

LA GEOGRAFÍA CRÍTICA DE OCTAVIO PAZ

Ernesto Sosa*

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 VALÉRY

El propósito de este texto es hacer una revisión de las preferencias de Octavio Paz en su trabajo de crítica acerca del arte mexicano, así como exponer algunas ideas sobre las causas que, a mi juicio, motivan esas preferencias. 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 ensayo.

Una de las críticas más recurrentes al trabajo de Paz en el campo de las artes visuales proviene de esas “omisiones”; entre ellas, destaca la de las últimas generaciones de artistas mexicanos que iniciaron su trabajo después de *la ruptura*. Crítica ésta infundada pues Paz no pretendió nunca llevar a cabo un trabajo como historiador de arte; éste 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

* Instituto Matías Romero, SRE.

ello influye su calidad de poeta reconocido en el ámbito internacional y su presencia como humanista.¹

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 Duchamps. 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.²

Las posiciones filosóficas de Paz, 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.

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 Angeles* 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

¹ Luis Cardoza y Aragón, *Navegación pacífica*, “Sábado”, supl. de *unomásuno*, 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. Véase Hugo J. Verani, *Bibliografía crítica*, Universidad Nacional Autónoma de México, México 1983.

² Teresa del Conde, *Tres maestros. Reflexiones sobre Bacon, Motherwell y Tamayo*, Grijalbo UNAM, México 1997 pp.122-123.

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; añado 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.³

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 mismo de *escuela mexicana* es, también, objeto de revisión por parte de la crítica y la historia.⁴ 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

³ Octavio Paz *Re-Visiones: la Pintura Mural*, en *Los privilegios de la vista*, FCE México 1987, pp. 228-229.

⁴ 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*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2000.



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, 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.”⁵

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 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

⁵ Jorge Manrique, *op cit*, p. 68.

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 consumir la traición de los clérigos de la que habla Julian Benda⁶. 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 aquellos 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 Sartre, 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

⁶ *Le trahison des clercs*, libro fundamental de Benda, en el que denuncia el “compromiso” político de los intelectuales, tuvo una amplia repercusión en México. Su lectura fue decisiva en la formación y en las ideas políticas de Jorge Cuesta, el poeta e intelectual más crítico del grupo de Contemporáneos.

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.⁷

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.”⁸

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 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.

⁷ Octavio Paz, *Itinerario*, Fondo de Cultura Económica, México 1995, p. 84.

⁸ Octavio Paz, *Ocultación y descubrimiento de Orozco*, Vuelta No. 119, octubre 1986, p. 23.

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.⁹

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

⁹ *Op. cit.*, p.22

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 la identificación de tantos intelectuales con la izquierda.¹⁰

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 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."¹¹

¹⁰ Sobre este tema, véase *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, véase 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 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.

¹¹ *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

Las inclinaciones esotéricas 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.¹²

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*

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 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 ¿cómo es posible negar sus catástrofes?

¹² Fausto Ramírez, *Artistas e iniciados en la obra mural de Orozco. Op. cit.*

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 delfico, el famoso *Ashram* de Nueva York, tuvo en los murales realizados en Estados Unidos, particularmente en el de Pomona Collage,¹³ 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 en canallas, tal como afirmara Breton de poetas como

¹³ Véase Jacqueline Barnitz, *Los años delficos de Orozco, Op. cit.* Para una apreciación del mural de Pomona College, véase Justino Fernández, *La pintura moderna mexicana*, Editorial Pormaca, México 1964.

Louis Aragon y Paul Éluard.¹⁴ 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”.¹⁵

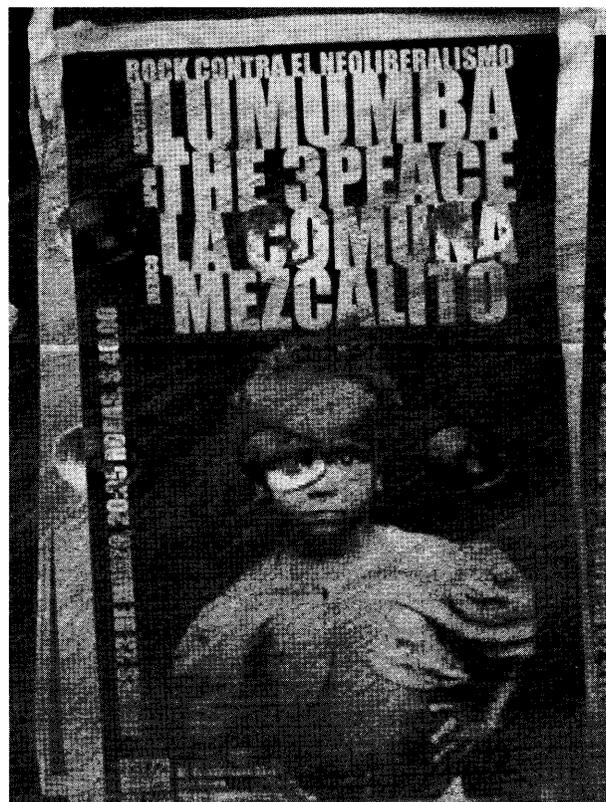
Los estudios sobre mitos, espiritualidad oriental, cábala y gnosticismo habían despertado el interés de muchos investigadores en la década de los treinta. De hecho, el círculo délfico es uno de los frutos de este interés generalizado. Por supuesto que la búsqueda de un conocimiento secreto ha sido una 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 presupone 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

suggerentes 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 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 orozquianas 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



¹⁴ Octavio Paz, *Re-Visiones: La Pintura Mural en Los privilegios de la vista*, FCE México 1987.

¹⁵ 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.

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 un 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 signico 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.¹⁶

Se trata entonces de un artista abierto a un sinnúmero 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, porque 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 delirios 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:

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

¹⁶ Teresa del Conde, *Op. cit.*, p. 126.

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.¹⁷

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.¹⁸

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 profunda mexicanidad en

Tamayo. Por ello sus ensayos sobre estos artistas se caracterizan por su hondura analítica y su entusiasmo. 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,¹⁹ 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 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 regular-

¹⁷ Octavio Paz, *Tamayo en la pintura mexicana*, *Op. cit.*, pp. 327-328.

¹⁸ Juan García Ponce, *Rufino Tamayo*, galería de arte Misrachi, México 1967.

¹⁹ Alberto Ruy Sánchez, *Itinerarios de una mirada*, en *Los privilegios de la vista*, Centro Cultural Arte Contemporáneo, México 1990, p. 41.

mente.²⁰ 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.

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:

²⁰ Para tener un panorama de la crítica sobre arte mexicano de la segunda mitad del siglo xx véase 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.

¿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.²¹

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 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

²¹ Octavio Paz, *Luis Barragán y los usos de la tradición, Los privilegios de la vista*, Fondo de Cultura Económica, México 1987, pp. 396-397.

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 élite intelectual era parroquial, pero 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.²²

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

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.

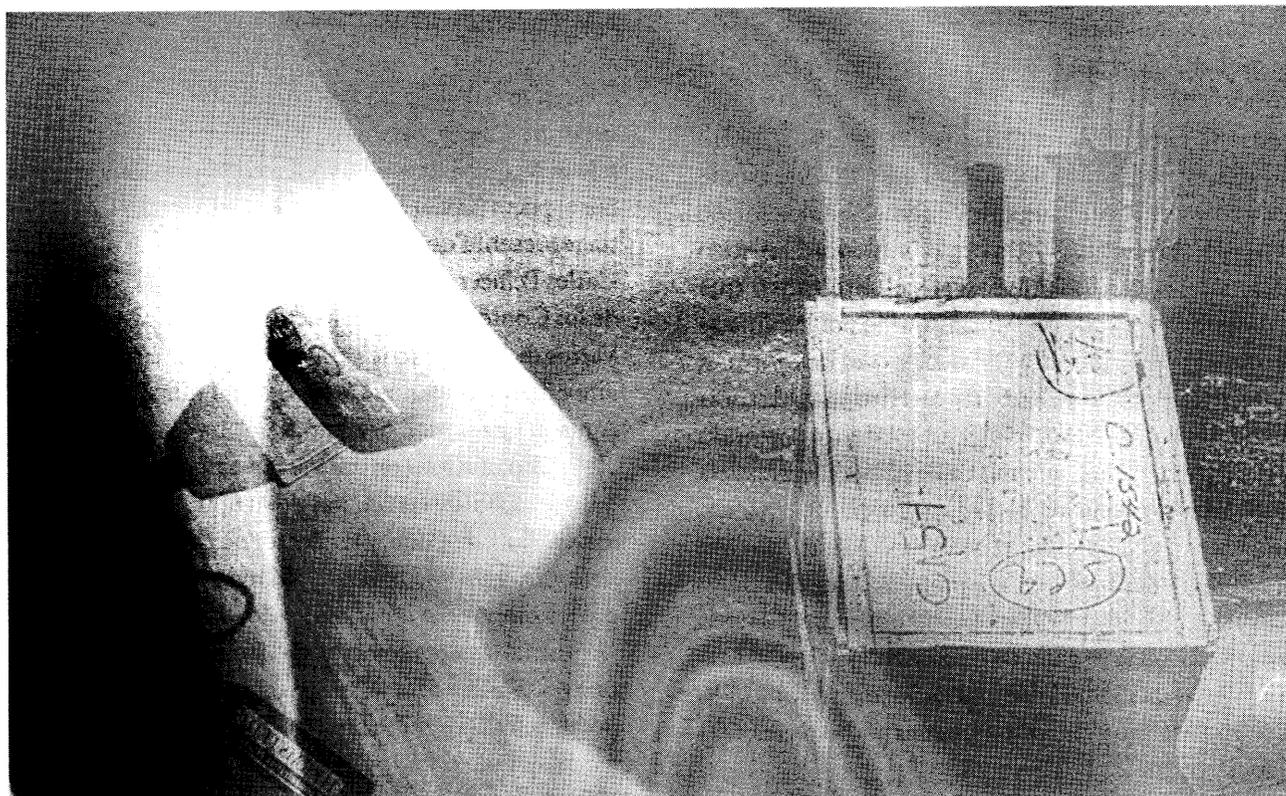
Paz señala que el muralismo “se había convertido en un dogma estético e ideológico. Dos extremos, dos imposturas: el nacionalismo y la ideología. Además de la desmesura retórica, la visión sumaria de la historia, las invenciones convertidas en recetas, los lugares comunes, el patetismo”,²³ características 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

²² 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 *Morirás lejos* de José Emilio constituyen por sí mismas una ruptura fundamental dentro de la literatura mexicana.

²³ Manuel Ulacia, *Octavio Paz: poesía, pintura, música, etcétera. Conversaciones con Octavio Paz* Entrevista, Revista Iberoamericana Nos. 148-149, México, julio-diciembre de 1989, p. 622.



cada 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.²⁴

La distancia que la Ruptura toma en relación con el arte nacionalista del pasado es un elemento funda-

²⁴ Juan García Ponce, *Pintores independientes*. Catálogo de la exposición Ruptura en el museo José Luis Cuevas, México 2002. p. 26.

mental. 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”.²⁵

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

²⁵ Octavio Paz, *El espacio múltiple*, en Los privilegios de la vista, Fondo de Cultura Económica, México, 1987, p. 451.

nombre es anatema y lo exorcizan con el antiguo método del 'ninguneo' y con el no menos antiguo del ladrido".²⁶

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.²⁷ 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.

²⁶ Octavio Paz, *Descripción de José Luis Cuevas*, *ibid*, p. 454.

²⁷ 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.

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 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” 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.²⁸ En las *Obras* –título del volumen que reúne sus obras completas– encontramos breves ensayos sobre pintores virreinales o del siglo XIX como José María Velasco 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

²⁸ 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.

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 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.²⁹

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.³⁰

²⁹ 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.

³⁰ Octavio Paz, *Ibid*, p. 261.

En efecto, la crítica de Villaurrutia fue pródiga con toda una generación de artistas. Poseía también capacidad referencial, pero su universo de intereses 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”.³¹

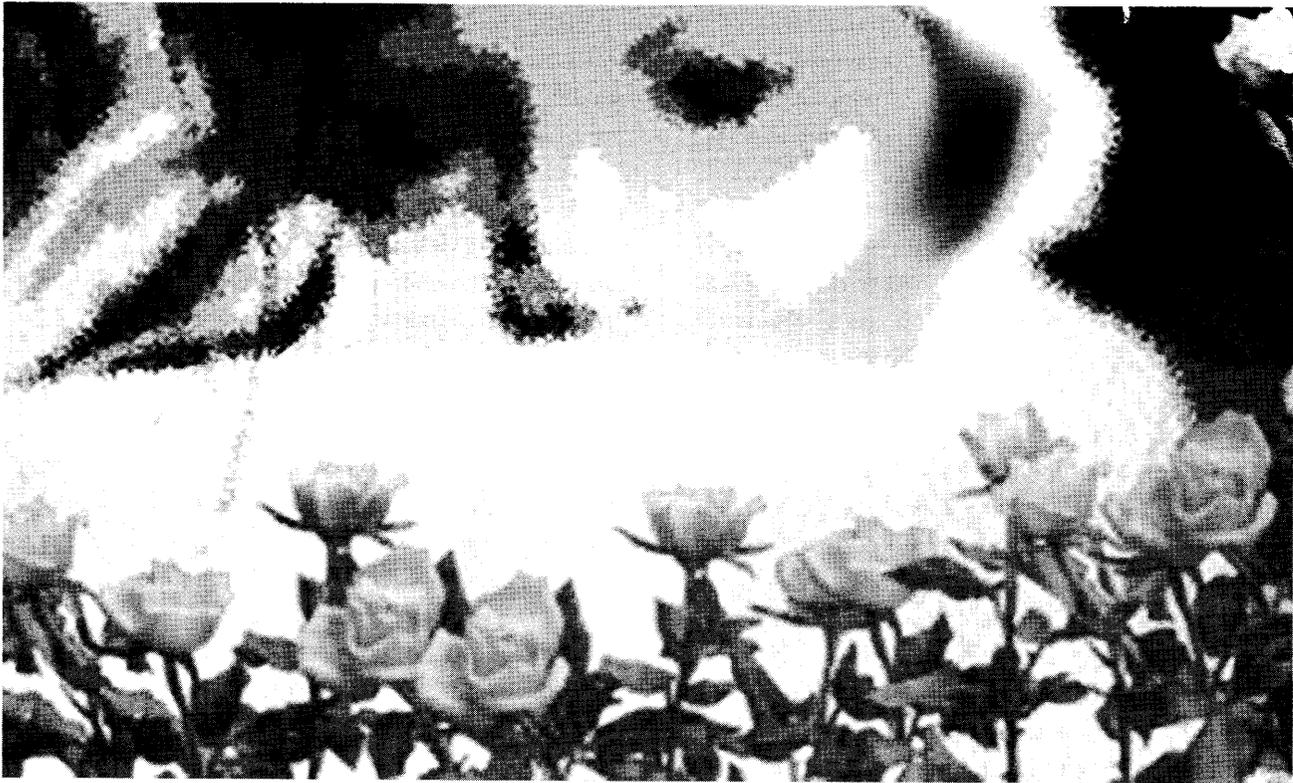
Habría que recordar las censuras y diatribas que hicieron blanco al grupo de los Contemporáneos, por parte de los llamados escritores y “artistas nacionalistas”. Ellos fueron los precursores en la lucha contra una cultura ensimismada y localista que veía lo extranjero con recelo; se les acusó de cosmopolitismo, 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 Señor 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’”.³²

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

³¹ Xavier Villaurrutia, *Obras*, Fondo de Cultura Económica, México, Reimpresión de 1996, p. 1037.

³² *Op. cit.*, p. 1059.



le pregunta si cree que Diego es un gran pintor, la respuesta no deja lugar a dudas:

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.³³

La condena a esas pociones políticas ramplonas y oportunistas, así como al arte convertido en propaganda,

³³ *Op. cit.*, p. 1060

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:

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.³⁴

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 aquella 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 tras 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.³⁵

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 lo tomó también Novo—³⁶ y, 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.

Coda

La crítica de arte en Octavio Paz, está profundamente vinculada a sus preferencias estéticas y políticas y, a través de éstas, a sus posiciones filosóficas, fundamentalmente la crítica de la modernidad. El rechazo a ciertas formas y efectos perversos de la modernidad recorre la obra de Paz junto con otra noción medular: la otredad, cuyo origen se ubica precisamente en esta crítica de una edad moderna totalizadora y excluyente y a su encuentro con la diferencia bajo distintas formas; sea el semejante, el otro visto y concebido como diferente, pero cuya existencia me constituye como en la visión del amor como completud, o lo otro radical que puede ser aquel que proviene de una cultura, una tradición y una visión de mundo radicalmente distintas. Es difícil separar en Paz poesía y crítica de arte y en su obra existen vasos comunicantes que nos llevan de una a otra, lo que podría demostrar que un poeta nunca deja de ser un poeta en cualquier disciplina y que la separación que la modernidad ha impuesto a las llamadas "ciencias del espíritu" puede mirarse todavía como un intento artificial e inacabado.

³⁴ Octavio Paz, *Ibid.*, pp. 254-255.

³⁵ 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.

³⁶ Véase Carlos Monsiváis, *Salvador Novo, lo marginal en el centro*, Editorial Era, México 2001.

