OCTAVIO PAZ COMO EDITOR DE ARTE

Jaime Perales Contreras*

OCTAVIO PAZ AS EDITOR OF ART

RESUMEN: Octavio Paz analizó la pintura desde la perspectiva de un poeta. Como su mentor artístico Charles Baudelaire, Paz tuvo dos características muy difíciles de encontrar: fue un poeta y un agudo crítico de arte. En este artículo el autor comenta la relación de Octavio Paz entre poesía y artes plásticas y su papel como editor de arte en las revistas *Plural* (1971-1976) y *Vuelta* (1976-1998).

PALABRAS CLAVE: Charles Baudelaire, *Los privilegios de la vista*, Joan Miró, Marcel Duchamp, Pablo Picasso, *Plural*, Rufino Tamayo, *Vuelta*.

ABSTRACT: Octavio Paz analyzed painting from the perspective of a poet. Like his artistic mentor Charles Baudelaire, Paz featured two hard-to-find assets: he was a poet and a keen art critic. In this article the author discusses Octavio Paz's relationship between poetry and the visual arts and his role as art editor for the magazines *Plural* (1971-1976) and *Vuelta* (1976-1998).

KEYWORDS: Charles Baudelaire, *Los privilegios de la vista*, Joan Miró, Marcel Duchamp, Pablo Picasso, *Plural*, Rufino Tamayo, *Vuelta*.

RECEPCIÓN: 17 de febrero de 2020.

ACEPTACIÓN: 22 de junio de 2020.

DOI: 10.5347/01856383.0135.000299483

* Departamento de Derecho, ITAM.

OCTAVIO PAZ COMO EDITOR DE ARTE

154

El primer texto sobre arte que escribió Octavio Paz data de 1939, cuando tenía 25 años. El ensayo se llamó “Isla de Gracia” y fue una pieza breve sobre la cultura de Creta. El siguiente, de 1941, fue sobre el pintor mexicano Juan Soriano y un tercero, de 1942, fue sobre José María Velasco.¹ El interés de Paz por las artes visuales no fue inferior a su interés por la poesía. Vio a la pintura con la visión de un poeta. Al igual que su mentor artístico Baudelaire, Paz reunió dos características muy difíciles de encontrar en la literatura moderna: fue poeta y crítico de arte. En su prólogo al tomo sexto de sus obras completas, al hablar

de Baudelaire hizo notar dos características que él mismo tenía: “No hay en lengua inglesa ningún gran poeta que sea, como Baudelaire, también un gran crítico de arte”.² Paz vio a la pintura desde la poesía. En ese sentido, su marginalidad política también se aplicó a la pintura ya que Paz, modestamente, según Dore Ashton, se consideró un *diletante* o un simple aficionado.³

Con las ideas del estructuralismo, Paz señaló que la pintura era lenguaje, un lenguaje autónomo. En su ensayo

² Octavio Paz, “Repaso en forma de preámbulo” en *Obras completas* (México: FCE, 1991), VI: Los privilegios de la vista I, 22.

³ Véase: Dore Ashton, “Never to abolish chance: Octavio Paz and the visual arts”, en *Tribute to Octavio Paz*, ed. por Ignacio Durán y Hugo Hiriart (Nueva York: Mexican Cultural Institute of New York, 2001), 127.

¹ Alberto Ruy Sánchez, *Octavio Paz y las artes visuales* (México: Centro Cultural Arte Contemporáneo, 1990).

escribió que el poeta y el pintor tenían en común que ambos eran traductores de ese lenguaje. El artista era el traductor universal y el pintor era aquel que traducía la palabra en imágenes plásticas; el crítico, por su parte, es un poeta que traduce en palabras las líneas y colores.⁴ Además, Paz consideró que Baudelaire fue la conciencia del arte moderno porque su postura era parcial, apasionada y política, las tres características que la crítica debía tener.⁵ La poesía fue para Paz el género fundacional de las artes, ya que se adelantó y prefiguró las formas que adoptarían las otras.⁶ Por ello, en varias ocasiones, su opinión pictórica también fue una impresión cifrada en un poema dedicado a una obra en particular. Sin embargo, a diferencia de la poesía, el carácter comercial a que estaba siendo sometido el arte le había quitado conciencia. Esa anotación anarquista contra el capitalismo voraz fue una de las muchas que Paz haría sobre la relación entre arte y posmodernidad. Para Paz, en la esfera del arte, se vivía desde hacía años, la declinación de la vanguardia, enferma por la imitación académica y la proliferación de estilos y maneras. La pintura, la escultura y la novela habían sufrido mucho más daño por estos males que la música y la poesía. Esto

se debía a que las primeras dependían más estrechamente del mercantilismo capitalista. En su ensayo sobre Baudelaire como crítico de arte se podía notar que, para Paz, la decadencia del arte no solo afectó a la literatura, sino a las artes visuales. En ese texto, el escritor afirmó lapidariamente que se vivía el fin del arte moderno.⁷ Siguiendo esta idea, un año después de su comentario sobre Baudelaire publicó “Marcel Duchamp o el castillo de la pureza” (1968), homenaje a Duchamp a quien Paz conoció y admiró. Octavio Paz le pudo enviar su manuscrito, cuyo extraño título tomó de un poema inconcluso de Mallarmé titulado “Igitur”. Duchamp leyó el texto y le gustó muchísimo. Además, el ensayo fue convertido en libro-maleta, ilustrado por Vicente Rojo y fue aprobado por el propio Marcel Duchamp antes de que muriera en 1968.⁸ Más que un homenaje a Duchamp fue la exploración a una de sus obras maestras: *El gran vidrio*. Y el interés de Paz en esa obra se dio porque la encontraba, al igual que en James Joyce en la literatura, en el límite entre lo que representó el principio de la decadencia y el surgimiento de una nueva estética. La pieza de Duchamp cristalizó el fin de una

⁴ *Ibid.*, 43.

⁵ *Ibid.*, 127.

⁶ *Ibid.*, 181.

⁷ Octavio Paz, “Presencia y presente: Baudelaire crítico de arte”, en *Obras completas*, VI, 51.

⁸ Carta de Octavio Paz a Charles Tomlinson, Nueva Delhi, 6 de octubre de 1968 (University of Texas: The Harry Ransom Center).

época y el comienzo de otra.⁹ De acuerdo con Paz, la obra de Duchamp fue la encarnación de lo que era la crítica, ya que visualmente era la negación de la realidad y, al negarla, la transformaba y presentaba una realidad alterna. Otro efecto de este cambio de estética fue el tropo cultural que sufrieron los anteriores centros artísticos (París, Milán, Colonia, Berlín, Petrogrado) en donde había nacido el arte moderno. Estos centros se extinguieron al tiempo que crecía la influencia de Nueva York, ciudad decisiva para el éxito o fracaso de un pintor. El mal que Paz percibió fue la influencia absoluta de los bancos, las compañías multinacionales y las burocracias en el control del mercado y la creación artística. En el ensayo “El precio y la significación” proyectó que el nacionalismo, el realismo socialista y el mercado serían los futuros males que enfrentaría el arte moderno. Las tres fueron formas de enajenación que el artista tenía que combatir para defender su libertad y su originalidad. Para Paz, el mercado suprimía la imaginación. Era la muerte del espíritu.¹⁰ El Estado y la Iglesia exigían que el artista sirviese a su causa y legislaban sobre su moral, su estética y sus intenciones.¹¹ El texto dejaba ver que el

mercado del arte era un mal todavía peor que el propio Estado, porque era un mecanismo impersonal, carente de gusto, que transformaba en objetos las obras y los objetos en valores de cambio. Los cuadros eran, *acciones, cheques al portador*.¹² La solución que sugería Paz era la libertaria o anarquista, casi una defensa de la utopía. Es decir, volver a la libre comunidad de artistas independientes como los que dieron inicio a los movimientos modernos, volver la mirada hacia la pequeña sociedad de músicos, pintores y escultores. Con esto se reconquistarían los orígenes de la identidad en la pintura.¹³

¡Lea a Baudelaire!

Cuando tenía tres años de haber conocido a la crítica estadounidense Dore Ashton, en 1962, Octavio Paz aplaudía que cambiara sus lecturas estéticas de Hegel por Baudelaire: “¡Muy bien leer a Valéry y Baudelaire en lugar de Hegel y otras filosofías del arte! Sobre todo Baudelaire”.¹⁴ Para Paz, Baudelaire era el crítico de arte por excelencia, y ese postulado esté-

¹² *Ibid.*

¹³ Véase: Octavio Paz, *Obras completas*, tomo VII: Los privilegios de la vista II (México: FCE, 1995), 13-15, 321-337 y 387-391.

¹⁴ Carta de Octavio Paz a Dore Ashton, Nueva Delhi, 14 de octubre de 1962, Dore Ashton and Matti Megged collection (MSS 1068), caja 1, carpetas 5 y 6.

⁹ Octavio Paz, “Apariencia desnuda”, en *Obras completas*, VI, 180.

¹⁰ Octavio Paz, “El precio y la significación”, en *Puertas al campo* (México: Seix-Barral, 1979), 57-61.

¹¹ *Ibid.*, 61.

tico, a diferencia de otros, fue inalterable. El poeta francés fue prácticamente su guía crítica en sus escritos sobre arte. Basta con leer ensayos como “Theophile Gautier” para encontrar que estructura, forma e incluso vocabulario, comparten estilo y ritmo. En el famoso ensayo, “Kafka y sus precursores”, Borges defendía la hipótesis de que cada escritor *crea* a sus precursores. Franz Kafka había escogido a sus ascendentes, en el sentido de que su estilo, inconfundiblemente poderoso, había destacado en tal medida que, al leer a sus influencias, nos daba la impresión de que Kafka tuvo pleno predominio literario en ellos, en lugar de lo contrario.¹⁵ En el caso de Paz y Baudelaire pasaba lo mismo al revisar los ensayos de estética del autor francés. También en el ensayo de Baudelaire sobre Wagner (“Richard Wagner et Tannhauser á Paris”) se encuentran esos vasos comunicantes de la poesía como enlace con las otras bellas artes.¹⁶ Y, esto, reiteradamente, lo probó cuando publicó su prólogo a su colección de ensayos estéticos “Los privilegios de la vista”. En ese prólogo recaló nuevamente los vínculos entre la poesía moderna y las otras artes. No era fácil, para Paz, olvidar que Baudelaire,

además de gran poeta, fue un agudo crítico de arte (esta doble afición apareció también en Mallarmé). Asimismo, durante el periodo cubista, el mayor representante fue Apollinaire con su libro *Las pinturas cubistas*, y más tarde apareció André Bretón con *El surrealismo y la pintura*. Sin embargo, para Paz Baudelaire ocupó un lugar privilegiado en la crítica estética. Bretón, junto con los poetas franceses, fue la conciencia de los artistas en la sociedad por la tendencia partidaria de la crítica que Baudelaire anunciaba orgullosamente. Más tarde, el foco artístico cambió a Nueva York. Sin embargo, no había, en la tradición angloamericana, un crítico de arte de la talla del autor de *Las flores del mal*. La tradición en México continuó con la generación que precedió a Tablada (Gorostiza, Villaurrutia y Cuesta) y con el guatemalteco Luis Cardoza y Aragón, con el cual Octavio Paz tuvo más de un desacuerdo por cuestiones ideológicas.

Tamayo el rebelde, solitario e independiente

En “Los privilegios de la vista”, Octavio Paz se refirió a Rufino Tamayo quien encarnó uno de los arquetipos pacianos de artistas (rebelde, solitario e independiente). No temió quedarse solo y sufrió en México la indiferencia

¹⁵ Jorge Luis Borges, “Kafka y sus precursores”, en *Obras completas* (Buenos Aires: Emecé Editores, 1972), 710-712.

¹⁶ Charles Baudelaire, “Teophile Gauthier”, en *Ouvres Complètes* (París: Robert Laffont, 1980), 492-507.

y la hostilidad; sin embargo, fuera del país lo supieron reconocer, primero en Estados Unidos y después en el resto del mundo.¹⁷

Rufino Tamayo fue la influencia fundamental de la generación del círculo de pintores de la revista *Plural* de Octavio Paz. Ellos se opusieron, al igual que Tamayo, a la estética del muralismo mexicano, lo que hizo que se proyectara su obra como sumamente individual y heterogénea. Los pintores de ese grupo fueron ampliamente difundidos por la revista *Plural*. Incluso algunos, fueron considerados precursores de las técnicas del posmodernismo; por ejemplo, Manuel Felguérez fue el primer artista en utilizar la computadora como técnica artística.¹⁸ Asimismo, Paz escribió una nota en la que se refería a ocho pintores mexicanos (Gunther Gerzso, Juan Soriano, Alberto Gironella, Manuel Felguérez, Vicente Rojo, José Luis Cuevas, Roger von Gunten y Francisco Toledo) y quienes expusieron en un recinto del Banco Exterior de España, en Madrid. Estos pintores habían sido analizados por Kasuya Sakai y Damián Bayón en *Plural*. Sin embargo, el cronista principal de ese círculo pictórico fue Juan García Ponce. Ellos, para Octavio Paz, repre-

sentaron la porción central de la pintura mexicana contemporánea.¹⁹

Cuando falleció Tamayo en 1991, Juan Soriano explicó la deuda que su generación tuvo con el pintor, cuya obra lo había tocado profundamente, a diferencia de la de Siqueiros y Rivera, que le habían parecido retóricas y grandilocuentes. Por ello, prefirió el “silencio melancólico” de las obras de Tamayo.²⁰

Octavio Paz en el Museo Tamayo

En la década de 1980 se fundaron el Museo Rufino Tamayo y el Centro Cultural de Arte Contemporáneo, apoyados por la Fundación Cultural Televisa. Paz fue invitado a inaugurar las actividades del Museo Tamayo, con una introducción que sirvió para el catálogo de la exposición de Pablo Picasso. Los intereses estéticos de Octavio Paz se reflejaron en las exhibiciones que se presentaron en ambos museos: el mismo Pablo Picasso,

¹⁹ Octavio Paz, “Ocho pintores mexicanos”, *Vuelta* 84 (1983): 52-53.

²⁰ “Yo vi pintar a Tamayo, por ejemplo, superficies enormes con pinceles muy usados y muy delgados. Con ellos modulaba las superficies hasta lograr la textura adecuada para que surgiera la luz que quería ver. Lo que hacía y cómo lo hacía no podríamos lograrlo Cuevas ni Toledo ni yo mismo porque cada uno de nosotros maneja los colores de manera diferente.” Juan Soriano, “Rufino Tamayo”, *Vuelta* 177 (1991): 43.

¹⁷ Octavio Paz, “Repaso en forma de diálogo”, *Vuelta* 130 (1987): 16-23.

¹⁸ Robert A. Parker, Manuel Felguérez y Mayer Sasson, “Sobre el uso artístico de las computadoras”, *Vuelta* 13 (1977): 43.

Duchamp, Miró, Bretón, Rauchenberg, el surrealismo, Chirico, Barragán, Tamayo, el muralismo y el arte abstracto. Los ensayos de estética publicados en *Vuelta* dicen mucho de las exhibiciones, pero también explican con profundidad la actitud de Octavio Paz como crítico de artes plásticas y editor de una revista en el que uno de los temas fundamentales fue la pintura. En esos escritos se pueden ver contradicciones e intereses estéticos que establecen y que contraponen su actitud política hacia la estética pictórica, como fue el caso, entre otros, de Diego Rivera. La década de 1980, gracias a estas exhibiciones, fue de las mejores que ha tenido México.

Desde 1976 Rufino Tamayo sostenía en conversaciones con el gobierno de Luis Echeverría y José López Portillo, para que se edificase un museo y, si el gobierno lo construía, Tamayo donaría 200 piezas de su valiosa colección, en ese entonces valuada en 11 millones de dólares. Sin embargo, el gobierno, debido sobre todo a que el Estado valoraba más el estilo y a las personalidades del muralismo mexicano, que coincidían con el modelo revolucionario que se había apropiado, se negó a edificar un museo porque se consideró que las obras seleccionadas por el Tamayo no eran “lo suficientemente populares”. Manuel Felguérez y Juan García Ponce alzaron la voz y publicaron una nota con-

jointa en *Plural*, en la que calificaron de indignante la actitud del gobierno.²¹ Después de una serie de trámites, la iniciativa privada valoró mucho más que el Estado la obra del pintor y en 1982, cinco años después de las declaraciones de rechazo de los presidentes mexicanos, se edificó el museo que Tamayo deseaba, con sus particulares exigencias: se debía de ubicar en el bosque de Chapultepec y frente al Museo de Antropología. La inauguración se transmitió por televisión en vivo. Los anuncios espectaculares exhibidos en televisión nacional hicieron que muchos mexicanos se empezaran a aficionar al arte. Las actividades se iniciaron con una exposición de Pablo Picasso. La muestra recordaba la que se había hecho en 1944, memorable, pero la del museo Tamayo fue más vasta, variada y representativa. Con esta exposición el público mexicano, por primera vez en la historia del país, tuvo una visión directa del mundo de Picasso. A Octavio Paz se le encargó que hiciese la introducción para el catálogo del museo. El texto fue publicado en

²¹ “El rechazo del gobierno mexicano a construir el museo que albergaría la obra y colección de Rufino Tamayo de arte internacional, es un hecho indignante para todo aquel que trabaje en el campo de la cultura en este país; pero es aún peor el conocer la razón que el estado ofrece como justificación de esta decisión, a saber, que este museo no tendría una ‘función eminentemente popular’.” Manuel Felguérez y Juan García Ponce, “El caso Tamayo”, *Plural* 56 (1976): 74-75.

Vuelta. Con admiración, Paz elogió del autor catalán su posición individual y particular ante el arte. Para Paz, su inconformidad, su marginalidad, su rebeldía ante su vida personal y estética lo hacían ver como un heterodoxo en la pintura. El escritor situó nuevamente la posición partidaria de la crítica en su obra y disertó sobre que la esencia de la obra de arte era precisamente su crítica, y su admiración al pintor lo llevó a decir que Pablo Picasso, “no solo era el mejor pintor de nuestro tiempo, era la pintura de nuestro tiempo”.²² En este caso, se podía observar que la postura de Paz hacia Picasso fue variable. En una carta dirigida en 1959 a Dore Ashton, Paz se refirió a que la pintura se había convertido en un negocio como el acero o como el trigo. Y, lo que le parecía más grave, los pintores eran cómplices de esta situación: “Picasso es un gran pintor, pero también es un comerciante bastante repulsivo. ¡Y es el más grande de los modernos!”²³ Luego, 23 años después, cuando Picasso ya había muerto, Paz escribió en su introducción al catálogo que era un gran pintor. Sin embargo, su perspectiva era distinta a la que formuló en la correspondencia con Ashton. Para el Paz

de principios de 1980, Picasso no se había dejado manipular por las galerías y los mercados. En este tema, Picasso era ejemplar, sobre todo, porque la mayoría de los “artistas y escritores corrían con la lengua fuera de sí, tras la fama, el éxito y el dinero”.²⁴ Esa posición partidaria de Picasso hacia el arte era lo que supuestamente le había llamado la atención a Paz, ya que Picasso nunca quiso agradar al público. Fue un pintor incómodo en su tiempo. Picasso representó ese ser marginal (pero nunca aislado) que Paz solía admirar, porque él mismo se identificaba con esa postura. Paz habló con duda sobre la supremacía de Picasso, porque lo comparó con Marcel Duchamp, autor que consideraba fundamental. Según Paz, en el caso de Picasso la destrucción de las formas era precisamente una manera de exaltarlas. Duchamp iba más allá que el propio Picasso, al destruir la noción de obra y poner en duda su significado. Por ello, para Paz Duchamp fue todavía más radical que Picasso. Dentro de las preferencias estéticas del poeta, solo competía con Mallarmé, en el sentido en que, antes que Duchamp y Picasso, había hecho el cambio y la destrucción del significado de la obra con su poema “Un coup de dés”, que inauguró una

²² Octavio Paz, “Picasso: El cuerpo a cuerpo con la pintura”, *Vuelta* 72 (1982): 30-31.

²³ Carta a Dore Ashton, México, 20 de febrero de 1959, Dore Ashton and Matti Megged Collection (MSS1068), caja 1, carpetas 5 y 6.

²⁴ Dijo Paz: “Dos lepras y una sola degradación: la sumisión a los dogmas ideológicos y la prostitución ante el mercado. El partido o el bestsellerismo y la galería”. “Picasso: El cuerpo a cuerpo”, 30-31.

nueva forma poética²⁵ (como se recordará, el subtítulo del famoso ensayo de Octavio Paz “Marcel Duchamp o El castillo de la pureza”, está inspirado en una obra inconclusa de Mallarmé).²⁶ En su nota, a diferencia de poetas como Pablo Neruda, Paz quizá fue menos severo en su reproche moral al Picasso político, quien se adhirió al partido comunista en pleno apogeo del estalinismo.²⁷ La opinión de Octavio Paz hacia el pintor fue mudable. En su ensayo de juventud “Ética del artista”, tachó su pintura de arte purista, es decir, de fabricar arte sin contenido social.²⁸ Más tarde, en otro de los ensayos del primer Paz, “Razón de ser”, lo reivindicó afirmando que el Picasso del *Guernica* poseía una obra eminentemente comprometida con la sociedad y que no se hubiera dado sin ese rigor de la forma del Picasso cubista que tantos de sus camaradas de esa época despreciaban.²⁹ Es decir, con Picasso se pudieron observar varias aristas críticas de Paz, muchas veces contradictorias. En algunas ocasiones lo consideró un comerciante del arte; en otras, un artista que se oponía a ese capitalismo voraz que Paz siempre

despreció. En el ensayo dedicado a la exposición de Picasso en el Museo Tamayo, como ocurrió con muchos otros de sus conocidos y amigos, se reconcilió con los muertos y consideró a Picasso el gran genio pictórico del siglo XX.

Joan Miró, otro gran representante de las vanguardias, murió en diciembre de 1983. El Museo Tamayo hizo una exposición retrospectiva. En la sala principal se colocó un poema de Octavio Paz, “Fábula de Joan Miró”. Paz, según contó en su homenaje, conoció a Joan Miró en 1958, en un almuerzo con André Bretón y su familia.³⁰ Miró reveló su aparente *naïveté*, lo que lo había hecho un autor singular. (Según Paz, una muestra de la inocencia infantil de Miró es que, en un juego organizado entre los participantes de ese almuerzo, Miró perdió. Paz y Bretón, en broma, le comentaron que el castigo era el ser ahorcado. Miró, resignado, se desanudó la camisa del cuello y se preparó a recibir su castigo.)³¹ De acuerdo con Octavio Paz, a diferencia de Picasso, que fue un hombre visiblemente extrovertido, Miró fue mucho más intimista y secreto con respecto a su obra; por ello, su genio fue reconocido tardíamente por la crítica. Pintó como

²⁵ Octavio Paz, “Poesía en movimiento”, en *Obras completas*, IV, 118.

²⁶ Carta de Octavio Paz a Charles Tomlinson.

²⁷ *Ibid.*, 32.

²⁸ Octavio Paz, “Ética del artista”, en *Obras completas*, tomo XIII (México: FCE, 1998), 18.

²⁹ Octavio Paz, “Razón de ser”, en *Obras completas*, XIII, 200.

³⁰ Octavio Paz, “Fábula de Joan Miró”, *Vuelta* 42 (1980): 4-5.

³¹ Octavio Paz y Juan Soriano, *Conversaciones con Octavio Paz* (México: Televisa, 1984). Programa de televisión con motivo del 70 aniversario de Octavio Paz.

un niño “de cinco mil años de edad”, escribió Paz orgulloso.³²

Después de la exhibición de Miró, otra exposición del Museo Rufino Tamayo y se comentó en *Vuelta* fue la de Robert Rauschenberg, uno de los grandes artistas de la posmodernidad a la que Octavio Paz se refirió en *Los hijos del limo*. Se publicó en la revista una nota de Laurence Alloway en la que se afirmaba esa ruptura de correspondencia entre el espacio real y el espacio en el arte, ya que Rauschenberg improvisaba con brillantez e imaginación sobre el lienzo, papel o en tres dimensiones hasta conseguir una orientación de las imágenes en las que no se sabía dónde era arriba o abajo.³³ Rauschenberg tuvo con Paz un amigo en común, John Cage, quien influyó en la obra de Rauschenberg con sus *happenings* y experimentos de música, teatro y danza.³⁴ Con motivo de la exposición, Paz dedicó un poema a su amigo (“Un viento llamado Bob Rauschenberg”), que se publicó

en el mismo número en que apareció la nota de Alloway.³⁵

Robert Motherwell fue otro estadounidense buen amigo de Octavio Paz e ilustrador de una de sus ediciones de lujo (*Four Poems*). Motherwell expuso en el museo Tamayo a fines de 1984. Paralelamente a la exhibición, *Vuelta* le rindió un homenaje ilustrando la revista con sus pinturas y con la publicación de una entrevista realizada por Barbara Daimonstei. Ahí, Motherwell explicó su técnica del garabato, con la que establecía un vínculo con el automatismo surrealista.³⁶ De hecho, pocos saben que Motherwell pasó una temporada en México junto con el pintor chileno Roberto Matta, quien le mostró el país.³⁷ Octavio Paz conoció a Motherwell, “no al pintor, sino al hombre”, un poco después de haber publicado en español la edición de Vicente Rojo, del libro-maleta *Marcel Duchamp o el castillo de la pureza*, a fines de la década de 1970. Paz vio a Motherwell comprando un ejemplar de su libro en una librería de Nueva York. El poeta mexicano, asombrosamente tímido, no se atrevió a abordarlo y conversar con él, pero al

³² “El núcleo central de la obra de Miró seguirá asombrando por su fantasía, su descaro, su frescura y su humor. Wordsworth decía que el niño es el padre del hombre. El arte de Miró confirma esta idea. Debo añadir que Miró pintó como un niño de cinco mil años de edad. Un arte como el suyo es el fruto de muchos siglos de civilización y aparece cuando los hombres, cansados de dar vueltas y vueltas alrededor de los mismos ídolos, deciden volver al comienzo.” “Fábula de Joan Miró”, 5.

³³ Laurence Alloway, “La evolución de Rauschenberg”, *Vuelta* 102 (1985): 52.

³⁴ *Ibid.*, 53.

³⁵ Octavio Paz, “Un viento llamado Bob Rauschenberg”, *Vuelta* 102 (1985): 5.

³⁶ Barbara Daimonstein, “Entrevista a Robert Motherwell”, *Vuelta* 96 (1984): 48.

³⁷ Carta de Octavio Paz a Dore Ashton, 25 de julio de 1995. Dore Ashton and Matti Megged Collection (Mss 1068), caja 1, carpetas 5 y 6.

poco tiempo lo conoció en una reunión en la casa de Dore Ashton. Ashton presentó a Paz (“Tú fuiste el puente entre nosotros”, le dijo después Paz en una carta).³⁸ En esa reunión, Motherwell le pareció a Paz un hombre extraordinariamente sensible y melancólico. Tenía el orgullo de todos los artistas, muy especialmente los pintores; sin embargo, a diferencia de la mayoría de ellos, era inteligente. Y ser inteligente, para Paz, exigía autocrítica, ironía y cierta modestia. Motherwell, además, era culto y amaba la poesía. (A Paz, de hecho, la antología de Motherwell del dadaísmo le sirvió mucho en sus cursos dictados en la universidad de Harvard.) La obra de Motherwell le parecía que tenía energía total, incluso brutalidad. Los *collages* eran un mundo aparte en el que predominaba el lirismo y cierta finura europea.³⁹

En el mismo 1984, el Museo Tamayo realizó un homenaje de Octavio Paz a Brian Nissen, en esa correspondencia del museo con *Vuelta* y la Fundación Cultural Televisa. Con motivo de la celebración de los 70 años del poeta (“Más allá de las fechas, más acá de los nombres”), Nissen hizo un homenaje visual del poema “Mariposa de obsidiana”, que pertenece a la colección de cuentos y prosas

surrealistas y de realismo mágico *¿Águila o sol?* “Mariposa de obsidiana” fue el primer trabajo surrealista de Octavio Paz en el que en el plano artístico estableció sus vínculos íntimos con André Bretón. El poema formaba parte también de una colección que aludía expresamente al pasado indígena (“Dama huasteca”, “Valle de México”, “Himno entre ruinas” y “El cántaro roto”).⁴⁰ El poema fue resultado de sus lecturas de la gran tradición de la poesía indígena mexicana (principalmente el *Popol Vuh* y el *Chilam Balam* de Chumayel). Igualmente, se reflejaban las lecturas de Paz de la poesía lírica azteca, en las traducciones al español del padre Ángel María Garibay, principalmente sus dos volúmenes sobre *Literatura náhuatl* y de su gran amigo Miguel León Portilla, de quien había leído su *Filosofía náhuatl*.⁴¹ Además, la superficie de este poema en prosa representó la tradición exótica decorativa precolombina de México. El poema era una ilustración de las investigaciones de Paz sobre el sustrato mítico de la cultura mexicana en *El laberinto de la soledad*, y a la vez una poética, la del eterno femenino, en la que la antigua diosa Itzpapálotl (“madre nuestra”) se transformaba en Tonatzin

⁴⁰ Carta de Octavio Paz a Dore Ashton, México, 2 de agosto de 1958. Dore Ashton and Matti Megged Collection (MSS 1068), caja I, carpetas 5 y 6.

⁴¹ *Ibid.*

³⁸ *Ibid.*

³⁹ *Ibid.*

y en la virgen de Guadalupe (desafiando así el cambio histórico).⁴² El poema, por encima de todo, evoca una poética utópica de nostalgia que Paz compartió con André Bretón. “El sentido oscila entre la evocación de un pasado rico y sensual con su plenitud significativa de sol, danza, senos desnudos y un presente árido y estéril.” Según Paz, con su texto “el poeta reafirma la recuperación de la vitalidad natural perdida”. El poema “trata del lugar de una poética, el cual depende del entusiasmo previo que sienta el lector por la poética utópica. También revela la predilección que Bretón sentía por él; porque corresponde a ese surrealismo mexicano natural que yace bajo la piel del mundo”.⁴³ *Vuelta* reseñó la exposición con una nota escrita por Dore Ashton, en la que decía que Nissen había entendido la complejidad del poema en todas sus dimensiones (la prehispánica, la española, la criolla y la indígena) a través del símbolo de la mariposa.⁴⁴

⁴² Octavio Paz, Introducción a *Quetzalcóatl y Guadalupe*, de Jacques Lafaye (México: FCE, 1983), 11-20.

⁴³ Jason Wilson, *Octavio Paz: Un estudio de su poesía* (Bogotá: Editorial Pluma, 1980), 38-39.

⁴⁴ Dice Ashton: “El Códice de Nissen es una miscelánea en que se hilvanan sucesivas variaciones concebidas tanto en dos como en tres dimensiones. Encierra un proceso de interminable mitosis, semejante al que se da en las diferentes etapas del ciclo vital de las mariposas. Luego incorpora a su acervo imaginativo la descripción de la mariposa de obsidiana, conocida como la mariposa de los cuatro

En 1985, el Museo Tamayo presentó una exposición homenaje al arquitecto mexicano Luis Barragán. La obra de Barragán había sido comentada en *Plural* y, además, Damián Bayón lo había entrevistado. Más tarde, Octavio Paz publicó en *Vuelta* una nota de Luis Roberto Vera, que leyó en el noticiero mexicano *24 horas* de Jacobo Zabludovski, en la que regañaba a la crítica de artes plásticas por desconocer la obra arquitectónica de Luis Barragán y haberlo ignorado cuando ganó el Premio Pritzker en 1980. En *Vuelta* se hizo una crónica de la exposición. La nota comparaba a Barragán con los mejores arquitectos del mundo. Sin embargo, a diferencia de ellos, en Barragán no había ese urbanismo descomunal y anónimo de Le Corbusier ni tampoco los grandes ventanales que tenían Lloyd Wright o Mies van der Rohe. Barragán utilizó productos mexicanos y traspuso espacios rigurosamente desnudos, entre muros igualmente puros, en contrapunto con el paisaje que los rodeaba. Su obra fue una respuesta al anonimato colectivo, como una continuación de la arquitectura mexicana tradicional.⁴⁵ Vera citó un ensayo de

espejos por las áreas transparentes de sus alas, que recuerdan puntas de flechas. También vuelve al ideograma, uno de los más venerables portadores de sentido, para imantar el espíritu de la alegoría de Paz”. Dore Ashton, “Mariposa de obsidiana”, *Vuelta* 86 (1984): 4.

⁴⁵ Luis Roberto Vera, “Luis Barragán”, *Vuelta* 108 (1985): 57.

Paz en el que afirmaba que la obra de Barragán podía tomarse como ejemplo arquitectónico y visual de lo que debería traspasarse al plano político en el México autoritario de esos momentos. Así, al igual que Barragán el gobierno debía buscar formas de convivencia política ancestral para aplicarlas a las prácticas culturales democráticas del momento y reconciliarse con el pasado de México.⁴⁶

En la crítica de Paz al muralismo mexicano en las páginas de *Vuelta* se incluyó nuevamente su obsesión por dar a conocer al público la auténtica cara de artistas y escritores famosos, más allá de su faceta ideológica. Con motivo de la celebración del centenario de nacimiento del pintor José Clemente Orozco, Paz publicó un artículo en el que resumió la conversación que sostuvo en el Hospital de Jesús con Miguel León Portilla y Salvador Elizondo. Ahí, Paz afirmó que el muralismo mexicano, beatificado anteriormente, se había simplificado. El muralismo se había contaminado de la dirección marxista y

oficial del Estado que había mutilado al movimiento. Por eso no había adquirido su auténtica dimensión estética, y Paz quería devolverle su verdadera cara. Para el poeta, José Clemente Orozco tenía una obra distintiva y única, a diferencia de Rivera y Siqueiros, que fueron canonizados y asimilados. Orozco, por el contrario, era el artista independiente, el que guardaba intactos sus poderes de subversión por no haberse dejado seducir por la ideología y el academicismo estatal.⁴⁷ Paz publicó también en *Vuelta* una carta en la que Orozco se mantuvo al margen de la política de su época al afirmar que el “arte es o no es. Y ahí se decía todo”.⁴⁸ Orozco se separó del grupo de muralistas y, en ese sentido, era otro de los solitarios que Paz había incluido en sus preferencias estéticas. Esta idea de Paz sobre el muralismo se repitió y profundizó cuando se dieron a conocer 161 obras de Diego Rivera en una exposición de principios de 1980 (calificada por Damián Bayón como titánica) en el museo Rufino Tamayo.

⁴⁶ Dijo Paz, citado por Vera: “El arte de Barragán es un ejemplo del uso inteligente de nuestra tradición popular. Algo semejante han hecho algunos poetas, novelistas y pintores contemporáneos. Nuestros políticos y educadores deberían inspirarse en ellos: nuestra incipiente democracia debe y puede alimentarse de las formas de convivencia y solidaridad vivas todavía en nuestro pueblo. Estas formas son un legado político y moral que debemos actualizar y adaptar a las condiciones de la vida moderna. Para ser modernos de verdad tenemos antes que reconciliarnos con nuestra tradición”. *Ibid.*, 57.

⁴⁷ Octavio Paz, “Orozco”, *Vuelta* 83 (1983): 43.

⁴⁸ Decía Orozco: “No les haría daño a nuestros críticos leer (o releer) estas frases del pintor: Las palabras más traidoras en la crítica de arte son: Moral, ideología, mensaje social, revolución y más revolución [...] En arte no hay experimentación. El arte es o no es. ¡Cuidado con el artista que dice que hace experimentos! El arte no es ciencia”. Citado en Octavio Paz, “Orozco y la crítica”, *Vuelta* 83 (1983): 46.

La obsesión paciana por la ausencia de crítica, por llenar ese hueco histórico en América Latina, se expresó nuevamente con los comentarios del propio Paz, del crítico Damián Bayón y de Vlady,⁴⁹ que “querían volver los ojos a la pintura” de Rivera. Según Paz, la exposición fue un pretexto para la propaganda política y una ocasión para el disparate. Nadie había comentado las pinturas en sí. Por ello, los tres autores “iban en auxilio” de esa mal interpretación de la obra de Diego Rivera.⁵⁰

⁴⁹ Vlady aportó a *Plural* y *Vuelta* correspondencia inédita entre Trosky y Victor Serge, escritor que había estado preso en campos de concentración rusos. Paz conoció a Serge, como se menciona en el primer capítulo. Él le recomendó en Nueva York que leyera la *Partisan Review*. En diversas ocasiones se publicaron textos de Serge. En el número 5 de *Plural* se publicó la correspondencia entre Gide y Serge. José de la Colina escribió una reseña de sus *Memorias de un revolucionario* (*Plural* 38 (1974)), que salieron a la luz en 1951 y se publicaron en español en 1974 con traducción de Tomás Segovia. De la Colina escribió: “Ya una de las razones de la actual importancia política del libro de Serge —y que hace escandalosa su tardanza en ser publicado en español: ¡veintidós años!— reside en su clarificación de un mito que ha persistido hasta nuestros días. El terror estalinista, los abyectos procesos de Moscú, el monolitismo burocrático soviético, la supresión de toda disidencia, la destrucción de la vieja guardia, el imperio policiaco, el abandono del internacionalismo proletario, los infernales ritmos de trabajo, son vistos como traiciones de Stalin al leninismo, deformaciones o errores que solo habían empezado a surgir tras la muerte de Lenin. Además, la revista *Vuelta* publicó uno de sus poemas extensos”. José de la Colina, “Historia de Rusia”, *Vuelta* 87 (1984): 4-8.

⁵⁰ Octavio Paz, “Re/visiones: Orozco, Rivera, Siqueiros”, *Vuelta* 85 (1983): 43-45.

En la exposición del Museo Tamayo figuraban fragmentos de frescos pintados sobre muros, piezas que se habían subastado hacía poco en Nueva York y que habían encontrado fervorosos coleccionistas en México y Estados Unidos. La pieza más importante de la exposición fue la pintura *Represión* de 1931.⁵¹ Bayón, sumamente crítico, afirmó que Rivera no era el gran pintor que el mercado había anunciado. Era básicamente un gran dibujante, en lo mejor de él que podía observarse, en la escuela de agricultura (la antigua capilla de la hacienda de Chapingo). Al igual que Bayón, para Vlady Diego Rivera no añadía nada a la pintura. Reintroducía anti-guas variables que habían producido Cezanne, Giotto y Miguel Ángel. El mérito mayor de Rivera fueron los rigores del fresco en su obra.⁵² Finalmente, la colaboración de Paz no versó tanto sobre la estética de Rivera, sino más bien sobre la percepción que tenían los otros sobre su obra y la apreciación de los otros recayó fundamentalmente en el Estado. Lo que Paz apuntó fue que el gobierno mexicano había hecho del muralismo un culto nacional, sin crítica, que rozaba más el fetiche que la apreciación artística, ya que el gobierno se valió del pintor para exponer la supuesta

⁵¹ Damián Bayón, “Diego Rivera o las cuentas claras”, *Vuelta* 85 (1983): 39-40.

⁵² Vlady, “Diego”, *Vuelta* 85 (1983): 42.

posición ideológica del Estado mexicano de la época.⁵³ También en otra nota, Paz glosó brevemente un ensayo de Jean van Heijennort, exsecretario de Trotsky que convivió con Frida Kahlo y con Diego Rivera durante los años del exilio revolucionario ruso en México. En su nota, Paz le echaba en cara al gobierno de México que en el Museo Frida Kahlo se borraron las huellas de la estancia de Trotsky, como si hubiese sido una forma de aprobación del gobierno mexicano de la época del asesinato de Trotsky por Stalin.⁵⁴

En el número 123 de *Vuelta*, nuevamente se mencionó una exposición homenaje del Museo Tamayo sobre Rivera, la cual Paz consideró superior respecto de la presentada en Bellas Artes. Paz hizo una fuerte comparación entre la iniciativa privada y la supuesta ineficiencia del Estado, con motivo del centenario del nacimiento de Rivera en 1987. Para Paz, la exhibición del gobierno se había hecho con una pompa innecesaria, que no desmitificaba al auténtico Diego Rivera, sino que lo momificaba. La momificación del pintor mostraba, sobre todo, el carácter de un Estado mexicano ignorante de sus pintores. En ese hueco crítico que delimitó Paz, no había en ese momento un buen libro que confrontara a Rivera con Orozco

y Siqueiros. Tampoco había uno que los comparase con los grandes pintores del siglo XX ni una buena biografía de Rivera.⁵⁵ Los textos de *Vuelta* reanimaban a Rivera, recordando al mundo que no fue un héroe ni un semidiós, sino un ser humano genial.⁵⁶

Rufino Tamayo tuvo diferencias con el magnate de la televisión Emilio Azcárraga y en 1986 pidió al gobierno mexicano que intercediera para que obligara a Televisa a renunciar a la concesión del museo. El gobierno de Miguel de la Madrid intervino, y a partir de esa fecha el museo es administrado por el Estado. En agosto de 2001 reabrió sus puertas, con la idea gubernamental de no volver a organizar exposiciones de homenaje.⁵⁷ La fundación Cultural Televisa, como manera de continuar sus actividades, abrió el Centro Cultural de Arte Contemporáneo, que tuvo exhibiciones igual de espectaculares que las del Tamayo. Sin embargo, cerró sus puertas en 1998. Años antes, en 1986, había fallecido el propietario de la valiosa colección, Jacques Gelman, que había hecho su fortuna como productor de las películas de Mario Moreno *Cantinflas*. Su esposa Natasha Zahalka,

⁵³ *Ibid.*, 44.

⁵⁴ *Ibid.*, 45.

⁵⁵ Octavio Paz, "Llovizna sobre mojado: La momificación de Diego Rivera", *Vuelta* 123 (1987): 53.

⁵⁶ Varios, "Reanimación de Diego Rivera", *Vuelta* 124 (1987): 117.

⁵⁷ Judith Amador Tello, "Reapertura del Tamayo", *Proceso*, 19 de agosto del 2001, <http://www.highbeam.com/doc/1G1-80068902.html>.

retratada por Diego Rivera, sin ánimo de que continuara el proyecto, decidió que la valiosa colección se donase al Museo Metropolitano de Arte de Nueva York después de su fallecimiento en mayo de 1998. En ese año concluyó uno de los periodos más importantes de exhibiciones artísticas que había tenido México en toda su historia.⁵⁸

Los privilegios de la envidia

Con motivo del Nobel de Literatura concedido a Octavio Paz, la iniciativa privada de México realizó una exposición fuera de lo acostumbrado en el medio de las artes plásticas en el mundo. De marzo a julio de 1990, el Centro Cultural de Arte Contemporáneo organizó una exposición inusitada, porque no se dedicó a un pintor ni a un movimiento pictórico concreto, sino a un crítico de arte, como consagración de sus teorías estéticas, las cuales expresaban que la poesía esencialmente precedía como forma a las artes visuales. El ejemplo más claro para Paz es el poema de Mallarmé “Un coup de dés”, antecedente de *El gran vidrio* de Marcel Duchamp.⁵⁹ La

exposición *Los privilegios de la vista* fue un homenaje a esa idea. La precedencia de la poesía como tema fundacional de todas las artes se reflejó en esta exhibición. Se reunieron 350 obras de mexicanos y extranjeros pertenecientes a distintas épocas y culturas que tuvieron el interés de Paz como denominador común. A su vez, la exposición resumió el mundo pictórico y artístico de Octavio Paz y mostró las relaciones que guardaron las obras en su pensamiento crítico y en su poesía.

Los privilegios de la vista se concibió en forma de libro dividido en seis capítulos y se compuso en diferentes salas de acuerdo con su cronología. En primer término, el mundo precolombino y la Nueva España, representada por su estudio *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. El segundo trató los siglos XIX y XX, e incluyó la obra de varios latinoamericanos que radicarón en México y sobre los que Paz escribió. El tercer capítulo se dedicó al movimiento surrealista en general y a la presentación de autores afines. El cuarto se consagró al arte de Estados Unidos y el quinto trató sobre el Oriente. Finalmente, el sexto cubrió la colaboración y experimentación de Paz con

método, la idea crítica en el instante en que reflexiona sobre sí misma —en el instante en que se refleja sobre la nada transparente de un vidrio—. Octavio Paz, *Apariencia desnuda*, 132.

⁵⁸ Ana Cecilia Terrazas, “Otro recorte de Televisa: El Centro Cultural de Arte Contemporáneo”, *Proceso*, 10 de mayo de 1998, <http://www.highbeam.com/doc/1G1-20759457.html>.

⁵⁹ Porque el poema de Mallarmé, al igual que la escultura de Duchamp era, como escribió Paz, “el

pintores y artistas gráficos del mundo: Marcel Duchamp, Robert Motherwell, Antonio Tapies, Brian Nissen, Gunther Gerzso, Vicente Rojo, Adja Yunkers, Pedro Coronel, Toshihiro Katayama, Magbool Fida Husain y Arnaldo Coen.⁶⁰

Un mes después de terminada la exposición, Paz le escribió a Dore Ashton que había sido algo único. Se habían presentado obras que nunca antes se habían visto en México y que, para Paz, nunca volverían a verse. Lo que también le había emocionado a Paz de la exposición era que había “sido la historia de una sensibilidad y sus sucesivos encuentros y descubrimientos”. Modestamente afirmó que “representaba una historia que había sido la de él, pero que pudo haber sido la de cualquier otro mexicano de su edad”.⁶¹

También a Paz le llamó la atención que la exposición había sido muy concurrida. ¡Miles de gentes! Para la mayoría del público, muchas de las obras expuestas, se imaginaba Paz, habían sido una verdadera revelación. Sin embargo, lo que le había “saltado a la vista era que los críticos profesionales no habían dicho ni pío. Tampoco los escritores. Unos cuantos de sus colegas (se contaban con los dedos) lo

habían felicitado, aunque, eso sí, algunos con la boca torcida”. Paz, en su carta, también mencionaba que “desde que tenía memoria había tenido una inmensa e invencible fascinación hacia México. Aunque su relación con México, en algunas ocasiones, no siempre fue feliz y en más de una ocasión había pensado abandonar el país, pero siempre había regresado”. Amigos suyos, como Guillermo Cabrera Infante, se preguntaban el porqué de su amor por el país: “No me explico cómo Octavio puede vivir allí. Con todo el dinero que tiene bien podría vivir en Madrid. Es mucho mejor morir en Madrid que vivir en México”.⁶² Paz se preguntaba si era amor u otro sentimiento. Su pasión no era ciega. Había sido lúcido. “El alma mexicana, para él —especialmente la clase media y, sobre todo, los intelectuales—, estaba envenenada por el resentimiento.” Era un mal que había contaminado a toda América Latina, pero especialmente a Perú (con todo lo que había sufrido también su amigo Mario Vargas Llosa) y a México. Se preguntaba, en la carta a Ashton, si el origen de esa enfermedad estaba en la historia, violenta e injusta. También era en la incapacidad para sublimar y transformar ese rencor en creaciones y en

⁶⁰ Alberto Ruy Sánchez, *Paz y las artes visuales*, 2.

⁶¹ Carta a Dore Ashton, México, 9 de agosto de 1990. Dore Ashton and Matti Megged Collection (MSS 1068), caja 1, carpetas 5 y 6.

⁶² Carta de Guillermo Cabrera Infante a Danubio Torres Fierro, Londres, 17 de abril de 1988, Guillermo Cabrera Infante Papers. Series Correspondence, caja 7, carpeta 9. Usado con permiso de la biblioteca de la Universidad de Princeton.

NOTAS

acciones. El resentimiento esteriliza o se expresaba en agresiones que, a la larga, se volvían suicidas. Era un círculo fatal. Era verdad que el resentimiento era universal y aparecía en todos los pueblos. Sin embargo, en otras partes los estragos psíquicos, según Paz, no los provocaba el resentimiento sino otras fallas. Como ejemplo había puesto a los españoles, a los que consideraba coléricos y soberbios; los franceses, avaros y vanidosos; los polacos, perezosos y violentos. En Europa, había un pueblo que padecía el mal del resentimiento, el alemán. Aunque no era un resentimiento solapado, a la mexicana, oculto entre los repliegues del alma, sino una pasión patética y gesticulante. Era un conjunto de situaciones

negativas como agresión y suicidio, disciplina y *kitch*, pedantería y sublimidad, tragedia y opereta en el matadero. Paz se preguntaba si la nación que Gerard de Nerval había llamado nuestra madre en 1830, era la misma de los campos de concentración. Para él, tal vez, una de las claves del enigma del holocausto había estado en el resentimiento hacia el pueblo judío. Al igual que E. M. Cioran, para Paz los horrores que cometieron los alemanes del siglo XX se explicaban, al menos en parte, como inmensas explosiones de esa enfermedad moral que había sido el resentimiento. Esas reflexiones le habían inspirado a Paz la visible envidia de sus colegas por la exposición *Los privilegios de la vista*.⁶³

⁶³ Octavio Paz, Carta a Dore Ashton, México, 9 de agosto de 1990.