus desastres) y las afinidades estéticas. "El ensayo crítico, cuando alcanza la altura suficiente, es el testimonio, válido como tal, de un hombre que se manifiesta a sí mismo y encuentra el canal para hacerlo justamente en ese momento cuasi mágico de la relación que se plantea entre la obra y él mismo."<sup>9</sup>

En mi opinión, el poeta logró con Orozco y Tamayo esos momentos de comunión; ese diálogo íntimo. ¿Por qué su interés por estos dos artistas sobre el universo de la plástica mexicana, además de la indiscutible calidad de ambos? Aventuro una respuesta para cada uno. La causa primordial, considero, son las afinidades, las convergencias distintas y complementarias. Las posiciones políticas —la toma de partido frente a la historia— influyen en el caso de Orozco; las estéticas en el de Tamayo; el gusto por el mito en ambos. En efecto, tanto la obra de Orozco como la de Tamayo son receptáculos de mundos míticos y mágicos a los que no podía ser indiferente un poeta. Ningún poeta moderno ha podido quedar al margen de la poderosa corriente mítica que de manera paralela a

---

<sup>7</sup> Octavio Paz *Re-Visiones: la Pintura Mural*, en "Los privilegios de la vista", FCE México 1987, pp. 228-229.

<sup>8</sup> Véase el ensayo de Luis Martín Lozano, *El proceso del arte moderno en México: reflexiones en torno a una visión finisecular, en 1900-2000*, "Un siglo de arte mexicano". CNCA, México, 2000.

<sup>9</sup> Jorge Manrique, *Op cit*, p.68.

las guerras e infelicidades de los hombres recorre la historia y acompaña su devenir.

La religión secreta de los poetas de todas las épocas, sobre todo de los modernos, ha sido esta vertiente oculta que busca unificar los contrarios y devolver al hombre, eterna quimera, su perdida unidad. El mito influye en Orozco con su visión trágica de la historia y la confluencia de diversas mitologías de carácter religioso y pseudorreligioso. Los mitos y ritos del origen y la fertilidad de la tierra, el hombre enfrentado a la soledad del cosmos, hacen lo propio en el Tamayo vanguardista. Crítica de la historia y del "compromiso político"; crítica a las formas perversas de una modernidad brutal; gusto por la vanguardia y universos alternativos a los crueles cismas históricos que pretenden la abolición del tiempo; la ruptura de la cadena de temporalidad que ata al hombre a su sustancia primordial, tan inasible como palpable: el tiempo. Éstos son los elementos de la elección de Paz.

En cuanto a las posiciones políticas, Octavio Paz, no obstante ser fiel a un espíritu moderno, se negó a consumar la traición de los clérigos de la que habla Julian Benda. En la edad de las ideologías, con sus paraísos sangrientos y sus grises auroras burocráticas, Paz, a contrapelo de una buena parte de la *intelligenza* del siglo XX, no quiso erigirse en arengador ni en guía, y más bien tomó distancia de los nuevos capelos cardenalicios con los que se vestían los ideólogos. Como lo señala el poeta en *Itinerario*, las revoluciones de la edad moderna pretendieron sustituir a las religiones con el propósito de transformar la naturaleza humana y dotar de un sentido la existencia.

Paz mantuvo distancia de aquéllos que sí sucumbieron a la tentación de los absolutos; de los creyentes de las escatologías. Sus divergencias con el más *engagé* de los intelectuales en el siglo XX, Jean Paul Sastre, fueron de diversos órdenes: "poéticas, filosóficas y políticas". Llama la atención que Paz ponga en primer lugar las poéticas, aun cuando son las otras dos las más profundas. En efecto, a diferencia de Heidegger, quien encuentra en la palabra poética la revelación como en el caso de Hölderlin y Rilke, en la filosofía sartriana no hay lugar para la poesía y en general para la literatura. Escuchemos las palabras de Paz sobre Sartre, el ideólogo:

Mis reservas frente a Sartre fueron más de orden político que intelectual o literario. Su espaciosa casuística política, más que sus pesadas novelas y sus ambiciosos tratados filosóficos, provocaron mi repulsa. Casi todos sus ensayos políticos, sus piezas de teatro y sus obras de ficción giran en torno a una idea que ha sido el gran extravío de nuestro siglo: la instauración de una presunta "lógica de la historia" como una instancia moral superior, independiente de la voluntad y de las intenciones de los hombres.<sup>10</sup>

Ya se habló de la repulsa del poeta por los regímenes totalitarios y los intelectuales seducidos por el marxismo y otras ideologías, así como de la distancia que opuso frente a poetas como Louis Aragon, Pablo Neruda, Ezra Pound o T. S. Eliot, a pesar de que algunos fueron fuente de inspiración y de la admiración que despertó en él su obra. Aquí vemos cómo los vasos comunicantes de los que hablara líneas arriba son tan fuertes que impregnaron, no podía ser de otra manera, el trabajo de crítica de arte.

La admiración que le inspira entonces el trabajo de Orozco se debe, a la par de la estancia en San Ildefonso con cuyos murales convive en sus mocedades, a que el muralista no se afilió a las ortodoxias políticas y pictóricas de sus correligionarios. "La excepción fue Orozco, el más libre y profundo de entre ellos (los muralistas)" Orozco fue un disidente, un pintor de penetrante mirada social, que rechazó, a diferencia de Rivera y Siqueiros, el convertirse en ideólogo. Heresiarca dentro de la ortodoxia del muralismo, fue un espíritu religioso embargado de pasión crítica que no esconde su perplejidad frente a los desastres de la historia. "Su religión carecía de dogmas, iglesias y dioses visibles, no de revelaciones y misterios. Religión de cólera justiciera y de piedad vengativa. Anticlerical, antiescolástico, antifariseo, solitario taciturno y sarcástico, amó y odió a sus semejantes con la misma exasperación con que se amó y se detestó a sí mismo."<sup>11</sup>

---

<sup>10</sup> Octavio Paz, *Itinerario*, Fondo de Cultura Económica, México 1995, p. 84.

<sup>11</sup> Octavio Paz, *Ocultación y descubrimiento de Orozco*, Vuelta N0. 119, octubre 1986,p.23.

A diferencia de sus compañeros muralistas, poseídos por la dualidad del maniqueísmo, Orozco vio la historia como el gran teatro del mundo, y percibió la tragedia de la modernidad. En esta denuncia de la deshumanización moderna y en el peligro que entraña esta etapa de ausencia del ser, hay una consanguinidad entre el pensamiento paciano y las ideas de Orozco.

La primera parte de este ensayo intenta explicar precisamente el malestar ontológico que configura el mundo moderno y en el que coinciden muchos poetas modernos —desde la modernidad más temprana—, así como una gran cantidad de pensadores. La crítica de la modernidad es uno de los ejes del pensamiento y la filosofía de Occidente. Paz entronca en esta crítica en su calidad de poeta y de intelectual, por lo que su identificación con el muralista es, además de política y estética, filosófica.

El descreimiento orozquiano de la revolución como uno de los signos inequívocos de la modernidad (revelación mesiánica y escatológica, y promesa de un regreso a la edad de oro) desemboca en la mirada desencantada del artista sobre la Revolución mexicana, periodo que le fascina tanto como la Conquista. Ambos acontecimientos históricos son vistos, ante todo, como una fuente de dolor e impregnados por el azar y la subjetividad humana. En el texto sobre Orozco, Paz hace mención de este desencanto cuando comenta la serie *México en revolución* (óleos, acuarelas, aguafuertes, dibujos y litografías).

Ve a la revolución con ojos de artista, no de ideólogo: no es un movimiento de éste o aquel partido sino la erupción de las profundidades históricas y psicológicas de nuestro pueblo. En esas pinturas hay grandeza y hay horror, fusilamientos y saqueos, violaciones y bailoteo en el fango y la sangre, heroísmo y piedad, melancolía y cólera. Hay un maguey sobre la tierra reseca, verde presencia tenaz como la vida.<sup>12</sup>

La visión sobre la Revolución mexicana de Orozco coincide, de acuerdo con el poeta, con la de los novelistas de la Revolución y, en especial, con Mariano Azuela, Martín Luis Guzmán y José Vasconcelos: en todos ellos hay una mirada



crítica que denuncia los abusos y la demagogia de los caudillos revolucionarios. La cercanía filosófica y estética de Paz y Orozco también se alimenta de la identificación del pintor con ciertas formas de esoterismo y religiones orientales durante sus años *délficos* en el círculo del poeta griego Angelo Sikelianos y de su esposa.

No estoy diciendo que la pasión de Paz por India y Oriente tenga el mismo sentido que la influencia esotérica en las ideas y el trabajo pictórico de Orozco. La filiación racionalista del poeta quizá lo impediría. Paz es un intelectual y poeta crítico de la modernidad; su credo liberal y su defensa de la sociedad abierta lo mantienen a distancia de las diferentes formas de irracionalismo. Admiró a Oriente e India como reconocimiento y configuración de la otredad. Vio los signos cuerpo y no cuerpo como las gramáticas de la vida que separan a Oriente de Occidente. Pero así como se mantuvo alejado de ciertas tentaciones ideológicas, comprendió que entregarse por completo al mito y la tradición puede desembocar en caminos ya conocidos por el siglo XX que, en resumidas cuentas, terminan en la identificación con una ideología, como ocurrió con los devaneos de Heidegger hacia el nazismo, la admiración de Ezra Pound por la Italia fascista o el credo maurrasiano y monárquico de T. S. Eliot.<sup>13</sup>

Pese a su crítica de la sociedad moderna, Paz recoge y asume buena parte de la herencia ilustrada. En el caso de Orozco, el horror y la atracción que le inspira la modernidad y sus engendros tiene quizá un origen religioso. La lectura del Apocalipsis, de acuerdo con Paz, influye poderosamente en su obra. El descreimiento de las revoluciones, entre la que está la mexicana, tiene su correlato en el horror que le producen las grandes ciudades. Una imagen

---

<sup>12</sup> *Op cit*, p.22

<sup>13</sup> Sobre este tema ver *Los hijos del limo*, una de las obras más importantes de Octavio Paz en el campo de la poesía. Sobre las posiciones políticas de Heidegger ver los ensayos de Juan Cristóbal Cruz, *Robert Musil: La ciencia y la vida y Robert Musil el Anti-Spengler* en *Estudios* 55 y 59 invierno 1998-1999 1999-2000 ITAM, El primero aborda las posiciones que en materia de ciencia prevalecían en el mundo cultural alemán en los años veinte, en el segundo los puntos de vista de Musil sobre el historicismo spengleriano. En estos ensayos el autor hace referencias a las posiciones de Heidegger sobre la ciencia y la técnica, quien ve en el nazismo "la única alternativa y la única esperanza metafísica de nuestra época...". Pensamiento caracterizado por un nihilismo histórico y un rechazo a la modernidad y a la democracia que se opone a la posición de otro pensador de expresión alemana, mejor conocido como novelista: Robert Musil, autor de una de las novelas más enigmáticas y representativas del siglo XX, *El hombre sin atributos*. Los ensayos esbozan los elementos

arquetípica y central en Orozco es Roma/Babilonia: "Babilonia era Roma para San Juan; para Orozco Babilonia es la revolución triunfante y, también, las grandes ciudades modernas: Nueva York, Londres, París, Berlín [...] Babilonia es cosmópolis, la Gran Ramera."<sup>14</sup>

Las inclinaciones "esotéricas", o quizá debiéramos llamarlas espirituales de Orozco estarían entonces cercanas a la "religión secreta" que los poetas modernos han experimentado al sentirse ajenos y excluidos del mundo moderno, la otra religión de Occidente, la de los neoplatónicos de Florencia, la creencia en el ritmo y las armonías universales. La teosofía y las tradiciones ocultas fueron la pasión de Blake, Yeats, Pessoa; de los poetas simbolistas y románticos, y, antes, de Ronsard y los metafísicos ingleses. Esta vertiente de creencias también tocó a los modernistas latinoamericanos e influyó asimismo en artistas modernos como Kandinsky y Mondrian. La influencia del simbolismo en este aspecto pudo haber tenido eco en la visión orozquiana del mundo y del hombre.

Una peculiaridad de los simbolistas fue su inquietud por diversas formas de religiosidad o espiritualidad encauzadas por la vía de la experiencia esotérica: de Baudelaire a Mallarmé y Maeterlinck, o de Huysmans a Sar Péladan en el campo de las letras, y , en el de la pintura, de Moreau y Redon a los artistas que integraron los salones de rosacruces, o bien hasta los neosimbolistas abstractos (Kandinsky, Kupka, Mondrian), los artistas demuestran una amplia gama de conocimientos e intereses acerca de las prácticas mágicas, la cábala, el misticismo rosacruz y, sobre todo, la teosofía.<sup>15</sup>

---

de una discusión sobre el papel de la ciencia, la política y la visión de la historia que sin duda tiene mucho que ver con el tema de la crítica a la modernidad y sus efectos por parte de pensadores y poetas.

<sup>14</sup> *Op cit*, p.23. Sobre este punto habría que matizar con base en la lectura del texto de Teresa del Conde, *Sobre la personalidad de Orozco*, en *Orozco una relectura*, México UNAM, 1983, en el que hace un análisis de la personalidad del artista a partir de conceptos de psicología y psicoanálisis, en él establece que Orozco se sintió atraído por la ciudad de Nueva York y especialmente por la arquitectura de Manhattan, así como su predilección por la vida urbana y la belleza que encontraba en la tecnología y el maquinismo modernos. La modernidad despierta siempre posiciones encontradas, fascina y aterra al mismo tiempo; quién puede negarle sus bondades –imaginemos un mundo sin anestesia ha dicho José Emilio Pacheco. Pero ¿acaso es posible negar sus catástrofes

<sup>15</sup> Fausto Ramírez, *Artistas e iniciados en la obra mural de Orozco*, *Op cit*.

En el caso específico de Orozco, y de acuerdo con el ensayo de Fausto Ramírez, las influencias propiamente filosóficas podrían provenir de ciertos ateneístas como Antonio Caso y José Vasconcelos. Este último, sobre todo, fue un estudioso de temas espiritistas y de teosofía en libros como *Pitágoras, una teoría del ritmo* y *El monismo estético*. De igual manera la pasión por los estudios orientales está ya claramente señalada en las influencias filosóficas que recibieron los ateneístas —y por esa vía también Orozco—, en particular Schopenhauer quien, junto con Bergson, Nietzsche y Spengler, fueron los ejes de su pensamiento. Antes, durante la gestión de Vasconcelos al frente de la Secretaría de Educación Pública, había realizado viñetas para ediciones populares en español de Eurípides, Platón y Plotino. Tal vez sería conveniente reparar en la figura de este último filósofo, principal representante de la escuela neoplatónica e iniciador, a juicio de los especialistas, de la teología negativa, cuya lectura influyó a Vasconcelos y posiblemente también a Orozco.

En varios ensayos sobre Orozco, contenidos en el libro *Orozco: una relectura*, queda asentada la influencia que el círculo délfico, el famoso *Ashram* de Nueva York, tuvo en los murales realizados en Estados Unidos, particularmente en el de Pomona Collage,<sup>16</sup> y en su contacto con el geómetra canadiense Jay Hambidge y su “simetría dinámica”, aunque la influencia griega y del neoplatonismo venían, como he señalado, de su formación. De hecho, algunas de las obras realizadas en México como el mural de la Escuela Nacional Preparatoria y el de la casa de los azulejos contienen iconografía y elementos claramente vinculados a estas tendencias. En suma, más allá de las diferencias que llevaron al poeta y al pintor a aproximarse a la otredad —el conocimiento oculto en un caso, las culturas orientales en otro—; quizá lo que ambos buscaron es lo que todo artista y todo hombre busca en algún momento: un sentido a su existencia.

La interpretación “esotérica” de la historia es toda una vertiente de la cultura occidental. Esta visión es profundamente distante de la ideología marxista que conquistó el corazón y la mente de muchos artistas e intelectuales desde el siglo XIX, y que provocó que algunos artistas, buenos artistas, se convirtieran también

---

<sup>16</sup> Véase Jacqueline Barnitz, *Los años délficos de Orozco*, *Op cit.* Para una apreciación del mural de Pomona College, ver Justino Fernández, *La pintura moderna mexicana*, Editorial Pormaca, México 1964.

en canallas, tal como afirmara Breton de poetas como Louis Aragon y Paul Éluard.<sup>17</sup> Por supuesto que la corrección política, llamémosle mejor la defensa de las buenas causas, no tiene relación directa con la calidad del poeta o del artista. Juan Goytisolo nos recuerda la figura de Quevedo, el poeta español del siglo de oro: "Quevedo era un perfecto canalla. Odiaba a las mujeres, a los homosexuales, a los judíos, a los moros, a los negros; alardeaba de un patriotismo extraordinario y luego se descubrió que estaba a sueldo de la embajada de Francia: el canalla perfecto. Y sin embargo, un poeta genial".<sup>18</sup>

Los estudios sobre mitos, espiritualidad oriental, cábala y gnosticismo habían despertado el interés de muchos investigadores en la década de los treinta. De hecho, el círculo délfico es uno de los frutos de este interés generalizado. Por supuesto que la búsqueda de un conocimiento secreto ha sido una constante en la historia de la humanidad, pero es un hecho que la atmósfera de escepticismo que prevaleció después de la Primera Guerra Mundial, y que suponía un fracaso de la racionalidad, llevó a una buena parte de la inteligencia europea y mundial a voltear la mirada a otras formas de conocimiento y aprehensión de la realidad, diferentes del método científico.

Como una expresión de ese ánimo, toda una generación de pensadores alemanes tuvo como eje la crítica de los principales postulados de la modernidad. La inestabilidad política y económica que siguió al conflicto, así como la debilidad de la Sociedad de Naciones y de los acuerdos logrados en Versalles, alimentaron también esta corriente de desencanto acerca de las posibilidades de la racionalidad occidental. Fruto de ese ánimo fue la creación en los años treinta del Círculo de Eranos en Ascona, Suiza, entre cuyos fundadores se encuentran el psicoanalista C. G. Jung y el fenomenólogo de las religiones Otto. El Círculo tuvo un carácter multidisciplinario; en él participaron una gran cantidad de mitólogos y estudiosos de las religiones. Los temas de estudio no podrían ser más sugerentes y mantienen intacta su actualidad: el sentido de la vida y de la existencia humana; la pregunta radical por Dios, el bien y el mal; la capacidad de la razón occidental y

---

<sup>17</sup> Octavio Paz, *Re-Visiones: La Pintura Mural en Los privilegios de la vista*, F.C.E. México 1987, p. 146.

<sup>18</sup> Juan Goytisolo, *La belleza del mundo es más duradera que el dolor humano*, Entrevista en el suplemento *Babelia*, El País, sábado 15 de febrero de 2003, p.3.

sus límites; la vivencia del amor y la muerte. Toda proporción guardada, el *Ashram* de Nueva York fue un pequeño círculo de Eranos. El interés por estos temas era entonces parte del *zeitgeist* dominante.

Los dos elementos que he mencionado, las heterodoxias oroquianas y su inclinación por el mito y la tradición oculta, pueden tal vez configurar la "afinidad" entre el pintor y el poeta —se da por descontado el enorme talento pictórico de Orozco, admirado por Paz—. A ello habría que sumar las experimentaciones estéticas y estilísticas de Orozco; por ejemplo, sus incursiones en la abstracción, consumando así, a los ojos de Paz, otra ruptura; esta vez con la ortodoxia figurativa que había establecido el muralismo.

En el caso de Tamayo la admiración, como ya se ha dicho, toca más bien su gusto vanguardista. El artista abjura del muralismo politizado y rompe el espeso velo de nacionalismo que intentó convertirse en estética oficial. El trabajo de este pintor solar, como lo llama el poeta, se inscribe en las vanguardias internacionales sin perder su profunda identidad. La ruptura de Tamayo y su mirada abierta hacia el arte internacional, a partir de finales de la década de los cuarenta, constituyeron también un acto político. La ortodoxia política no sólo concibe de una manera cerrada a la sociedad y al ser humano, como un todo maleable y transformable, sino considera igualmente que el arte y la moral particular y social deben quedar subsumidos a esas entelequias que llevan los nombres de "nueva sociedad" y "hombre nuevo". En suma, la ortodoxia política rima con la ortodoxia estética y con la ortodoxia sexual.

La trayectoria pictórica de Tamayo es la forma más depurada de lo que se ha dado en llamar "mestizaje artístico". La influencia del arte prehispánico fue decisiva, al decir del propio pintor. Sin embargo, así como este arte fue significativo para toda una generación de artistas mexicanos, asimismo están presentes en el trabajo de Tamayo: la pintura de la Escuela de París, particularmente Dubuffet, cuyas deformaciones y reducciones de la figura humana alcanzan un nivel sígnico y simbólico a las que no fue ajeno el Tamayo cosmopolita; la escuela metafísica de Giorgio de Chirico, con quien son evidentes nítidas convergencias en pintores como María Izquierdo y Agustín Lazo, Julio

Castellanos o Carlos Orozco Romero, y que pudiera leerse hasta en artistas como Rodolfo Morales, con las plazas celestiales de su Ocotlán natal, así como Picasso. Tamayo conoció el friso *Guernica*, que seguramente dejó onda huella en sus pinturas sobre animales, impregnadas también de profunda mexicanidad. El símbolo del caballo como instrumento de destrucción y emisario del Apocalipsis está presente tanto en Tamayo como en Orozco; y, sin duda, es uno de los elementos iconográficos de la obra más conocida del pintor español. A juicio de algunos críticos hay asimismo en Tamayo convergencias y diálogos con la arquitectura y el arte barrocos.<sup>19</sup>

Se trata entonces de un artista abierto a un sinfín de influencias, intercambios y diálogos, al que bien podría aplicársele la frase de "ciudadano del mundo"; un artista al que nada de la pintura le es ajeno. Se trataría de un "artista del mundo", no sólo por la enorme difusión internacional que ha tenido su obra sino, igualmente, por que absorbió la riqueza cultural y artística del siglo, que incluía, ciertamente, la de su propio entorno.

Sobre la presencia del mito en Tamayo y las fuerzas cósmicas que transitan por su obra se habla de la música. La música celestial que a veces parece escucharse en *Las músicas dormidas*, en los colores brillantes u oscuros que encierran sonidos mágicos, o en los perros de su bestiario como en *Animales* o en sus paisajes casi abstractos. Es difícil no hacer poesía con la obra de Tamayo. El pintor cautivó al poeta. La aventura plástica de Tamayo alimentó los deliquios poéticos de Paz, hecho que testimonia la coincidencia estética entre el artista y el poeta. Resulta entonces significativo que con una portada de Tamayo se publique, a principios de los años cincuenta, *¿Águila o sol?*, serie de poemas en prosa donde el poeta explora universos personales y míticos. El pintor encarna, a la vez, el tiempo mítico, aquél de la circularidad de las estaciones y la naturaleza, y el tiempo lineal de la modernidad. Es el pintor de la tierra y de los astros; encarna las contradicciones, pero igualmente reconcilia la dualidad del mundo. En Tamayo, Paz descubre muchas de sus propias preocupaciones como poeta; entre otras, la dualidad femenino-masculino y la revelación del mundo mítico:

---

<sup>19</sup> Teresa del Conde, *Op cit*, p.126.

Tamayo es un hijo de la tierra y del sol [...] Hoy ilumina a sus más altas creaciones. Su materia al mismo tiempo reconcentrada y jugosa, rica y severa, está hecha de la substancia de ese sol secreto. Un sol que, si es el de su infancia, es también el de la infancia del mundo y, más entrañablemente, el mismo que preside los cálculos astronómicos de los antiguos mexicanos, la sucesión ritual de sus fiestas y el sentido de sus vidas. La presencia del elemento solar, positivo, engendra la presencia de un principio contrario. La unidad esencial del mundo se manifiesta como dualidad: la vida se alimenta de la muerte. El elemento solar rima con el lunar. El principio masculino sostiene en todas las telas de Tamayo un diálogo con el principio lunar. La luna que arde en algunos de sus cuadros rige el hieratismo de esas mujeres que se tienden en posición de sacrificio. Necesario complemento del sol, la luna ha dado a esta pintura su verdadero equilibrio, no en el sentido de la armonía de las proyecciones, sino en el más decisivo de inclinar la balanza con el peso de la muerte y la noche. Y acaso ese mismo principio lunar sea la raíz de la delicadez refinada de algunos fragmentos de sus telas, vecinos siempre de trozos sombríos y bárbaros. Porque Tamayo sabe instintivamente que México no es sólo un país hosco y trágico sino que también es la tierra del colibrí, de los matos de plumas, de las "piñatas" y de las máscaras de turquesa.<sup>20</sup>

Tamayo, como el pintor que encarna los dualismos fundamentales del hombre y del cosmos, así como sus fuentes míticas y el posible sentido metafísico de su obra, fue abordado por otros críticos en términos muy similares a los de Octavio Paz. Un ejemplo de ello es este fragmento de un texto de Juan García Ponce:

El hombre temporal es enfrentado al infinito; las presiones de la realidad se oponen a la angustia del vacío. Frente al doloroso gesto y el grito desesperado se encuentra el silencio de la nada y todo gira bajo el signo

de la vida y la muerte, la noche y el día. Astro refulgente, el sol preside como imagen del principio masculino, o la luna cubre a las figuras del silencio. La vigilia y el sueño, la luz abstracta de la inteligencia o la oscura fertilidad de la tierra, se funden como partes de un solo principio. La muerte es también resurrección.<sup>21</sup>

He ahí la respuesta que intento esbozar. Paz se sintió artística e ideológicamente más cercano a Orozco y a Tamayo. Le atrajeron por igual la tragedia y lo terrible del autor de *El hombre en llamas*, como su mirada crítica a las ideologías y a las geometrías reduccionistas de la historia, al igual que las innovaciones estilísticas, el cosmopolitismo y la mexicanidad abierta e incluyente en Tamayo. Por ello sus ensayos sobre estos artistas son de mayor extensión y transpiran algo que puede definirse como entusiasmo, el entusiasmo de la identificación. Se trata de ensayos ricos en argumentos; más concentrados, y que dejan ver con nitidez el gusto del poeta.

### **Otras travesías**

El resto de la obra de crítica de arte que versa sobre artistas mexicanos del siglo XX contiene algunos elementos importantes, pero ninguno de sus ensayos alcanza la profundidad de los dedicados a estos dos artistas. En algunos, Paz introduce elementos innovadores o establece paralelismos con la poesía: Por ejemplo, en un breve texto de 1942 sobre el paisajista José María Velasco y la cercanía a la poesía de Manuel José Othon. De acuerdo con Alberto Ruy Sánchez, el escritor esboza en este ensayo elementos de una filosofía del arte,<sup>22</sup> mismos que, a mi juicio, son difíciles de apreciar y que, en todo caso, el poeta no continuó explorando.

En su ensayo de Hermenegildo Bustos, señala la cercanía entre el pintor de Guanajuato y los retratos pintados sobre tablillas de madera para las tumbas

---

<sup>20</sup> Octavio Paz, *Tamayo en la pintura mexicana*, *Opcit*, pp. 327-328.

<sup>21</sup> Juan García Ponce, *Rufino Tamayo*, Galería de arte Misrachi, México 1967.

<sup>22</sup> Alberto Ruy Sánchez, *Itinerarios de una mirada*, en *Los privilegios de la vista*, Centro Cultural Arte Contemporáneo, México 1990, P.41.



griegas y romanas del Egipto cristiano, encontradas en la región del Fayum. En cuanto al siglo XX mexicano, el poeta de Mixcoac pone atención en algunos artistas y creadores que eran ignorados por la crítica de entonces. Aquí es necesario hacer una precisión, que hará justicia a la crítica de arte profesional. Cuando Paz empezó a escribir sobre arte había pocos especialistas que abordaran el arte moderno, quizá sólo pueda mencionarse algunos nombres: Justino Fernández, Jorge Crespo de la Serna, Paul Westheim, como los que de manera sistemática y especializada ejercieron la crítica de arte. También, cabe señalar que algunos artistas se convirtieron en críticos; tales fueron los casos de Rodríguez Lozano, Antonio Ruiz o Rivera y Orozco, entre otros muchos. Margarita Nelken, Raquel Tibol e Ida Rodríguez fueron voces que publicaban regularmente.<sup>23</sup> La crítica ocasional era frecuente por parte de intelectuales y abogados, como el caso de Samuel Ramos y Antonio Gómez Robledo, quienes dedicaron ensayos y artículos a algunos artistas, principalmente los muralistas. El México de los cuarenta, cincuenta, e incluso sesenta, era todavía una sociedad cerrada —lo digo en sentido popperiano— y literal. La información no circulaba fácilmente y no siempre fue sencillo romper el cerco oficial en torno a la estética. De ahí que la influencia de que ha gozado el poeta en el dominio de la crítica de arte se beneficie también del reducido grupo de estudiosos de esa disciplina y su escasa presencia en revistas y secciones culturales. Así, aunque el trabajo de crítica de arte provenía de diferentes fuentes, la literatura fue el semillero fundamental. El trabajo que en esta materia llevó a cabo Xavier Villaurrutia —aunque breve y limitado en cuanto a su capacidad referencial, si seguimos a Manrique en las cualidades del crítico— debió influir en el ánimo y gusto de Paz. Esta situación, de escasa crítica y casi monopolio de escritores, fue paulatinamente desapareciendo cuando nuevas generaciones de críticos profesionales irrumpieron en el panorama de la plástica nacional.

---

<sup>23</sup> Para tener un panorama de la crítica sobre arte mexicano de la segunda mitad del siglo XX ver Teresa del Conde, Sobretiro de *Las Humanidades en México 1959-1975, La crítica y el arte colonial, moderno y contemporáneo*, Universidad Nacional Autónoma de México, México 1978. En este opúsculo se establece una clasificación de autores que han abordado el arte mexicano: "autores con formación universitaria, con base cultural de formación en su mayor parte autodidacta, la crítica de arte de raigambre literaria y los escritos de los propios artistas", p.109.

De manera innegable debemos a Paz una mirada que, en algunos casos, contribuyó al rescate de artistas olvidados. Ello fue un elemento que aprovechó para, ocasionalmente, fustigar a la crítica, sobre todo en sus últimos ensayos y artículos de arte. En su brevísima nota sobre el arquitecto Luis Barragán, a propósito de la obtención del Premio Pritzker, afirma, no sin cierta indignación, el olvido de la crítica de la obra del arquitecto y culpa de ello a los bandos ideológicos y a las capillas culturales fuertemente ideologizadas:

¿Cómo explicar la reserva, rayana en la indiferencia con que han recibido esta noticia los mundos y mundillos culturales de México, para no hablar del increíble silencio del Instituto Nacional de Bellas Artes? Esta actitud se debe, probablemente, a la influencia de la ideología y la política. Barragán es un artista silencioso y solitario, que ha vivido lejos de los bandos ideológicos y de la superstición del "arte comprometido". Lección moral y estética sobre la que deberían reflexionar los artistas y los escritores: las obras quedan, las declaraciones se desvanecen, son humo. Las ideologías van y vienen pero los poemas, los templos, las sonatas y las novelas permanecen. Reducir el arte a la actualidad ideológica y política es condenarlo a la vida precaria de las moscas y los moscardones.<sup>24</sup>

Octavio Paz se sintió fuertemente atraído por el movimiento artístico llamado *Ruptura*, por lo que tenía de defensa de la creación individual del artista sin condicionamientos estéticos y políticos. Muchas de sus actitudes y gestos parecían ser tomados de las vanguardias. La misma palabra *ruptura* no podía ser ajena a un modernista irredento y escéptico como él; rupturas y restauraciones han sido el movimiento circular del arte.

La *Ruptura* irrumpió a finales de la década de los cincuenta para desvanecer la espesa *cortina de nopal*, como la llamó José Luis Cuevas. Sus artistas, entre otros, José Luis Cuevas, Manuel Felguérez, Vicente Rojo, Roger von Gunten, Fernando García Ponce, Juan Soriano, Alberto Gironella, Lilia

---

<sup>24</sup> Octavio Paz, *Luis Barragán y los usos de la tradición*, Los privilegios de la vista, Fondo de Cultura Económica, México 1987, pp. 396-397.

Carrillo, Pedro Coronel, Enrique Echeverría, buscaron romper el cerco oficial y estético que representaba el arte nacionalista. Artistas con diferentes formaciones, que compartían amistades e intereses, se inscribieron, todos ellos, desde diferentes ángulos y modalidades, en la abstracción y el geometrismo, aunque influidos por movimientos como el tachismo y el informalismo. Hubo algunos, como Soriano que nunca abandonaron del todo la figura, al igual que Tamayo, quien fue “rupturista” *avant la lettre*.

La Ruptura puede considerarse como un movimiento específico de la ciudad de México, espacio privilegiado para la producción y difusión artísticas. En este sentido abreva en la experiencia de las grandes vanguardias históricas; movimientos urbanos por definición que sólo podían prosperar dentro de la estructura real y simbólica que representa la ciudad moderna, considerada como el espacio de la tolerancia y el cambio, de las disputas teóricas, del cruce de influencias y del cosmopolitismo (aunque la ciudad de México de finales de la década de los cincuenta distaba de ser una ciudad cosmopolita y una gran parte de la elite intelectual era parroquial, si existían cenáculos y grupos que estaban al tanto de lo que ocurría en materia de arte en Nueva York, Londres o París); escaparate del ritmo vertiginoso de los tiempos modernos, elementos todos que generan una percepción del mundo y una forma de arte radicalmente distinta de la del pasado.

La Ruptura fue un movimiento urbano por excelencia, que no escatimó en gestos vanguardistas y acciones funambulescas, sobre todo de artistas como José Luis Cuevas. Su influencia sobre la cultura mexicana, no sólo sobre las artes plásticas, fue decisiva y permeó a toda una generación en las artes plásticas, en la literatura y en otros quehaceres artísticos.<sup>25</sup>

Este movimiento urbano propició que el país, y específicamente la ciudad de México, se asomaran a una tímida modernidad, tan incompleta y subsidiaria

---

<sup>25</sup> Sería muy interesante establecer las líneas de contacto entre los artistas de la generación de la ruptura y los novelistas y escritores cercanos al movimiento, particularmente Juan García Ponce. Los escritores que corresponden al menos cronológicamente a esa generación forman parte ya del canon mexicano por derecho propio. Algunas de sus novelas representan por sus innovaciones estilísticas, temáticas y conceptuales, cercanas al *nouveau roman*, la contraparte literaria del movimiento de la ruptura. Autores como Juan Vicente Melo, Salvador Elizondo, José Emilio Pacheco y el propio García Ponce comparten e impulsan el espíritu del movimiento. Varios de ellos ejercieron la crítica de arte. También novelas como *Farabeuf* de Elizondo y

como la que experimentaba el país en los órdenes económico y político. La Ruptura intentó, como antes lo hiciera Contemporáneos —traductores de los modernistas anglosajones y franceses— en el ámbito literario, la incorporación de la plástica nacional a las corrientes internacionales, en momentos en los que un resquebrajado oficialismo estético hacía la imposible defensa de la sátira menipea en la que se había convertido el muralismo. Quedaba de manifiesto la imposibilidad del dictum *No hay más ruta que la nuestra*, y la concepción de una estética en la que lo mexicano se reducía a lo indígena, así como la legitimidad y validez del arte al compromiso ideológico, verdadero marco de referencia de la actividad artística.

Paz señala que el muralismo “se había convertido en un dogma estético e ideológico. Dos extremos, dos imposturas: el nacionalismo y la ideología. Además de la desmesura retórica, la visión sumaria de la historia, las invenciones convertidas en recetas, los lugares comunes, el patetismo”,<sup>26</sup> características que señaló desde los orígenes del movimiento. El *Ministerio de la redención*, de José Vasconcelos, como lo llama el escritor Christopher Domínguez Michel, llegaba a su fin de manera paralela al arribo de la “revolución traicionada”; al anquilosamiento de una revolución triunfante e institucionalizada cuyo reservorio último y seguro era la retórica florida de los políticos, autoerigidos en guardianes celosos de la tradición.

El aspecto de la Ruptura que más fascinó a Paz, además y sin excluir su gusto estético modernista, fue la libertad de creación que proclamaba. Como lo señala Juan García Ponce, sin duda uno de los protagonistas del movimiento del lado de la crítica:

La Ruptura consistió en crear una serie de obras en las cuales se hacía evidente una variedad de estilos que de ahí en adelante fue la pintura mexicana. Su característica principal consistió en que cada pintor seguía libremente, y sin ninguna exigencia anterior, la verdad creada por cada

---

*Morirás lejos* de José Emilio constituyen por sí mismas una ruptura fundamental dentro de la literatura mexicana.

<sup>26</sup> Manuel Ulacia, *Octavio Paz: poesía, pintura, música, etcétera. Conversaciones con Octavio Paz* Entrevista, Revista Iberoamericana N0. 148-149, México Julio-diciembre de 1989, p.622.

cuadro o por cada estilo cuya forma era la expresión de una multiplicidad de estilos, como es natural. Así podrían colocarse frente a frente maneras diferentes de entender el arte abstracto o el realismo. Nadie puede considerar más que por los valores de la obra en sí las formas de Vicente Rojo o Lilia Carrillo, por ejemplo; de Roger Von Gunten o de Pedro Coronel. La vastedad de este horizonte no estaba limitada por ninguna regla; cada obra debía establecer sus reglas por sí misma. Ésta también era una ventaja para el crítico que se ocupase de ellas. ¡Cuántas diferencias y todas definidas por la obra en sí! Esto es en última instancia lo que nos demuestra aquello que se ha denominado Ruptura. La Ruptura es de este modo un sinónimo de libertad creadora.<sup>27</sup>

La distancia que la Ruptura toma en relación con el arte nacionalista del pasado es un elemento fundamental. Cuando Paz habla sobre los murales que hizo Felguérez (el del cine Diana "vasto e intrincado juego de palancas, tornillos, ruedas, tornos, ejes, poleas y arandelas", y el del edificio de la Concamin), pone de relieve las características plásticas de las obras y la visión escultórica del artista, cuyas preocupaciones plásticas estarían más cercanas a Zadkine o Gabo, y establece las diferencias con los murales ideológicos de Rivera o Siqueiros. "El arte público de Felguérez es un arte especulativo".<sup>28</sup>

En un breve texto en el que Paz hace gala de un juego de ingenio y agudeza, queda de manifiesto que lo que más admira de José Luis Cuevas es su actitud iconoclasta: "Su figura es popular en los anales de la hechicería y el folklore. En algunos poblados ha sido divinizado, sobre todo entre las llamadas 'sectas furiosas', como las bacantes y las ménades; en ciertos barrios de las afueras, eternamente crepusculares, su nombre es anatema y lo exorcizan con el antiguo método del 'ninguneo' y con el no menos antiguo del ladrido".<sup>29</sup>

---

<sup>27</sup> Juan García Ponce, *pintores independientes*. Catálogo de la exposición Ruptura en el Museo José Luis Cuevas, México 2002, p.26.

<sup>28</sup> Octavio Paz, *El espacio Múltiple*, en Los privilegios de la vista, Fondo de Cultura Económica, México, 1987, p.451.

<sup>29</sup> Octavio paz, Descripción de José Luis Cuevas, *Ibid*, p.454.

La libertad creadora del movimiento de la Ruptura llamó la atención del poeta, así como la filiación de estos artistas a los movimientos internacionales, lo que permitió ventilar literalmente el ambiente artístico nacional. Es por esta razón, por el aire fresco que aportaron, que el poeta se sintió atraído por los artistas europeos que llegaron a México, y que hoy forman parte de la historia del arte de nuestro país. Artistas como Remedios Varo, Wolfgang Paalen o Leonora Carrington, quienes, además de su filiación surrealista —movimiento esencial en la trayectoria del poeta—, también propiciaron una apertura en el México cerrado de entonces. Más allá de la innegable identificación personal y artística que vinculan las imágenes plásticas y poéticas, con la llegada de estos artistas, al igual que con la generación de la Ruptura, “el aire del mundo penetró a México y los artistas jóvenes pudieron respirar un poco mejor”.

Las vinculaciones entre Paz y el movimiento surrealista han sido ya objeto de estudio e investigación. No está, sin embargo, de más decir que quizá falte por investigar la influencia que los artistas del surrealismo, en especial aquellos que llegaron a México y con quienes el poeta compartió importantes momentos de su vida intelectual, tuvo en el desarrollo de su obra, en particular la poética.<sup>30</sup> En algunos de sus poemas las imágenes surrealistas son tan *plásticas* que pueden palparse; de manera irremisible nos remiten a los artistas que en el siglo XX marcaron esa gran aventura de la imaginación, sin duda, la más original de las vanguardias.

### ***Las enseñanzas de Xavier***

El ejercicio de la crítica de arte en Octavio Paz —que sin duda ejerció, pese a su reticencia a asumirse como tal— tiene quizá uno de sus orígenes en el camino abierto por el poeta Xavier Villaurrutia. La figura de Villaurrutia representa un faro poético para Paz. Es, junto con Carlos Pellicer y Jorge Cuesta, las figuras que, del grupo de los Contemporáneos, más interesaron al joven Paz. Varios de ellos

---

<sup>30</sup> Paz trabajó ocasionalmente con algunos de estos artistas. Un ejemplo es la única obra de teatro de Octavio Paz, *La hija de Rapaccini*, a partir de un cuento de Nathaniel Hawthorne, estrenada en 1956 en el marco del proyecto *Poesía en voz alta* que llevó a cabo Difusión Cultural de la UNAM dirigido por Jaime García Terrés, la puesta en escena tuvo la colaboración escenográfica de Leonora Carrington.

practicaron regularmente la crítica de arte y fueron cercanos a artistas como Julio Castellanos, Agustín Lazo, Juan Soriano, etcétera.

Villaurrutia fue con toda certeza un poeta excepcional que bebió de las fuentes de su tiempo. Lector de *El inmoralista*, de Gide, y traductor de *El matrimonio del cielo y del infierno*, de Blake, influido en sus comienzos por los simbolistas franceses y los modernistas, su poesía "se insufló" posteriormente con un hálito vanguardista que no sacrificó ni la forma ni la precisión de su eficacia poética. *Reflejos*, su primer libro de poesía, manifiesta ya una filiación vanguardista y una preocupación plástica; hay diálogos con el futurismo y el surrealismo; los retratos son objeto de reflexión poética. Está presente su interés por la pintura en poemas como "Cezanne"<sup>31</sup> y "Cuadro"; casi podríamos decir que de una buena parte de su poesía transpira su gusto por la pintura. De acuerdo con Luis Mario Schneider parte de esa filiación con las vanguardias se manifiesta en su gusto por el arte, mismo que también ejerció otro *avant garde*, José Juan Tablada, con lo cual ambos se insertan en la tradición moderna iniciada por Baudelaire.<sup>32</sup> En las *Obras* —título del volumen que reúne sus obras completas— encontramos breves ensayos sobre pintores virreinales o del siglo XIX como José María Velazco y Julio Ruelas, y también de Joaquín Clausell, Roberto Montenegro, Agustín Lazo, Diego Rivera, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros, María Izquierdo, Julio Castellanos, Rufino Tamayo y Ramón Galla, entre otros.

Su universo de la plástica fue grande y, aun cuando gustó más del arte de su tiempo —la mayoría de sus escritos se enfoca a sus contemporáneos—, su actitud fue abierta hacia el arte del pasado. Su postura es más afín a ese panesteticismo al que hice mención cuando me refería a Octavio Paz. Villaurrutia

---

<sup>31</sup> Del adagio horaciano *Ut pictura poesis*, "Un poema es como una pintura" se desprende el concepto de "poesía ecrásica", "en la que los valores visuales del texto juegan el papel central: los poemas ecrásicos son descripciones con palabras de una obra plástica. Puestos a buscar en la historia de la poesía los antecedentes de este tipo de poesía, habría que remontarse al padre Homero y a su descripción del escudo de Aquiles en la *Iliada*... La poesía ecrásica es el homenaje de las palabras a las imágenes, de la poesía a la pintura, o los valores plásticos, visuales. En este sentido, el poema *Cézanne* de Villaurrutia es ecrásico en toda forma, con sus peculiaridades: es, al mismo tiempo, un homenaje a un pintor —el impresionista Paul Cézanne (1839-1906)— y un halago a un apasionado de la pintura, el poeta Carlos Pellicer, dedicatorio de la composición" David Huerta, *Frutos eternos del pincel y el ojo*, Letras Libres añoV, número 51, marzo 2003, pp.40-41.

fue esteticista en el sentido de una visión estética amplia, y también en el sentido más ortodoxo del término, aquel que identifica al universo como una creación continua de belleza, en oposición al universo mecánico y estrecho de las ciencias naturales del siglo XIX, como en los sistemas de Lachelier y Ravaisson.

Y a pesar de creer que se dejó llevar por un esteticismo extremo en el sentido de atender más a las obras mismas que a las condiciones sociales e históricas que las generan, Villaurrutia estuvo claro de su tiempo y su contexto, pues conoció los cambios y rupturas dentro del arte mexicano. No coincido con Paz cuando afirma que a su cultura visual le faltó la formación de los grandes museos europeos. En mi opinión, al "esteticismo" de Villaurrutia no le faltaba conocimiento, en todo caso cierta pasión crítica.<sup>33</sup>

Con respecto a las cualidades de crítico de Xavier Villaurrutia, más en relación con su crítica literaria, pero que no pueden ser ajenas a la de las artes plásticas, además de ser, sin duda, ideas acerca de su propia crítica, Paz sostiene:

La crítica, además de gusto, requiere imaginación. La función crítica, en un primer momento, consiste en separar y disociar los distintos elementos que componen la obra; después, hay que asociar esos elementos, ponerlos en relación unos con otros y con otras obras. En este segundo momento interviene la imaginación, la facultad analógica que asocia, compara y descubre las correspondencias escondidas y las oposiciones significativas. Xavier era poeta y tuvo en alto grado la facultad de la imaginación crítica. Por último, la crítica exige desprendimiento y los mejores textos de Villaurrutia son ejemplo de generosidad y simpatía espiritual.<sup>34</sup>

En efecto, la crítica de Villaurrutia fue pródiga con toda una generación de artistas. Poseía también capacidad referencial, pero su universo de intereses

---

<sup>32</sup> Citado por Manuel Ulacia, *Xavier Villaurrutia, cincuenta años después e su muerte*, La centena ensayo, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México 2001, p.34.

<sup>33</sup> Octavio Paz, *Xavier Villaurrutia en persona y en obra*, "Generaciones y semblanzas, Dominio mexicano" Obras completas, Tomo 4, Fondo de Cultura Económica, México 1963, p.261.



culturales es más reducido que en Octavio Paz. Sus escritos sobre crítica pictórica no buscaron la polémica y apenas y se manifiesta en ellos un interés político o un ánimo de debate sobre el México de su tiempo, aunque hay momentos en los que elogia la pintura sin compromiso, sin ataduras ideológicas, como cuando afirma que: "la elocuencia, la oratoria, el drama, el melodrama y el deseo de proselitismo han sido abolidos de la obra de Rufino Tamayo. También la política. Su pintura no se ha puesto al servicio de ningún credo político, religioso o político religioso".<sup>35</sup>

Habría que recordar las censuras y diatribas que hicieron blanco al grupo de los Contemporáneos, por parte de los llamados escritores y "artistas nacionalistas". Ellos fueron los precursores en la lucha contra una cultura ensimismada y localista que veía lo extranjero con recelo; se les acusó de cosmopolitismo, insensibilidad social y afeminamiento.

Paz no perdió la oportunidad de llevar sus ideas políticas y su condena a los totalitarismos al campo de las artes plásticas, convicciones éstas que marcan algunas de sus preferencias. En Villaurrutia ese aspecto tiene un tono más discreto, pero ello no le impide llamar a las cosas por su nombre. Sobre el Diego Rivera convertido en el factótum del arte mexicano, sentado en su "trono de Júpiter tonante"; alfa y omega del arte de su tiempo, en el artículo "Cuidado con la pintura", responde a la pregunta de un norteamericano imaginario sobre el estado de la pintura mexicana actual: "Si usted le preguntara eso mismo a Diego Rivera, éste le respondería: 'basta saber lo que hago lo que digo y lo que cobro, para obtener la respuesta ambicionada. El estado de la pintura mexicana soy yo'.<sup>36</sup>

Está claro que Villaurrutia gustó de la pintura de Rivera. Dedicó a su obra varios artículos, en los que "visita" sus grandes obras murales. Eso no le impide, sin embargo, reconocer los excesos verbales ideológicos y pictóricos del muralista. Cuando el mismo periodista le pregunta si cree que Diego es un gran pintor, la respuesta no deja lugar a dudas:

---

<sup>34</sup> Octavio Paz, *Ibid*, p.261.

<sup>35</sup> Xavier Villaurrutia, *Obras*, Fondo de Cultura Económica, México, Reimpresión de 1996, p.1037.

<sup>36</sup> *Op cit*, p.1059.

No lo creo, desde luego en el sentido en que usted lo cree. Si Diego es un gran pintor no lo es por los temas de sus cuadros o de sus decoraciones murales. Estos temas son los mismos que esgrimen cientos de periodistas en sus artículos, cientos de socialistas en sus discursos, cientos de aprendices de comunistas en sus propósitos y millares de comunistas vergonzantes en sus conversaciones en el banco, en el club, en el teatro y en el restorán de lujo. Pero es bien claro que no por repetir estos temas, las personas que he señalado a usted son grandes pintores, puesto que ni siquiera son pintores. Diego Rivera es gran pintor cuando pinta bien, y es mal pintor, cuando, como ahora, recientemente, pinta mal.<sup>37</sup>

La condena a esas posiciones políticas ramplonas y oportunistas, así como al arte convertido en propaganda, son comunes a la obra de Paz y de Villaurrutia, aunque con diferente énfasis. Las *fobias* y *filias* de ambos coinciden en puntos fundamentales, principalmente en su gusto por la vanguardia y en la vinculación de su trabajo poético y su crítica de arte. Villaurrutia llama a los pintores a hacer más poética su pintura. Ambos rechazaron el llamado "arte comprometido", si bien este rechazo es más explícito en Paz. Los escritos de Xavier no insisten con la contundencia paciana en el "muralismo ideológico". No obstante, me parece que, al igual que Paz, Villaurrutia "elige la obra de Orozco porque no ve en ella la historia maniquea y edulcorada de Diego; sus indígenas descarnados y famélicos son eco de su pesimismo y de su mirada desencantada". El breve artículo que Villaurrutia dedica a su obra, "José Clemente Orozco y el horror", seguramente inspira el de Octavio Paz. Este último afirma que la categoría estética que conviene a la obra de Orozco, más que el horror, es el terror. Horror social y terror cósmico y metafísico; ambos conceptos están presentes en su obra.

La polémica, actividad siempre estridente y muchas veces estéril, no es frecuente en los escritos de Villaurrutia. Sus ensayos revelan más que nada una genuina fascinación por la plástica. Puede ser que no haya sido un gran polemista, pero sus escritos reflejan, al igual que su teatro y su poesía, una personalidad atemperada y discreta. Al decir de Paz:

---

<sup>37</sup> *Opcit*, p.1060

Xavier fue uno de los últimos representantes de cierta moral de la burguesía mexicana, hoy extinta por la doble erosión del 'americanismo' y los *moeurs* aldeanos de la nueva plutocracia. Esa moral, hecha más de modales que de preceptos, más cerca de la estética que de la ética, puede resumirse en una palabra: decencia.<sup>38</sup>

Las dos críticas que Paz hace a los poetas Contemporáneos: su exilio interior y su falta de ánimo subversivo y contestatario, tienen que ver sin duda con esta templanza y corrección que observa en Villaurrutia.

La segunda crítica no me parece del todo justificada. En los Contemporáneos existió, desde luego, espíritu de subversión; tal vez no la subversión revolucionaria y política, ni la magia explosiva que impregnó a los surrealistas y a vanguardias como el futurismo. Aunque magia, sí la hay; es aquélla de las máscaras y las estatuas, las brumas y los espectros.

En ninguno de los "contemporáneos" aparecen "los otros", esos hombres y mujeres de toda condición con los que, día a día, hablamos y nos cruzamos en calles, oficinas, templos, autobuses. En Pellicer hay montañas, ríos, árboles, ruina; también hay héroes y villanos estereotipados, pero no hay gente. Dos maneras opuestas y en el fondo coincidentes de anular a los "otros": en Novo la gente se vuelve objeto de escarnio y befa; en Torres Bodet es tema de apólogos edificantes y adocenados. En los poemas de Gorostiza, Villaurrutia y Ortiz de Montellano no hay nadie; todos y todo se han vuelto reflejos y espectros.<sup>39</sup>

Si bien es cierto que los poetas Contemporáneos construyeron su propio mundo y en raras ocasiones la noción de otredad emerge en su poesía, creo que Villaurrutia tomó riesgos —como en otros aspectos los tomó también Novo—<sup>40</sup> y,

---

<sup>38</sup> Octavio Paz, *Ibid*, p.254-255.

<sup>39</sup> Citado por Carlos Monsiváis, *Adonde yo soy tú somos nosotros*, Octavio Paz: *Crónica de vida y obra*, Editorial Raya en el agua, México 2000, pp.28-29.

<sup>40</sup> Ver Carlos Monsiváis, *Salvador Novo, lo marginal en el centro*, Editorial Era, México 2001.

a diferencia del correcto funcionario público que fue Torres Bodet, encaminado sólo a los valores seguros del arte del pasado, Villaurrutia gustó del arte de su tiempo. Su crítica pictórica parece embonar en esta característica de su personalidad. Sus juicios poseen un equilibrio que sólo puede provenir de una mirada desprejuiciada y poco proclive a las exaltaciones. Su interés por la pintura es, si pensamos en la enorme influencia que tuvo en su poesía, una elección vital. La obra plástica es una manifestación más de la cultura, y la cultura preocupó a Villaurrutia. Su templanza no le impidió sumarse a los riesgos artísticos que significaban las vanguardias. Ahí sintió pisar terreno más firme que en la polémica en torno a las turbulencias de su tiempo.

### ***Recapitulación***

La obra de crítica de arte de Octavio Paz abarca a importantes artistas plásticos del México del siglo XX. Sus preferencias estéticas estuvieron motivadas, en buena medida, por dos elementos: la filiación política y la "vena mítica" de los artistas.

En Xavier Villaurrutia, se advierten coincidencias en varios aspectos con Octavio Paz. La más importante, es su convicción en la libertad de creación artística más allá de condicionamientos o preferencias políticas. Su universo de intereses, aunque menor al de Paz, intentó también abarcar el arte de su tiempo, criticando al muralismo en el mismo sentido en el que lo hizo nuestro poeta.

### **Coda**

No sé si la obra poética y ensayística de Octavio Paz sería lo que es si el poeta no hubiera gustado de las artes plásticas. Carecería quizá de cierta luminosidad; del *pathos* que lo llevó a escribir poemas como "Reversible", "Totalidad y fragmento", "La Dulcinea de Marcel Duchamp" o "Un viento llamado Bob Rauschenberg". Semejante especulación no tiene, sin embargo, sentido, porque la poesía puede brotar hasta de la tierra más seca. El poeta es, muchas veces, a pesar de sí mismo. No obstante, el arte es un nuevo filón, un depósito de revelaciones al que puede acudir —y muchas veces lo hace— el torrente poético.

Algo que sí puedo afirmar de manera categórica es que el poeta no hubiera ejercido la crítica de arte sin su gusto por la vanguardia y su mirada escéptica hacia cierta modernidad arrogante. Más bien, difícilmente podría haber sido el poeta que fue. Tampoco imagino a Paz sin su *carta de creencia* política, sin la cual no tendríamos buena parte de su poesía, sus ensayos y su crítica de arte. Creo que la obra de Paz no se puede fraccionar. De ahí que, al intentar estudiar sus andanzas como crítico, o debo decir más bien las reflexiones de un espectador de excepción, no se puede dejar de lado la lánguida mirada del poeta hacia lo terrible

y desolador que le tocó presenciar, y la forma en que esa mirada impregna toda su obra.

Quizá resulte ahora un lugar común decir que los hombres son hijos de su tiempo. No puede ser de otra manera; la minúscula temporalidad de nuestras vidas está marcada por el infinito tiempo de la historia, que continuará mientras haya hombres. En el caso de Octavio Paz se trata del hijo pródigo de un siglo cuyos crímenes se negó a reconocer como inevitables. Cuando el siglo XX, cuya sombra ominosa inunda el nuevo, ahora balbuciente, redujo la condición humana —como lo señala Peter Sloterdijk— a lo desechable; cuando ha envenenado también el espacio donde es posible la vida humana con la “explicación maximalista del otro bajo el punto de vista de su condición de exterminable”,<sup>41</sup> Paz lo denunció, lo fustigó desde su juventud. Sin esta postura digna frente a su siglo, sin esta orfandad ideológica y espiritual que eligió cuando se negó a asirse a las certezas que ofrecían las ideologías investidas como nuevas religiones, una gran parte de su obra fundamental, estoy seguro, nos faltaría.

Dentro de este todo que representa su obra, la crítica de arte tiene un lugar; un espacio pequeño pero al que llega la poesía, la delectación y el enojo. Su reflexión muchas veces aportó claridad en la beatería ideológica y estética que obscurecía el ambiente cultural mexicano. Así como fue un hijo pródigo de su siglo, con su visión escéptica de la toma de posición frente a la política y la historia, fue también un disidente como poeta e intelectual en el México de los cambios y las transiciones del siglo XX. Y llevó esa disidencia al campo de la crítica de arte. Nadó a contracorriente. No se sumó al coro de aduladores de la oficialidad pictórica. Creo que su gran logro como crítico de arte fue ver “lo mexicano” en diálogo permanente con lo universal; rechazar los localismos y nacionalismos; apostar por el intercambio y la convivencia con otras culturas. No habló de sincretismos, sino de convergencias y aprendizajes mutuos. Paz no vislumbró ningún peligro en la ahora llamada globalización cultural. Pienso; más bien, que él concebiría como peligro aquél que proviene de esa basura visual que se difunde por el mundo; el poder omnímodo de los medios de comunicación que

---

<sup>41</sup> Peter Sloterdijk, *La guerra y la perversión de la culpa*, Babelia, El País, sábado 22 de febrero de 2003. p. 13.

atentan contra la inteligencia y la imaginación; la deshumanización y *estultización* que entraña cierta tecnología cuando ha sido despojada de toda preocupación ética.

Nuestra época está dominada, yo diría hipnotizada, por la velocidad. No se trata de una percepción nueva, ya lo habían pensado los futuristas. La velocidad de hoy es, sin embargo, diferente; inunda nuestros mundos personales y ya no está confinada a la fábricas y a la producción de mercancías. Estamos lejos del modelo de las correas de producción que alimentara la imaginación y la sátira de los modernos.

En la actualidad, la velocidad trivializa y hasta anula nuestra imaginación del futuro. ¿Qué esperanza hay para una sociedad sumergida en un ritmo trepidante? Observamos atónitos e impotentes la comisión y reproducción mediática de un acto terrorista. Nunca hubo una sociedad con mayor volumen de información y que, a la vez, padeciera más aislamiento y desinformación. ¿Extraviados en una maraña de información que nos desinforma, podría mermarse nuestra capacidad reflexiva? Frente a esto, la reivindicación de la lectura es un ejercicio crítico, y la crítica es sin duda el camino del pensar. Mucho se habla del fin del libro, de su reemplazo por las nuevas tecnologías. ¿Pero, qué sería de una sociedad sin lectores? La obra de Octavio Paz, poesía o ensayo, es una muestra, más allá de sus cualidades literarias, de una vida de reflexión intelectual, de un perenne ejercicio de lectura.

Hay que reconocer, aunque este trabajo no contempla el análisis de la obra ensayística que dedicó a artistas internacionales, que uno de sus logros como crítico de arte fue apreciar la obra de Marcel Duchamp. No sé si vio en él el camino del arte del futuro; es un hecho que el arte de hoy abreva reiteradamente en la senda duchampiana, sustentado en poderosos mecanismos mercantiles e institucionales. Octavio Paz supo ver el nihilismo y la destrucción de todos los valores; el desafío a la imaginación y a la racionalidad que entrañó el surgimiento del arte moderno y, particularmente, la obra de Duchamp. Observó con desilusión el enorme poder que adquiriría el mercado del arte y su capacidad para absorber cualquier experimentación, cualquier disidencia.

Su pasión por Duchamp fue tan premonitoria como su crítica al socialismo real. La caída del muro de Berlín y los acontecimientos de 1989 debieron provocarle regocijo y temor; regocijo porque era el fin de un experimento social con un alto costo humano que acabó con una utopía; una revolución confiscada por una camarilla de iluminados. Temor por el alto grado de incertidumbre que todo cambio histórico acarrea. Su entusiasmo tuvo, no obstante, la prudencia del observador que sabe, como lo dice en *Pequeña crónica de grandes días* que “la historia siempre está encinta de accidentes infortunios y fracasos; la historia es una caja de sorpresas”.

Menos entusiasmo parecieron despertar en él los caminos que fue tomando el arte contemporáneo. Las obras se han convertido en objeto de culto, con una cualidad aurática que ha rebasado la que alguna vez pensara Benjamín. Ahora, además del pedestal en el que se las coloca en el museo, el aura proviene del núcleo referencial del arte contemporáneo: el mercado, al cual se suman los consorcios de curadores, las bienales y ferias de arte que constituyen una densa malla donde muchas veces se pierden los esfuerzos independientes. Las obras de arte tendrán esa condición en tanto logran abrirse brecha en el mercado e incorporarse al incesante flujo de mercancías. La obra tiene calidad y se exhibe en función de su valor de cambio, de su precio. El museo, con sus blancos espacios immaculados y el mercado, con su capacidad de sacralizar, son dos aparatos culturales con enorme poder, frente a los que Paz mantuvo una distancia crítica.

Para Octavio Paz, la crítica de arte fue una vía más para proyectar su espíritu poético a través de una sensibilidad formada y refinada por la cultura, la curiosidad y un profundo conocimiento de lo humano. Sus escritos resultan ser iluminadores. Al ir más allá de la crítica, es decir al haber experimentado con la plástica dentro de su poesía y al haber tendido una línea de convergencia *del ojo a la imagen al lenguaje*, demostró que sigue siendo difícil y artificial la separación de las artes. Su trabajo de crítica de arte y el conjunto de su obra son, al igual que la obra de todo creador, un tributo a la imaginación y a la libertad.



## Conclusiones

A lo largo de este trabajo, hemos podido ver los diferentes intereses del poeta que se extendieron por el vasto territorio de las humanidades. Dentro del universo de su obra ensayística, la crítica de arte ocupa un lugar reducido y algunos de estos trabajos son realmente ejercicios poéticos hechos a partir de un pretexto pictórico o plástico. Sin embargo, es perceptible en estas páginas el placer que le produjo el arte moderno, o más bien estas páginas denotan esa exaltación producida por esa emoción extraordinaria del alma ante el hallazgo y la revelación que llamamos entusiasmo, y entusiasmo es la palabra clave para definir su papel como crítico de arte.

Dentro de ese todo que representa su obra, la crítica de arte tiene un lugar, un espacio pequeño al que llega la poesía, la delectación y el enojo. Su reflexión muchas veces aportó claridad en la beatería ideológica y estética que obscurecía el ambiente cultural mexicano. Fue a veces polémica como lo fueron otras de sus posiciones. Paz pudo sumarse, como un afluente que vierte sus aguas en un río mayor, a la corriente ideológica dominante en su tiempo. No lo hizo y esto marcó sus opiniones estéticas y su obra literaria en general.

Hemos visto cómo la crítica a la modernidad permea su obra ensayística y cómo su filiación vanguardista lo conduce al arte moderno. Apreció a muchos artistas modernos, pero no dejó de fustigar a quienes abrazaban las ideologías y hacían del arte militancia panfletaria. ¿Pudo acaso esto llevarlo a faltar a la objetividad y obnubilar su mirada crítica, cuando un buen artista decidió asumir una postura ideológica que él consideraba errónea? No lo creo, porque supo reconocer, por ejemplo en Pablo Neruda, la calidad de su poesía, sin dejar de criticar sus poemas políticos. Por otro lado, ¿a quién le interesa hoy leer los poemas estalinistas de Neruda? Muy pocas obras artísticas abiertamente ideológicas pasan la dura prueba del tiempo, pero aun cuando la crítica de Paz hubiera caído en el pecado de la soberbia con la consecuente pérdida de objetividad, valdría la pena recordar las palabras del poeta francés Charles Baudelaire, quizá el arquetipo del poeta crítico de arte: "para tener su razón de ser la crítica ha de ser parcial, apasionada,

política, es decir, hecha desde un punto de vista exclusivo, pero desde el punto de vista que abra el máximo de horizontes".<sup>1</sup>

Creo que uno de los elementos por el que Paz puede ser recordado en el campo de las artes plásticas y la crítica de arte es por su rechazo al arte ideológico bajo cualquier expresión, pero principalmente aquél de los muralistas y específicamente el de Rivera y Siqueiros<sup>2</sup> que le llevó a prestar mayor atención a la pintura de José Clemente Orozco, que fue un pintor preocupado por la historia, pero que se alejó de la pintura panfletaria y más bien orientó su poderosa obra pictórica hacia la crítica de la historia, siempre bajo un sustrato mítico. Esta posición de rechazo al arte comprometido, le llevó también a valorar la obra de Rufino Tamayo<sup>3</sup>.

Para él la aventura plástica de Tamayo tuvo como uno de sus ejes, su búsqueda de nuevas formas de expresión y la reducción de la pintura a sus elementos esenciales como en los ejemplos de Braque Juan Gris y Picasso que tanto influyeron en el artista oaxaqueño. La innovación estilística y el uso del color fue la gran aportación de Rufino Tamayo, quien supo fundir la expresión de lo mexicano en lo universal. La apuesta por Tamayo, se extendió después a los movimientos que querían romper el corsé estético e ideológico de la llamada escuela mexicana de pintura y, especialmente, a los artistas del movimiento de la Ruptura. La dimensión mítica tanto en Orozco como en Tamayo, propició que los ensayos del poeta sobre estos artistas fueran no sólo los más numerosos o de mayor extensión, sino también los que plantean nuevas miradas y abren horizontes.

Otro elemento que influyó en la crítica y producción en México y que propició formas nuevas de concebir al arte contemporáneo fue, por un lado su entusiasmo por los pintores del arte pop, como una suerte de neovanguardia que copiaba los gestos y actitudes de las vanguardias históricas. Aunque la influencia del arte pop

---

<sup>1</sup>Charles Baudelaire, *salones y otros escritos sobre arte*, Madrid, La Balsa de la Medusa, 83, 1999, p. 101.

<sup>2</sup>Octavio Paz, "Re-visiones de la pintura mural" en *México en la obra de Octavio Paz, Los privilegios de la vista*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987, p. 255. Este texto en el que expone sus puntos de vista sobre el muralismo fue producto de una entrevista con la televisión francesa.

<sup>3</sup>"Tamayo en la pintura mexicana" *op cit*, p. 325.

no tuvo en México gran repercusión, si influyó en artistas que interesaron mucho al poeta. El caso más destacado es el de Alberto Gironella.

El otro elemento, tiene que ver con su gusto por el arte internacional, en el aprecio y la curiosidad que le inspiró la obra de Marcel Duchamp. Seguramente vio en su obra el camino del arte del futuro. Es un hecho que el arte de hoy abreva de manera reiterada en la senda abierta por el artista francés y que se sustenta en la malla de poderosos mecanismos económicos e institucionales. Su pasión por Duchamp fue tan premonitoria como su crítica al socialismo autoritario. La caída del muro de Berlín y los acontecimientos de 1989 debieron provocarles regocijo y temor. En cambio le produjeron desencanto los caminos que fue tomando el arte contemporáneo. Las obras convertidas en objeto de culto, con una cualidad aurática que rebasa la que alguna vez pensó Walter Benjamin. Porque ahora además de la parafernalia del museo, donde adquieren la cualidad de obras de arte, el aura proviene del mercado y es muchas veces el precio la que les otorga esa cualidad.

Para Octavio Paz, la crítica de arte fue una vía más para proyectar su espíritu poético a través de una sensibilidad formada y refinada por la cultura, la curiosidad y un profundo conocimiento de lo humano. Sus escritos resultan ser iluminadores al intentar tender puentes entre palabra e imagen. Aunque la línea de convergencia que trazó *del ojo a la imagen al lenguaje* es la que sintetiza el quehacer de todo crítico de arte, en su caso, por su calidad de poeta, esta relación fue más fuerte. Al igual que Xavier Villaurrutia y gracias a la atmósfera cultural del grupo de Contemporáneos -las artes plásticas interesaron en mayor o menor grado a la mayoría de sus integrantes- Octavio Paz supo tejer una estrecha relación entre poesía y pintura, como lo demuestran los poemas dedicados a artistas y esa especie de "sensación" poética que experimentamos al leer su crítica. Es cierto que la crítica de arte de Octavio Paz no tuvo el rigor del especialista ni la sistematización del académico, pero mirar fue su privilegio y lo ejerció con frecuencia, además como señala otra vez Baudelaire:

Creo sinceramente que la mejor crítica es la que es amena y poética; no esa otra, fría y algebráica, que, bajo pretexto de explicarlo todo no siente ni odio ni amor y se despoja voluntariamente de toda clase de temperamento; por el contrario, al ser un cuadro bello la naturaleza

reflejada por un artista, la crítica debe ser del cuadro reflejado por un espíritu inteligente y sensible. Así, la mejor reseña de un cuadro podrá ser un soneto o una elegía.<sup>4</sup>

y para concluir, podríamos preguntarnos ¿cuánto nos dice este poema sobre la obra de Alberto Gironella; *pequeño homenaje de admiración grande?*

## REVERSIBLE

En el espacio  
    estoy  
dentro de mí  
    el espacio  
fuera de mí  
    el espacio  
en ningún lado  
    estoy  
fuera de mí  
    en el espacio  
dentro  
    está el espacio  
fuera de sí  
    en ningún lado  
estoy  
    en el espacio  
etcétera.

---

<sup>4</sup>Charles Bauleire, *op cit*, p. 102.

## Bibliografía

- Abellán, José Luis. *Ideas para el siglo XXI*, Madrid, Ed. Libertarias/Prodhufi, 1994.
- Adorno, Theodor. *Teoría estética*. Madrid, Ed. Taurus, 1971.
- Adorno, T. y Max Horkheimer. *Dialéctica del iluminismo*, Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1987.
- Arriarán, Samuel. *Filosofía de la posmodernidad*, México, Edit. UNAM, 1997.
- Baudelaire, Charles. *Salones y otros escritos sobre arte*, Madrid, Edit. La balsa de la Medusa, 1999.
- Bauman, Zygmunt. *Intimations of Postmodernity*, Londres, Ed. Routledge, 1993.
- Bell, Daniel. *Las contradicciones culturales del capitalismo*, Madrid, Ed. Alianza, 1980.
- Benjamin, Walter. *Iluminaciones 2*, Madrid, Edit. Taurus, 1987.
- . *Discursos interrumpidos 1*. Madrid, Edit. Taurus, 1989.
- Berlin, Isaiah. "Decadencia de la utopía", en *Vuelta*, año X, No. 112, marzo de 1986.
- Berman, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, Madrid, Ed. Siglo XIX, 1992.
- Bobbio, Norberto. *El futuro de la democracia*, Madrid, Taurus, 1985.
- Bürger, Peter. *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Ed. Península, 1987.
- Calinescu, Matei. *Cinco caras de la modernidad*, Madrid, Ed. Tecnos, 1991.
- Casals, Joseph. *Afinidades vienesas sujeto, lenguaje, arte*, Anagrama, Barcelona 2003.
- Casullo, Nicolás (prólogo y compilación). *El debate modernidad-posmodernidad*, Buenos Aires, Ed. Puntosur, 1989.
- De Micheli, Mario. *Las vanguardias artísticas el siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial, 1968.
- Echeverría, Bolívar. "Quince tesis sobre modernidad y capitalismo", en *Cuadernos políticos*, Era, 1991.
- Estilos Radicales*, Barcelona, Muchnik Editores, 1985.
- Foster, Hal. *La Postmodernidad*, Barcelona, Ed. Kairos, 1985.

- Frey, Herbert. *Revista del Colegio de Filosofía*. "Theoría", México, Facultad de Filosofía y Letras-UNAM, No. 2, noviembre de 1995.
- Frisby, David. *Fragmentos de la modernidad. Teorías de la modernidad en la obra de Simmel, Kracauer y Benjamin*, Madrid, Ed. Visor, 1992.
- Gil Villegas, Francisco. *Los Profetas y el Mesías. Lukács y Ortega como precursores de Heidegger en el Zeitgeist de la Modernidad (1900-1929)*, México, FCE, 1996.
- González, Juliana. *Revista de Colegio de Filosofía*. "Theoría", México, Facultad de Filosofía y Letras-UNAM, No. 1, julio de 1993.
- Gutiérrez, G. Rafael. *Modernism*, España, Edit. Montesinos, 1983.
- . *Cuestiones*, México, FCE-Tierra Firme, 1994.
- Habermas, Jürgen. *El discurso filosófico de la modernidad*, Madrid, Ed. Taurus, 1989.
- Harvey, David. *The condition of Postmodernity. An Enquiry into the Origins of Cultural Change*, Oxford, Ed. Blackwell, 1991.
- Jameson, Frederic. *Ensayos sobre Postmodernismo*, Buenos Aires, Ediciones Imago Muni, 1991.
- Juanes, Jorge. *Los caprichos de Occidente*, México, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 1984.
- Lipovetsky, G. *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, Barcelona, Ed. Anagrama 1993.
- Liotard, Jean-François. *La condición postmoderna*, México, Ed. Rei, 1990.
- Llano, Alejandro. *La nueva sensibilidad*, Madrid, Ed. Espasa-Calpe, 1988.
- McLuhan, Marshall. *La aldea global*, Barcelona, Ed. Gedisa, 1993.
- Merquior, J. G. *Foucault o el nihilismo de la cátedra*, México, FCE, 1989.
- . *De Praga a París*, México, FCE, 1989.
- Morra, Humberto. *Del arte y la vida. Coloquios con Berenson*, Fondo de Cultura Económica, México 1963.
- Nouss, Alexis. *¿Qué sé? La Modernidad*, México, Ed. Publicaciones Cruz O., 1997.
- Panofsky, Erwin. *El significado de las artes visuales*, Madrid, Alianza Forma, 1979.

- Picó, Josep. *Modernidad y Postmodernidad*, Madrid, Ed. Alianza, 1992.
- Poggioli, R. *Teoría del arte de vanguardia*, Madrid, Revista de Occidente, 1964.
- Popper, Karl. "Nuevas reflexiones sobre la sociedad abierta" en *Vuelta* año XII, No.14, octubre de 1998.
- Read, Herbert. *Historia de la pintura moderna*, Barcelona, Ed. Serbal, 1988.
- Rodríguez Magda, Rosa María. *La sonrisa de Saturno. Hacia una teoría transmoderna*, Madrid. Ed. Anthropos, 1982.
- Solares, Blanca. *Tu Cabello de oro Margarete... Fragmentos sobre odio, resistencia y modernidad*, México, Grupo Editorial Miguel Angel Porrúa, 1995.
- Steiner George. *Presencias Reales*, Barcelona, Ediciones Destino, 1991.
- Subirats, Eduardo. *La crisis de las vanguardias y la cultura moderna*, España, Colección Pluma rota, 1984.
- *La flor y el cristal. Ensayos sobre Arte y Arquitectura modernos*, Barcelona, Ed. Anthropos, 1986.
- Touraine, Alain. *Crítica de la modernidad*, México, FCE, 1994.
- Vattimo, Gianni. *El Fin de la modernidad. Nihilismo y Hermenéutica en la cultura postmoderna*, Barcelona, Ed. Gedisa, 1994.
- *La secularización de la Filosofía. Hermenéutica y Posmodernidad*, España, Ed. Gedisa, 1994.
- Vattimo, G. et al. *En torno a la postmodernidad*, Barcelona, Ed. Anthropos, 1994.
- Villoro, Luis. *El Pensamiento moderno*, México, FCE/El Colegio Nacional (Cuadernos de la Gaceta, 82), 1992.

## Textos sobre Octavio Paz

Aguilar Camín, Héctor. "El ogro filantrópico. Metáforas de la 'tercera vía'", en *La cultura en México*, suplemento de *Siempre!*, No. 900, 6 de junio de 1979, pp. 2-11.

Aguilar Mora, Jorge. *La divina pareja: Historia y mito en Octavio Paz*, México, Ediciones Era, 1978.

Ashton, Dore. "La crisis del arte contemporáneo", en *Vuelta*, año XVIII, No. 212, julio de 1994.

Ashton, Dore y Claude Esteban. "Los privilegios de la vista", en *Vuelta*, año XIV, No. 161, abril de 1990.

García Canclini, Néstor. "La estética de Octavio Paz: El conflicto del erotismo con la historia", en *Cuadernos de Filosofía*, año 12, No. 18, julio-diciembre de 1972.

Pozas Horcasitas, Ricardo. "Octavio Paz, ensayista político", en *Vuelta*, año XX, No. 237, agosto de 1996.

Rodríguez Ledezma Xavier, *El pensamiento político de Octavio Paz*, México, UNAM-Plaza y Valdes, 1995.

Santí Enrico, Mario. "Textos y contextos: Heidegger, Paz y la poética", en *Iberoromania*, No. 15, 1982, pp.87-96.

Semo, Enrique. "El mundo desolado de Octavio Paz 1. Del irracionalismo filosófico al socialreformismo", en *Proceso*, No. 98, septiembre 1978, pp. 38-39

----- "El mundo desolado de Octavio Paz 2. Socialismo y libertad", en *Proceso*, No. 99, 25 de septiembre de 1978, pp. 40-41.

Ulacia, Manuel. *El árbol milenario. Un recorrido por la obra de Octavio Paz*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 1999.

## Textos de Octavio Paz

Paz, Octavio. "Ocultación y descubrimiento de José Clemente Orozco", en *Vuelta*, año X, No. 119, octubre de 1986.

----- "María Izquierdo sitiada y situada", en *Vuelta*, año XII, No. 144, noviembre de 1988.

----- "Poesía, mito, revolución", en *Vuelta*, año XIII, No. 152, julio de 1989.



-----."Valerio Adami: la línea narrativa", en *Vuelta*, año XIV, No. 169, diciembre de 1990.

-----."La democracia relativa", en *Vuelta*, año XVI, No. 184, marzo de 1992.

-----. *Obras completas*, t. 4 (Generaciones y semblanzas. Dominio mexicano), México, FCE, 1993.

-----. *Obras completas*, t. 5 (Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe), México, FCE, 1993.

-----. *Obras completas*, t. 6 (Los privilegios de la vista I. Arte moderno universal), México, FCE, 1993.

-----. *Obras completas*, t. 7 (Los privilegios de la vista II. Arte de México), México, FCE, 1993.

-----. *Obras completas*, t. 9 (Ideas y costumbres I. La letra y el cetro), México, FCE, 1993.

-----."Nosotros: los otros", en *Vuelta*, año XIX, No. 223, junio de 1995.

Paz, Octavio, Cornelius Castoriadis y Daniel Bell. "¿Posmodernidad?", en *Vuelta*, año XI, No. 127, junio de 1987.

Paz, Octavio, Marc Fumaroli, Pierre Schneider. "Vanguardia y restauración", en *Vuelta*, año XVIII, No. 217, diciembre de 1994.

Paz, Octavio, Julien Gracq, Yves Bonnefoy, Leonora Carrington. "Sobre André Breton", en *Vuelta*, año XX, No. 232, marzo de 1996.