Octavio Paz, crítico de arte prehispánico sin entenderlo Parte II

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.

> «El desenterramiento de la *Coatlicue* repite, en el modo menor, lo que debió haber experimentado la conciencia europea ante el descubrimiento de América. Las nuevas tierras aparecieron como una dimensión desconocida de la realidad. El Viejo Mundo estaba regido por la tríada; tres tiempos, tres edades, tres humores, tres personas, tres continentes. América no cabía, literalmente, en la visión tradicional del mundo. Después del descubrimiento, la tríada perdió sus privilegios. No más tres dimensiones y una sola realidad verdadera: América añadía otra dimensión, la cuarta, la dimensión desconocida». (Paz, 1987:42)

Pero, ¿tiene que ser lo desconocido necesariamente reducido y comparado con lo conocido para poder ser aprehendido? Bien parece que así es, efectivamente, el mecanismo activado de manera repetitiva por la psique europea cuando descubre o se enfrenta a «el otro» o «lo otro». En este sentido, son francamente esclarecedoras las imágenes de este «otro americano» elaboradas por los europeos recién consumida la conquista de la gran Tenochtitlan, imágenes que se leen y entienden fácilmente desde el imaginario europeo al repetir, sin más, esquemas visuales codificados para la aprehensión del paisaje urbano occidental y trasladadas con ínfimas modificaciones a la nueva realidad americana.

Muy probablemente haya en aquel dificultoso proceso de construcción del sentido, ecos muy lejanos de lo planteado en su momento por Aristóteles en relación con la necesidad de señalar la diferencia específica dentro de un determinado género para poder, según lo plantea el filósofo griego, lograr el pertinente posicionamiento de un ente en el plano del conocimiento. De manera general y más allá de las particularidades de la plataforma epistemológica en la que se arraiga y sostiene desde un par de milenios el pensamiento occidental, resulta entonces que tanto las prácticas de decibilidad como de visibilidad carecen de la menor autonomía y no pueden más que expresarse dentro de los estrictos límites de sus determinismos histórico-culturales. De ahí que:

> «La historia del arte [...] es algo muy distinto de la sucesión de obras y escuelas. Es la historia de los regímenes de pensamiento del arte, entendiendo por régimen de pensamiento del arte un modo específico de conexión entre prácticas y un modo de visibilidad y de pensabilidad de esas prácticas, es decir, en definitiva, una idea del pensamiento mismo». (Rancière, 2006:61)

Queda entonces igualmente justificada la no autonomía de la crítica de arte, más aun cuando quien la ejerce se posiciona consciente y abiertamente en el sistema de pensamiento occidental, a pesar de constatar y reivindicar la naturaleza radicalmente distinta de la producción artística prehispánica: «A diferencia de lo que ocurría con persas, egipcios o babilonios, las civilizaciones de América no eran más antiguas que la europea: eran diferentes. Su diferencia era radical, una verdadera *otredad*». (Paz, 1987:43) Pero a pesar de considerar estas diferencias fun-

damentales, Octavio Paz no deja de ejercer la crítica del arte prehispánico desde un régimen de pensamiento occidental. Veamos.

En la introducción de un texto de 1960, *De la crítica a la ofrenda*, escrito en París (Francia) con motivo de una exposición del artista oaxaqueño Rufino Tamayo en la *Galerie de France*, Octavio Paz reflexiona sobre la particularidad del encuentro con el objeto artístico por medio de la experiencia estética y señala al respecto:

> «¿Cómo escribir sobre arte y artistas sin abdicar de nuestra razón, sin convertirla en servidora de nuestros gustos más fatales y de nuestras inclinaciones menos premeditadas? Nuestros gustos no se justifican; mejor dicho, satisfacerse, encontrar el objeto que desean es su única justificación. A mis gustos no los justifica mi razón sino aquellas obras que los satisfacen. En ellas, no en mi conciencia, encuentro la razón de mi placer. Pero poco o nada puedo decir sobre estas obras, excepto que me seducen de tal modo que me prohíben juzgarlas y juzgarme. Están más allá del juicio, me hacen perder el juicio. Y si me decido a juzgar, no me engaño ni engaño a nadie sobre el verdadero significado de mi acto: lo hago sólo para añadir placer a mi placer.
> Tal es o debería ser, el punto de partida de toda crítica». (Paz, 1987:335-336)

En su momento, a finales del siglo XVIII, el filósofo alemán Emmanuel Kant dejó sentadas para la posteridad las bases subjetivas del juicio de gusto o juicio estético, un juicio que no permite formular el menor conocimiento sobre el objeto que ha ido desencadenando en el espectador placer o no placer, por la simple razón de que no interviene en su elaboración la facultad del entendimiento y no existe, según la filosofía kantiana, ninguna posibilidad de aprehensión conceptual de un determinado objeto cuando solamente sensibilidad e imaginación se van retroalimentando, ya que la imaginación no hace más que asignar orden a la información entregada por la sensibilidad y, sin la intervención de las categorías, no hay manera de poder reformatear lo subjetivo en algo objetivo.

De lo anterior es que no solamente al juicio de gusto lo caracteriza la continua e infinita paradoja de la alternancia de placer y no placer sino también que, al escapar a cualquier tipo de fundamentación lógica, el juicio de gusto imposibilita el establecimiento de cualquier tipo de conocimiento; de ahí que el arte queda emplazado brevemente en el juicio del espectador, mientras este último llega a expresar la calidad de lo bello o de lo sublime en relación con el objeto contemplado que le produjo, según, placer o no placer.

Cabe subrayar que, en su reflexión, Emmanuel Kant no toma en cuenta más que el posible impacto estético de las características formales de determinada clase de objetos que no califican para el trabajo de la razón pura, tampoco para el trabajo de la razón práctica. En este sentido, el planteamiento kantiano se cierra rotundamente sobre lo propio de una forma de pensar occidental, matizada por el *Zeitgeist* de la Ilustración. Pero: ¿qué hay de los objetos cuya razón de ser está en lo que significan? ¿Qué hay de los objetos cuya visibilidad no es autónoma sino sujetada a una específica decibilidad? ¿Qué hay de los objetos más culturales que artísticos, para decirlo de alguna manera? Porque tal es la realidad de los objetos en el México antiguo: sean de cerámica, lapidaria, plumaria, escultura, pintura o arquitectura, fueron producidos para emitir y comunicar mensajes religiosos o políticos específicos a través de un determinado campo de manifestación sensible perfectamente dominado y codificado en lo que a materiales, colores, formas y texturas refiere.

En todos estos casos, las sabias manos de los artesanos no hacen más que actuar conforme a la necesidad histórica de materializar determinados contenidos al servicio de una comunidad emplazada acorde con su peculiar sistema de representación del mundo. Y en su momento, claro, para el conquistador católico europeo, destruir todos estos objetos era más que necesario para (re) estabilizar el orden de este mundo, reforzando el orden celeste con la puesta en orden de lo terrenal. Pero ahora, siglos después de su descubrimiento, la asombrosa presencia de es-

tos objetos que sobrevivieron al tiempo y a la destrucción, necesariamente distantes en su realidad de la formulación histórica de los cánones occidentales, tiene que resolverse para su aprehensión y entendimiento desde el posicionamiento de metodologías específicas, respetuosas de la particularidad de sus condiciones de posibilidad. Pero este paso hacia el entendimiento de lo diferente no lo da ni quiere dar Octavio Paz en ningún momento de su reflexión, si bien llega puntualmente a señalar que no todo cabe en el molde simbólico occidental. Sin embargo, al seguir apegado a la exclusiva valoración de la forma -lo sentido- por encima del contenido -lo entendido-, el verdadero sentido de los objetos del México antiguo queda *de facto* inalcanzable si bien se puede interactuar en el plano de lo estético con ellos.

> «Lo que llamamos ‹obra de arte› –designación equívoca, sobre todo aplicada a las obras de las civilizaciones antiguas- no es tal vez sino una configuración de signos. Cada espectador combina esos signos de una manera distinta y cada combinación emite un significado diferente. Sin embargo, la pluralidad de significados se resuelve en un sentido único, siempre el mismo. Un sentido que es inseparable de lo sentido». (Paz, 1987:41)

Si bien postconquista, el régimen de producción de los objetos novohispanos sufrió un cambio estructural drástico e irrevocable y empezó, entonces, a oscilar necesariamente entre el apegarse del todo o no a modelos formales generados en el viejo continente, no fue así durante los milenios que precedieron el sonado *encontronazo*. De por sí, la autonomía y originalidad de los objetos producidos en el México antiguo han sido reconocidas como una de sus más valiosas y precisas características posicionándose, por ende, francamente al margen de los cánones occidentales de lo artístico. Cabe subrayar, sin embargo, que tal reconocimiento se ha ido construyendo con suma lentitud y muchas dificultades en buena parte debido a la resistencia de los paradigmas culturales occidentales y a la puntual carencia de otros modelos epistemológicos reconocidos.

Pero para el año de 1933, la arqueóloga zacatecana Eulalia Guzmán ya había publicado en México su famoso y pionero ensayo titulado: *Caracteres esenciales del arte antiguo mexicano. Su sentido fundamental.*, en el que por primera vez quedaba fundamentada y establecida la inquebrantable unidad de lo formal y de lo religioso en relación con la producción de los objetos del México antiguo. Sin embargo, si bien aquella investigación abrió nuevos caminos para la investigación, los más transitados siguen siendo hasta ahora los caminos abiertos por el pensamiento disciplinario occidental, que solamente aprehende la vida de las formas de los objetos considerados artísticos desarraigándolos de su contexto socio-histórico-cultural. Y finalmente, si bien Octavio Paz reconoce que «la civilización mesoamericana es un hecho estético, histórico, económico, religioso- y algo más-: una visión del mundo. Si nos aproximamos al arte de México desde esta perspectiva veremos una danza sorprendente». (Paz, 1987:67), no logra apartarse nunca del todo del régimen de pensamiento occidental, tanto de sus peculiares criterios de lo artístico como de su aprehensión positivista del transcurrir de la historia.

Y al estar los criterios occidentales de lo artístico entremezclados de manera directa o no con la idea de progreso, se le hace fácil a Octavio Paz subrayar cómo la historia mesoamericana ha quedado indiferente al proceso de transformación o mejora continua, lo que en determinado plazo temporal, la terminó condenando necesariamente, sin más. Definitivamente no existe más implacable destino que el de la *soledad histórica* (Paz, 1987:89) que condena tanto a los pueblos como a su producción artística: los primeros a una trágica desaparición y la segunda, a una recia incomprensión.

Todas las citas de textos de Octavio Paz proceden de la siguiente edición: *México en la obra de Octavio Paz, III. Los privilegios de la vista*, *Arte de México*, México, 1987. La cita de J. Rancière proviene de *El inconsciente estético*.