Octavio Paz, crítico de arte prehispánico sin entenderlo

Dra. Laurence Le Bouhellec Guyomar
Profesora-investigadora (tiempo completo) de la Escuela de Letras, Humanidades e Historia del Arte de la Universidad de las Américas Puebla.

Conviene, en primer lugar, saber efectivamente ¿por qué Octavio Paz decide en algún momento ejercer de crítico de arte?, ya que en la respuesta a esta pregunta no solamente se señala cómo y por qué para Octavio Paz un poeta es un crítico de arte nato sino, también, por qué al hablar de arte se le permite recurrir puntualmente a determinado tipo de vocabulario y asociaciones simbólicas.

El texto, probablemente el más esclarecedor al respecto, es el que abre el tomo III de *México en la obra de Octavio Paz: Repaso en forma de preámbulo*, un texto de 1986 que inicia con esta simple afirmación: «Las relaciones entre la poesía moderna y las otras artes han sido íntimas, constantes». (Paz, 1987:11) Al respecto, cabe recordar efectivamente que, en el ámbito occidental, la transición al moderno sistema de las artes se realiza de manera paralela al posicionamiento de los grandes y emblemáticos escenarios museales europeos[1] y que, por otra parte, desde final del siglo XVIII el juicio de gusto se ha ido afirmando en el ámbito de la reflexión filosófica alemana como un juicio estético subjetivo, que permite al espectador de una obra de arte formular el placer o no placer que puede experimentar frente a ella, respectivamente, en términos de lo bello y de lo sublime[2]. Sin olvidar otra pieza de aquel rompecabezas: que el crítico de arte nace también en este mismo siglo y que para 1765, Denis Diderot ya había publicado su *Ensayo sobre Pintura* y que fue regularmente, entre 1759 y 1781, el autor de varias reseñas sobre los salones de la Academia de Bellas Artes de París, publicadas todas ellas en la *Correspondance Littéraire.*

Podemos entender que no es pura casualidad que el p*adre de la Enciclopedia* haya también ejercido de crítico de arte: en contextos de altos índices de analfabetismo, el letrado prestaba sus servicios de pluma para la divulgación de ideas y conocimiento que, se suponía, pudiesen beneficiar directamente a una población alejada en su mayoría de las esferas de la educación, sea artística o no. Desde que René Descartes escogió redactar en francés y no en latín el *Discurso del Método* para permitir al texto una mayor difusión, varios han sido los intelectuales franceses que han recurrido a determinadas estrategias para lograr la mayor divulgación posible de sus obras e ideas.

Definitivamente, otra es la situación en siglos posteriores, cuando el arte empieza a salir de gabinetes privados y exhibirse en espacios públicos pero, nuevamente, aparecen letrados que deciden ser la voz de todos estos sucesos. En lo particular, no faltan en Francia poetas que encuentran ciertas similitudes en la problemática de la creación en las artes, sean de la imagen, sean del texto, y que, por ende, deciden aprehender la visibilidad bi y tridimensional de pintores, escultores o grabadores desde su propia decibilidad como si no fuese más que otra voz de la misma.

Es de esta segunda etapa histórica de la crítica de arte que Octavio Paz se considera heredero posicionándose en la línea directa de un Baudelaire, Mallarmé, Apollinaire o Breton porque: «Estos poetas fueron no sólo la voz sino la conciencia de los artistas». (Paz, 1987:12) y, en particular, en el caso de Baudelaire, sus poemas son y han sido puntualmente tan leídos como sus reseñas críticas (Paz, 1987:11). Pero aquel privilegiado escenario histórico queda abruptamente cancelado con la Segunda Guerra Mundial truncándose, entonces y para siempre, aquellas relaciones privilegiadas pronto establecidas entre diferentes campos de la producción artística moderna:

> «Después de la Segunda Guerra los lazos entre las artes del oído, los ojos y la palabra se han aflojado aunque, aquí y allá, no han faltado las tentativas por rehacer el triángulo de Baudelaire. Un triángulo que es un misterio como el de la Trinidad: poesía, música y pintura son tres artes distintas y una sola verdadera». (Paz, 1987:11)

Y si bien después de la Segunda Guerra Mundial, Nueva York se fue posicionando frente a París como un potente rival en el campo de la producción y del mercado del arte:

> «No hay en lengua inglesa ningún gran poeta que sea como Baudelaire, también un gran crítico de arte. Lo más grave fue el cambio de la situación social de los artistas: en Nueva York las galerías de arte, unidas estrechamente a los grandes consorcios económicos, dirigen y promueven los movimientos artísticos (a veces los inventan), dominan a los museos y se han apropiado de las funciones que antes correspondían a los críticos. Los poetas han dejado de ser la conciencia del arte moderno. (Pero ¿el arte moderno tiene todavía conciencia?) La gran rebelión del arte y la poesía comenzó con el romanticismo; un siglo y medio después los artistas han sido asimilados e integrados en el proceso circular del mercado. Son un tornillo más del engranaje financiero». (Paz, 1987:12)

Definitivamente, bien parece ser entonces que ha quedado clausurado un determinado periodo histórico y que si bien «en México se repitió el fenómeno francés aunque en escala reducida» (Paz, 1987:12), los respectivos procesos históricos en los dos países han venido señalando diferencias abismales entre ellos porque en México:

> «Los pintores no toleraban sino de mala gana a los poetas. Éstos hablaban y opinaban no en nombre de una doctrina sino de su gusto, que es lo más libre, individual y caprichoso. Los pintores pretendían ser, al mismo tiempo, artistas, críticos y doctrinarios. En París, la comunidad de ideas y gustos entre los cubistas y el poeta Reverdy fue real e íntima; nada más natural que fuese el teórico de las nuevas concepciones estéticas. Pero el cubismo no era un partido político ni estaba al servicio de la ideología: las opiniones de Reverdy no eran artículos de fe. En cambio, Rivera, Siqueiros y el mismo Orozco -que fue el menos dogmático- cubrían de oprobio a los que no compartían sus ideas». (Paz, 1987:13-14)

A pesar de la claridad con la que se pretende plantear el comentario, me parece que vale la pena matizarlo y, en particular, cabe agregar que en México, los artistas que integraron el pequeño círculo elitista de la Escuela Mexicana de Pintura sí gozaron tanto de un reconocido estatuto como de privilegios oficiales empezando con el verse beneficiados con distintos tipos de encargos, mientras que en Francia, el cubismo fue solamente una vanguardia artística histórica entre muchas otras más agrupando, además, artistas de diferentes nacionalidades y procedencias geográficas que habían escogido instalarse y trabajar en la ciudad de París por ser, en aquel entonces, un afamado y abigarrado crisol de producción y experimentación plástica.

Por otra parte, los artistas que

integraron la vanguardia cubista no lograron gozar de ningún tipo de reconocimiento particular en sus años iniciales de desarrollo y después de la efervescencia inicial, cada quien siguió su propio camino. Quizá sea ésta una observación aparentemente secundaria pero permite explicar, si bien no justificar, los diferentes tipos de personalidades que fueron desarrollando los respectivos artistas americanos o europeos, así como el particular sentido de su emplazamiento en la historia de los procesos artísticos. Pero probablemente, para Octavio Paz, esta observación no sea más que superflua y carezca del mínimo valor, ya que para él todo trabajo de crítica de arte se arraiga, de manera única y privilegiada, en la comparación y, por ende, si el crítico de arte necesita poseer determinados conocimientos más que para lograr aprehender lo específico y característico de una cierta obra de arte, es entonces sólo para poder compararla con otra u otras, sin más.

Sobre este punto, lo planteado por Octavio Paz es muy claro: las particularidades y demás especificidades de los contextos de producción, sean éstas históricas, religiosas, culturales, técnico-materiales, no tienen la menor importancia: basta con que cada persona pueda viajar al gusto en su propio *museo imaginario*[3] y más extenso sea este último, mejor, simplemente porque: «Para ver de verdad hay que comparar lo que se ve con lo que se ha visto. Por esto ver es un arte difícil». (Paz, 1987:16-17) Sin la menor duda, este par de frases encierra lo esencial del pensamiento desarrollado por Octavio Paz en relación con la crítica de arte: un quehacer meramente formal, ahistórico y acultural en sus principios y fundamentos. Y así se criticará al arte antiguo de México, descontextuándolo y viéndolo siempre a la sombra del arte del viejo continente, referente mayúsculo en cuestiones artísticas. Es por medio de frecuentes paseos por las calles del actual centro histórico de la Ciudad de México que Octavio Paz va abriendo y formateando poco a poco el primer archivo de su *museo imaginario*:

> «En 1930 comencé a estudiar en el Colegio de San Ildefonso (Escuela Nacional Preparatoria). Durante esos dos años y los cinco siguientes, pasados en facultades universitarias, me familiaricé con el barrio que hoy llaman "el centro histórico de la ciudad": palacios, iglesias, edificios públicos, conventos, mercados. En muy pocas ciudades del mundo pueden verse, en un espacio relativamente reducido, tantas obras de mérito, casi todas regidas por la misma estética y, no obstante, cada una distinta y singular. Algunas son soberbias -la plaza del Zócalo y los edificios que la limitan, sobre todo la masa ondulada y rosa del Sagrario-, otras íntimas -el jardín y la Iglesia de Loreto- o nobles como el edificio de la Inquisición o suntuosas como el palacio de los condes de Calimaya. En la antigua Casa de Moneda -patio de arena roja, palmeras y grandes macetas con plantas verdes- habían instalado las antigüedades mexicanas. Allí pude ver por primera vez, con horror y pasmo, la escultura precolombina. La admiré sin entenderla: no sabía que cada una de estas piedras era un prodigioso racimo de símbolos». (Paz, 1987:19)

Así va corriendo para Octavio Paz el tiempo de su *primer aprendizaje* del mundo de las formas del arte, que ya opone y enfrenta abiertamente la estética de fundamentos occidentales de la arquitectura «noble» y «soberbia» del virreinato novohispano a la estética genuinamente americana de la escultura monumental mexica, que deja pasmado a su atrevido espectador por el «horror» que en él despierta. Y esta postura no cambiará con el tiempo, si bien en más de una ocasión Octavio Paz pretenderá reivindicar para el arte mexicano prehispánico su «dimensión de lo desconocido» (Paz, 1987:42) o su «otredad» (Paz, 1987:43). Pero, tomando en cuenta que para él el trabajo del crítico de arte se resuelve únicamente en un trabajo de comparación formal, entonces desde este estricto y limitado punto de vista, la estética prehispánica sale y sigue saliendo necesariamente perdiendo.

(Todas las citas proceden de la siguiente edición: *México en la obra de Octavio Paz, III. Los privilegios de la vista, Arte de México*, México, 1987.)

[1]El *British Museum*, primer museo público del mundo, abre sus puertas en 1753 para exponer la colección de Sir Hans Sloane; antigua residencia de los reyes de Francia, el *Museo del Louvre* inaugura su gran galería de pintura en 1793; en España, el *Real Museo* pronto llamado *Museo Nacional de Pintura y Escultura* y posteriormente *Museo Nacional del Prado*, abrió por primera vez al público en noviembre de 1819.

[2]Es en 1790 que Immanuel Kant publica la *Crítica de la Facultad del Juicio*.

[3]El término no se utiliza aquí, obviamente, en el sentido original que acuña André Malraux en su ensayo epónimo *Le musée imaginaire* (1957), sino en el sentido secundario de un pequeño corpus privado de obras de arte descubiertas por determinada persona al ritmo de las casualidades de sus viajes o paseos y, necesariamente, estigmatizadas por sus propios gustos.