

La oscilación entre el mito y la crítica. (Octavio Paz entre Duchamp y Tamayo)

Cuahtémoc Medina. Critico de arte, Tate Modern, Londres/UNAM, México.

En un país como México, donde el *escritor* ejerció, por lo menos hasta fines del siglo XX, la función de administrador cultural general, por encima de académicos, teóricos o especialistas, parecería un tanto ocioso trazar una frontera entre *escritura* y *crítica* de *arte*. Pudiera incluso pensarse que detrás del gesto de introducir esa distinción, se quisiera reditar la descalificación de la "crítica poética" que hicieron los críticos "teóricos" latinoamericanos de los años 70, o —peor aún— que uno pretendiera forzar una asimilación colonial, proyectando sobre la periferia una serie de condiciones que son meramente metropolitanas: la integración de la crítica al mecanismo del mercado artístico desarrollado, la plena operatividad comercial de una prensa especializada e incluso la suposición de que la crítica es una creación artística mediada por el refinamiento de los públicos.

Mi intención es muy distinta. Intento proponer una cierta operación histórica que consiste en la redención de un cierto fragmento de la vilipendiada crítica "poética" local —o para ser precisos, de la crítica escrita por poetas— que sólo se vuelve significativa una vez que se le restaura en toda su *excentricidad*. En otras palabras, lo que intento es restaurar la relativa insensatez de una operación crítica, un momento de malentendido (del todo habitual en el tejido geopolítico del siglo XX) con el que hacia 1950 un poeta joven de la periferia surrealista, Octavio Paz, estableció el lugar que Rufino Tamayo adquirió en la segunda mitad del siglo XX como cabeza visible de la pintura posmural mexicana. Resultará claro que el primer requisito de esta operación es situarse al margen del culto a Tamayo y Paz como ideales de identificación del nacionalismo modernista. Un poco brechtianamente esto supone concebir la historia como medio de *extrañamiento* pues una vez que se hace a un lado toda pretensión apologética, la historia tiene un efecto similar a la etnología al ser capaz de mostrar el presente como contingencia, revelando que nuestra situación o discurso no sólo no son permanentes sino que comprenden una diversidad de vías canceladas. Esto debería contribuir a mostrar la crítica como un objeto histórico paradójico y colocar a un autor como Paz un tanto fuera del aparato de momificación intelectual que induce su uso nacional-cosmopolita.

En cualquier caso la distinción entre crítica y escritura sobre arte tiene la ventaja de ayudarnos a detectar una operación cultural muy especial: por amplia y no pocas veces asombrosa que haya sido la producción de Paz acerca de las artes plásticas (cerca de mil páginas en dos volúmenes en sus obras completas) resulta banal estudiar "la crítica de arte de Octavio Paz" como el mero registro histórico de sus opiniones y gustos sobre el arte de su tiempo, sus textos de ocasión o amistad y/o su desarrollo teórico acerca de las relaciones entre modernidad, revolución y poesía. Una alternativa es asumir que incluso aquellos a quienes la división del trabajo designa como "críticos de arte profesionales" solo ocupan la "función de crítico" por excepción: es decir, en aquellos momentos en que definen polémicamente *para* los demás y *a nombre* de los demás, una relación con las obras de arte. En otras palabras, cuando sus juicios efectivamente pasan a ejercer el aparente salto lógico del juicio estético, curiosamente análogo

al salto lógico que constituye la hegemonía:¹ trazar un puente que hace pasar lo particular como *lo general*, que llena el vacío al centro del consenso.

Parto de la suposición de que una de las características de la crítica de arte es ser una interpretación estratégica que, por consiguiente, tiene un significado político de por sí al proyectar un consenso donde no hay una intersubjetividad preestablecida. En otras palabras, cuando se la ejerce, no se pone en juego únicamente la expresión de una opinión individual sino la intención de intervenir en la política de la representación artística con la formulación de una expectativa y demanda sobre las obras que acaban por constituir las. Lo que supone remar contra la persuasión que Paz mismo decía tener de escribir sólo como una guía de la contemplación: "No postulo definiciones: arriesgo aproximaciones. (...) La crítica no es ni siquiera una traducción aunque ése sea su ideal: es una guía. Y la crítica mejor es algo menos: una invitación a realizar el único acto que de veras cuenta: ver."²

Para entender el momento de crítica deberíamos por tanto detectar el dónde la intervención textual aspira o efectivamente interviene en definir un criterio. Al menos en dos ocasiones Octavio Paz escribió enarbolando dos prácticas artísticas, la de Rufino Tamayo y la de Marcel Duchamp, como si constituyeran respuestas pertinentes a los dilemas y contradicciones de la civilización moderna. Esa expectativa construye su interpretación de las obras, las que describe e interroga postulando por tanto un *uso* histórico específico. De hecho, como veremos, Paz postuló a dos artistas tan distintos como Tamayo y Duchamp como modelos de una cierta práctica analógica, que exploraba vías de salida al callejón sin salida del desencanto ilustrado. Quizá bajo esa perspectiva, podamos restaurar el sentido que permitía a Paz ver a estos dos artistas como si fueran ejes complementarios de la producción artística de su tiempo o, mejor dicho, como si entendiera el territorio del arte moderno como el espacio entre la afirmación de Tamayo y la negación de Duchamp:

(...) hay artistas que convierten a la crítica en un absoluto y que, en cierto modo, hacen de la negación una creación —un Mallarmé, un Duchamp: hay otros que se sirven de la crítica como un trampolín para saltar a otras tierras, a otras afirmaciones. (...) Es lo que he llamado, dentro de la tradición moderna de la ruptura, la familia del No y la del Sí. Tamayo pertenece a la segunda.³

¹ Sigo aquí la formulación de Zizek acerca de la constitución del poder, a partir de Ernesto Laclau y Alain Badiou, como habitada por un "salto entre lo Particular y el Universal vacío, que necesita la operación de la hegemonía". La función de llenar ese vacío la cumple la ideología. (Slavoj Zizek, *The Ticklish Subject. The Absent Centre of Political Ontology*. London-New York, Verso, 1999, p. 173- 184.

² Octavio Paz: "Transfiguraciones", *México en la obra de Octavio Paz. III. Los privilegios de la vista*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987, p. 354.

³ Octavio Paz, "Tamayo: transfiguraciones", *El signo y el garabato*, México, Joaquín Mortiz, 1973, p. 184.

2. El moderno antiguo (1950)

“...tienes los sueños demasiado claros,
te hace falta una filosofía fuerte.”⁴

OCTAVIO PAZ: *Un poeta*, c. 1949.

Entre 1949 y 1951, a la mitad del siglo y rondando los 35 años de edad, Octavio dio a la luz cuatro textos que en retrospectiva fundaron su obra fijando sus posiciones y obsesiones maduras. En primer lugar, Paz publicó el *Laberinto de la Soledad*, la construcción psico-histórica y político-simbólica que hipnotizó a los mexicanos modernos, al transcribir sus traumas, máscaras y fantasmas culturales como un catálogo de presencias habitando el subsuelo mítico de la nación.⁵ Como si tras el análisis, Paz propusiera un asomo alucinatorio a esos submundos psico-sociales, produjo un experimento de escritura automática. Poema visionario, *¿Águila o sol?* fue “una especie de mezcla de surrealismo y preocupación por el mundo precolombino”.⁶ Paz había rebasado la órbita de la tradición lírica castellana para insertarse en una vanguardia que negociaba entre el exotismo de la antigüedad y la crisis histórica de la posguerra, describiendo a *Iztapapalotl*, la mariposa de obsidiana, lamentando el ocaso de los sacrificios para dirigir la palabra a un presente donde “cada noche es un párpado que no acaban de atravesar las espinas”.⁷

Esta inflexión es crucial: lejos de ser discurso extramundano, la poesía registraba una transmutación política. Paz escribía: “cuando la historia duerme, habla en sueños”, señalando “la benévola jeta de piedra de cartón del Jefe, del Conductor fetiche del siglo.”⁸ Si bien Paz llevaba más de una década de haber tomado efectiva distancia de la estética del compromiso, fue finalmente en la revista *Sur* que Paz planteó públicamente su “ruptura abierta” y definitiva con el sueño soviético, con un texto sobre la polémica entre David Rousset y la intelectualidad comunista francesa acerca de los campos de trabajo forzado en Rusia. Desde su título, “Los campos de concentración soviéticos”, el texto de Paz identificaba estalinismo y nazismo. Sin permitirse ambigüedades Paz condenaba a la URSS como una “sociedad aristocrática” incipiente que debía su “ferocidad” a la constante necesidad de “sangre fresca” para las purgas y enormes proyectos económicos con los que se iba afianzando el poder de la burocracia.⁹

⁴ Octavio Paz, “Un poeta”, *¿Águila o Sol?*, en: *Obras Completas. 11: Obra Poética I*, México, Fondo de Cultura Económica, 1997, p. 187-188.

⁵ Octavio Paz, *El Laberinto de la soledad*, México, Cuadernos Americanos, 1950. (Ediciones Cuadernos Americanos 16).

⁶ “Octavio Paz por él mismo (1944-1955)” Selección y montaje de textos por Anthony Stanton. *Reforma*, México, D. F. Abril 9 1993, p. 12 D y 13 D.

⁷ Octavio Paz, “Mariposa de obsidiana”, *¿Águila o Sol?*, en: *Obras Completas. 11: Obra Poética I*, p. 183-184.

⁸ Octavio Paz, “Hacia el poema (Puntos de partida)”, *Ibid.*, p. 193-194.

⁹ Octavio Paz, “Los campos de concentración soviéticos”, en: *Obras completas. 9: Ideas y costumbres 1. La letra y el cetro*, México, Fondo de Cultura Económica, 1995, p. 167-170. Ver también el recuerdo de Paz sobre este texto en “Itinerario” en: *Ibid.*, 42-45.

Fue en ese contexto de reacomodos políticos, poéticos y espirituales, cuando el nuevo panorama intelectual de la guerra fría estaba en formación, que Octavio Paz efectuó su intervención primera y definitiva en la crítica de arte, con su ensayo "Rufino Tamayo en la pintura mexicana" del 21 de enero de 1951, aparecido en la primera plana de *México en la Cultura*, el famoso suplemento cultural de *Novedades*. Es necesario enfatizar que detrás del tono encendido de sus palabras, el texto no es un arranque literario sino una operación de guerra fría: demarcación política ante la disputa hegemónica de los dos bloques mundiales, hecha bajo la sombra de la destrucción atómica. No obstante que Paz tenía ya tras de sí una significativa carrera en el periodismo cultural, las artes plásticas habían sido hasta entonces un territorio en el que sólo había incursionado muy esporádicamente, nada más allá de una que otra nota, no muy trascendente, sobre exposiciones de Juan Soriano, José María Velasco o Jesús Guerrero Galván. Ciertamente existe una nota aparecida en el diario *Novedades*, el 5 de julio de 1943, sarcásticamente titulada "Arte tricolor", donde Paz denunciaba la obsesión nacionalista del arte y literatura mexicanos por pronunciarse en favor de un arte que asimilara "la tradición universal (...) por más rico que sea su pasado artístico."¹⁰ Pero aun esa llamada de atención había sido taimada en comparación con el escándalo que había producido Luis Cardoza y Aragón con la publicación de *La Nube y el Reloj*, de 1940, al denunciar "los falsos valores puestos sobre el arte por los compromisos y simbolismos sociales" y describir el muralismo como una expresión de "las ideas de un estado político y del partido que le rige: el Partido Nacional Revolucionario."¹¹ No: la importancia de Paz no estriba en marcar para sus contemporáneos una ruptura con la hegemonía mural. Más bien estriba en ser origen de una nueva hegemonía visual.

No es sino con "Tamayo en la pintura mexicana" que Paz entra en el peligroso juego estratégico de trastocar la valoración de los artistas de su tiempo. De hecho, su intervención coincide y contribuye al primer reacomodo de la escena artística local en la posguerra. Bajo el régimen alemanista, en 1946 se creó un nuevo Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura dirigido por Carlos Chávez. A partir del ambicioso envío que México hizo a la Bienal de Venecia de 1950, Tamayo es catapultado (no sin fricciones) por el museógrafo Fernando Gamboa para convertirse en uno de los representantes oficiales de la cultura mexicana: el Estado mexicano tomará la costumbre de representar a Tamayo "en paridad"¹² (como dice Carlos Chávez en una carta al artista) con la obra de los llamados tres grandes. La reacción a ese entronizamiento no tardó en manifestarse. Desde el supuesto pedestal que le otorgaba haber ganado el

¹⁰ "Arte tricolor", en: *Obras completas, 13. Miscelánea I: Primeras Letras*, México, Fondo de Cultura Económica, 1999 p. 363-364.

¹¹ Luis Cardoza y Aragón: *La nube y el reloj*. Prólogo: Renato González Mello. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2003, p. 51, 53.

¹² Esa es la expresión que Carlos Chávez Director del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura INBAL), utiliza en una carta a Tamayo en torno a la representación de arte mexicano por enviarse a París en 1951. Citado en: Ingrid Suckaer: *Rufino Tamayo. Aproximaciones*. Editorial Praxis, 2000, p. 222.

segundo premio de la Bienal de Venecia, David Alfaro Siqueiros se sintió obligado a atacar a Tamayo diciendo que su relación con México era meramente epidérmica y turística, como "cualquier pintor de la escuela de París en un rápido recorrido por (...) [el] país".¹³ Tamayo respondió en un artículo ese mismo noviembre: "... estamos siendo testigos de la tiranía en nuestra vida pictórica, de un gangsterismo al que sólo le falta el uso de la pistola."¹⁴ El debate se tornaría álgido a lo largo de 1951, en lo que suele designarse como la "polémica Tamayo".

"Tamayo en la pintura mexicana" de Paz vino a convertirse en el texto canónico que acompañó el despunte de Tamayo y las batallas en torno al pintor y la libertad artística que lo acompañaron. El texto debe verse como parte de una campaña coordinada, junto con un poema de *¿Águila o sol?* significativamente titulado "Ser natural", que aludía a las imágenes de Tamayo como si trazaran un "puente de sangre entre los vivos y los muertos" y un territorio donde "todo es inacabable nacimiento."¹⁵ Fue escrito en ocasión de la primera exhibición individual de Rufino Tamayo en París, en la Galerie Beaux-Arts, en noviembre de 1950, cuyo catálogo incluía un ensayo de André Breton que denunciaba la decadencia de la pintura social mexicana para elogiar el deseo de Tamayo de plasmar el "México eterno".¹⁶

Ahora bien, Tamayo aseguraba que la razón por la que Breton le dedicó ese texto fue que Octavio Paz se lo había solicitado.¹⁷ Paz escribía, así, sobre una exposición que, hoy diríamos, había motivado su intervención curatorial. La escritura era parte, pues, de una campaña entera. Hay que tomar en serio a Paz cuando en los años 70 y 80 confesaba que con Tamayo había tenido una relación que más que asombro era de identificación:

(...) se había hecho la misma pregunta que yo me hacía y la había contestado con aquellos cuadros a un tiempo refinados y salvajes. ¿Qué decían? Yo traduje sus formas primordiales y sus colores exaltados a esta fórmula: la conquista de la modernidad se resuelve en la exploración del subsuelo de México. No el subsuelo histórico y anecdótico de los muralistas y los escritores realistas sino el subsuelo psíquico. Mito y realidad: la modernidad era la antigüedad más antigua.¹⁸

Según Paz la pintura mexicana era una "hija de la revolución mexicana" porque por encima de retóricas e ideologías había consistido también en "una inmersión de México en su propio ser". Sin embargo esa autognosis no había sido transparente. Para empezar, el significado profundo de la Revolución Mexicana

¹³ Siqueiros, sección arte, *Tiempo*, México, junio 30, 1950. Citado en: Suckaer, op. cit., p. 207.

¹⁴ Rufino Tamayo: "El gansterismo en la pintura mexicana", *Excelsior*, 14 de noviembre 1950, citado en: Rufino Tamayo. Berlin; Staatliche Kunsthalle, 1990, 171.

¹⁵ Octavio Paz, "Ser natural", *Obras Completas. 11: Obra Poética I*, p. 189-190.

¹⁶ André Breton: "Tamayo", en: Breton, *Antología*, México, Siglo XXI eds, p. 303.

¹⁷ Suckaer, op. cit., p. 209.

¹⁸ Paz, "Repaso en forma de preámbulo" (1986), *México en la obra de Octavio Paz. 3. Los privilegios de la vista*, p. 29.

había sido más bien crítico que propositivo: había consistido en mostrar que el catolicismo colonial y el liberalismo mexicano, los dos modelos ideológicos que habían batallado en el siglo XIX, eran "meras superposiciones históricas" destinadas por tanto al fracaso. Así las cosas, razonaba Paz, los pintores se habían enfrentado con el hecho de que la Revolución Mexicana carecía de una visión del mundo. Lo había ya planteado con todas sus letras en el *Laberinto de la soledad*:

La revolución fue un descubrimiento de nosotros mismos y un regreso a los orígenes, primero; luego una búsqueda y tentativa de síntesis, abortada varias veces; incapaz de asimilar nuestra tradición, y ofrecernos un nuevo proyecto salvador, finalmente fue un compromiso. Ni la Revolución ha sido capaz de articular toda su salvadora explosión en una visión del mundo, ni la inteligencia mexicana ha resuelto ese conflicto entre la insuficiencia de nuestra tradición y nuestra exigencia de universalidad.¹⁹

Esa falla era según Paz la explicación del marxismo de los muralistas: "una cáscara" que "no tenía otro sentido que el de remplazar por una filosofía revolucionaria internacional la ausencia de filosofía de la Revolución Mexicana".²⁰

Tenemos pues que, en lugar de oponer meros motivos estéticos, Paz reprocha al muralismo su inconsistencia política y argumental: lo que más tarde, en una curiosa "autoentrevista" sobre muralismo y expresionismo, del año 1978, Paz vendría a resumir diciendo que la relación entre el muralismo y el Estado mexicano había sido "un juego de máscaras".²¹ Por sobre todo, lo que le reprocha es haberse perdido en la búsqueda infructuosa de un proyecto mesiánico. Desdeñando sus afiliaciones ideológicas, Paz dictamina: Diego Rivera es un "materialista" de la creación y recreación constante de lo material y Siqueiros, un pintor del cambio incesante, el movimiento y el contraste,²² y Orozco es solitario, crítico y trágico. Paz hace entonces un esfuerzo explícito por situar a estos pintores como representativos de las fases iniciales de la revolución de 1910. Haciéndolos históricos, al mismo tiempo los valida y los declara obsoletos. Diego Rivera, arguye Paz, representaba "la ruptura con la mentira y la dictadura y la vuelta a los orígenes", en tanto Orozco "el sarcasmo, la denuncia y la búsqueda".²³ Fue en ese contexto que, al parecer, Paz utilizó por primera vez la palabra "ruptura", que luego habría de ganar carta de adopción en la historia del arte

¹⁹ Paz, *Laberinto*, p. 164.

²⁰ Octavio Paz, "Tamayo en la pintura mexicana", *México en la Cultura*. Suplemento cultural de *Novedades*, no. 103, enero 21, 1951, p. 1. Reproducido con cambios en *México en la obra de Octavio Paz. Tomo 2: Los privilegios de la vista. Arte de México*, México, FCE, 1986, p. 221.

²¹ Octavio Paz, "Re/visiones: La pintura mural", *México en la obra... 3. Los privilegios...*, p. 265.

²² Hacia 1978, perspicazmente, Paz hablará de Siqueiros como un "animista", convencido de que la materia está viva y es creadora. ("Re/visiones", p. 275).

local para designar la oposición contra el muralismo tanto como la teoría de Paz sobre el arte moderno. Según Paz, artistas como Carlos Mérida, Julio Castellanos, Frida Kahlo o Agustín Lazo fueron movidos por el deseo de encontrar una "nueva universalidad plástica". Sin embargo, lo que Paz esperaba de ese concepto no se agotaba en una mayor o menor interacción con el arte occidental metropolitano. Lo que tenía en mente era formular artísticamente una alternativa ante la crisis de la civilización. Es ahí donde parece prudente detectar una intención precisa: transformar lo que hasta entonces había sido una ideología secundaria municipal, la persuasión de la actualidad de los aztecas, en dogma cosmopolita.

Lo que distinguía a Tamayo en ese grupo, y motivaba a Paz a verlo como un hito en la tradición, era ni más ni menos lo "genuino" de su "mexicanidad". Para Paz, Tamayo tenía la función de restablecer la comunidad cultural con las civilizaciones precolombinas. Y lo decisivo es que a diferencia de los primitivismos europeos ordinarios, Tamayo regresaba a sus orígenes mágicos y no-occidentales por efecto de una transmisión instintiva. "La naturalidad con que Tamayo reanuda el perdido contacto con las viejas civilizaciones precortesianas —Paz escribe— lo distingue de la mayor parte de los grandes pintores de nuestro tiempo, mexicanos o europeos". Con la excepción de Picasso y Miró, dice Paz, para todos los modernos el "descubrimiento de la inocencia es el fruto de un esfuerzo y de una conquista". Tamayo era por eso único: no requería de antropología, historia o arqueología, de recorrer los museos en búsqueda del efecto de lo antiguo. Él era capaz de excavar lo primitivo en sí mismo, pues "no necesita conquistar la inocencia: le basta descender al fondo de sí para encontrar al antiguo sol surtidor de imágenes".²⁴

Este primitivismo, sin embargo, está anclado en una función contemporánea, validada por el renacimiento. Paz aspiraba a dotar a Tamayo de un estatuto político mundial a fin de enrostrarlo en la competencia por definir la nueva pintura: una búsqueda que hacia fines de los 40 involucró diversos escenarios y actores, que, a los dos lados del Atlántico, buscaban hacerse de la atención que la Escuela de París había perdido. En ese contexto Paz presentaba a Tamayo como un heraldo. Si "Tamayo ha[bía] descubierto la vieja fórmula de consagración", ello lo capacitaba para hablar también, directamente y sin filtros, del ambiente de terror del mundo contemporáneo. "Este hombre moderno también es muy antiguo": en esa frase aparentemente inocua, Paz deslizaba la sugestión de que el pintor mexicano estaba más preparado para describir el posible apocalipsis del siglo XX, en la medida que su civilización ya había experimentado la brutalidad de su colapso histórico:

El pintor nos abre las puertas del Viejo universo sagrado de los mitos y de las imágenes que nos revelan la doble condición del hombre, su atroz realidad y, simultáneamente, su no menos

²³ "Tamayo en la pintura mexicana", *México en la cultura*, p. 6.

²⁴ *Ibid.*, p. 6 y 7.

atroz irrealidad. El hombre del Siglo XX descubre de pronto lo que por otras vías, ya sabían todos aquellos que han vivido una crisis, un fin del mundo.²⁵

Es así que el texto inaugural de Paz sobre Tamayo debe verse como un excursus del laberinto de la soledad, donde Tamayo vendría a representar la nueva sensibilidad del mexicano moderno ante el momento de "intemperie" histórica de la posguerra. Dirigido al consumo de la élite urbana modernista de la que Paz era parte, *El laberinto de la soledad* pretendía detectar las "máscaras" míticas del mexicano para invitarlo a despojarse de ellas y unirse al resto de la humanidad en "la desnudez y desamparo" de "pensar y vivir de verdad". Según Paz, las élites mexicanas habían ya agotado lo mismo sus mitos locales que los adoptados, para encontrarse plenamente en el estado de alienación del hombre moderno:

Y ahora, de pronto hemos llegado al límite: en unos cuantos años hemos agotado todas las formas históricas que poseía Europa. No nos queda sino la desnudez y la mentira. Pues tras este derrumbe general de la Razón y la Fe, de Dios y la utopía, no se levantan ya nuevos o viejos sistemas intelectuales, capaces de albergar nuestra angustia y tranquilizar nuestro desconcierto; frente a nosotros no hay nada.²⁶

Paz interpretaba los escenarios casi metafísicos de Tamayo de los años 40, figuras desnudas y cubistoides enfrentando el cielo, cruzados por eclipses, acometiendo la violencia de los elementos o la amenaza de los eclipses como una alegoría de la desilusión de la posguerra: "fuerzas locas" que eran "una respuesta directa e instintiva a la presión de la historia". Lo decisivo era la forma en que la reactivación de "lo sagrado" en la pintura y el arte no eran para Paz una invitación a la restauración de las civilizaciones antiguas sino la posibilidad de comulgar con la orfandad provocada por el fracaso del proyecto comunista. "En la imposibilidad de volver a los [valores] antiguos —y ante el fracaso de los que un día pensamos podrían sustituir a los de la civilización burguesa, el artista convierte a su creación en un "absoluto".²⁷ El "primitivismo de Tamayo" no era, pues, el ofrecimiento de una fantasía arcádica sino, al contrario, un contacto más directo con la comprensión de la catástrofe. Hacer anidar esas contradicciones es, finalmente, lo que Paz entendía entonces como cierta negociación con lo sagrado.

(...) la fusión entre lo moderno y lo primitivo —para llamar así una sensibilidad a la intemperie de la muerte y la catástrofe— se da en Tamayo con mayor naturalidad que en otros.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *Laberinto*, p. 191.

²⁷ "Tamayo en la pintura", p. 7.

El mundo del terror y de la mecánica es la otra cara del mundo solar y dichoso. El cuadro es el lugar de encuentro de todas esas fuerzas."²⁸

No debe extrañarnos del todo la excentricidad de esta construcción. Por sobre todo, los ecos de Artaud y Peret en este discurso no deben distraernos de la operación fundamental.

Como varios autores —como Serge Guilbaut— han sugerido, a fines de la Segunda Guerra Mundial se produce una carrera internacional por definir la nueva geografía artística mundial, competencia simbólica en la que finalmente el Nueva York de Greenberg y Pollock habrá de imponerse.²⁹ La operación mitológica-termonuclear de Paz ha de verse como una expresión de esa aspiración hegemónica, intento, como los varios proyectos del regreso al mito del surrealismo tardío, destinado al fracaso. En lugar de sumergir a su espectador metropolitano en la iluminación de un mundo sometido al fin, en el centro, Tamayo fue marginado como ejemplo de un nuevo tipo de ilustración emocional, lo que Clement Greenberg denunciaba como una emoción "ilustrada" y denotada, en lugar de plenamente incorporada.³⁰

Lo curioso es que la intentona produce su efecto (el salto de la particularidad del juicio a la generalidad del poder simbólico) en un terreno distinto del de la pintura mundial. En lugar de aztequizar a los occidentales Paz impondrá a Tamayo como gloria local mexicana, de hecho, como nuevo canon oficial. Por medio siglo Rufino Tamayo viene a convertirse en referente de la "buena pintura" mexicana, el modelo por demás paradójico de un artista supuestamente aborigen que, dado su contacto directo con el origen indio, puede conversar con la vanguardia mundial. Convenimos que ese es un discurso diluido del argumento de Paz en 1950, una sombra de la operación crítica original. Sin embargo, Paz mismo autoriza la rescritura. Convenientemente, a partir de 1957 las versiones del texto de Paz sobre Tamayo serán reformadas para suprimir las alusiones post-atómicas, y cargar el peso del argumento hacia la crítica del muralismo. En otras palabras, Paz transforma su incapacidad de generar una nueva hegemonía artística global en un nuevo modelo representación nacional. Tenemos pues, un caso, donde cierta autocensura renmarca una operación crítica excéntrica para relocalizarla: con el llamado "triumfo de la pintura americana", el ámbito de Tamayo y de Paz se vuelve nuevamente periférico. Pues bajo el régimen del modernismo, lo *periférico-excluido* es lo que inevitablemente se transforma en "arte nacional". Añadiría incluso: "arte (cosmopolita) nacional".

²⁸ *Ibid.*, p. 7.

²⁹ Ver especialmente el cap. 4, "Success, 1948", de Serge Guilbaut, *How New York Stole the Idea of Modern Art. Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*. Chicago and London, The University of Chicago Press, 1983, p. 165-194

³⁰ Clement Greenberg "Art," *Nation*, 164 (Jan.-June, 1947), en: *The collected essays and criticism*, 4 volumes, ed. by John O'Brian, Chicago, The University of Chicago Press, 1986-1993, vol 2, p. 284.

3. Mexicano, pero universal

De la operación de mitologización cosmopolita de 1950 queda un solo rastro: la noción, repetida hasta el cansancio, de que Tamayo es la encarnación del "mexicano universal". El argumento de Paz es, al respecto, una teleología de la cultura mexicana: "la revolución es un regreso a los orígenes tanto como una búsqueda de una tradición universal". Tamayo aparece en su argumento como la resolución de un conflicto: la ausencia de una filosofía verdaderamente universalista en la Revolución Mexicana, es decir, diríamos ahora, el hecho de que Paz pertenecía a un Estado sin un proyecto de poder global. Dada esa marginación, ¿qué alternativas se abrían a una cultura eminentemente centrípeta?

Es aquí donde vale la pena someter a un análisis el oximorón del "mexicano-universal", visto que esa fórmula resume admirablemente varias de las paradojas del imaginario de la periferia durante la modernidad. Por principio, porque es una categoría que asume la "universalidad" como un principio de excepción, es decir, la identifica como un rango que sólo alcanzarían los artistas que se salvan del pecado de la particularidad. "Internacionalizarse" supone ser (o pretender ser) reconocido en las metrópolis como participante de la historia del arte, y rango (claro) hecho para consumo local, pues es de vuelta en la nación, donde (contradictoriamente) ese internacionalismo se hace efectivo. En cualquier caso, si en algo difiere aquel sistema artístico nacional/internacional de nuestro emergente sistema global, es en plantearse como una progresión de exclusiones, donde todo es "nacional", "regional" o "municipal" hasta que localmente se llegue a pensar que un determinado artista participa del juego metropolitano. Una situación muy distinta, en principio, del circuito global, donde es el centro el que requiere aparecer como abarcando el juego de las minorías y antiguas colonias, para seguir apareciendo como metropolitano.

El hecho es que a pesar de todos estos rasgos neocoloniales, el concepto de "lo nacional-universal" sigue siendo un operador fundamental del inconsciente de la crítica y administración cultural latinoamericanas, para el cual se estatuye siempre un mediador que impide a lo local sumergirse en su inercia provinciana: "mexicano universal" (Tamayo, Paz), "argentino universal" (Borges). El concepto encierra el fracaso de las periferias en obtener un sitio efectivo en el reparto simbólico del alto modernismo. Éste es el modo en que la crítica deriva en historia: como un saldo insoluto sumergido en la ideología.

Por supuesto, esta negociación de lo local y lo universal es complicada. Una de sus paradojas está en atribuir supuesta universalidad *precisamente* a una práctica local que resguarda los rasgos autóctonos siempre y cuando los sublima. Como Olivier Debrouse ha demostrado, la elevación de Tamayo al rango de "universalidad" provocaría una inestabilidad de su identificación racial, que progresivamente va transitando de la mitificación de su origen indio a su proclamación en una entrevista de 1987: "soy mestizo, soy mexicano, porque el verdadero mexicano es el mestizo."³¹ De hecho, fue en 1948 y en un texto de otro poeta, Xavier Villaurrutia, que a Tamayo se le llamó por primera vez y de manera muy "este

pintor mexicano universal,³² pues según Villaurrutia había sabido llevar al trópico a la pintura “como un sol interior”, sin resabios folklóricos, como un “una herencia irrenunciable de sus antepasados mediatos y remotos.”³³ En ese texto, sin embargo, hay una línea extravagante y ominosa, que describe mejor que ninguna otra el significado implícito de esta universalización: “El tiempo —escribe Villaurrutia— ha ido aclarando el color de la piel de Rufino Tamayo (...)”³⁴

4. Duchamp y la analogía: la crítica a las cosas

*RG: Octavio Paz, una última pregunta:
¿Cuáles son sus planes hacia el futuro?
OP: Abolirlo.*³⁵

Como en otra parte me ha tocado mostrar, una visión oscura de lo indio y el pasado precolombino define una parte importante de las actitudes estéticas (y las lecturas) de los artistas e intelectuales mexicanos que derivaron al modernismo a partir del surrealismo.³⁶ Bajo el concepto de un “gótico indoamericano”, me he referido a la forma en que las élites modernizadoras mexicanas concibieron sus relaciones con el México indio a partir de la metáfora de lo muerto-vivo: las “supervivencias”, fantasmas y “estructuras semi enterradas” de un mundo indígena “asesinado”,³⁷ tan necesario de atesorarse y canalizarse como de atenuarse, para garantizar el emblanquecimiento de la modernización. Podemos ver ahora que esos reclamos de una modernidad habitada por la espectralidad aborigen se vieron involucrados en la lectura de Tamayo de Paz. Lo “indígena” no era sólo un mecanismo de administración de la diferencia cultural y étnica sino una superficie de proyección de los terrores políticos mundiales. Como Paz apuntó años más tarde, en otro ensayo sobre Tamayo, “el siglo XX nos enseña que nuestro lugar en la historia no está lejos de los asirios de Sargón, los mongoles de Gengis Khan y los aztecas de Itzcóatl”.³⁸

³¹ Olivier Debrouse: “El arte de mostrar el arte mexicano (Ensayos sobre los usos y desusos del exotismo en tiempos de globalización)”, Manuscrito, 2004, p. 130.

³² Xavier Villaurrutia, Rufino Tamayo, *Obras Completas*, 2ª. ed. México, Fondo de Cultura Económica, 1966. p. 1040.

³³ *Ibid.*, p. 1036.

³⁴ *Ibid.*, p. 1034.

³⁵ Octavio Paz, *Obras Completas*. 15. *Miscelánea III. Entrevistas*, México, D.F., 2003, p. 470.

³⁶ Cuauhtémoc Medina, “Gerzso y el gótico indoamericano: del surrealismo excéntrico al modernismo paralelo.”, en: Diana C. Dupont, *El Riesgo de lo Abstracto: El modernismo mexicano y el arte de Gunther Gerzso*. Con textos de Luis-Martín Lozano, Cuauhtémoc Medina y Eduardo de la Vega Alfaro. Santa Barbara, Calif., Santa Barbara Museum of Art, 2003. 335 p., p. 195-213.

³⁷ Prácticamente parafraseo el lenguaje de Paz en “Transfiguraciones”, *Los privilegios de la visa*, p. 362.

³⁸ *Ibid.*, p. 369.

Para fines de los años 60 este discurso de la imbricación del saber antiguo en la crisis de la modernidad había tomado nuevos rasgos. Por ejemplo, en "La nueva analogía: poesía y tecnología" de 1967, se había convertido en uno de los elementos de una radical crítica de la modernidad:

Pensar que el mundo se puede acabar en cualquier momento y perder la fe en el futuro, son rasgos no-modernos y que niegan los presupuestos que fundaron a la edad moderna en el siglo XVIII. Se trata de una negación que es igualmente un redescubrimiento del saber central de las antiguas civilizaciones. (...) Hoy nos desvela la misma duda que al azteca al final de cada ciclo de 52 años: ¿saldrá de Nuevo el sol o esa noche será la última?,³⁹

Como vemos, aún para fines de los años 60 negociar con la crisis moderna suponía para Paz la necesidad de una cierta visión que imbricara pasado y futuro. El tema vendrá a convertirse en el centro de sus investigaciones estéticas. De hecho, habría que discutir al Paz tardío en términos del proyecto de desarrollar una estética de lo que en sus propias palabras denominara "*transfiguración*" o "imaginación analógica".⁴⁰

Como todos sabemos, a mediados de los años 60 Octavio Paz empezó a llamar la atención sobre el agotamiento de la idea y práctica de vanguardia: un tema al que dedicó libros de ensayos como *El signo y el garabato* (1973) y *Los hijos del Limo* (1973). Interpretando la modernidad como una expresión del tiempo lineal de la civilización occidental cristiana, que derivaba de hecho de la crítica ilustrada del tiempo cíclico de la mitología antigua,⁴¹ Paz denunció las paradojas derivadas de que la poesía y el arte moderno se concibieran a sí mismos como una "tradición de la ruptura", donde cada generación heredaba de las anteriores el tic de la iconoclastia.⁴² Entre otras cosas, Paz revisó la cultura moderna a partir de la dialéctica de dos operaciones: *analogía e ironía*. Por un lado, las civilizaciones antiguas, pensaba Paz, habían tenido todas una visión del mundo organizada en torno a la analogía (es decir, las relaciones de metonimia y metáfora, correspondencia y resonancia) entre los mundos celeste y terrestre. Esa continuidad había sido rota por la operación crítica básica: la ironía entendida como el descubrimiento de la falla en la correspondencia. Por consiguiente, entre otras cosas Paz identificaba el surgimiento de la belleza singular, irrepetible, bizarra y única de los modernos, definida por Baudelaire como la derivación lógica del procedimiento irónico.⁴³

³⁹ Octavio Paz, "La nueva analogía: poesía y tecnología." *El signo y el garabato*, p. 20.

⁴⁰ Nuevamente, Paz piensa que esa es la actitud de Tamayo: "estar cerca de los orígenes". Y apunta: "Es uno de los privilegios, entre tantas desventajas, del haber nacido en un país subdesarrollado". ("Transfiguración", *El signo y el garabato*, 176).

⁴¹ "Nueva analogía", *Ibid.* p.12.

⁴² Octavio Paz, *Los hijos del limo*, en: *Obras Completas I: La casa de la presencia. Poesía e historia*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 333.

⁴³ *Ibid.*, p. 380, 392, 396

Esa "ruptura de la analogía" de la primera modernidad daba origen a la subjetividad pero también a la experiencia del sinsentido. Paz atribuía pues a los efectos de la crítica, la reificación del mundo entendida como la pérdida de la trama simbólica. Su lectura de los efectos de la ironía era de hecho una versión de la dialéctica e la ilustración y el mito: "el hombre entra en escena, desaloja a la divinidad y se enfrenta a la no significación del mundo. Doble imperfección: las palabras han dejado de representar a la verdadera realidad de las cosas; y las cosas se han vuelto opacas, mudas".⁴⁴

Este razonamiento tenía un efecto directo en el desarrollo del gusto de Paz. Naturalmente, para un poeta que dialoga con el surrealismo y que, por tanto, hasta el final de su vida vivió en la persuasión de que las artes —lo mismo verbales que visuales— son "de esencia metafóricas" puesto que "la operación poética esencial" es la apariencia, es decir, "en esto ver aquello",⁴⁵ el desarrollo del arte de la posguerra no podía ser más que un proceso continuo de degradación. Incluso cuando en 1980 se ocupó, un tanto artificialmente, de trazar un panorama de la historia del arte norteamericano, Paz admitió que no consideraba a Jackson Pollock un gran pintor sino un "temperamento poderoso", que no acabó de fundir sus dones extraordinarios.⁴⁶ Nada le podría haber resultado más ajeno que el positivismo de la visión greenbergiana del desarrollo intrínseco de los medios. No es casual que el único texto que Paz le dedicó a la abstracción como tal en 1959 era de hecho la invitación a ir más allá del expresionismo abstracto en favor de un hipotético "manierismo, el barroco-abstracto", caracterizado por un "lenguaje pictórico impuro" plagado de formas y significados comunes a todos.⁴⁷

En cualquier caso, enhebrado en la obra de Paz de fines de los años 60, hay un relato del desencantamiento de la obra de arte. Por un lado, Paz argüía que la historia de la pintura moderna, su reducción a un lenguaje visual sin significado simbólico pero aun así sujeto a una lectura analógica poética, había conseguido "la paulatina transformación de la obra de arte en objeto artístico" expresado como el "tránsito de la *visión* a la *cosa sensible*".⁴⁸ Paz interpretaba el arte moderno tras los impresionistas como el abandono de la "gran tradición de la pintura de Occidente", es decir, de la pintura formulada no a partir de la sensación estética como un fin en sí mismo sino como acceso a una cosmovisión y las ideas. Aun así, Paz había querido impedir la lectura de la pintura pura del modernismo como una empresa radicalmente antisimbólica. Insistía en que la pintura moderna no era "antiliteraria" sino que sólo formulaba un lenguaje "plástico", donde "las ideas y los mitos, las pasiones y las figuras imaginarias, las formas que

⁴⁴ "Nueva analogía", *El signo y el garabato*, p. 24.

⁴⁵ Octavio Paz, "Arte de penumbra: Rodolphe Bresdin", *Obras Completas 6. Los Privilegios vista 1. Arte Moderno y Universal*, México, Fondo de Cultura Económica, 1994, p. 264.

⁴⁶ Octavio Paz, "Dos siglos de pintura americana (1776-1971)", *Ibid.* p. 87.

⁴⁷ Octavio Paz, "Lenguaje y abstracción", *Ibid.*, p. 283.

⁴⁸ Octavio Paz, *Marcel Duchamp o el castillo de la pureza*, México, Editorial Era, 1968, p. 56.

vemos y las que soñamos, son realidades que el pintor ha de encontrar *dentro* de la pintura: algo que debe brotar del cuadro y no algo que el artista introduce en el cuadro".⁴⁹ Pero se daba cuenta de que al renunciar a la representación, la pintura se había convertido en "un haz de signos proyectados en un espacio vacío de significaciones,"⁵⁰ que en lugar de responder al espectador, lo cuestionaba con su lenguaje de omisiones y alusiones, es decir, con "los signos de una ausencia". "Sensible o no" el arte ya se había convertido en un objeto intercambiable: "la concepción del arte como una cosa (...) que podemos separar de su contexto vital y guardar en museos y otros depósitos de valores".⁵¹

Octavio Paz sabía, sin embargo, que la crisis no se había detenido en la mera cosificación de las obras de arte: tras la Segunda Guerra Mundial, cuadros y esculturas se habían convertido en meros productos de la sociedad industrial. Como buena parte de los antiguos Dada y surrealistas, el pop y neodadá, los ensamblajes y los happenings, le parecían anatema. Veía en "la producción cada vez más numerosa de obras que se pretenden excepcionales y únicas", una repetición de los gestos de la primera vanguardia, que se almacenaban en museos y colecciones contemporáneas como "un enorme amontonamiento de objetos heteróclitos —la confusión de los desechos".⁵² Extirpado el elemento crítico de las obras de arte modernistas (Paz enlista: "la ironía romántica, el humor de Dada y los surrealistas"), el arte se había vuelto mera mercancía. Peor aún: un objeto inane sometido a un falso culto fetichista. Es esta cosificación extrema la que, según Paz, el *readymade* de Duchamp vino a cuestionar.

(...) ahora vemos con recelo la noción misma de "obra de arte", sobre todo después de Marcel Duchamp y sus "ready-made (...) un gesto crítico destinado a mostrar la inanidad de las obras de arte *en tanto que objetos*"⁵³. (...)

La moderna beatería que rodea a la pintura y que a veces nos impide *verla*, no es sino idolatría por el objeto, adoración a una cosa mágica que podemos palpar, que, como las otras cosas, puede venderse y comprarse. Es la sublimación de la cosa en una civilización dedicada a producir y consumir cosas.⁵⁴

⁴⁹ "Transfiguraciones", *El signo y el garabato*, p. 170.

⁵⁰ Octavio Paz, "Presencia y presente: Baudelaire crítico de arte", *Ibid.*, p. 34.

⁵¹ Paz, *Marcel Duchamp o el castillo de la pureza*, p. 59.

⁵² Paz, "Presencia y presente", *El signo y el garabato*, p. 41.

⁵³ Paz, "La nueva analogía", *Ibid.*, p. 16.

⁵⁴ Paz, *Marcel Duchamp o el castillo de la pureza*, p. 51.

Como si hubiera estado siguiendo al Luckacs temprano o a Theodor Adorno, Paz había destruido la imagen del mundo al negar la función de las cosas como signos, al tiempo que aceleraba también el tiempo histórico: "para la técnica, el mundo no es ni una imagen sensible de la idea ni un modelo cósmico: es un obstáculo que debemos vencer y modificar".⁵⁵

Es contra este telón de fondo —la decepción de Paz ante la neo-vanguardia y su convencimiento del modo en que el arte moderno coincidía con la reducción del mundo a mera cosa instrumental— que hay que entender su extraordinaria decisión de escribir una monografía sobre Marcel Duchamp. Por sobre todo, la peculiaridad de esa aproximación. Pues el primer libro de Paz sobre Duchamp, *El castillo de la pureza* de 1968, no es extraordinario sólo por la caja/objeto con que Vicente Rojo lo hizo acompañarse de múltiples facsímiles de Duchamp: verdadera edición popular de la *Caja en una valija*. Lo verdaderamente heterodoxo del libro es la forma en que Paz sacó a Duchamp de la mera discusión del arte moderno y contemporáneo para intentar una doble lectura analógica e interpretativa, iconográfica,⁵⁶ comparativa, transhistórica y pluricultural, iluminada en parte por sus lecturas de Lévi-Strauss, pero sobre todo por la intención de mostrar a Duchamp como el punto de inflexión de la tradición moderna. Pues si la "cosa artística" había sido un resultado paradójico de la crítica del arte tradicional de corte alegórico y representativo, Paz veía en Duchamp el modelo de la doble negación, la "crítica de la crítica", es decir, de una *vuelta* a la tradición analógica: la obra con un correlato verbal y poético, la reaparición de una negación del mito y su crítica. Ya no una obra moderna, sino una obra que señalaba un recomienzo:

Como Mito de la Crítica el Gran Vidrio es pintura de la Crítica y crítica de la Pintura. Es una obra vuelta sobre sí misma, empeñada en destruir aquello mismo que crea. La función de la ironía aparece ahora con mayor claridad: negativa, es la sustancia crítica que impregna la obra; positiva, crítica a la crítica, la niega y así inclina la balanza del lado del mito. La ironía es el elemento que transforma a la crítica en mito. (...) El círculo se cierra: fin de una época y comienzo de otra. El Gran Vidrio está en la frontera de uno y otro mundo, el de la "modernidad" que agoniza y el Nuevo que comienza y que aún no tiene forma.⁵⁷

En tanto nueva obra analógica, el *Vidrio* de Duchamp no sólo viene con su manual de operaciones (La caja verde), sino que exige de nuevo la atarea de la "traducción". Más importante, Paz cree posible recorrerla

⁵⁵ Paz, "Nueva analogía", p. 13.

⁵⁶ Debo a Dawn Ades haberme llamado la atención sobre el hecho de que Paz fue el primer autor en hacer una lectura iconográfica de Duchamp.

⁵⁷ Paz, *Marcel Duchamp o el castillo de la pureza*, p. 49.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 36.

para leerla como un aparato iconográfico. Con ánimo estructuralista, Paz ve el vidrio como "una versión del mito venerable de la gran Diosa, la Virgen, la Madre, la Exterminadora donadora de vida". De hecho, para subrayar su idea, aclara: "No es un mito moderno: es la versión (la visión) moderna del mito".⁵⁸ En efecto, ya no una cosa, sino nuevamente una *visión*: "pasamos de la farsa al misterio sacro, del 'retablo' a la pintura mural religiosa, del cuento a la alegoría. El gran Vidrio es una escena del mito o, más exactamente, de la familia de mitos a la Virgen y a la sociedad cerrada entre los hombres".⁵⁹

Paz está tan persuadido de que el *Vidrio* marca el punto de arranque de "una nueva alegoría", que encuentra perfectamente legítimo leerla en paralelo a la diosa Kali representada por la imaginería tántrica en Bengala: "Kali es el mundo fenomenal, la energía incesante (...) esa carnicería, sexualidad, propagación y contemplación espiritual. Es evidente que tanto la imagen como su explicación filosófica ofrecen más de una coincidencia con el *Gran Vidrio* y la *Caja Verde*: Kali y la Novia, los testigos Ocultistas y las dos acompañantes, la pasividad masculina y la actividad femenina".⁶⁰ De hecho, Paz concluye, lo que ambos mitos formulan es una explicación de la circularidad del tiempo, "como fenómeno de la creación, la destrucción, la mujer y la realidad".⁶¹

Paz imagina por algún tiempo que el arte contemporáneo habría de abandonar el literalismo de la obra de los años 60 para arribar a un nuevo tipo de obra de arte, deducido de su lectura del *Vidrio*, pero que finalmente es una rescritura de la noción flotante de la idea estética kantiana: "El valor de un cuadro, un poema o cualquiera otra creación de arte —dice Paz— se mide por los signos que nos revela y por las posibilidades de combinarlos que contiene. Una obra es una máquina de significar".⁶² Esa máquina sería la reconciliación del "universo de símbolos" y el "universo sensible", que nos mostraría que "somos el canal de transmisión" por donde "fluyen los lenguajes y nuestro cuerpo los traduce a otros lenguajes".⁶³

Paz llega a imaginar que, tras las rebeliones del 68, dos tendencias culturales despuntaban. Por un lado la realización romántica de la fiesta surrealista, que borraría las fronteras entre la vida y la poesía: un "arte de encarnación de las imágenes que podría satisfacer la necesidad de ritos colectivos de nuestro mundo". Pero también se anunciaba una nueva clase de obra de arte que ya no sería objeto ni negación, sino un nuevo signo: el equivalente postmoderno de la pintura tántrica:

⁵⁸ *Ibid.*, p. 38.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 40.

⁶¹ *Ibid.*, p. 41.

⁶² *Ibid.*, p. 59.

⁶³ Paz, "Nueva analogía", p. 30.

(...) ¿cómo no imaginar otro arte, en el polo opuesto, destinado a satisfacer una necesidad más imperiosa: la meditación y contemplación solitarias? Este arte no sería una recaída en la idolatría de la "cosa artística" de los últimos doscientos años; tampoco sería un arte de la destrucción del objeto sino que varía en el cuadro, la escultura, o el poema, un punto de partida. (...) No la restauración del objeto de arte sino la instauración del poema o el cuadro como un signo inaugural que abre un camino.⁶⁴

Objeto/imagen, pues, que desataría el poder de asociación combinatoria: valuado no tanto por su significado intencional, sino por su productividad. Paz trazaba ahí, de hecho, todo un programa de crítica de arte que ya no sería una interpretación del mensaje codificado de la obra, sino la exploración de sus analogías, correspondencias, y paralelos a lo largo de la historia del pensamiento y las imágenes. ¿Es esta el método de reflexión (o diríamos mejor, vagabundeo) de *Conjunciones y disyunciones* (1969), donde Paz explora el grabado de José Guadalupe Posada de un niño fenómeno con una cara en el culo, mediante un poema de Quevedo ("Gracias y desgracias del culo"), que a su vez lo dirige a la *Venus del espejo* de Velázquez). "Las palabras ya no son cosas y, sin cesar de ser signos, se animan, cobran cuerpo." Paz ve en la Venus de Velázquez una variante de la metáfora culo/cara de Posada, pero sin "humillación de la cara o el sexo". Es por tanto, un momento de "milagrosa concordancia".⁶⁵

Habría que examinar en qué medida la obsesión de Paz por una obra surgida de combinatorias simbólicas explica la abundancia de obras de corte serial en el México de fines de los sesenta y principios de los setenta: en un extremo los cuadros diseñados por computadora de Manuel Felguérez, la "Máquina estética" de su "espacio múltiple", tanto como el renacimiento de un simbolismo exacerbado, como en el caso del cine de Alejandro Jodorowsky. Pero para desgracia de Octavio Paz, la obra de arte contemporáneo en las metrópolis no se dirigió hacia ninguno de esos nuevos manierismos. Por el contrario, podría ser que ahondó en la radicalización del literalismo y la crítica.

Quizá Paz esperaba que la mezcla de los enigmas de Joseph Cornell y los poemas mesóticos de John Cage habría de generar una computadora rousselfiana. En cambio, el mundo del arte se dirigía a la desmaterialización y el arte-información. Octavio Paz habrá de rechazar al conceptualismo como una perversión radical del proyecto duchampiano:

La obra no es una cosa: es un abanico de signos que al abrirse y cerrarse nos deja ver y nos oculta alternativamente, su significado. La obra de arte es una señal de inteligencia que se intercambian el

⁶⁴ Octavio Paz, "El pensamiento en blanco", *El signo y el garabato*, p. 46-47.

⁶⁵ Octavio Paz, *Conjunciones y disyunciones*, México, Joaquín Mortiz, 1969, p. 19.

sentido y el sin-sentido. El peligro de esta actitud, un peligro que (casi) siempre Duchamp escapó, es caer del otro lado y quedarse con el concepto y si el arte, con la *trouville* y sin la cosa. Esto es lo que ha ocurrido con sus imitadores. (...) 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.⁶⁶

Cosa natural, en los años 70 Paz deslizaría su interés del arte contemporáneo al barroco gongorino y de Sor Juana. Quizá su loca inundación simbólica lo condujo a interesarse en Athanasius Kirchner y el neoplatonismo. La búsqueda obsesiva de los signos en rotación, y con el más plural de los sentidos, lo llevaría lejos de la obra de arte y de vuelta a la metáfora. En tanto, su proyecto de re-mitificación quedaría anulado, precisamente, por una nueva hegemonía fundada curiosamente en una determinada generalización del ready-made duchampiano. Su estética analógica, claro está, acabó siendo uno de los modelos críticos desechados en la segunda mitad del siglo XX: un modernismo marginal. En cuanto al concepto del "mexicano universal" con todas sus connotaciones, esta arqueología debería ayudarnos a finalmente depositarlo en el basurero de la historia.

⁶⁶ Octavio Paz, "El uso y la contemplación", *Obras Completas 6. Los privilegios de la vista I*, p. 66.